

Török Katalin

Szegedi Tudományegyetem

Nővérség kötetik A posztfamiliáris család kialakulása a *Hatalmas kis hazugságok*ban

A televíziós sorozatok mai napig meghatározó közege a család, mely már az első tévés folytatásos történetekben fontos környezetként szolgált. Bár ma már műfajilag és tematikailag egy sokkal szélesebb spektrumon mozognak a szériák, a szereplők családja, privát szférájuk szerepeltetése elengedhetetlen része maradt a fikciós televíziós sorozatoknak. A nagysikerű *Hatalmas kis hazugságok* a jelen kort jellemző családmódellék közül többre is hoz példát, de a főszereplők csak együttesen képesek működőképes családot alkotni egy nagy posztfamiliáris családként, mely a szoros, szinte nővéri kötődésre épül.

A szituációs komédiák alapeleme a család

A család a kezdetek óta meghatározó közege a fikciós televíziós sorozatoknak, legyen szó vérszerinti kötelékről vagy választott kapcsolatokról. A folytatásos és epizodikus történetek a szerepeltetett családok által válnak a nézők hétköznapijainak részévé, a familiáris kötelék teszi ismerőssé és gyakran szerethetővé a szériák karaktereit. Ahogy Jennifer Fogel írja, a médium megjelenése óta a fikciós televíziós sorozatok egyik kulcstémája a család intézménye, hosszú ideig pedig ez volt az egyetlen széles körben elfogadott narratív mag a történetek számára (Fogel 2012, 37). Ma már műfajilag és tematikailag egy sokkal szélesebb spektrumon mozognak a szériák a krimiken, tini-, fantasy- és musicalsorozatokon át a sci-fi-szériáig, de a történetek fontos része maradt a karakterek családi háttere, privát élete. A sorozatokban szerepeltetett családokat tekinthetjük valóságos családok reprezentációinak, ahogy ezt az irányt képviseli Richard Butsch is, aki elsősorban a szituációs komédiákban megjelenő családi szerepekkel, család típusokkal foglalkozik (Glennon & Butsch 1982; Butsch 1992; Butsch 2003). Erre a megközelítésre támaszkodik Charo Lacalle és Tatiana Hidalgo-Marí is, akik szerint a család intézménye a televíziós médiumban találta meg az ideális eszközt arra, hogy lépést tartson a körülötte folyó folytonos változásokkal, mint az egynemű párok családjai, az elvált, örökbefogadó vagy újraraházasodó családok (Lacalle

& Hidalgo-Marí 2016, 471). Lacalle és Hidalgo-Marí Wílmara Vera Zapatára hivatkozva írják, hogy a családok fikciós reprezentációi a televízióban elhomályosították a határokat fikció és valóság között, és a valós családokról alkotott társadalmi képzelet részévé váltak. Nora Mazziotti alapján pedig azt állítja a szerzőpáros, hogy a televíziós sorozatok a család intézményének átalakulását tükrözik azáltal, hogy realiztikusan ábrázolják a valóságban zajló családi drámákat, és felfedik televízió és valóság egymásra való hatását (Lacalle & Hidalgo-Marí 2016, 471). A televíziós sorozatok kutatói körében tehát erőteljesen jelen van egy olyan irányzat, mely szoros kapcsolatban vizsgálja a család intézményét és a társadalmi képzelet részévé váló televíziós család reprezentációkat.

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

A szitkomok legkedveltebb közege a család, legyen szó idealizáltról, nukleárisról, kiterjesztettről, diszfunkcionálisról vagy családként funkcionáló baráti társaságokról. Bár a szituációs komédiák rendkívül szemléletesek a család intézménye körüli változások tüneteinek bemutatása szempontjából, mélységi vizsgálatuk kevésbé releváns, mivel bármennyire változatos

családmodelleket sorakoztatnak fel, az epizodikus alkotások minden rész végén visszaállítják a tradicionális család rendjét és értékeit. Ahogy Fogel írja, a televíziós sorozatok talán már nem hangsúlyozzák nyíltan és szó szerint a patriarchális nukleáris családot, de finoman fenntartják a mitologizált nukleáris családban rejlő tulajdonságok és értékek diszkurzusát (Fogel 2012, 5). A hagyományos szituációs komédiák epizodikus formájukból adódóan „az adott epizódban elindított minden cselekményszálát a rész végére lezárnak” (Krigler 2008, 11), azaz a diszfunkcionális családmoddelt használó *Egy rém rendes család* (1986–1997) epizódjaiban bármennyire ironikusan is kezelik a familiáris értékeket, mégiscsak a tradicionális nukleáris családot ünneplik, mivel a Bundy-k egyes epizódokban hajtott céljaik, vágyaik nem teljesülnek, ezért számukra az epizódok végére csak családi kötelékük marad meg biztosan, amiért ironikusan hálát is adnak. Az ilyen klasszikus szitkomokban az epizodikus forma narratív jellege miatt az idő múlását mindenekelőtt a szereplők korának változása, a gyerekek felnövése jelzi, egyáltalán nem a karakterek jellemfejlődése. A *Cheers* (1982–1993) volt az egyik első szitkom, melyben bevezették a szerializált — azaz folytatásos — történetmesélést (Mittel 2008, 41), mellyel a műfaj egy lényegi változáson ment keresztül: a kapcsolatok szerializálttá, részeken átívelőkké váltak, az egyes epizódok történetei viszont epizodikusak maradtak. A szerializált és az epizodikus forma ötvözésével a szituációs komédiák szereplői ma már rendelkeznek egy bizonyos mértékű „emlékezettel” a karakterek jellemfejlődését illetően, vagyis az epizódok során felmerülő problémák, helyzetek beépülnek személyiségükbe, a gyerekes karakterek a szériák végére „felnőnek”, de azért, hogy az epizódok dinamikáját megőrizték, a szereplők a személyiségüket kezdetektől jellemző hibákba esnek újra és újra. Mégis, a televíziós sorozatok ezen műfajának egyik kortárs alműfajában figyelhető meg legszemléletesebben a posztfamiliáris családkonstrukció, melyről a következőkben szó lesz.

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

Gómez szerint a negyvenestől a hetvenes évekig tartó korszakban a sorozatok a középosztálybeli szuperapát idealizálták, aki az alacsonyabb osztályú inkompetens és kaotikus apa tökéletes ellentéte (Lacalle & Gómez 2016, 2). A nyolcvanas években osztoztak a rivaldafényen a felsőbb osztálybeli és alsóbb osztálybeli családokat bemutató sorozatok. Előbbiek olyan idealizált nukleáris családok, melyek strukturáltak voltak és sztereotípiákat jelenítettek meg erkölcsi nevelő célzattal, mint a *The Cosby Show* (1984–1992), utóbbiak pedig, mint az *Egy rém rendes család* vagy a *Bír-lak* (1987–1995), diszfunkcionális családokat vonultattak fel (Lacalle & Hidalgo-Marí 2016, 473). Ezek a diszfunkciók eltérőek voltak a különböző osztályokat bemutató szériákban; a középosztálybeli családokról szóló sorozatokban olyan problémákkal hozták létre a diszfunkcionalitást, mint a válás vagy a csalárd személyek, a munkásosztályt szerepeltetőkben pedig az alkoholizmus, a családon belüli erőszak és az elhagyott vagy örökbefogadásra váró gyerekek (Butsch 2003, 582). A kilencvenes évek két új családtípust is bevezetett a sorozatok világába: egyrészt a kiterjesztett nukleáris családot, melyben a szűk családi kör távolabbi rokon kapcsolatokkal egészül ki, ilyen a *Kaliforniába jöttem* (1990–1996), amelyben Willt az anyja nagybátyjáékhoz költöztetik, hogy a fiú jobb környezetbe kerüljön; másrészt a családként funkcionáló baráti társaságokat, mint a *Jóbarátok* (1994–2004) vagy a *Will és Grace* (1998–) (Lacalle & Hidalgo-Marí 2016, 473). Utóbbi a szereplői kör „megfiatalításával”, a tinédzserek, fiatal felnőttek főszereplővé avanzsálásával az országos csatornák arra irányuló lépése volt, hogy megállítsák a nézőszám visszaesését és megnyerjék maguknak az ifjúságot (Butsch 2003, 581–582). A fiatal felnőttek szerepeltetése mellett megmaradt a családi közeg, amelyet a közös lakás, a központi helyszíneként funkcionáló nappali és a szereplők dinamikája őrzött meg. Az ilyen, egymással vérrokonosságban nem feltétlenül álló családként működő társaságok egyfajta posztfamiliáris családként működnek a sorozatokban. A sorozatok egymással nem vérrokon posztfamiliáris családjainak tagjai különböző családi háttérrel rendelkeznek, melyek — akár nukleáris, kiterjesztett, akár újraraházasodó családból érkeznek — gyakran apróbb diszfunkciókkal bírnak, így ezekben a szériákban a korábbi sorozatokat jellemző családmodellek közül több is meghatározó lehet.

A posztfamiliáris család

Elisabeth Beck-Gernsheim elgondolása szerint a család egyre inkább egy választható kapcsolattá válik, individuális személyek közötti társulássá, melybe minden tag magával hozza saját érdekeit, tapasztalatait, terveit (Beck-Gernsheim 2002, 97). A posztfamiliáris családot több különböző életstílus teremti meg, melyek a taguló kapcsolati hálóban, a szabadidő ütemtervszerű

beosztásában találkozhatnak. A dolgozó anya és apa képe már nem felel meg a nukleáris család modelljének, helyette a kompromisszum, a tervezés kerül előtérbe, a mindennapos családi élet egyfajta kirakóssá válik, ami sokkal inkább kemény munka, mint játék, mindez pedig a család irányítójától, aki általában a nő, megköveteli, hogy jól zsonglőrködjön az időbeosztással. Mivel a férfiak és a nők keveset vannak otthon, ezért a gyerekek szabadideje egyre inkább megszervezett, melyből mindkét szülő egyaránt kiveszi a részét, a családi élet pedig nem egy helyen, hanem sok különböző hely és program között elszórtan zajlik (Beck-Gernsheim 2002, 91). Szintén posztfamiliáris családként értelmezhetőek a mozaik családok — az elvált és újráházasodó szülők családjai —, ahol a gyermek kapcsolati rendszere a mostoha- és nagyszülő érkezésével kitágul újabb testvérek, nagyszülők, rokonok irányába. Az ilyen mozaik-, mostoha- vagy rekonstruált család „nem olyan zárt egység, mint a ‘normális’ nukleáris család; határai átjárhatóak, a volt házastárs, a biológiai szülő ‘behatol’ a[z új] közösségbe” (Neményi 2000, 262). Szintén a posztfamiliáris családmódel változata a többgenerációs család, ahol az egyik szülő rokonságával, nagyszüleivel él együtt a klasszikus nukleáris vagy az egyszülős család, akár gazdasági, akár egészségügyi okokból; és a családmódelhez tartozik továbbá az olyan egyszülős gyermek is, akinek szülei házasságban, de apja vagy anyja a családtól távol, más országban dolgozik, ezért ritkán vesz részt a családi életben. Beck-Gernsheim posztfamiliáris családja tehát nem egy kifejezett családmódel, mely manapság uralkodó módelként jelenik meg, hanem a posztmodern kort jellemző heterogenitás jellemzi, nincs egy domináns módel, helyette több opció, többféle együttélési módel él egymás mellett, melyek válthatják is egymást egy család életében.

A posztfamiliáris család tehát egy gyűjtőfogalom, amely felöleli az egymás mellett létező együttélési formákat, és ezeket egymás variációiként, egymásba átalakulni képes modelleként képzei el. Ennek a posztfamiliáris családnak a formái egyre határozottabban körvonalazódnak a populáris kultúra alkotásaiban. A sorozatokban a családot rendkívül különböző kapcsolatok, társulások konstellációi hozhatják létre, melynek első lépcsőfoka és egyértelmű példája a baráti társaságokat családként működtető szériák. Ilyen a *Cheers* még a nyolcvanas évekből, a *Jóbarátok*, az *Így jártam anyátokkal* (2005–2014), és a ma is futó *Agymenők* (2007–). Bár ezek a baráti társaságok nem reprezentálják a felgyorsult világ, az elfoglalt, dolgozó szülőket, illetve a kirakósszerű programtervezés sajátosságait, de olyan társulások, amelyekben a barátokkal való mindennapos érintkezés természetes és szükséges része a szereplők életének, vérszerinti kapcsolataik viszont háttérbe szorulnak, mivel a rokonokkal való találkozások kellemetlen érzéseket váltanak ki a szereplőkből. Jellemző, hogy az évadok során a sorozatok a családként funkcionáló baráti kötelékekből tényleges családokat hoznak létre azáltal, hogy

a különböző szereplők összeházasodnak, gyermeket vállalnak, mint Monica és Chandler vagy Ross és Rachel a *Jóbarátok*ban, valamint Leonard és Penny az *Agymenők*ben. Szintén a családként funkcionáló baráti társaságokat szerepeltető szituációs komédiákat jellemzi, hogy a társaságon belül megfigyelhető egy szülő-gyermek viszonyra építő kapcsolat, amely a nukleáris család szerkezetére épül. Az *Agymenők*ben például Sheldon többször is Leonard és Penny gyermekeként aposztrofálódik, mivel utóbbiak szülőként gondoskodnak Sheldon szükségleteiről, mindez pedig a karakter gyerekes jellemvonásait is indokolja — a gyerekes jellemvonások a szereplőgárda fiatalságából, az *Agymenők* tudósai esetében pedig a geek kultúrába való beágyazottságukból is adódnak. Nem csak a szituációs komédiák, hanem a csípős humorú komédiasorozatok között is megtalálható a posztfamiliáris család egy-egy variációja. A *Válás* (2016–) kiváló példa a posztfamiliáris család ütemezett életére, amelyben a család fő kenyérkeresője, a feleség a válási procedúra során szembesül azzal, hogy bár a gyerekek minden egyes elfoglaltságát ő szervezi meg, de mivel ő dolgozik, ezért férje viszi el a gyerekeket az orvoshoz és az iskola utáni foglalkozásokra, emiatt pedig el is veszítheti gyermekei felügyeleti jogát. A *Válás*ban a család stabilitása megbomlik, a gyerekeknek és a felnőtteknek egyaránt meg kell tanulniuk az új, átmeneti családmodellben élni. A nem vérszerinti kapcsolatok fontossága és a különböző családmodellek egymás melletti létezése pedig együttesen jelenik meg a drámai műfajú minisorozatban, a *Hatalmas kis hazugságok*ban (2017), amelyben az öt család azáltal válik működőképesé, hogy a különálló családok egy nagy kiterjesztett családdá alakulnak. Ahogy a *Hatalmas kis hazugságok* is, a családi drámasorozatok egyre nagyobb hangsúlyt fektetnek az aktuális családi problémák reprezentálására és feldolgozására, egy lehetséges válasz felkínálására azáltal, hogy a válást, az újránházasodást, az anyaságot és az apaságot, a család boldogulását és az ezek által átalakuló családi köteleket tematizálják. Ezek a kortárs drámasorozatok, és ezt szemléltető a *Hatalmas kis hazugságok*, a nőket, a női problémákat helyezik a középpontba, az otthon szféráját kitágítják, hogy személyes problémáikat azon kívül is bemutathassák.

Hatalmas kis hazugságok – női sorozat

A női főszereplőkkel, női történetekkel operáló sorozatok kedvelt témái a szerelem, a női szexualitás, az anyaság, a nők közötti rivalizálás vagy barátság. Az ilyen sorozatok tipikusan az érzelmekre kívánnak hatni szentimentális hangvételükkel, de a *Hatalmas kis hazugságok* a női kötelék fontosságával, a nők egymás felé való nyitásával, egymásba fektetett bizalmával egy olyan női történetet mesél el, amelyben a nők összefogása a fontos. A sorozat az öt anya összekovácsolásával hozza létre ezt a kvázi nővéri köteleket, és ennek

köszönhető a sorozat világában, hogy az egyes családok együttesen, egy nagy posztfamiliáris családként is működőképessé válnak. A *Hatalmas kis hazugságok* a jó időzítésnek köszönheti igazán, hogy már most emblematikussá válhatott. A széria első évada tökéletes időben, a megfelelő hangsúlyokkal készült ahhoz, hogy megtalálja a helyét a #metoo kampány és a Time's Up mozgalom közegében, amelyhez nem csak azáltal kapcsolódik erőteljesen, hogy az egyik hangsúlyos témája a bántalmazás és a családon belüli erőszak, hanem azáltal is, hogy női sztárokat vonultat fel, női történeteket mutat be jól kidolgozott, erős női karakterekkel — a Time's Up mozgalom egyik célja pedig pont az, hogy jól felépített, alaposan kidolgozott főhősöket láthassanak viszont a képernyőn saját történeteikben¹. A *Hatalmas kis hazugságok* női sorozatként való aposztrofálása tehát egyrésztől beágyazódik egy formálódó, nagy visszhangot keltő mozgalomba, amely a női összetartásra, a nők történeteire hívja fel a figyelmet, másrészt beágyazódik abba a nőközpontú sorozatirányba, mely női főhősöket, női baráti társaságokat állít a fókuszba.

A kiemelt női szereplőkkel operáló sorozatok nem csak a szériák által felkínált nőképekről gondoskodnak, hanem a női szereplők problémáin, nehézségein keresztül a sorozatokban előforduló témákat, ezáltal pedig közönségüket is meghatározzák. Karen Hollinger írja, hogy

Linda Williams felvetése szerint bizonyos nőközpontú hollywoodi műfajok többszörösen azonosított női nézőt hoznak létre. Williams szerint sok női film női közönségét azáltal vonja be, hogy tetszetősebbé teszi a pszichológiai és társadalmi sajátosságok sokféleségét, amelyek a nők szubkulturális tapasztalatait jellemzik a patriarchátus alatt. (Hollinger 2012, 15)

A narratív komplexitás (ld. Mittel 2008) előretörését követő nőközpontú szériák tematikailag a női filmek műfajába illenek bele (melodráma, női barátságokat bemutató filmek [*female friendship film*], *chick flick* filmek), melyek női protagonistákkal a főszerepben különböző női problémákat visznek a vászonra (Hollinger 2012, 35–67). A komplex narratívával rendelkező kortárs amerikai tévésorozatok az archetipikus nőalakok helyett olyan nőképeket kínálnak fel, amelyek csak fokozatokban különböznek egymástól, és amelyek inkább közelítenek egymáshoz, mint hogy távolodnának. Tehát nem egymás archetipizált végleteiként mutatkoznak meg a különböző női karakterek, hanem egy skálán mozognak, ami lehetővé teszi, hogy formálódjanak, átalakuljanak a cselekmények következtében. Havas Júlia Éva a tévésorozatok kapcsán a női karaktereket két archetípusra osztja,

¹ Gondoljunk csak Frances McDormand köszönőbeszédére az idei Oscar-díj-átadón, melyben megkérte az összes kategória női jelöltjét, hogy álljanak fel, nézzenek körbe, mert mindannyiuknak vannak elmondásra váró történeteik, finanszírozásra váró projektjeik.

melyekhez véleménye szerint a kétezres években két újabb alakváltozat kapcsolódott. Havas szerint a két alapvető típus az Anya és a Kurva, melyek „a nyugati keresztény kultúrkör Szűz Mária—Mária Magdolna bináris oppozíciójának modernizált, de alapvető tulajdonságaikban szilárdan rögzített megvalósulásai” (Havas 2008, 54). Havas másik két kategóriája, amely a szingli életforma elterjedésével kapcsolódik össze, a szingli figurájából levezetett Bolondos Bölcsész és a Karrierista. Havas a *Sex és New York* (1998–2004) kapcsán elemzi a négy nőtypust, amelyeket a klasszikus feminizmus felől vizsgál, olvasata azonban olyan kategóriák mentén próbálja értelmezni a szereplőket, amelyek kezdik elveszíteni érvényességüket — azaz Havas elgondolásával szemben talán mégsem „archetipikus”, hanem történetileg meghatározott képzetek. A klasszikus feminizmus problémái nem érvényesek a kétezres évek sorozataiban, a problémák átalakultak. A klasszikus feminista elméletek kritikája rendszerint arra irányul, hogy a patriarchális kultúrában a „megfelelő” nő szexuálisan passzív, a látvány tárgya (ld. Mulvey 2000), a dolgozó, karrierista nő megítélése negatív (ld. Mayne 1994), a magán és publikus szférában betöltött szerepe között feszültség áll fenn (ld. Tasker 1998). Havas kedvelt terminusai, a „szűz” és a „kurva” ellentéte pontosan ezen a kulturális elváráson alapul, ami viszont a kortárs sorozatokban visszaszorulni látszik. Ha a Szűznek éppen az vált a problémájává, hogy nem tud elég szexi lenni, míg a Kurva túlságosan az, akkor ezeknek a kategóriáknak egyre kevésbé van megkülönböztető jellege.

A *Hatalmas kis hazugságok* öt kiemelt női karaktere a fentebb leírtaknak megfelelően egy skálán helyezkednek el, nem állnak egymással éles ellentétben, sokkal inkább alakváltozatok, amelyek a történet folyamán közelednek egymáshoz. A kidolgozott nőalakok problémái női létük különböző aspektusaiból adódnak össze, melyek minden karakternél megtalálhatóak. A *Hatalmas kis hazugságok* hősnői az anya, a feleség és a dolgozó nő feladatainak, kötelességeinek, kötelezettségeinek hálójában próbálnak meg dűlőre jutni személyes kihívásaikkal, és boldogulni a kialakult helyzetben. Az anyaság és a család bemutatása a sorozatot a női filmek hagyományába (Hollinger 2012) kapcsolja be, az anyai és a női szerep kapcsolata viszont korszakonként eltérően jelenik meg, így problematikussága is válik, a *Hatalmas kis hazugságok* pedig több alternatívát is felvonultat az anyai és női szerep kapcsolatára. A sorozat öt anyakarakteréből három a negyvenes évei körül jár (Celeste, Renata, Madeline), ketten pedig húszas éveik végén (Jane és Bonnie). A korkülönbség egyrészt Celeste és Renata esetében a napjainkban jellemző „kései” anyaságra utal, vagyis arra, hogy a professzionálisan sikeres nők harmincas éveikben vállalnak először gyermeket, ami az anyaság és a munka kapcsolatát problematizálja, másrészt megalapozza a Jane és Madeline közötti kötődés alapját, mivel Madeline-t a fiatalon anyává váló Jane saját magára emlékezteti,

aki a húszas éveiben vállalta első gyermekét, de sikertelen házassága miatt sokáig egyedül nevelte lányát. Madeline-hez hasonlóan Jane is egyedülálló anyaként neveli fiát, az apa kiléte abszolút hiányként és tabuként képződik meg Ziggy számára. Jane-t fiatalon megerőszakolta egy férfi, ekkor fogant meg Ziggy, akinek a nő saját feldolgozatlan traumája miatt nem tud beszélni az apjáról, de közben fél, hogy a fiú örökölte apja erőszakosságát. Jane a jó iskola és az újrakezdés reményében költözik Monterey-be, ehhez viszont túl kell lépnie Ziggy apjának árnyékán. Jane traumájának lenyomataként értelmezhetjük öltözködését, amely mindig visszafogott, sportos, eltakarja a testét, mindez látványosan különbözik attól a megjelenéstől, ahogy a megerőszakolás estéjét felidéző képeken láthatjuk rövid kék koktélruhájában, hosszú leengedett hajával. Fontos megemlíteni, hogy Jane-hez hasonlóan Celeste öltözködése is az elfedéssel áll kapcsolatban, amiről később lesz még szó, de Jane esetében mindez nőiességének, szexuális lényének elrejtését célozza, mely egyfajta védelmi mechanizmus. Az epizódok előrehaladtával Jane elkezd megnyílni, amikor rájön, hogy tetszik a kávézótulajdonosnak, és ahogy szembenéz traumájával. A sorozat másik fiatal anyukája, Bonnie edzőként keresi kenyerét, alakja tökéletes, szexuálisan vonzó a férfiak számára, erős, határozott nő, az otthoni feladatokban osztozik férjével, lányának pedig tökéletes mintaként szolgálhat a chodorowi elmélet alapján, így pedig a posztfeminista² nő megtestesítője lehet a sorozatban. A szülőség Nancy Chodorow elgondolta modellje szerint „a fiúk olyan férfiak társaságában nőjenek fel, akik fontos szerepet vállalnak a gyermekgondozásban, a lányok pedig olyan nőkkel álljanak kapcsolatban, akiknek a gyermeknevelésen kívül más értékes szerepeik is vannak, és az élet elismert szféráiban legitim hatalommal rendelkeznek” (Chodorow 2000, 91). A nevelésben résztvevő apa és a munkában helytálló anya párosa egyaránt jellemzi Bonnie és Madeline családját, de utóbbi esetében jobban érvényesül. Bonnie túlzott szabadság eszményével arra ösztönzi mostohalányát, hogy bár nemes célért, de árverezze el szüzességét. Bonnie képe tehát egyáltalán nem problémátlan, erőteljes szexualitása, a sorozat férfi szereplői számára vonzó, a nők számára viszont túlzottan erős, fenyegető saját szexualitásukra nézve, Bonnie-nak tehát az évad során finomítania kell szexualitását. Férje — aki nem melleleg Madeline volt férje — aktívan részt vesz a gyermeknevelésben, ami a Madeline-nal való konfliktusainak alapja, mivel első gyermeke neveléséből nem vette ki a részét, exfeleségével és annak jelenlegi férjével való kontaktusaiban emiatt a

² Hódosy Annamária a következőképp definiálja a posztfeminizmust: „Ez az ideológia a nőket az erő és a szépség összekapcsolásával interpellálja, a nők „hatalmát” a szexuális vonzerőben és a szépségben véli megtalálni és a női külső aprólékos vizsgálatával és karbantartásával véli megvalósítani — amihez értelemszerűen elengedhetetlennek minősíti a szépségipar és divatágazat termékeinek fogyasztását” (Hódosy 2016).

patriarchális férfi klasszikus megtestesítője marad, erős, durva és fenyegető a tekintélyét veszélyeztető új férfitípussal szemben. Chodorow szülővívízióját leginkább Madeline és férje, Ed kettőse jeleníti meg. Madeline karaktere az anyaság és a munka közötti egyensúly megtartásának szócsöve a sorozatban, aki a munka és a háztartás frontján egyaránt helyt akar állni, hogy ezzel állítson mintát lányainak. Ebben partnere az otthon dolgozó Ed, aki amellet, hogy segít a háztartásban, a főzésben és a gyermeknevelésben, támogatja feleségét, akivel együttműködve irányítják a család életét. Egymás éles ellentéteiként olvashatjuk Madeline ex- és jelenlegi férjét, míg előbbi macho és ingerlékeny, addig utóbbi a modern férfi megtestesítője, aki az otthon szférájában is megtalálja helyét, gyengéd és gondoskodó. Kettejük kapcsolatát Madeline csalfasága árnyékolja be; a nő munkatársával csalja meg férjét, ami ex- és jelenlegi férje különbözőségére vezethető vissza, mivel az első gyermekét huszonevesen egyedül nevelve önálló, független, határozott nővé vált, akinek megfelelő társa ugyan a gyengéd férfi, de ez nem elégíti ki a nőt. Madeline az évad során visszatalál férjéhez, és lázadó tinédzser lányával is megtalálja a közös nevezőt azután, hogy beismerte csalárdságát. Celeste és Renata családja a két szülő és vérszerinti gyerekek hagyományos modelljére adnak alternatívákat (előbbi a háztartásbeli anyával, utóbbi a professzionista szülőkkal), Madeline és Bonnie családja pedig a kétkeresős, mozaik családra, ahol biológiai és előző házasságból származó gyermekek egyaránt vannak.

A sorozat egyik központi témája a különböző női karakterek és családjaik boldogulása, ezen keresztül pedig a gyermeknevelés és a szülők szerepe. Már Beck-Gernsheimnél is volt szó az ütemtervszerű mindennapokról, mely elsősorban a kétkeresős családmodell velejárója, azaz, ha mindkét szülő dolgozik, akkor a gyerekek szabadidejét és a családként együtt töltött időt óramű pontossággal szervezik meg. A kétkeresős családmodell mellett — melyet Madeline-ék, Bonniék és Renatáék képviselnek — a sorozatban jelen van az egyszülős és a nukleáris modell is — előbbit Jane, utóbbit Celesték reprezentálják. Celeste sikeres ügyvéd volt, aki otthagya hivatását gyermekei születésekor, hogy háztartásbeli anya legyen, Jane és Madeline részmunkaidőben dolgozik (előbbi könyvelőként, utóbbi a színházban), Bonnie saját jogastúdióját vezeti, Renata pedig igazgató egy nagyvállalatnál. A sorozatban a szereplők az anyaságot a gyermekkel töltött idő és a karrierépítésre fordított idő viszonyában ítélik meg, melyből több konfliktus is adódik. Az egyik ilyen konfliktust éppen Renata magas beosztása és a karrierje iránti elhivatottsága alapozza meg, mindez pedig a sorozat elején róla alkotott negatív képet erősíti; kifejezetten ellene lép fel Jane, Celeste és Madeline az évad során több alkalommal is: Jane a Ziggy-vel szembeni vádak (misperint Jane fia bántotta Renata kislányát) miatt, amiket nem támaszt alá a pszichológus véleménye; Celeste ügyvédként segít Madeline-nak, amikor a

színpadra állítandó darabot Renata le akarja állíttatni annak témája miatt, Madeline pedig többször is keresztbe tesz az évad során Renatának. Madeline ellenszenvét a másik nő professzionalizmusából adódó elfoglaltsága táplálja leginkább, amit tovább fokoz, hogy Renata férje is magas pozícióban dolgozik, lányukkal pedig dada foglalkozik. Renata azt a hivatásának élő nőt testesíti meg a sorozatban, aki a szakmában való elismertségért, előrelépésért dolgozik, és akkor szembesül életmódjának negatív oldalával, amikor lányát bántalmazzák az iskolában. Renata karaktere azáltal válik pozitívvá a sorozat végére, hogy fokozatosan, de egyre inkább jelen van lánya életében, egyre inkább kiveszi részét a gyermeknevelésből. A Renata és Jane közötti konfliktust éppen az alapozza meg, amikor első találkozásukkor Renata azt hiszi, hogy Jane is dadus, ami Madeline-nak csak olaj a tűzre a magasbeosztású nővel szembeni ellenségeskedés során. Madeline szerint — már Jane-nel való találkozásának napján hangot ad véleményének — az olyan professzionista nők, mint Renata, lenézik a háztartásbeli és félállásban dolgozó anyákat, ami a két nő közötti konfliktus alapját képezi. Amikor Renata a színházi darab leállításáért harcol, Madeline munkakörnyezetét, ezzel pedig a publikus szférában betöltött helyét veszélyezteti, mindezt pedig Madeline a nő privát szférában betöltött szerepének aláásásával viszonzza, amikor Renata lányának születésnapjában bulijának időpontjában több gyereket is más programra visz. A professzionista nő tehát a publikus térfélen támadja az otthon terében könnyedén mozgó félállású anyát, a félállásban dolgozó pedig a privát térben veszélyezteti a főállású anya pozícióját. Renata másik ellenlábasa Jane, akivel gyermekeik védelme miatt állnak egymással konfliktusban. Jane hinni akar fiának, hogy nem ő bántalmazta a kislányt, és nyilvánosan kiáll mellette, de fél, hogy Ziggy örökölte apja erőszakos jellemét. Renata otthoni jelenléte lánya iskolai bántalmazásai következtében kezd erőteljesebb lenni, végére akar járni, hogy ki a tettes, akit el akar távolíttatni az osztályból. A két gyermekét védő anya nem egyszer egymásnak feszül, mígnem tettegességig fajulnak az események, és Jane megsebzí Renata szemét, amiért később bocsánatot kér. A *Hatalmas kis hazugságok* egyik legerőteljesebb szála éppen a gyermeküket mindenáron védelmező anyák, Renata és Jane, akik a gyermeket a bántalmazástól és a kiközösítéstől akarják megvédeni, valamint Celeste, aki saját testi épségét veszélyezteti, hogy a gyerekeinek ne essen bántódása. A sorozat folyamán a Renata és Jane, valamint Madeline közötti ellentét rendeződik, a korábban negatív megítélésű Renata alakja is pozitívvá válik azáltal, hogy a publikus és privát szféra között egyensúlyt teremtő dolgozó anyává válik, amivel Madeline, Bonnie és Jane karakteréhez idomul, valamint Celeste is elkezd efelé a kép felé közelíteni, mivel férje nyomása ellenére vissza akar térni ügyvédi hivatásához.

Celeste és férje, Perry a közösség szemében tökéletes párnak látszanak, akikben még mindig szenvedélyesen ég a tűz egymás iránt. Kapcsolatuk rendkívül intenzíven jelenik meg a sorozatban, a megismert párok közül náluk a leghangsúlyosabb a testiség ábrázolása a vizualitás szintjén. De kapcsolatuk látványos szexualitása szorosan összefügg a testiség egy másik szintjével, a fizikai bántalmazással, erőszakkal. Bár elsőre úgy tűnhet, Celeste és Perry kapcsolati problémái csupán egy az öt család problémáiból, valójában ez a sorozat egész történetét meghatározó mozzanat, amely minden további eseményre hatással van. Perry erőszakosságára vezethető vissza, hogy ikerfiaik egyike bántalmazza Renata lányát, ami a Renata–Jane–Madeline fronton a konfliktus egyik alapja, de erről később, most térjünk vissza Celeste és Perry kapcsolatához és a testiség erőteljes ábrázolásához. Mind az erőszak, mind a szexuális aktusok expliciten vannak ábrázolva, a készítők nem kendőzték el ezeket a jeleneteket, mivel nagyon is jelentékenyek a páros kapcsolatában. Az első epizód elején több olyan momentumot is láthatunk, amelyek a pár látványos testi kontaktusát, intimitását premier plánokban és szekond plánokban mutatja, ahogy csókolóznak, megérintik egymást — már ezekből a jelenetekből látható a kapcsolat intenzív volta. Ugyanezen epizód második felében már bepillantást nyerhetünk Perry hatalmába, amikor egy félközeli látjuk, ahogy megragadja a neki ellentmondó Celeste-et. A kamera egyaránt bemutatja az erőszakot és az intimitást, a hasonló plánhasználattal pedig közel egyforma hangsúlyt kapnak. A házastársak közötti intenzitás az epizódok előrehaladtával egyre erőteljesebb, a második epizódban Perry azzal vádolja Celeste-et, hogy kisajátította magának ikerfiaik első iskolai napját, amiért meg is üti a nőt, aki védve magát visszaüt — mindezt közelről szűkszékondban láthatjuk —, a férfi hozzávágja a szekrényhez — ezt már bőszékondban mutatja a kamera —, majd tettét megbánva Perry átfordítja a szituációt szexuális aktussá, ami esetükben hasonlóan erőszakos, mint a bántalmazással együtt járó veszekedések, az aktust premier plánban, majd szűk szekondban látjuk. A szekondok használata a jelenetben azért fontos, hogy a két felet egy képben tartsa, a reakciók, a nő távolságtartása, majd a férfi közeledése megbánásakor érzékelhető legyen, az aktusnál a közeli beállításra való váltás pedig — elsősorban — a férjben dúló feszültség szexuális töltéssé való átalakítását érzékelteti, de az aktus erőszakosságát mutatja az újbóli félközeli, mely elhagyja a premier plán intim közelségét. Kapcsolatukban a bántalmazásokat, veszekedéseket erőszakos és durva szex követi, mely a feszültségek levezetésére szolgál, ezt sugallja ezen aktusok rövid ideje is. A veszekedések brutalitása a történet előrehaladtával arányosan nő: fojtogatás, ütés, megragadás, egészen az utolsó epizódig, ami Celeste megverésével indul, de ezt már nem mutatja meg a kamera a nézőnek, csupán a szellőzőn átszűrődő sikolyokat halljuk, majd a földön fekvő, magát megadó, remegő

Celeste-et. Ez a verés már nem torkollik szexbe, Perry otthagyja a padlón feleségét. A férfi erőszakosságának növekedése vezeti Celeste-et a menekülés gondolatához, az új lakás vásárlásához, ahova fiait is magával tudja vinni. Az erőszak és szexualitás együttes bemutatása, szoros összefonódása a Celeste által kapcsolatukról alkotott képet érzékelteti, ahogy elkezd felismerni a kapcsolat egészségtelen voltát, úgy alakulnak át a képsorok is, és a brutalitás növekedésével csökkenni kezdenek a szexbe átcsapó jelenetek, mígnem az erőszak olyan formát ölt, hogy már csak képen kívüli hangként halljuk, a kamera pedig csak a bántalmazás eredményét mutatja meg: a földön fekvő Celeste-et. Az egyre durvább tettlegesség és egyre kevesebb szexualitás Perry frusztrációjával áll kapcsolatban, amely a családon belüli hatalmából és annak képzelt hiányából fakad. Perry a család egyedüli kenyérkeresőjeként akarja biztosítani a családi hierarchián belüli pozícióját, feleségét háztartásbeli feladataira szorítani, hogy teljes idejét fiaik nevelésére fordítsa azért, hogy ezzel teljesen a saját felügyelete alatt tartsa. Perry birtoklási vágya elsősorban nem feleségére irányul, sokkal inkább fiaira, akikkel kapcsolatban minden döntésben részt akar venni, minden döntést ő akar meghozni. Agresszióját sem mindenekelőtt Celeste önállósága vagy döntései váltják ki, hanem a gyerekekre vonatkozó döntésekből való kimaradása (mert épp nem volt otthon), vagy a gyerekekkel való időtöltés hiánya. Ellentétben tehát az *Egy ágyban az ellenséggel*, amelyben (ahogyan hagyományosan a filmekben ábrázolják) a férj hatalmi vágya feleségére irányul, és agressziója a nő tetteiből ered, Perry frusztrációja a *Hatalmas kis hazugságokban* a gyerekek életéből való kimaradásból származik. A férfi erőszakossága tehát nem a nő publikus szférában betöltendő hatalmára, a lehetséges professzionális sikerekre irányul, hanem a gyermeknevelésre, ami pedig az átalakuló családmodellek és családi szerepek miatt frusztrálja. Ez a modern apai szereppel áll kapcsolatban, melyet az otthon dolgozó Ed testesít meg elsősorban a sorozatban, aki szórakoztató, segítőkész, ott van a gyermeke mellett, mindenről tud, mindenben részt vesz. Ennek a modern apának a képe kelt szorongást Perry-ben, ennek nem tud eleget tenni professzionalista életvitele mellett, amelyet viszont nem akar feladni vagy visszább venni, hogy azzal teret adjon Celeste-nek a munka terén.

Perry erőszakossága tehát a gyermekei fölötti hatalomból és annak féltéséből táplálkozik, de szorosan kapcsolódik, bár a gyermekeken keresztül áttételesen, Celeste anyaságához és a nő korábbi munkája iránti elhivatottságához. Ahogy megtudjuk, Celeste ügyvédként dolgozott, rendkívül sikeres volt munkájában, de nehezen esett teherbe, ezért otthagyta hivatását, hogy a gyerekvállalásra koncentráljon. Perry nehezményezi a nő karrierjének lehetőségét, amikor Celeste segít Madeline-nek a színielőadás megtartásában, és érzelmi zsarolással próbálja hatalmában tartani, ami újfent a gyerekekre vonatkozik, egy lehetséges új baba képében. Perry tehát felesége anyai szerepe

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

Perry erőszakossága okozza a sorozat másik jelentős mozzanatát, Jane és Renata konfliktusát is (Ahogy arra már utaltam, Renata lányát az iskola első napján bántalmazzák, amiért Ziggy-t vádolja meg a kislány, aki valójában a valódi tettestől, Perry és Celeste fiától, Maxtól fél). Max látva, hogyan bánik az apja az anyjával, adaptálta az erőszakosságot, melyet saját személyes viszonyaiba is belevitt. Itt fontos megemlíteni, hogy a családon belüli erőszak történetbe való beemelése nem csak azért jelentős, mert egy elhallgatott témát jelenít meg erőteljes vizuális képsorokkal, hanem azért is, mert annak

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

Ami Perry birtoklás-vágyában, a bántalmazásokban és a munkahelyen főállásban dolgozó versus háztartásbeli anya ellentétében megjelenik, az Chodorow fentebb már említett szülőség gondolata, mely nem anyai vagy apai feladatokról szól, hanem a szülői feladatok megosztásáról az anya és az apa között, illetve arról, hogy a gyermekeknek olyan családban kell felnőniük, ahol mindkét szülő egyaránt jelen van a privát és a publikus szférában, ezáltal a fiúk olyan férfiakkal nőnek fel, akik az otthoni teendőkből is kiveszik a részüket, a lányok pedig olyan nőkkel, akik a munka frontján is megállják a helyüket (Chodorow 2000, 64). Ennek a chodorowi vízióknak tökéletes megtestesítői a sorozat világában Ed és Madeline, előbbi erőteljes otthoni jelenlétével, háztartásbeli munkavégzésével, a nevelésben való érdemi szerepével, utóbbi az otthon és a munka közötti egyensúly megtartásával, a színdarab melletti kiállásával. Ez a modern család, amelyben a szülőség a meghatározó, frusztrálja Perry magáról és a családon belüli szerepéről alkotott képét. Perry erőszakossága, birtoklási és irányítási vágya, ahogy már említettem, egyrészt Celeste-re irányul, de főként ikerfiai nevelését érinti, mivel több vitájuk a fiúk baráti társaságára, szófogadására, az eléjük állított mintára vonatkozik. Celeste egyik érve a Perry-vel maradásra éppen fiaikkal való jó apai viszony, mely a napjainkban egyre inkább felértékelődő apai értékek trendjébe illeszkedik, amit például a *Rólunk szól* (2016—) apa karaktere kapcsán megfigyelhetünk. Celeste és Perry családja a klasszikus idealizált nukleáris család értékeit kívánja fenntartani a mai kor átalakuló családmodelljei között, ám sikertelenül, mert az egykeresős család struktúráját az otthonban jelentékenyen jelenlévő apa figurájával kívánja kombinálni. Az adaptált nukleáris családmodell esetükben azért is meddő, mert a Perry-t jellemző apai kvalitások a posztmodern korban kapnak jelentékeny hangot. Egyrészt, Perry gyakori üzleti útjai és az otthon távoli munkája sem hagyja kiteljesedni a jelenlévő apa képét, ami frusztrációra ad okot. Másrészt, Celeste egy hivatásában sikeres nőből vált otthonülő

családanyává, s amint barátnőjének bevallja, nem is elég számára az anyaság, amiből az következik, hogy Celeste tettvégya és az újbóli munkába állás vágya újfent nem felel meg az adaptálandó családmoddnek. A női emancipáció után már nem várható el az emancipált, professzionalista, sikeres ügyvédnőtől, hogy teljesen hagyja hátra hivatását, Perry birtoklási vágya miatt azonban nem engedheti, hogy fiai kicsit is nélkülözzék anyjukat, ezért nem akarja visszaengedni feleségét a publikus szférába, melybe a nő visszavágyik. Így tehát csakis működésképtelenként adaptálhatják a nukleáris család modelltjét.

A hagyományos nukleáris családmodd a korszakban zajló átalakulások miatt sem működik a sorozat esetében. Somlai Péter (2013) vázolja, hogy a tradicionális nukleáris család kialakulásához hasonló változások mennek végbe a jelenkori családmoddlek formálódásakor:

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

Azaz az átalakulások következtében a hagyományos családmodd, családstruktúra, a családban betöltött szerepek kiüresednek, szükségszerűen átalakulnak, ami szintén hozzájárul ahhoz, hogy a Perry által preferált családmodd sikertelen. A fenti idézet azokra az átalakulásokra, átmenetekre utal, melyeket Beck-Gernsheim is megnevez a posztfamiliáris családmoddlek körvonalázásakor. Ezek értelmében a sorozatban Renata családja a posztfamiliáris családmoddlek kétkeresős változatát képviseli, annak is egy olyan formáját, melyben mindkét szülő magas beosztású, jól kereső pozícióban dolgozik, és mindkettőjük számára fontos karrierjük építése. Ebben a családmodd-változatban a családi élet kirakószerű megszervezése, az ütemezés, a pontos menetrend kerül előtérbe, a gyermekekre pedig dada vigyáz. Ahhoz, hogy a Renata karakter képe pozitívvá váljon, ahogy már fentebb írtam, Renatának meg kell találnia az egyensúlyt munka és otthon között, ami az ő esetében azt jelenti, hogy otthoni jelenlétének hangsúlyosabbá kell válnia. A karrierista nő negatív képét közvetíti a sorozatban, akit

munkahelyi elfoglaltságai, ambíciói elvonnak az otthoni teendőktől, a gyermekneveléstől. A privátban való jelentősebb jelenlét érdekében az évad során munkahelyi elfoglaltságait csökkenti, a sorozat végére megteremtődik a professzionalizmus és anyaság egyensúlya, amely a gyermekkel töltött érdemi időtöltésben, a családi életben jelentékenyebbé válásában tükröződik. A sorozat világában a chodorowi elképzelésnek megfelelően a munkában elért sikereivel, boldogulásával példát állító anya az otthon közegének is szerves része lesz, kellő figyelmet fordít gyermekére, családjára, mindezekben pedig a férje partnerként segíti, akivel meg tudják őrizni az intimitást. Mind Renata, mind pedig Celeste a *Sex és New York* Mirandájának alakját idézi meg. A fentebb idézett Havas Júlia Éva Mirandát a karrierista kategóriájába sorolja, de képe sokkal összetettebb, hiszen Mirandának (Renatához hasonlóan) a *Sex és New York*-ban meg kell találnia a megfelelő egyensúlyt a karrier és gyermeknevelés között. Celeste és Renata alakja tehát egyáltalán nem előzmény nélküli a műfajban.

Celeste és Perry erőszakos kapcsolata és annak következményei, Renata lányának bántalmazása, Ziggy megvádolása, Perry családi szerepe miatti frusztrációja, Jane traumája és nőiességének palástolása, Bonnie túlzott szexualitása és Madeline csalárdsága alapján kijelenthetjük, hogy az öt család külön-külön, más okokból ugyan, de működésképtelen. Az általuk képviselt családmodellek a konkrét családok esetében sikertelenek, de együtt, egy nagy posztfamiliáris családként elgondolva, melyben egymást segítik, működőképeseek lehetnek. Ettől függetlenül az öt család mindegyike megfelel a posztfamiliáris család mindennapi életének kirakósszerű megszervezését, a különböző helyszíneken történő programokkal teletűzdelt napirendet tekintve. A gyermek életének szervezatlensége, a szülő jelenlétének hiánya legerőteljesebben Renata családjában észlelhető, őket követi Celeste családja, akinek férje gyakran van távol az otthonról.

A posztfamiliáris család fogalma abban a korban alakul ki, melyben gyakoriak a válások, újraraházasodások, az interkulturális, a kettős nemzetiségű, a többgenerációs, az egyszülős és a nevelőszülős családok (Beck-Gernsheim 2002). Kiváltképp az elvált vagy egy szülővel felnövő gyermekek esetében figyelhető meg egyfajta érzékenység, sebezhetőség (Beck-Gernsheim 2002, 95), ami a sorozatban Ziggy szégyenlőségében, visszafogottságában is megmutatkozik. Ziggy azáltal válik nyitottabbá, magabiztosabbá és felszabadultabbá, hogy egy nagyobb „család” részévé válik, mely a sorozat történései során alakul ki. Ez a nagyobb család az a választott kapcsolat, mely létrehozza a posztfamiliáris családot az öt főszereplőnőt összekötő (nővéri) kötelék révén. Ennek a barátnői–nővéri kapcsolatnak köszönhető, hogy Jane levetkőzi bezártságát, újra nyitni mer a férfiak felé, fia pedig nyitottabb, bátrabb lesz ebben a biztonságos nagy családban; hogy Renata egy olyan anyai

közösség része lesz, melyben érdemi időt tölthet lányával; Madeline szembenéz csalfaságával; Celeste pedig kikerül Perry hatalma alól, s fiai is biztonságos környezetbe kerülnek, melyben egy féltestvérük is lesz Ziggy személyében. A fentiekben tárgyalt különböző családmodellek, családon belüli szerepek a sorozat zárlatára kialakuló nő(vér)i köteléken alapuló szimbolikus nagy családban lesznek működőképesek, a lezajlott események következtében átalakultak, egymáshoz idomultak. Ez a posztfamiliáris család eddig elsősorban a szituációs komédiák baráti társaságaiban találta meg a helyét, melyben a kialakuló köteléknek köszönhetően a női karakterek átsegítik egymást a folyamaton.

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

Felhasznált irodalom

- Beck-Gernsheim, Elisabeth. 2002. „On the way to a post-familial family. From a community of need to elective affinities.” In Ulrich Beck és Elisabeth Beck-Gernsheim. *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. London: SAGE Publications, 85–100.
- Butsch, Richard. 1992. „Class and Gender in Four Decades of Television Situation Comedy: Plus ça Change...” *Critical Studies in Mass Communication* 9: 387–399.
- Butsch, Richard. 2003. „Ralph, Fred, Archie and Homer: Why television keeps re-creating the white male working class buffon.” In Gail Dines és Jean McMahon Humez (ed.) *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*. Thousand Oaks: Sage, 575–585.
- Chodorow, Nancy J. 2000. *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Ford. Csabai Márta, Kende Anna, Örlösy Dorottya és Szabó Valéria. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.
- Fogel, Jennifer M. 2012. *[A Modern Family: The Performance of “Family” and Familiarism in Contemporary Television Series](#)*. PhD thesis. University of Michigan. 2016. november 20.
- Glennon, Lynda M. és Richard Butsch. 1982. „The Family as Portrayed on Television 1946-1978.” In D. Pearl, L. Bouthilet & J. Lazar (ed). *Television and Behavior: Ten Years of Scientific Progress and Implications for the Eighties. (Volume II, Technical Reviews.)* Washington, D.C.: U.S. Department of Health and Human Services, 264–271.
- Havas, Júlia Éva. 2008. „Női sorozatok: kettő plusz kettő. Kortárs amerikai tévésorozatok nőképe.” *Metropolis* 4: 54–79.
- Hódosy, Annamária: „[A reklám és a posztfeminista erődiskurzus](#).” *Apertúra* 2016. tavasz.
- Hollinger, Karen. 2012. *Feminist Film Studies*. London & New York: Routledge.
- Krigler, Gábor. 2008. „Az előző részek tartalmából. Az amerikai sorozatok világa.” *Metropolis* 4: 10–28.
- Lacalle, Charo és Tatiana Hidalgo-Marí. 2016. „Evolution of family representations in Spanish fiction television.” *Revista Latina de Comunicación Social* 71: 470–483.

- Lacalle, Charo és Beatriz Gómez. 2016. „The representation of women in the family in Spanish television fiction.” *Communication & Society* 29 (3): 1–14
- Mayne, Judith. 1994. *Directed by Dorothy Arzner*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mittel, Jason. 2008. „Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban.” *Metropolis* 4: 30–53.
- Mulvey, Laura. 2000. „[A vizuális élvezet és az elbeszélő film.](#)” Ford. Juhász Veronika. *Metropolis* 4: 12–23.
- Neményi, Mária. 2000. „Új család - új modell.” In Schadt Mária (szerk.) *Családszociológia (Szöveggyűjtemény)*. Pécs: Comenius, 258–270.
- Somlai, Péter. 2013. *Család 2.0. Együttélési formák a polgári családtól a jelenkorig*. Budapest: Napvilág Kiadó.
- Tasker, Yvonne. 1998. *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London: Routledge.

Filmográfia

- Bays, Carter & Craig Thomas (alk.) 2005–2014. *Így jártam anyátokkal (How I Met Your Mother)*. Bays & Thomas Production & 20th Century Fox Television.
- Berg, Gertrude (alk.) 1949–1957. *The Goldbergs*. NBC & CBS.
- Borowitz, Andy & Susan Borowitz (alk.) 1990–1996. *Kaliforniába jöttem. (The Fresh Prince of Bel-Air)*. The Stuffed Dog Company, Quincy Jones Productions, Quincy Jones/David Salzman Entertainment & NBC Productions.
- Burrows, James, Glen Charles & Les Charles (alk.) 1982–1993. *Cheers*. Charles/Burrows/Charles Productions & Paramount Television.
- Crane, David & Marta Kauffman (alk.) 1994–2004. *Jóbarátok. (Friends)*. Bright/Kauffman/Crane Productions & Warner Bros. Television.
- Fogelman, Dan (alk.) 2016–. *Rólunk szól. (This Is Us)*. Rhode Island Ave. Productions, Zaftig Films & 20th Century Fox Television.
- Franklin, Jeff (alk.) 1987–1995. *Bír-lak. (Full House)*. Jeff Franklin Productions, Miller-Boyd Productions, Lorimar Telepictures, Lorimar Television & Warner Bros. Television.

- Horgan, Sharon (alk.) 2016–. *Válás. (Divorce.)* HBO Entertainment, Pretty Matches Productions, Merman Films, Kapital Entertainment & 343 Incorporated.
- Kelley, David E. (alk.) 2017. *Hatalmas kis hazugságok. (Big Little Lies.)* Pacific Standard, Blossom Films & David E. Kelley Productions.
- Kohan, David & Max Mutchnick (alk.) 1998–, *Will és Grace. (Will & Grace.)* KoMut Entertainment, 3 Sisters Entertainment, 3 Princesses and a P Productions, NBC Studios, NBC Universal Television Studio & Universal Television.
- Leavitt, Ron & Michael G. Moye (alk.) 1986–1997. *Egy rém rendes család. (Married with Children.)* Embassy Communications, ELP Communications & Columbia Pictures Television.
- Lorre, Chuck & Bill Prady (alk.). 2007–. *Agymenők. (The Big Bang Theory.)* Chuck Lorre Productions & Warner Bros. Television.
- Newman, Tracy & Jonathan Stark (alk.) 2001–2009. *Jim szerint a világ. (According to Jim.)* Newman-Stark Productions, Suzanne Bukinik Entertainment, Brad Grey Television, Touchstone Television & ABC Studios.
- Reo, Don & Damon Wayans (alk.) 2001–2005. *Életem értelmi. (My Wife and Kids.)* Wayans Bros. Entertainment, Impact Zone Productions & Touchstone Television.
- Ruben, Joseph (rend.) 1991. *Egy ágyban az ellenséggel. (Sleeping with the Enemy.)* 20th Century Fox.
- Star, Darren (alk.) 1998–2004. *Szex és New York. (Sex and the City.)* Darren Star Productions & HBO Original Programming.
- Stearns, Mary Kay & Johnny Stearns (alk.) 1947–1950. *Mary Kay and Johnny.* CBS, DuMont Television Network & NBC.
- Weinberger, Ed, Michael Leeso & Bill Cosby (alk.) 1984–1992. *The Cosby Show.* Carsey-Werner Productions & Bill Cosby Productions.