

Színház- és Filmművészeti Egyetem

DLA képzés

2006

Rozgonyi Ádám

DLA dolgozat

Mindennapi kenyérünk

Televíziós sorozatokról

Témavezető:

Zsombolyai János

Egyetemi Tanár

Előzetes megjegyzés

Ebben a dolgozatban különféle sorozatokról, mindenekelőtt televíziós szériákról esik majd szó. Megpróbálom az olvasót megismertetni a sorozat és a sorozat alkotásának rövid történetével, különféle műfajokból hozva néhány példát. Természetesen a történeti előzményeknél alaposabban foglalkozom majd a sorozatok „diadalmenetének” 20. századi alakulásával, hogy azután megpróbáljam típusokba rendezni dolgozatom főszereplőit, a tévészeriákat. A későbbiekben különböző szempontokból foglalkozom velük, így szó lesz pszichológiáról, stílusról, világképről is.

Számtalan sorozat felsorolása és a rájuk való hivatkozás helyett úgy döntöttem, hogy a mondandóm szempontjából a legizgalmasabb, vagy, ha a történeti szempont dominál éppen, a legelső példákat fogom csak említeni. Ez az esetek nagy részében amerikai példákat – filmeket, sorozatokat – jelent majd. Ennek nyilvánvaló oka az, hogy a film történetéhez hasonlóan a televízió s vele a tévésorozatok története is szétválaszthatatlanul kapcsolódik az Egyesült Államok civilizációjának – és persze technikai fejlődésének – történetéhez.

Olvasóm megértését kell kérnem: nem elfogultság, hanem a műfaj fejlődéstörténete teszi, hogy nagyrészt tengerentúli alkotásokat említek majd.

I. Folytatásos művészet

1. A napi betevő

Abban a pillanatban, amikor ezt a dolgozatot írom, írni kezdem, akárcsak abban a pillanatban, amikor ezt a dolgozatot az első olvasó kézbe veszi, a világon több tízmillió ember ül a tv-készülék előtt és néz televíziós sorozatot. Hívják bár szappanoperának, telenovellának (spanyol írásmód szerint telenovelának), teleregénynek, folytatásos sorozatnak, folytatásos regénynek, vagy egyszerűen a napi betevő falatnak, mára nyilvánvalóvá vált, hogy a televízióval rendelkező országok lakosságának jelentős hányadát ejtette rabul a televíziós sorozatok rendszeres nézése.

Vannak olyan televíziós kultúrák, például Oroszország, Kína, Olaszország és – különösen a külföldről importált sorozatokat illetően – Franciaország, ahol a sorozatok elterjedése viszonylag friss keletű jelenség, s vannak olyanok, mint az angolszász országok és Latin-Amerika országai, Európában pedig Spanyolország és Portugália, amelyekben a sorozatok követése, illetőleg korábban a rádiósorozatok hallgatása, az adott hordozó eszközök, a rádió, illetve a televízió megszületése óta bevett dolog.

Van olyan sorozat, amely több évig, több évtizedig elhúzódik, így generációk nőnek föl és cserélődnek ki úgy, hogy a sorozat közben nem változik. Szóljon bár a sorozat egy amerikai kisváros, egy angol falu, egy múlt századi latin-amerikai hacienda, vagy akár a budapesti Mátyás király tér lakóiról, de mint a példák közt említeni fogjuk, akár az indiai mítoszt, a *Ramayana*-t feldolgozó, hétvégeként több tízmilliót nézőt a készülék elé csalogató eposzról, a sorozatok gyakorlatilag felölelik, reprezentálják és bizonyos mértékig át is alakítják az élet minden területét.

Mindennemű sorozat elbeszélési technikája, és valószínűleg ez a legfontosabb, a műfajra legjellemzőbb tulajdonsága, amivel számolnunk kell, nem olyan narráció, amelyet egész egyszerűen tetszőlegesen abba lehet hagyni. Sokkal inkább az a szerkesztési, dramaturgiai, narratív rendszer jellemzi, amelyben a szerző, a producer, az írók, a storylinerek bizonyos dramaturgiai követelményeknek eleget téve úgy állítják meg a történet elbeszélésének az adott epizódba szánt fonalát, hogy a folytatás a nézőket legközelebb is érdekelje. Nyilvánvalóan minden olvasónak eszébe jut az *Ezeregy Éjszaka Meséi* elbeszélői módszere, amelyben Seherezádé, a mesélő rabszolgánál mindig befejezi az előző éjszaka megkezdett történetet és belekezd egy újba, amelyet a

legérdekesebb ponton hagy abba, hiszen csak így remélheti, hogy megéri másnapi, hogy profánul fogalmazzunk, adásidejét is. Ha az *Ezeregy éjszaka meséit* említjük, akkor szólnunk kell arról is, amit e dolgozat megpróbál majd több ponton is megvilágítani, hogy a sorozat, a folytatás, ezzel párhuzamosan pedig bizonyos dramaturgiai elemek ismétlésének technikája a művészetben, tágabban értelmezve a vallási, művészeti, vagy akárcsak szórakoztató jellegű ábrázolásokban, illetve irodalmi művekben való megjelenése nem a rádió-, illetve televíziós sorozatokkal kezdődött a 20. században.

A 19. század közepén Eugène Sue *Párizs rejtelmei*, vagy Dickens majd minden regénye sorozat formájában került az akkori olvasók elé. Köszönhető ez a technológia, a nyomda és újságírási technika változásának, az olvasók tábora demokratizálódásának és számtalan egyéb körülménynek, amellyel a későbbiekben foglalkozni kívánunk.

Némiképp függetlenül a később tárgyalandó előzményektől, az mindenképpen megállapítható, hogy a 19. század fordulópontot jelent az irodalom és általában a nyomtatott sajtó életében. Az 1850-es évektől kezdve a sorozat meghatározó elemévé vált az irodalmi művek terjedésének és terjesztésének. Dickens olvasói a szerző legtöbb művével nem nyomtatott regény, hanem újságok sorozat-mellékleteként ismerkedhettek meg. A sorozat önálló műfajjá vált. Ahogyan Robert C. Allen¹ megállapítja, a sorozatban közölt regények elterjedése megnövelte az olvasói igényt a nyomtatott sajtótermékek iránt, s ez pedig a modern nyomdagépek kialakulásához vezetett. Az újságok képregény mellékletei a színes nyomtatás forradalmi újításait tették lehetővé, az 1910-es esztendőben megjelenő film-, vagy filmszkeccs sorozatok pedig a mozik állandó látogatóinak hadát mozgósították.

Az Egyesült Államokban és néhány más országban a fikciós sorozatok népszerűsége gyorsította fel az országos rádióhálózat kialakulását. Az amerikai rádiózás az 1930-as évek óta igyekszik a leghűségesebbnek vélt, és azóta is a leghűségesebbnek bizonyuló célközönséget, a háztartásban otthon tevékenykedő női hallgatót sorozatokkal „megfogni”, és mire elérkezik az 1940-es esztendő, az országos rádiókban figyelemmel követhető hatvannégy napi sorozat már a szponzorált – tehát bevételt hozó – adások kilencvenkét százalékát teszi ki. A tíz leghallgatottabb műsor mindegyike sorozat. Az 1950-es évektől kezdve ugyanez figyelhető meg az amerikai televízió-műsorok esetében is, ráadásul ekkoriban olyan sorozatok is képernyőre kerültek, amelyek szinte napjainkig adásban maradtak.

A televíziós sorozatok, bár számuk és típusaik hatalmas változáson – mondhatjuk fejlődésnek is – mentek keresztül az elmúlt évtizedekben, a mai napig éppoly népszerűek,

mint a kezdeti időkben, és hallgatóik, nézőik száma nemhogy nem csökkent, hanem éppenséggel nőtt is. Felmérések bizonyítják, hogy Észak- és Latin Amerikában éppúgy, mint jó néhány európai országban, a televízióval rendelkező háztartásokban élő nők több, mint fele napi rendszerességgel követ legalább egy napi sorozatot². Ehhez nyugodtan hozzávehetjük azt a tényt, hogy az elmúlt években, évtizedekben a sorozatok a férfilakosságot is eredményesen veszik célba világszerte, nem beszélve az elsődleges, talán legfontosabb célközönségről, a fiatal korosztályokról.

Így lehet igaz az, hogy Észak- és Latin-Amerikában, Európában, Ázsia számos országában és Ausztráliában, a média területén a legtöbb profitot hozó műfaj a napi és heti sorozat. Extrém példának számít a Kínában 1991-ben bemutatott *Kewang /Várákozás/* című sorozat, amely százmillió feletti nézőszámot ültetett rendszeresen a képernyő elé³. Mexikó legnagyobb televíziós társasága a Televista tevékenységének jelentős részét telenovellák, teszik ki, és némelyiket az ország televíziózó lakosságának több mint hetven százaléka nézi. A világ legsikeresebb napi drámasorozatokat exportáló televíziója a Brazil TV Globo, a mai napig több mint száz országba ad el sorozatokat. A telenovella a latin-amerikai sorozatok gyűjtőneve, jellegzetességeivel később még foglalkozunk.

A nyolcvanas évek végén a *Ramayana*, a hindu eposz alapján készülő, már említett sorozat százmillió embert vonzott rendszeresen, és diákok tüntettek, amikor a sorozat epizódjainak adásidejére, vasárnap délelőttre vizsgákat tettek különböző iskolákban. Az is előfordult azonban, hogy a feldühödött nézők transzformátor állomásokat zúztak szét, mert hirtelen támadt áramszünet miatt nem láthatták kedvenc sorozatuk aktuális epizódját⁴.

A televíziós sorozatok a legtöbb országban a legnézettebb adások és semmilyen más, a mai szórakoztatóipar kínálta műfaj nem ér el nagyobb nézőszámot, mint ezek. Éppen ezért elég különös, hogy az elmúlt évtizedekben alig jelent meg komoly elemzés, kritika a televíziós sorozatokat és különösen a napi televíziós szériákat illetően, holott már csak az anyagi ráfordítások és az anyagi eredmények összevetéséből is egyértelműen kiderül, hogy nagyobb nézettséget és ennek megfelelően nagyobb bevételt a világ szórakoztatóiparának, művészetének – amennyiben a művészet kategóriájába soroljuk a televíziózást – semmilyen más ága még soha nem produkált. Ezzel szemben a kritikusok és tán maguk a nézők is sokkal inkább úgy gondolkodnak, hogy általában a televíziós-, és különösen persze a napi sorozatok, ízléstelen vackot tálalnak naponta a nézők elé és ez sokszor még a jobbik eset. Kínosabb ennél, amikor nem is olyan régen amerikai kultúr-

imperialista maszlagnak tekintették Franciaországban a *Dallast*, gyengén előállított szemétnak a latin-amerikai országokból származó sorozatokat, és például Angliában az ausztrál *Neighbours /Szomszédok/* című sorozatot sokan egyenesen a volt koronagyarmat bosszújaként tartják számon. Nem is beszélve arról, hogy a szappanopera elnevezés is a műfaj leereszkedő kezelését illusztrálja. Tudjuk, közismert tény, hogy a Procter and Gamble, a hatalmas, háztartási és kozmetikai termékeket előállító konzern által finanszírozott első rádiós sorozatok kapták „szappangyártó szponzorukról” a szappanopera nevet. A szóösszetétel első fele érthető, az viszont az irónia magasiskolája, hogy az opera, minden drámai műfaj egyik legnemesebbike nevére keresztelték a mindenki, legalábbis a kritikusok által oly lenézett műfajt. Persze, ez is érthetővé válik, ha arra gondolunk, hogy a 1930-as években a tömegével gyártott másod-, harmad-, negyedosztályú amerikai western- filmeket horse-operának neveztek az Egyesült Államokban. Sokan vetik a szappanoperák, általában pedig a sorozatok szemére azt az alapvető tény, hogy azáltal, hogy folyamatukban mutatják hőseik mindennapjait, ezen életek kis szemétdombjaira való „bekukkantással” kielégítik a nézőnek a pletyka, a mások kibeszélése, az életükbe történő beleköttyogás iránti igényét.

Mindezzel részletesebben is foglalkozunk a későbbiekben, ahogyan az is fontos, hogy tisztázzuk a sorozatnak, mint műfajnak a viszonyát olyan „apróságokhoz”, mint a karakterek, drámai cselekmény, az idő, a tér, a történet kezelése. Meg kell állapítanunk, mennyiben tér el a sorozatban gondolkodás módszertana - mert több ez, mint egyszerű dramaturgiai kérdés - minden egyéb művészeti ág, minden egyéb műfaj gyakorlatától.

2. Kritika, közvélemény-kutatás, közönség

Nem szabad megkerülnünk azt a kérdést sem, hogy a fogyasztói társadalomban a sorozat: eredmény. Eredmény, amelyet életre hívott a tömegek kultúra és szórakozás iránti vágya, lehetővé tett a profitorientált kapitalista termelési mód. Vannak kritikusok, akiknek álláspontja szerint a „komoly művészettől a tömegművészetig történő lefelé nivellálódást, az olló lefelé való nyitását legdrasztikusabban és éppen ezért a minőség tekintetében a legsiralmasabb eredménnyel a sorozatok képesek felmutatni.”⁵

Éppen a tömegigény, valamint a tömeg igényének kielégítésére tett eredményes kísérlet okozza, hogy az orrát finnyásan fennhordó kritikai analízis elkerülte a sorozatok, a szappanoperák világát. A nézők, a nézői szokások vizsgálata, felmérése persze nem maradt el, s a kora harmincas években rádiós producerek és a szponzorcégek

reklámszakemberei már igyekeztek felmérni, pontosan kinek szólnak a sorozatok, hiszen a lehető legnagyobb haszon elérése céljából elemi érdekük volt a célközönség precíz ismerete.

Az első közönségelemzések az 1930-as években születtek. A rádiósorozatokat megszakító reklámszünetben a bemondó közölte, hogy mindenki, aki bizonyíthatóan vásárolt a hirdetett termékek valamelyikéből, ingyen ajándékot, többnyire virágmagokat kap. A beérkező levelezőlapok már sok értékes információval szolgáltak. 1933-ban a Pilsbury Company több mint kétszázötvenezer levelet kapott egy ilyen felhívásra és 1934-ben egy másik hasonló felhívásra már egymillió levél volt a válasz. A sorozatok készítői és a reklámozók biztosan tudhatták tehát, hogy milyen területi megoszlásban mennyi nézőre számíthatnak, az egymillió levél pedig még az USA-ban is hatalmas mennyiség volt. További mélyebb felmérésekre, elemzésekre ugyanakkor sem a sorozatok készítői, sem a rádióadók programigazgatói, de még maguk a hirdetőik sem szorultak, nem vetették alá a közönséget, annak társadalmi összetételét további analízisnek. Megelégedtek a közönség számával, a közönség nemek szerinti összetételével és elhelyezkedésének ismeretével.

A rádióadások és a rádióhallgatók viszonyáról mégis született néhány tanulmány, amelyek közül a legsokkolóbbat 1942 márciusában egy New York-i pszichiáter, bizonyos Louis Berg⁶ írta. Azt állította, hogy a rádióban elhangzó szappanoperák rendszeres hallgatása érzelmi és fizikai zavarokhoz vezet. Kijelentette, hogy a szappanoperák lelkes hallgatói érzelmi sérültek, hasonlatosak azokhoz, akik a történelem korábbi, viharos évszázadaiban boldogan égettek boszorkányokat. Berg vádjai egyaránt felkavarták a műsorkészítőket és a műsorok szponzorait. Egészében nem utasíthatták vissza a rádió hatásosságának túlságosan is nagy jelentőséget tulajdonító vádakát, hiszen ők maguk teremtették meg azt a lehetőségrendszert, hogy az üzenet – a kereskedelmi, a vásárlásra buzdító felhívás – eljusson a befogadóhoz, befolyásolja magatartását és mindenekelőtt vásárlási szokásait. Nem állt azonban szándékukban az, hogy felhívják a politikusok figyelmét arra, hogy a rádió, mint médium különösen alkalmas arra, hogy politikai üzeneteket közvetítsen. Inkább maguk rendeltek olyan tanulmányokat és vizsgálatokat, amelyeknek célja az volt, hogy a nagyrészt női hallgatóság társadalmi, pszichológiai és érzelmi igényeit, valamint ezen igényeknek a szappanoperák által történő kielégítését napvilágra hozzák. Majd minden vizsgálat és tanulmány egyetértett abban, hogy a rádiós sorozat mindenekelőtt útmutatóul szolgál, segít eligazodni a családi és általában az

otthoni konfliktusok, problémák rengetegében, miközben lehetőséget teremt arra, hogy a hallgató nyomasztó napi gondjai elől menedéket leljen a műsor hallgatása közben.

„A napközben sugárzott szappanoperák női hallgatói olyan fizikai és pszichikai gondokkal küzdenek, amelyeket sem megérteni, sem megoldani nem képesek ...s minthogy nem analizálják önnön magukat, nem is értik, mi igazán a probléma, s ha olykor meg is értik, gondolataikat semmiképpen nem képesek kifejezni”⁷ .

1940 után tehát a tudományos vizsgálódás már igen határozottan megkülönböztet különböző befogadói célcsoportokat, sajátos és jellemző igényekkel és érdeklődési körrel. A befogadói kör azonban – legalábbis a vizsgálatokat végzők elemzők szemében – szegényes és sajnálatra méltó. Talán ez is oka annak, hogy – évtizedekkel azután, hogy a sorozat és benne a szappanopera is eredményesen váltott médiumot – a televíziós sorozatok kapcsán az amerikai 'Public Opinion Quarterly' egy 1972-es cikke⁸ úgy fogalmazhat, hogy „ a sorozat-jelenség hatalmas vonzereje ellenére e tárgyban mégsem akad publikált tanulmány”.

Különös, a kultúrtörténetben ritka, sőt először tapasztalható jelenség, hogy éppen a legtöbb hallgatót, nézőt vonzó, tehát tulajdonképpen a közönséget legjobban befolyásoló műfaj, a sorozat műfaja az, amelyet a komoly elemzés a legjobban elkerül. Olyan ellentét látszik itt feszülni a kritikára igényt tartó, tehát a kritikusoknak „munkát adó” magas, vagy „majdnem magas” művészet és a sorozatok „komolytalansága” között, amelyet egészen a legutóbbi időkig szinte senki sem lépett át. A kritikusok tévé iránti utálata és a sorozatokkal szemben megnyilvánuló harcosszerű ellenszenvé eredményeképpen egészen az 1980-as évekig gyakorlatilag semmilyen analízis, vagy kommentár sorozat és közönsége ügyében nem születik.

Az 1980-as években az első vizsgálatok inkább társadalmi, szociológiai jellegűek voltak. Megpróbálták a sorozatok által felmutatott társadalmi környezetet a „való világgal” összevetni. Ezeknek a kutatásoknak a jelentős része a sorozatokban megjelenő életet és társadalmi közeget úgy definiálja, mint a mindennapi élet egy az egyben való tükörképeit, megállapítva, hogy – legalábbis a szappanoperákban – minden, a nemek harca, a kommunikációs csatornák használata, a családi örömök és tragédiák lefolyása, egy generalizáló, közhelyeket, közös nevezőket kiemelő elképzelés mentén csak kvázi történik úgy, mint az életben.

E kutatások nemcsak azt bizonyítják, hogy szerzőik a szappanoperákat kezelik igen sematikusán, de a „nagybetűs életről” alkotott és tanulmányaikban megjelenített képük is igencsak sematikus. Valódi elemzéshez nem jutnak el.⁹

Tania Modleski, amerikai szerző *Loving With a Vengeance* című, 1982-ben publikált művében¹⁰ a Roland Barthes nyomán kialakított strukturalista nyelvészet eszközeivel azt vizsgálja, hogy miután a sorozatok nézői elsősorban nők, hogyan alakítják a sorozatok, jelesül a szappanoperák, a patriarchális szemléletű kapitalista világról alkotott női elképzeléseket és hogyan erősítik az amerikai feminizmust. Arra keres magyarázatot, hogyan segít a sorozatok világképe abban, hogy a nők társadalmi szerepét maguk a női nézők egyre fontosabbnak lássák. Mindez nem azt jelenti, hogy Modleski a feminizmus zászlóshajójának tekinti a szappanoperákat. Ellentétben a zárt narratív formákkal, regényekkel, játék- és televíziós filmekkel, a végtelenített szappanoperák nézői úgy viszonyulhatnak a sorozatokban ábrázolt családok sosem lezárt problémáihoz, ahogyan saját családjuk ugyancsak vég nélküli gondjaihoz: (ön)sajnálattal, vigasztalóan, rokonszenvvel. Kérdéseikre természetesen nem kapnak választ, de felismerhetik, mennyire fontos, bár kevésbé elismert szerepet játszanak a családi-társadalmi kohézió fenntartásában.

1985-ben megjelent könyvében (*Speaking of Soap Operas*¹¹) a téma egyik elismertebb szakértője, Robert C. Allen a „női szempont” felől közelítve magyarázza meg a kritikának a szappanoperák iránt megnyilvánuló teljes, ugyanakkor igen rosszindulatú közönyét. Megállapítja azt, hogy a szappanopera minden idők legsikeresebb eszköze a hatásos reklám környezetének kialakítására, miközben a populáris kultúra leglenézettebb megjelenési formája. Úgy véli, hogy ennek oka elsősorban abban keresendő, hogy a szappanopera „női műfaj”.

Úgy gondoljuk, hogy ebben a dicstelen kritikai megítélésben a narráció és a dramaturgiai elvek sajátosságai is közrejátszanak. Jelesül az, hogy a szappanopera, természetéből következően, sosem ér véget. Ha egy kritikus arra vetemedne, hogy megnézzen egy epizódot, képtelen lenne azt értelmezni. Látna egy történet-fragmentumot, amely egy esetleg évek óta tartó történet-folyam része, és ellentétben a sorozat hűséges nézőjével, aki a történetet és a szereplőket alaposan ismeri, és tökéletesen megérti az „alig-történeteket”, képtelen lenne bármilyen, az epikus vagy drámai művek esetében jól bevált kritikai eszköztár alkalmazásával megítélni azt.

A kevés, mégis létező kritikai művek először angol szappanoperákkal kapcsolatban születnek. A Granada Television *Coronation Street* című, a hatvanas években indított sorozata, amely hetente pár alkalommal jelentkezett, egy, néhány családból álló, alsó középosztályhoz tartozó lakóközösség életét mutatta be. Sikerén

felbuzdulva a BBC 1985-ben létrehozta a maga hasonló jellegű, munkásosztálybeli környezetben játszódó sorozatát az *EastEnderst*.

E két széria számtalan szerzőt (Richard Hoggart, Raymond Williams, E.P.Thompson, Stuart Hall¹²) komoly analízisre készítetett, elsősorban az ábrázolt társadalmi osztályok és azok sorozatbéli képviselőinek szociológiai, társadalompszichológiai aspektusait illetően. Ennek persze az is egyik fontos oka, hogy az angol kultúrában – irodalomban, filmben egyaránt - az angol új hullám, a „dühös fiatalok”, mondhatnánk a munkásosztálybeli dühös fiatalok valóban új művészetet teremtettek az ötvenes, hatvanas évek fordulóján. A kor kritikusai több szempontból is sikeresnek és főleg fontosnak tartották mindkét sorozatot. Ezek a filmkészítői értelemben jól megcsinált sorozatok pszichológiai, dramaturgiai szempontból szellemesen kialakított friss és mindig frissíthető karakterek történetei voltak és amerikai megfelelőikkel ellentétben szociálisan igen érzékenyek, hiszen az egyszerű körülmények között élő szereplők problémái, álmái, vágyai és világuk sivársága e sorozatoknak, ha nem is témája, de mindenképpen kerete volt.

Ugyanakkor az amerikai *Dallas* hihetetlen népszerűsége okán más szerzők kifejezetten stílárís elemzéseknek veselkedtek neki ugyancsak a nyolcvanas években. Ien Ang *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*¹³ című művében először elemzi a sorozatműfaj nemzeti kultúrákon átívelő hatását, amikor a Dallas hollandiai visszhangjáról értekezik. Annak ellenére, hogy, mint azt megállapítja, külföldi nézők az adott sorozat, esetünkben a *Dallas* bizonyos, politikai, társadalmi aspektusait esetleg ostobának vagy érthetetlennek tartják, mégis a sorozat kedvező fogadtatása annak a kettős feszültségnek, illetve az azt feloldani képes nézői attitűdnek az eredménye, hogy a néző egyfelől fikciós konstrukciónak, másfelől azonban a való világ leképezésének, az „olyan, mintha igaz volna” elfogadásának tekinti a művet.

Ez a kritikai munka tulajdonképpen az első, amely jellegét tekintve nem tér el bármilyen irodalmi mű vagy film elemzésétől. Először veszi kritikus igazán komolyan a szappanoperát, először kezeli a többi műfajjal egyenrangú módon. Persze megjegyzendő, hogy a *Dallas*, bár jellemző rá a szappanopera véget nem érő jellege, mégiscsak egy meghatározott kibontakozás felé (is) tartó drámai mű.

Különös módon kevés alapos kritika éri az egyre nagyobb számban készülő brazil, mexikói, venezuelai sorozatokat és arról se nagyon született még körültekintő elemzés, hogyan törnek be ezek a művek a spanyol és portugál Európába. Ugyanakkor számos szerző, (Ondina Leal, Michéle és Armand Mattelart, Thomas- Lopez Pumarejo¹⁴ és még

néhányan) szívesen ír arról a meglepő és érdekes tényről, hogy a latin-amerikai szériák feltűnően nagy számú nézőt szórakoztatnak az Egyesült Államoktól Európáig, sőt Oroszorszáig. Szívesen értekeznek ennek kapcsán arról, hogy mi a viszony a televízió és a mindennapi élet, a társadalmi realitás sorozatban történő ábrázolása, az idegen ország, jelen esetben az „exportra kerülő” latin-amerikai és a fogadó ország kultúrája között.

A fent említett szerzők azt is hangsúlyozzák, hogy a brazil, mexikói, venezuelai telenovellák és a latin-amerikai térség országaiba importként érkező észak-amerikai szériák nagymértékben hozzájárultak ezekben az országokban a modern társadalom építéséhez, ahhoz, hogy erősödjön a nemzeti öntudat, miközben a lakosság a globális fogyasztói társadalom „áldásaihoz” jut. Jesús Martín Barbero¹⁵ szerint a telenovellák a hagyományos és modern népi „mesemondás” és „mesehallgatás” keverékei. A hónapokig, esetleg évekig mesélt hosszú történet megidézi az évszakok váltakozásának és a családi élet alakulásának ciklikusságát, de egyes epizódok olykor felfokozódó tempója korunk televíziós stílusát és a modern élet széttöredezettségét jeleníti meg. Ahogy Mattelart fogalmaz: „a telenovellára egyszerre jellemző a széttöredezett narráció és a hosszú ideig tartó elbeszélés. A modern világ, a mindent uraló technológia kaotikus képi világát idézi a széttöredezett ritmus és ki is elégíti a néző korszerűnek vélt esztétikai igényeit”¹⁶. Nyilvánvaló, hogy a latin-amerikai országokban roppant nagy tömegeket vonzó telenovella olykor épp a globalizált modern élet vérkeringésébe kapcsolja be az elmaradott falvakat és kisvárosokat.

3. Globális képernyő

A sorozatoknak maguknak is globális a léte. Néhány országban, az Egyesült Államokban vagy Kubában a rádiósorozatok már javában működtek a televízió megjelenése előtt, másutt viszont épp a televízió hozta el a sorozatműsorok dömpingjét. Ez történt például Ausztráliában, ahol egy évtized alatt több mint kétszáz hosszú sorozatot sugároztak a tévéállomások. A kábeltévét és a műholdas műsorszórás a fogható adók óriási növekedését idézte elő, és számos országban a közszolgálati médiumok is felvették a kereskedelmi televíziók által dobott kesztyűt és nekiláttak importált vagy saját gyártású sorozatok vetítésének – nem utolsósorban az általuk kínált nem lebecsülendő reklámbevétel reményében. A sorozatok a televízió megjelenésével amúgy is felerősödő műsorcserét, műsorexport-importot még inkább fokozták, hiszen egyszerű volt a más országokban már sikert aratott szériákat átvenni (az exportáló pedig könnyen kínálhatott

sikerét már bizonyított árút), és a szériák adás-vétele eredményeképpen napjainkban szinte biztosak lehetünk abban, hogy a világ szinte valamennyi országában ugyanazokat a sorozatokat láthatjuk viszont. Az is nyilvánvaló, hogy előbb vagy utóbb valamennyi, televíziós műsort készítő ország az importon felül legyártja a saját sorozatait is, mert nemzetközi tapasztalat az, hogy a saját gyártású sorozatok népszerűség tekintetében felveszik a versenyt a mégoly biztos sikert ígérő importtal.¹⁷

A televíziós programok nemzetközi terjedése évtizedeken keresztül mindössze kétirányú volt: északról délre és nyugatról keletre működött. Az amerikai és kisebb mértékben a nyugat-európai forgalmazók viszonylag olcsón adták el termékeiket Latin-Amerika, Ázsia, Afrika és Kelet-Európa országaiba. Megengedhették maguknak az olcsó eladási árat, hiszen a gyártási költségek általában a hazai televíziós forgalmazásból már megtérültek. Az alacsony árak pedig lehetővé tették, hogy az idegen piacokon is egyeduralkodók maradjanak, hiszen az adott országokban a saját gyártású sorozat készítése sokkal többbe került volna az import árúnál, a több országban egyszerre realizálódó eladás viszont mégis szép bevételt hozott forgalmazónak és producernek egyaránt.

A nyolcvanas évektől kezdődően azonban az elsősorban amerikai sorozatok hihetetlen és váratlan konkurenciával találták szembe magukat. Az agresszív eladási stratégiát folytató latin-amerikai gyártó és forgalmazó cégek, a brazil TV-Globo és a mexikói Televisa mondhatni monopolhelyzetbe jutott a szappanoperák nemzetközi eladási területén. A kilencvenes évek elején a két cég több mint száz országba adott el telenovellákat, nem is beszélve arról, hogy, amint azt már említettük, számos országban a latin-amerikai műsorok gyakran találhatók a legnézettebb adások között. Az Egyesült Államokban létezik például egy Coral Pictures nevű floridai forgalmazó cég, amely elsősorban latin-amerikai, nagyrészt venezuelai telenovellákat importál az USA-ba és újraexportálja is azokat a világ 36 országába, olyan távoli vidékekre, mint Thaiföld, Izrael vagy Szingapúr. Csak a példa kedvéért: a cégen keresztül Spanyolországba került *Crystal* című sorozat utolsó epizódját több mint 11 millió néző nézte 1990 szeptemberében¹⁸.

A másik példa arra, hogy a forgalmazási, eladási irány könnyen megfordulhat, Ausztrália. Nemcsak azért, mert az elmúlt húsz évben Ausztrália a televíziós sorozatok tekintetében gyártó és exportáló nagyhatalom lett, de eredetileg ausztrál az a cég is, amely napjainkban a legelső között van Európában és talán a világon is, a különböző országokban gyártott szappanoperáinak számát tekintve. Az ausztrál Grundy cég

Neighbours (*Szomszédok*) című sorozata eredetileg egy ausztrál csatorna számára készült 1985-ben, de hét hónap után levették a műsorról, majd egy másik, ugyancsak ausztrál csatorna átvette a sugárzását. Angliában egy kereskedelmi televízió tűzte műsorára 1986-ban és a szigetországban ez volt az első olyan sorozat, amely minden hétköznap jelentkezett. Elképesztő és váratlan sikere lett, bekerült a mindenkori tíz legnézettebb műsor közé és több mint huszonnégymillió ember nézte rendszeresen. A sorozat ráadásul huszonöt országban került vetítésre, Bulgáriától Zambiáig.

A napi sorozatok, mindenekelőtt a szappanoperák világában a Grundy az egyik legnagyobb cég. A globalizáció térnyerését a televíziós sorozatok területén mi sem mutatja jobban, mint az a módszer, amely szerint a Grundy dolgozik. A huszadik század utolsó évtizedében holland és német koprodukciónban – holland és német alkotók bevonásával – készítették a *Good Times, Bad Times* című szappanoperát, oly módon, hogy a különböző országok számára készülő verziók tekintettel voltak az adott országok eltérő igényeire, így a két sorozat egyáltalán nem volt egyforma. A helyzetet színezi, ha meggondoljuk, hogy ez a (két) sorozat egy, azóta megszűnt ausztrál széria, a *Restless Years* újrakoncipiálása. A sorozatot los angelesi írók írják és az európai dramaturgok, dialógírók alakítják saját nézőik ízlése szerint. Ugyancsak a Grundy készíti – berlini és londoni központjainak ellenőrzése mellett a magyar – történetfűzésében teljesen önálló úton járó – szappanopera-sorozatot, a *Barátok közt* címűt, amely egy Németországban sikerrel működő sorozatuk mutánsának indult. A széria egy Magyarországon élő ausztrál vezető író irányításával készül. A Grundy, holland és német vetélytársaihoz hasonlóan dinamikus terjeszkedik több európai országban.

Magyarországon időközben a másik kereskedelmi csatorna is beindította – a történet kialakítását illetően ugyancsak külföldi ellenőrzés alatt álló – napi szappanoperáját, a *Jóban Rosszban* című sorozatot. Az ok nyilvánvaló: még a bevétel szempontjából legjelentősebb műfajon, a sorozaton belül is van olyan kategória, amely a többenél biztosabb módon köti a nézőt a képernyő elé: a szappanopera – úgy tűnik – nem kihagyható fegyver, amikor egy televíziós csatorna úgy dönt, pénzt akar keresni.

A sorozat, természeténél fogva a legalkalmasabb televíziós termék arra, hogy gyártóknak, forgalmazóknak, szponzoroknak nagy bevételt biztosítson. Ha abból indulunk ki, hogy a szentként tisztelt nézettség még átlagos esetben is harminc – hatvan százalék között jár, elképzelhető, milyen fontos a szappanoperák, sorozatok szerepe bármely csatorna életében, s az is, hogy mennyire fontos az exportja.

A későbbiek során látni fogjuk, hogy bár a televízió felfutó időszakában, s néha már korábban, a második világháború előtt, még a rádiósorozatok dömpingjének éveiben, a szponzoráció átadta helyét az értékesített reklámidőnek, mind a mai napig léteznek műsortulajdonos cégek. A multinacionális Procter and Gamble vállalat például mind a mai napig rendelkezik szappanoperákkal, amelyeket önmaga értékesít a világ számos országában, sokszor névleges összegekért. A vételár helyett számos helyen, ahol ezt a helyi médiatörvény lehetővé teszi, reklámidőt kér és kap cserébe, amikor termékeit ingyen hirdetheti.

Az 1940-es évek második fele óta az amerikai televíziós piac zárt világ: külföldi filmek, sorozatok alig kerülhettek képernyőre a hatalmas piacon. Az amerikai készítésű programok mennyisége, olcsó ára (a gyártók, forgalmazók a számos otthoni eladási lehetőség és a külföldi export valószínű sikere miatt tudják szinte a gyártási költségek alatt kínálni alkotásaikat) alakította ki az amerikai piac zártságát. Ez a zártság – persze csak részlegesen, elsősorban az USA déli, egyre inkább spanyolajkú területein – mára szűnőben van. Az export-import klasszikus irányainak változásai, a globalizáció sorozatkoncepciókban, történetfűzésben is tetten érhető burjánzása mostanában ezt a hallatlanul fejlett, mindezidáig önellátó területet is megnyitotta, s elsősorban latin-amerikai, valamint ausztrál és brit produkciók kérnek és kapnak részt a „nagy amerikai reklámtortából”. A nyíló piacok és a sorozatok minden irányba történő áramlása olyan kérdéseket vet fel, amelyeket korábban a filmtörténet során már meg kellett producereknek és alkotóknak válaszolniuk, ha azt akarták, hogy műveik minél több nézőhöz eljussanak.

A kérdések most sem mások: hogyan válhat egy sorozat alkalmassá arra, hogy miközben saját, otthoni kultúrájának a jegyeit hordozza, „meg tudjon szólítani” más kultúrákat, s egyáltalán, fontos-e a „hozott” kulturális háttér, amikor a sorozat egy másik kultúra területére téved. E kérdésekre a játékfilmek, tévéfilmek sorsa egyszerűbben ad választ: egy-egy alkotás – s idesorolhatók komoly irodalmi alkotások is – mindig könnyebben jut át kultúrák határain, hiszen az emberi drámák (tragédiák, komédiák...) többnyire mindenki számára érthetőek és átélhetőek. A sorozatok, s most elsősorban a nyitott végű, szappanopera jellegű sorozatokra gondolok, olyan mennyiségű specifikus, egy adott kultúrára, országra jellemző társadalmi, szociográfiai, egyedi szokásokban gyökerező információt hordoznak, hogy az könnyen válik teherré, elfedheti a tulajdonképpeni lényegét: a mindenhol érthető és befogadható emberi konfliktusrendszert. Anélkül, hogy e kérdésre már most válaszolni akarnánk, azt a kérdést

nem kerülhetjük meg, hogy e fent említett sorozatok lényege valóban a konfliktusrendszer-e, s nem pedig – és ez sem kevés – egy a valóságoshoz nagyon hasonlító virtuális világ s az abban megjelenő karakterek önmozgása, illetve e virtuális világ megfigyelése, tehát egyfajta voyeur-izmus. Ahhoz, hogy erre a kérdésre ennek a dolgozatnak a végén választ tudjunk adni, mindenekelőtt fontos tisztázni a series és a serial, a zárt epizódokban szerkesztett és a folyamatos sorozatok, ez utóbbin belül pedig a zárt és a nyílt végű sorozat különbségét.

4. Series és serial

A series, a zárt epizódokba rendezett sorozat tulajdonképpen megannyi önálló film, zárt történetekkel, amelyeket a magányos, legfeljebb kevés számú főszereplő és a néhány állandó mellékszereplő folyamatos jelenléte tesz sorozattá. A későbbiekben, amikor megpróbálkozunk azzal, hogy rendszerezzük a sorozatok fajtáit, ebből a típusból jó néhány alfajjal, különböző tematikájú és jellegű művel fogunk találkozni. Itt most talán elég annyi, hogy e sorozatok szereplőinek markáns, jól definiálható karakterjegyein múlik, népszerű lesz-e a sorozat, s az is meglehetősen nyilvánvaló, hogy e karakterjegyek a sorozat egyes epizódjaiban sokat nem változhatnak, hiszen akkor épp a sorozat személyes arculata sérülne. A zárt epizódokból álló sorozatokról, amennyiben eltekintünk az egyes epizódokat összekötő szereplőktől és attól a – nem is mindig nyilvánvaló – dramaturgiai szerkesztéstől, hogy e karakterek azért bizonyos fejlődésen mennek keresztül, durva egyszerűsítéssel kimondható, hogy e szériák epizódjai legalább annyira a tekinthetők egyedi filmnek, mint sorozatok részeinek.

Nem így az a sorozat-típus, amelyet az angol serialnak nevez. A serial már felmutatja azokat a szerkesztésbeli és dramaturgiai sajátosságokat, amelyek megkülönböztetik az ide sorolható szériákat minden egyéb filmtípustól. Egy-egy film, egy-egy epizód nem lezárt történetet mesél el, nincs a drámai tét bemutatásától, a konfliktus egészének kibontásán át a megoldásig ívelő útja, hanem felvetett helyzetek, konfliktusok vannak, amelyek némelyike megoldódik, mások „elnapolódnak”, megint újabbak kerülnek előtérbe és a néző nem várhatja el, hogy bármilyen, a mű által felvetett kérdésre az adott epizódon belül választ is kaphat. A nézői alapkérdés éppen ezért nem is az, hogy vajon az adott konfliktusnak mi a kimenetele, ehelyett sokkal inkább az, hogy hogyan függhetnek össze egymással a jelentős számú szereplőgárda egymástól néha teljesen független történetei, történet-darabkái. Ez a sorozatfajta használja ki legjobban a

televíziós – és nemcsak televíziós – sorozatdramaturgia legfontosabb eszközét, a cliffhanger, a függőben hagyott kérdést.

Kedvenc alappéldámat idézve, elmondhatjuk, hogy az *Ezeregy éjszaka meséiben* a cliffhanger technikája, bár alapvetően fontos dramaturgiai eszköz, még, legalábbis az egyes történeteket illetően, meglehetősen bátortalan. Seherezádé minden éjszaka két történetet mesél, egy előző éjszaka megkezdettét befejez, belekezd egy újba, amelyet a befejezés, a drámai kibontakozás és a megoldás, az igazi „csali” előtt abbahagy, hogy másnap éjszaka folytassa. Akkor befejezi és új – ez a fontos – az előzőtől független, zárt történetbe kezd. Az *Ezeregy éjszaka meséiről*, alaposabb szemrevételezés után kiderül, hogy series típusú sorozat. Az epizódok zárt történetek, s ezen Seherezádé mesélési technikája, a cliffhanger használata sem változtat. A karakterek állandóak, nem változik sem Seherezádé, sem a szultán, és a drámai tét, a mesélő élete is az marad, aminek kezdetben megismertük. A kerettörténetben nincs változás, mindössze annyi, hogy egy idő után – a történetet lezárhatóvá téve – szultán és mesélője egymásba szeretnek és a számtalan elmesélt történet „eredményeképpen” egymáséi lesznek.

Nem így a serial: itt is működik a cliffhanger-technika, sőt, itt működik igazán, de a néző mégsem azt várja, hogy a sorozat következő epizódjában a kérdések megoldódjanak, hiszen nincsenek zárt történetek, mindössze azt tudja pontosan, hogy a történet továbbgördül, hogy újabb, és az előzővel várhatóan egyáltalán nem összefüggő cliffhanger fejezi majd be a másnapi epizódot. Vannak kritikusok, mint például R.C.Allen vagy Christine Geraghty¹⁹, akik odáig mennek, hogy azt állítják, a serial típusú sorozatok dramaturgiai lényegéhez az egyes epizódok vetítése között eltelt időszak ugyanúgy hozzátartozik, mint maguk az epizódok. A cliffhanger ugyanis épp azt éri el, hogy a befogadó továbbéli, társaival „ki- és megbeszéli” a sorozatban történő eseményeket, tehát a történetek bonyolult rendszere és tulajdonképpeni befejezhetetlensége más alkotásoknál jóval inkább virtuális valósággá teszi e sorozatokat. E virtuális valóságra a befogadó pedig éppen úgy reagál, mintha saját családtagjairól, szomszédairól, ismerőseiről lenne szó: a virtuális ismerősök a valóban létezőkhöz hasonlóan pletyka és „kibeszélés” áldozatává válik. A néző nem azért néz meg egy epizódot, hogy végre pont kerüljön egy adott történet végére, hanem azért mert a karakterek között kialakult bonyolult rendszer további bonyolódása érdekli. Ahogy nincsen központi történet, úgy nincsen központi hős sem. Nagyszámú szereplő éli a sok történetet és ez szinte végtelen számú kombinációra ad lehetőséget. Ugyanakkor ez a végtelenített modulációs lehetőség azt is biztosítja, hogy ne elsősorban az események, a történő dolgok legyenek érdekesek, hanem legalább

annyira az is, hogy ezekről ki kivel és hogyan beszél, mennyit mond el, mit hallgat el és milyen a részleges információk áramlásának rendszere. Ez a rendszer és a számos szereplő között felépülő viszonyok hálózata teszi – valós társadalomhoz hasonlító – mátrix-szá a végtelenített sorozatok, a szappanoperák világát. Könnyű megérteni azokat a nézőket, akik, miután megnézték egy-két epizódot valamely szappanoperából, annak a véleményüknek adnak hangot, hogy ezekben nem történik semmi. Abban az értelemben, hogy a történések egy adott vég felé haladnának, valóban nem történik semmi, de a rendszeres nézők, a „függők” nem is ezért ülnek mindennap a képernyő elé: érdeklődésüket a mátrix apró változásai tartják fenn. Nem vonzza, vonzhatja őket sem az akció – a szappanoperák alapeszköze a dialógus – sem az ideológiai mondanivaló vagy az erkölcsi tanulság, ezek ugyanis hiányoznak a szappanoperából. Annyiféle szereplő, történet és ezeknek annyi aspektusa szerepel egy-egy szappanoperában, hogy annak egyetlen célja csak az lehet, hogy megmaradjon az a status quo, az a társadalmi-gazdasági viszonyrendszer, amelyben a szereplők három, egymást kiegészítő, de egymástól függetlenül működő síkon, szabadon mozoghatnak. Az egyik sík a családi kapcsolatok rendszere: a szereplők apák, nagypapák, anyák, nagymamák, nagybácsik, gyerekek, unokatestvérek... Egy másik, nem kevésbé meghatározó összefüggésrendszer az érzelmi kötődések folyton alakuló világa. A szereplők férjek, feleségek, szerelmesek, aktuális vagy épp korábbi szeretők, esetleg újra fellángoló érzelmi kapcsolatok részesei, reménykedő rajongók, titkos imádók...A harmadik koordinátarendszer a társadalmi kapcsolatok világa: a szereplők munkaadók és munkavállalók, főnökök és beosztottak, barátok és ellenségek, szomszédok vagy alkalmi ismerősök. Ráadásul a kategóriák közötti átjárás, akár csak a mindennapi életben, teljesen nyitott: szomszédokból szeretők lesznek, kollégák meggyűlölik egymást, valakiről kiderül, hogy egy másik szereplő vérrokona, és így tovább. Csak érdekességként: a végtelenül változékony hármasmátrix a legtöbb serial sorozatban s persze mindenekelőtt a szappanoperában csak a fehér, heteroszexuális szereplők „játszótere”. Az angolszász példákhoz hasonlóan még a magyar *Barátok közt* sorozatban is a homoszexuális, eltérő bőrszínű szereplők játéktere (és játékidéje) limitált. Biztosan epizódszereplők és jelenlétük a story-line szerint mindig egy, legfeljebb két koordinátarendszerre korlátozódik, s viszonylag rövid ideig részesei csak a sorozatnak.

A serial másik formája, a latin-amerikai telenovella zárt véget kínál. Bármilyen hosszú, egyes esetekben akár több éves, több száz epizódos sorozatról legyen is szó, ezek már a kezdet kezdetétől határozott véggel rendelkeznek, még akkor is, ha e véget olykor a

közönség kedvéért módosítják is. Ezek a telenovellák, a series típusú sorozatokhoz hasonlóan olyan kérdéseket vetnek fel, hogy „mi lesz a vége?“, ki nyer, és ki veszít?“, „megtalálják-e egymást?“. Jellemzőjük tehát a többi, a klasszikus narráció birodalmába tartozó, egyetlen lehetséges, határozott befejezés felé „tartó” történetekhez hasonlóan az, hogy megoldható, cselekményt lezáró, mindent befejező drámai csúcspont irányába haladnak. A szappanoperától és általában a serial osztály sorozataitól eltérően ezek a szériák határozott ideológiával és főleg egyértelmű erkölcsi biztonsággal működnek, akárcsak a többi, zárt epizódokban felépített series-osztályú sorozat.

5. Dramaturgiai sajátosságok

Roland Barthes, aki egyike a legjelentősebb strukturalista nyelvészeknek, nem az egyetlen szerző, aki megállapítja, hogy bár a történetmesélés kizárólag alkotó tevékenység, de eredménye, maga a történet, a mesélőtől függetlenné vált termék.

E minőségében alanya és tárgya jogi eljárásoknak, szerződéseknak, gazdasági megfontolásoknak, üzleteknek, piaci lépéseknek, röviden a kereskedelmi élet minden területén termékként határozható és határozandó meg. Különösen igaz ez a sorozatban, tehát folytatásos, epizodikus szerkezetben elmesélt történetekre, mint azt a következőkben látni fogjuk. Napjaink televízióra, esetleg mozira fókuszáló közhiedelmével ellentétben, a sorozat nem valamely műfaj, vagy médium kizárólagos sajátja. Ha néhány kiragadott példával illusztráljuk e kijelentést, például a magyar rádiós *Szabó családdal* és Dickens *Pickwick klubjával*, Eugène Sue *Párizs rejtelveivel*, a *Szomszédok* vagy a *Familia Kft.* sorozatokkal, a *Csillagok háborúja* vagy az *Indiana Jones* mozi-sorozataival, láthatjuk, hogy a sorozat mindenféle médiumban jelen van, a folytatásos regénytől a képregényig, a filmig, a rádióig, a televízióig.

Az olvasó, néző – tehát a befogadó – a narráció számtalan válfajával találkozhat. A sorozatok között éppúgy találunk komédiát, misztikus romantikus történetet, mint westernt, drámát, politikai szatírárt, családi melodramát, vagy akár erotikus alkotást.

Úgy tűnik a sorozatoknak sem sajátos narratív formája, sem sajátos műfaja, s mint látjuk, privilegizált médiuma sincsen. Speciálissá sokkal inkább az teszi őket, ahogyan maga a termék, a befogadóhoz folytatásokban eljuttatott mese a piacra jut és az a mód, ahogyan a befogadó, olvasó, hallgató vagy néző azt „fogyasztja”. Ha pontosabb képet akarunk szerezni a sorozat mibenlétéről, beszélünk kell a termelésről, más szóval a tervezés-kitalálás, a gyártás, a forgalmazás sajátosságairól és a befogadói oldal

„fogyasztási szokásait” sem árt ismernünk. Ezek azok az ismérvek, amelyek alapján a mai létező és mindenki által ismert sorozatoknak az előtörténetét is összefoglalhatjuk.

A sorozatok legáltalánosabb ismérve nyilvánvalóan az, hogy a befogadónak felkínált narrációt elkülönített, egymástól független egységekben, különböző, de előre ismert időpontokban, egymást követő epizódokban találja. Az epizodikus szerkesztés a legegységesebb különbség, ami a sorozatokat, a serialt éppúgy, mint a seriest a klasszikus narratív szövegtől megkülönbözteti. A klasszikus narratív szöveg úgy fogyasztható, ahogy azt a fogyasztó kívánja, mert „kézben tartja” a teljes szöveget, mielőtt nekilátna azt olvasni. Így van ez a többi műfaj esetében is. Megszerzi a művet, jegyet vesz a teljes előadásra, más esetben tudja, hogy minek a megtekintése, meghallgatása kedvéért ül le a rádió, vagy a televíziókészülék elé. Tudja, biztos lehet benne, hogy a mű teljes egészével ismerkedhet meg az általa kiválasztott időpontban. Nincs ez így a sorozatokkal, amelyeknek fogyasztási lehetőségét és gyakoriságát nem a fogyasztó, hanem a fogyasztóhoz a sorozat epizódját eljuttató médium tulajdonosa vagy az ott alkalmazott szerkesztő dönti el. Az epizodikus szerkesztés a legbiztosabb jele annak, hogy a sorozatnak, mint árucikknek a fogyasztóhoz történő eljuttatását a termelés és a forgalmazás speciális szabályai és igényei szabják meg.

A sorozatszerkesztés épp ezért szakít a klasszikus hármas egység, az idő, a tér és a szereplőkre vonatkozó klasszikus szabály minden elemével. A sorozat természeténél fogva megsokszorozza az idő, a tér és a cselekvő személyek számát, elsősorban azért, hogy a mese bonyolultságát, illetve bonyolíthatóságát jelentősen megnövelje. Mindenek előtt a serial típusú sorozat abban is különbözik a klasszikus narrációtól, hogy a cselekmény során felmerülő és megoldásra váró konfliktusok és titkok számát ugyancsak megsokszorozza, azzal a céllal, hogy részleges válaszokat adhasson, hogy késleltethessen, hogy az olvasót, nézőt, hallgatót, tehát a befogadót olykor mellékvágányra, vagy akár tévutakra terelje úgy, hogy az epizodikus szerkesztés ne vegye el a kedvét a „befogadói élvezet folytatásától”. A sorozat ugyancsak természetesen „narrációs fékeket” alkalmaz, ami azt jelenti, hogy meg kell alkotni azt a technikát, amellyel egy-egy epizód végén a következő epizód befogadását elősegíti, felébreszti a néző kíváncsiságát. Beszéltünk már erről és a cliffhanger technikát kellőképpen fontosnak kikiáltva kimondtuk, hogy elsősorban a serial típusú sorozatban a cliffhanger az a dramaturgiai eszköz, amellyel minden egyes sorozat kénytelen élni, hogy közönsége semmiképpen se hagyja el. Ennek a technikának a mindenekelőtt való fontossága és rendszeres alkalmazása uralja leginkább a sorozat kreatív, alkotói fázisát. A

sorozatok alapvetően abban különböznek a klasszikus narrációtól, írja Roland Barthes *S/Z*²⁰ című művében, hogy a titkok, a részleges válaszok, a késleltetések és kanyarulatok számát megnövelik, a már említett narrációs fékek és a történet mesélése közben a történet megszakításainak fontosságát is hangsúlyozzák. Ahogyan Barthes fogalmaz, a sorozat önfenntartó ösztöne kötelezi magát a sorozatot az ilyen fékek és felkiáltójelek egyszerre történő használatára, és véleménye szerint ez különbözteti meg elsősorban a sorozatot a klasszikus szövegtől.

Idekívánkozik egy megjegyzés, hogy a későbbiekben tisztán lássunk. A sorozatot sajátos, a klasszikustól eltérő dramaturgiai szabályok szerint működő műfajjává elsősorban továbbra is az angol megkülönböztetést használva, a serial és nem a series típusú művek teszik.

Említettük már, hogy a series típusú, szintén epizódokban szerkesztett sorozatok viszonylag kis számú, karakterüket a teljes széria tartama alatt jelentősen nem változtató szereplőre épülnek, akik családi, szakmai, vagy egyéb közösség által összekapcsolhatók. A minden epizód elején felmerülő titok vagy konfliktus az epizód végére megoldódik, és ebben az értelemben a series epizódok tulajdonképpen önmagukba zárt, a klasszikus narráció majd minden elemét felvonultató művek. Az epizódok épp ezért egymással időbeli, és ami a cselekmény folytatólagosságát illeti, ok-okozatbeli kapcsolatban nem állnak, így akár fel is cserélhetőek és logikai, időrendi sorrend semmiképpen nem alakítja a sorozat jellegét.

Ezúttal, tehát már a serial típusú sorozatokra vonatkoztatva valóban felmerül a kérdés: miért léteznek sorozatok egyáltalán? Roger Hagedorn²¹ amerikai kutató azt vallja, hogy a sorozatok létezésének célja három feladat teljesítése.

A legfontosabb feladat, hogy bármely sorozat valamennyi epizódja magát a sorozatot népszerűsítse, és arra sarkallja a befogadót, hogy a sorozat következő epizódját is tekintse meg. Ezt különösen segíti az epizód végén elhelyezett cliffhanger.

A második feladat, amelynek bármely serial típusú sorozat bármely epizódjának „hoznia kell”, az a nézői, befogadói hűség biztosítása. Bármely sorozat alkalmas arra, hogy az őt hordozó médiumot, mint olyat népszerűsítse és a befogadónak ahhoz való ragaszkodását erősítse, mondván, ha ilyen érdekeset tud 'x' újság, vagy 'y' televíziós csatorna, 'z' produkciós cég, vagy 'n' képregény-kiadó közreadni, akkor e cégek egyéb termékei is méltók a megismerésre. Kicsit olyan ez, mint a repülőtérszolgálatnál az elköszönő stewardess mondata, miszerint reméli, hogy viszontláthatja az utazót a cég egyéb járatain is.

Hagedorn véleményét kiegészítendő azért hozzá kell tennünk, hogy a fentiek a series típusú sorozatokra is érvényesek, bár kisebb mértékben, hiszen ott a zárt epizódok csak akkor népszerűsítik magát a sorozatot és az őt készítő vagy közreadó céget, ha az epizód elég erős ahhoz, hogy a sorozat önmagában is érdekelje a nézőket. Elképzelhető ugyanis, hogy egy serial típusú sorozat valamely adott epizódja önmagában kevésbé érdekli a nézőt, aki mégis megnézi azt, hű maradva az adott sorozathoz, az adott adóhoz, mert a teljes történet, a sorozat legvégén megválaszolt kérdés, vagy kérdések viszont érdeklik. Ez azt jelenti, hogy a serial típusú sorozatok esetében nem kell minden epizódnak egyforma intenzitást és minőséget képviselnie, a series típusúak viszont minden egyes, kevésbé sikeres epizóddal elveszthetik az addig hűségű nézőt.

A harmadik feladat, Hagedorn szerint, a forgalmazó, a terméket a nézőhöz, a befogadóhoz eljuttató médiumról szól. Azt állítja, hogy minden olyan médium, televíziós csatorna vagy rádióadó, amely tömegigényeket kíván kielégíteni, óhatatlanul a sorozatokban találja meg saját popularitása növelésének legbiztosabb eszközét. Fent vázolt gondolatmenete azt volt hivatott bizonyítani, hogy a népszerű sorozat a nézőt az adott médiumhoz „láncolja”, amely így saját egyéb termékeit, műsorait promotálhatja és az őt végül is életben tartó reklámozók számára megfelelő számú nézőt biztosít.

Anélkül, hogy ebbe a kérdésbe különösebben belemélyednénk, valóban megállapítható, hogy minden sorozat igyekszik elérni, hogy a befogadó ne egyszeri alkalommal „fogyassza” az adott terméket, hanem rendszeres „ügyféllé” váljon. Kísértetiesen hasonlít ez az *Ezeregy éjszaka meséire*, ahol mint láttuk, Seherezáde csak azért maradhat életben, mert ébren tudja tartani a szultán érdeklődését.

6. Irodalmi-művészeti előzmények, korai sorozatok

Eljutottunk azokhoz az előzményekhez, amelyekről ha csak röviden, de meg kell emlékeznünk, hogy a történeti áttekintés fényében is tisztán lássuk: a sorozatok nem a ma, nem a 20. század második felének szülöttei.

Eszünkbe juthat az *Ezeregy éjszaka meséin* kívül akár az *Iliász* is, hogy olyan irodalmi példákat keressünk, amelyekben a szereplők nagy száma, a részkonfliktusok állandó jelenléte (és részleges vagy teljes megoldódása), az időtartam hosszúsága tulajdonképpen egy meghatározott cél felé törekvő, de oda csak bonyolult kanyarokon, kisértetieseken át eljutó sorozatra emlékezteti az olvasót. Az *Iliász* esetében olyan alkotásról beszélünk, amelynek mérhetetlenül fontos részét alkotják a központi konfliktus

szempontjából mellékesnek mondható események, valamint a szereplők egymásról kialakított véleményének megismerése és azok hangoztatása. A pletyka, a modern sorozatdramaturgiában is gyakran elhanyagolhatatlan dramaturgiai szál: előre viszi a cselekményt: olykor meghatározó, hogy ki kiről mit terjeszt, aminthogy az is, amikor e szájhagyomány útján terjedő információk nyomán egyes szereplők akcióba lendülnek. Az *Iliász* nem hagyja, hogy az olvasó megfélekedjen a végső drámai tétől, de időről időre más-más, a tét szempontjából kevésbé lényeges konfliktusok kerülnek az olvasó figyelmének fókuszába.

Ha képzőművészeti példát keresünk, eszünkbe juthat számos görög, vagy római relief, amelyek tulajdonképpen epizódok hosszú során át, részletezve mesélnek el adott történeteket. Felidézhetjük a gótika és a barokk teljes periódusa alatt, a templomok üvegablakaira festett bibliai, illetve a szentek életéből vett jelenetek epizódjait. Eszünkbe juthat számtalan képzőművészeti ábrázolás, a Bayeux-i falikárpitnak a hastingsi csata aprólékos ábrázolásától a Duc de Berry-féle óráskönyv évszakokat ábrázoló, a rurális életet dicsőítő lapjaiig, Giotto freskóitól Andy Warhol kólásdobozáig a művészet történetének sok olyan kiemelkedő alkotása, amelyek epizódok láncolatán át vezetnek a néző tekintetét.

Mégis egyet kell értenünk a már idézett Roger Hagedornnal, hogy ezek a „sorozatra emlékeztető művek” mégsem sorozatok. Ami hiányzik, legalábbis a hagedorni értelemben, az nem más, mint az a körülmény, hogy akkor tekinthető sorozatnak a sorozat, ha az epizódokba szerkesztve, eleve epizódonként elkészítve, azt rendszeres időközönként epizódonként közreadva kerül a befogadó elé.

Történeti, társadalmi szempontból ez azt jelenti, hogy három körülmény megléte garantálja azt, hogy sorozatról beszélhessünk. Szükség van a piacgazdaságra, arra, hogy a kommunikációs technológia olyan fejlett legyen, hogy kereskedelmileg könnyen kiaknázhatóvá váljék, és – ahogyan Roland Barthes mondja²² - arra is, hogy a narráció alapvetően a befogadó kényelmi szempontjait szolgálja.

Az első kommunikációs technológia, amely alkalmassá vált a Hagedorn és Barthes alapján definiált sorozatok közreadására, a nyomtatott sajtó volt. A sorozatok nyomtatásban történő megjelenése évszázadok óta, a nyomtatott sajtó kialakulása óta létezik, de sokáig csak nagy terjedelmű történetek epizodikus feldolgozását célozta. Nagy barokk regények, mint az *Astrée*, vagy a *Le Grand Cyrus*²³ epizódjai megjelentek nyomtatásban, de ez a XVI-XVIII. század folyamán, minthogy a nyomtatott könyv is még kevesek privilégiuma volt, az európai társadalmak szűk rétegeit érintette csupán. A

kiadók, hogy a piacukat bővítsék, és nagyobb bevételre tegyenek szert, előfizetőket gyűjtöttek folytatásokban megjelenő publikációik számára és ez megindította a folytatásos publikációk számának növekedését. A legkorábbi példa erre Angliából származik, ahol 1678-ban kezdték el kiadni Joseph Moxon *Mechanik Expertises: The Doctrine of Handy-works*²⁴ című szakkönyvét. Folytatásokban jelennek meg történelmi, földrajzi tárgyú művek, enciklopédiák és persze mindenekelőtt a Biblia. A 19. századig a „fő csapás” iránya ez marad.

1836-tól azonban a szépirodalom, sőt a folytatásos megjelenésre szánt szépirodalmi művek kezdik uralni a piacot, amelyek közül az első Dickens *Pickwick Papers* című munkája. A példa gyorsan terjed és Thomas Hardy vagy Anthony Trollope már folytatásokban történő megjelenésre szánva írja műveit, amelyek több újságban, például a 'Graphic', vagy a 'Cornhill Magazine' példányaiban jelennek meg.

Ami a nem szépirodalmi alkotásokat illeti, az újságban megjelenő folytatásos sorozatok első példái Angliából származnak. Egy 1712-es törvény a 'Stamp Act' fél pennys, illetőleg egy pennys adót vetett ki az újságokra. Azokat a publikációkat, amelyek egy oldalnál hosszabbak, de nem érik el az újságok akkoriban szokásos terjedelmét, oldalanként csupán két shilling adóval sújtották. Ezt a joghézagot használták ki a kiadók, akik másfél oldalas újságokat kezdtek el szerkeszteni, pamfletnek, tehát a két shillinges adó alá eső termékek sorába tartozónak nyilvánítva azokat. Ha a cikkek nem töltötték ki a másfél oldalt, irodalmi művekkel egészítették ki a kiadványokat. Amikor a törvényt 1724-ben a brit parlament felülvizsgálta, az olvasók már olyannyira hozzászórtak a folytatások olvasásához, hogy a lapkiadók fenntartották a gyakorlatot, hogy az előfizetők számát növeljék.

A folytatások újságokban történő megjelenése először Franciaországban forradalmasította az újságírást és újságkiadást. 1830 előtt a francia lapok mindenekelőtt politikailag elkötelezett, politikai véleményeket tükröző journaux d'opinion-ok voltak. Ez természetesen azt jelentette, hogy politikai elkötelezettségük szerint olvasták őket és befolyásuk, valamint ismertségük sem terjedt túl az azonos politikai nézeteket vallók többé-kevésbé szűk körén. 1830-1845 között a francia cenzúra felerősödése megszünteti ezt az újságtípust, s helyette olyan kereskedelmi célú újságok láttak napvilágot, amelyeknek egyedüli célja a minél nagyobb bevétel elérése volt.

Ez az átalakulás nem csak a politikai helyzetnek volt köszönhető, hanem annak is, ahogyan két kiadó jelentős rivalizálása megváltoztatta az újságpiacot.

A párbaj két résztvevője Emile de Girardin és Armand Dutacq.

1836 július elsején Girardin elindította a 'La Presse' című újság kiadását. Ugyanekkor Dutacq, aki Girardin társa volt az újság megtervezésében, korábbi kollégája ellen fordult és a 'Le Siècle' kiadója lett. Mindketten az előfizetési díj alacsonyan tartását célozták meg, így mindkét újság előfizetési díja kevesebb volt, mint a többi hasonló lapé. Girardin stratégiája az volt, hogy mind a termelés, mind az eladás növelésével tartsa alacsonyan az árakat. Abból indult ki, hogy az előfizetők számának növelése és a lehetséges reklámfelületek eladása (1836-ban vagyunk csupán!) egyfelől lehetővé, másfelől szükségessé teszi, hogy mindenképpen politikamentes lapot csináljon. Politikai pártállásától függetlenül bárki olvashatja a lapot, ami hatalmas előfizetői bázist eredményezhet, ugyanakkor persze kijelöli a szerkesztésben követendő egyetlen lehetséges utat, miszerint politikailag semlegesnek kell maradni. Nem sérthet egyetlen olvasót sem, viszont esélye támad arra, hogy a társadalom minden rétegét elérve a lehető legnagyobb olvasói körhöz szóljon. Olyan újságot kell tehát szerkeszteni, amely a társadalom minden rétegének érdeklődésére számot tarthat. Ehhez – vélhető joggal Girardin – a legeredményesebb eszköz az irodalom megjelenítése.

A biztos siker érdekében kapcsolatba lépett a kor legsikeresebb írójával Balzaccal, akinek *La Vieille Fille (Az öreglány)* című regénye 1836. október 23-ától kezdve megjelenik a 'La Presse' hasábjain. A siker elsöprő és a többi újság hamarosan átvette a gyakorlatot. 1842-ben már minden francia újság szerves része volt a folytatásokban közölt irodalmi melléklet.

A leghíresebb újságban megjelenő folytatásos francia sorozat, feuilleton, Eugène Sue *Les Mystères de Paris (Párizs rejtelmei)* című regénye, amely magasra helyezte a mércét. A 'Le Journal des Débats' című lapban jelent meg 1842-43 folyamán száznegyvenhét folytatásban és több ezer előfizetőt szerzett az újságnak. Egy rivális kiadó megszerezte Sue *Le Juif Errant (A bolygó zsidó)* című könyvének sorozatban történő publikálásához a jogokat és lapja előfizetőinek száma háromezer-hatszázról huszónháromezerre nőtt. Sue hatalmas sikere részben a szerző kiváló és mindenkit érdeklő témáinak (gyilkosságok, öngyilkosságok, összeesküvések, talált gyermekek, titokzatos bosszúálló angyalok, bűnözők és ellenük harcoló detektívek) és nem utolsósorban a folytatásos epizódokat kiválóan szerkesztő, a függőben hagyást, a cliffhangert kiválóan alkalmazó, ragyogó elbeszélő technikájának volt köszönhető. A *Párizs rejtelmei* tulajdonképpen Roman-fleuve, tehát regényfolyam, olyan mennyiségű szereplőt vonultat fel, és az akciókat meg a hatáselemeket illetően olyan „sűrű szövéssel” dolgozik, hogy a kor olvasói ellenállhatatlannak találták. Párhuzamos akciók és drámák, akár egy modern

film keresztbe vágott párhuzamos eseményei, folyamatosan zajlanak a műben, s ennek következtében az olvasók egy időben több tucat szereplő sorsának számtalan izgalmas pillanatát élhették át. Sue ráadásul az első szerző, aki a folytatásos szerkesztés magaskoláját képviseli. Ő az első, aki minden epizódot egy megoldatlan dramaturgikus pillanatban fejez be, és a folytatást illetően a következő lapszám megjelenéséig komoly kétségeket hagy az olvasóban. Megoldódik-e és ha igen hogyan, az adott konfliktus. Ő tehát az első, aki – bár nem ő találta ki a cliffhanger technikáját – azt tudatosan alkalmazza sorozatban megjelent művei esetében. Ráadásul kiadói rábeszélésére a megjelenéssel párhuzamosan írta a regényt. Alkalma volt figyelembe venni tehát az olvasói véleményeket és adott esetben megváltoztathatta a történet menetét²⁵.

Sue munkássága megmutatja, milyen mérhetetlenül fontos az újság, mindenekelőtt a napilapok számára az irodalmi művek sorozatban történő közlése.

Az is világosan kiderül, hogy legalábbis ebben a korban, szinte egyedüli eszközként, a sorozat valóban alkalmas arra, hogy tömegcikké tegye az adott újságot és olyan emberek érdeklődését is felkeltse, akik amúgy nem vennék a lapokat. Nemcsak üzletemberek, ügyvédek és általában értelmiségiek olvasták folytatásokban Eugene Sue műveit, hanem a francia társadalom minden rétegének képviselői, szobalányok, szakácsok, bolttulajdonosok, napszámosok, kisemberek is.

Számtalan sorozatot írtak jelentős szerzők, mindenekelőtt Alexandre Dumas és Emile Zola. Sue azonban világviszonylatban az első, aki a sorozat tömeghatását tudatosan kiaknázza, ennek eredményeképpen pedig munkái tetemes hasznot hoznak a kiadók számára. Amikor regényei idegen nyelveken is megjelentek Európában és Amerikában (Latin-Amerikában is!), az irodalmi mellékletek sorozatainak egész hullámát indították el. A folytatásos irodalmi mű divatja az I. világháború kezdetéig is eltartott.

Dutacq és Girardin rivalizálása hasonlít ahhoz a párbajhoz, amelynek hatására a képregény-melléklet, a folytatásokban publikált képregény is elárasztja a sajtót.

1873 után lehetővé vált a képek nyomtatása és nagy amerikai kiadók úgy határoztak, hogy képregény-melléklettel illusztrálják újságaikat. A három legnevesebb kiadó William Randolph Hearst, Joseph Pulitzer és James Gordon Bennet jr, akik lapjaikban már a 19. század végén megjelentetnek képregény-mellékleteket. Amikor 1895-ben Hearst megszerzi a 'New York Morning Journal' tulajdonosi jogait, úgy határoz, hogy ez a lap lesz az első, amely nyolcoldalnyi képregény-mellékletet fog közölni olyan színekben, „amelyekhez képest a szivárvány szürke ólomcsőnek tűnik”²⁶. Hogy célját elérje, átcsábítja Richard Selten Outcoul-t, Pulitzer rajzolóját, s megbízza,

készítsen képregényt a lap számára. A képregény egy kopasz kisgyerek kalandjait meséli el. Outcoults fontos játékos az izgalmas játszmában. Korábbi munkaadója a 'New York World' számára társával, E.W. Townsend-el heti képregényt készített, a *Hogan's Alley* sorozatot. Amikor átszerződött Hearst-höz, e sorozat egyik mellékszereplőjét tette meg az új széria főhősévé és a kopasz kisfiú *The Yellow Kid*, a Sárga kölyök címen olyan népszerűvé vált, hogy a Hearst újsága pillanatok alatt Amerika piacvezető lapja lett, 1907-ben már másfélmillió előfizetővel.

A *The Yellow Kid* még zárt epizódok láncolata. Tulajdonképpen tehát series típusú sorozat és nem serial. Windsor McCay *Little Nemo in Slumberland* –ja az első serial típusú képregény, amely 1905-1910-ig, öt évig tartja lázban az újságolvasókat. Versenytársai, Rudolph Ditt *The Katzenjammer Kids*, Lyonel Feininger *The Kinder-Kids* sorozatai szintén gyerekekről szólnak és már a serial típusú sorozatok méltó képviselői.

Képregényben a cliffhanger technikát először Charles W. Kahles használja a *Hairbreadth Harry* című képregény-sorozatában, 1906-ban. Népszerűségük csúcspontját a képregény sorozatok 1930-1940 között érik el az amerikai lapokban, amikor a napi- és a heti képregény mellékletekben az addig kizárólagosan vicces figurák mellett megjelenik a kaland és a bűn is. Az amerikai olvasók olyan hősökkel találkoznak, akik azóta is számtalan folytatást értek meg több médiumban és a mai napig izgatják a nézők fantáziáját. 1929-es képregény a *Tarzan* (Rex Maxon és Harold Foster) a *Flash Gordon* (1934, Alex Raymond) és ezek, túl azon, hogy televízióban, filmen, könyvben még napjainkban is számtalanszor találkozunk velük, elindítják a kaland és a sci-fi sorozatok végtelen áradatát. A legnagyobb amerikai lapok, a 'Chicago Tribune' és a 'New York Daily News' 1931-ben beindítják Chester Gould *Dick Tracy*-jét. *Dick Tracy*-t azóta láthattuk televízió-sorozatban, valamint mozifilmként.

Az első képregények a család minden tagját célozták. Az 1930-40-es években a kiadók már árnyaltabban közelítettek közönségükhöz. Létrehoztak olyan képregényeket, amelyek elsősorban a serdülőket, főleg a fiúkat célozták meg. A rajz és a színek harsánysága felkeltette e korosztály érdeklődését és a napilapok mindent elkövettek, hogy ne maradjanak le a mozi és a rádió kihívásai mögött. E három médium az első, amely nem egyszerre akar mindenkinek „szellemi táplálékot” biztosítani, hanem korra, nemre és társadalmi hovatartozásra is tekintettel van.

Egyetlen képregény volt, amely nem elsősorban a felnőtt kor küszöbén álló fiúkat vette célba, hanem a női közönséget. Ez Martha Orr *Apple Mary* című sorozata, amely 1934-ben indult útjára. Amikor alkotója férjhez ment, abbahagyta a munkát. Utódai, két

férfi, John Saunders és Dale Connor némiképp változtattak a hősnő karakterén és sorsán, így lett belőle *Mary Worth, a gazdag milliomos asszony*. A szerzők olyan sikert értek el a képregénnyel, hogy az általuk kialakított karakter valódi „képregény-szappanopera” hősnő lett, aki – ne felejtsük el, a világgazdasági válság utáni években vagyunk – képes felmutatni és megoldani a társadalom aktuális bajait. Műfajként a képregény a harmincas, negyvenes években veszít fontosságából, mindenekelett azért, mert nagy riválisát eddig csupán a mozi-sorozatok jelentették. A harmincas években azonban már a rádió jelenti az igazi kihívást. Az otthonokba, ahová mostanáig csak a nyomtatott sajtó írott és rajzolt hősei nyertek bebocsátást, most már a rádió is naponta „szállítja” a maga hőseit. Mielőtt azonban a rádió-sorozatokkal foglalkoznánk, tekintsük át röviden a mozi-sorozatok történetét is.

A filmgyártás kezdeti éveiben a sajtómágnások távoli és közönyös piaci résztvevőknek tűntek. De már a 20. század első éveiben rá kellett döbenniük arra, milyen hasznos eszköz lehet a filmgyártás abban, hogy a nyomtatott sajtó piaci részesedését növelje. Több kiadó is rájött arra, ha filmsorozatok készítésébe fog és azok az újság irodalmi mellékleteinek sorozatait promotálják, illusztrálják, több előfizetőre tehet szert. Amikor Hearst elhatározta, hogy kiadói birodalmát a chicagói piacon is növeli, úgy döntött, hogy az 'Evening American' című napilapjának 'Ladies World' hétvégi mellékletét egy, az ideális amerikai nőt ábrázoló grafikával jelenteti meg. A 'Ladies World' főszerkesztője rábeszélte a tulajdonost, hogy illusztrálják az ideális asszony életét és ez vezetett oda, hogy Hearst az Edison Filmtársaságnál 1912-ben egy tizenkét részes filmet rendelt *What Happened to Mary?* címmel, amely az újsággal szoros egyeztetésben havonta filmen ábrázolta a hölgy kalandjait. 1913-ban már folytatása is volt a sorozatnak, a hat részes *Who Will Marry Mary?*. Az újság és a filmek szorosan összehangolt akciója hatalmas sikert hozott.

A filmsorozatok történetének kialakulása az ipari kémkedés világához is közel áll. Cyrus McCormick, Hearst legnagyobb ellenfele, egy beépített kém segítségével értesült Hearst filmes szándékairól és 1913-ban több részes filmsorozatot dobott piacra *Adventures of Cathlyn* címen, a sorozat epizódjainak tartalmát pedig lapjaiban a film megjelenése előtti héten közölte. Ez az ötlet ötvenezer új olvasót hozott legfontosabb lapjának, a 'Chicago Tribune'-nak. Hearst is értesült McCormick terveiről és gyorsan megvásárolta egy már gyártásban lévő filmsorozat, a *The Active Life of Dolly of the Dailies* (1914) jogait és lapjaiban közölni kezdte a filmsorozat tartalmát. További filmeket rendelt, köztük a legfontosabbat, a *The Perils of Pauline*, amelyet a 'Pathé'-val

közösen gyártott. Pauline történetét a 'Chicago Evening' című Hearst lap közölte és több kutató állítása szerint ez volt az első, igazán nagy bevételt hozó sorozat. McCormick válasza a *The Million Dollar Mystery*, amely százhuszoneezer dollárba került, ötszázezer dollár hasznot hozott és a McCormick cég részvényesei abban az évben hétszáz százalékos hasznot könyvelhettek el.

1914 végén Amerikában húsz filmsorozat volt a mozikban és mind szoros kapcsolatban állt az őt támogató újságok irodalmi mellékleteivel. 1915-ben már ötven sorozat volt a piacon és a számok a következő években egyre csak nőttek. Érdekes módon e filmsorozatok mindegyike azért született, hogy az újságok mellékleteit népszerűsítse, és nem pedig azért, hogy önálló filmként állja meg a helyét. Ez a „beosztotti munka” nem tartott sokáig. A filmproducerek hamar rájöttek a filmsorozatok ízére és már az 1910-es évek közepén elég erőseknek érezték magukat, hogy a sajtómágnások részvétele nélkül dobjanak piacra filmsorozatokat, mindenekelőtt a mozilátogató felnőtt férfiközönség számára. E szériák hasznát már nem kellett megosztaniuk az írott sajtó tulajdonosaival. Ugyanakkor, miközben a felnőtt férfiközönséget ellátták vidám, vagy épp akciódús filmsorozatokkal, rájöttek, hogy érdemes növelni a mozilátogató közönség számát, ezt pedig legésszerűbben akkor tehetik, ha a női nézők moziba csalogatásának útját választják.

A húszas évek végén szociológiai vizsgálatok már bizonyítják, hogy ugyanannyi nő jár moziba, mint férfi. A harmincas évek elején már egy új nézői rétegnek, a televíziózásban később legfontosabbnak számító tizennégy-tizenkilenc éves korosztálynak az elérése a legfontosabb cél. Hatalmas sikert hozott például az *Undersea Kingdom* (1936), amelynek célközönsége egyértelműen a fiatal korosztály. Az 1930-as években a mozi-sorozatok producereinek legelkeseredettebb riválisai nem más filmek producerei, hanem egy új médium, a rádió vezetői.

A képregény-mellékletek próbálják megtartani nézőiket, a rádió-sorozatok pedig a mozi-sorozatok elöl igyekeznek „elhátrálni” a közönséget. A filmsorozatok producerei leggyakrabban „öszvér” megoldást választottak. Az 1936-ban filmsorozattá érő *Flash Gordon*, az 1937-es *Dick Tracy* alapanyagát képregény-sorozatok adták, az 1938-as *The Lone Ranger* és az 1940-es, *The Green Hornet* westernek szüzséjét pedig rádió-sorozatok. Így sikerült a filmsorozatok létét megvédeni egészen az 1950-es évekig, amikor a televízió amerikai megjelenése bezárja az utat az addig fejlődő, alakuló filmsorozatok előtt.

1926-ban az RCA (Radio Corporation of America) megalakította az NBC-t (National Broadcasting Company), amely alkalmassá vált arra, hogy országos rádióadóvá nője ki magát. Roger Hagedorn idézi William White-ot a General Electric akkori vezetőjét (az NBC megalapításában az RCA partnerei az American Telephone and Telegraph, a General Electric és a Westinghouse óriáscégek voltak), aki a huszas évek végére visszaemlékezve úgy nyilatkozott: „mindenünk megvolt, a nagy ötletet kivéve”²⁷.

Michele Hilmes kutató megállapítja²⁸, hogy 1927-ben az NBC minden olyan strukturális, gazdasági és szakmai feltétellel rendelkezett, amely a nagyipari kapacitással működő rádiót és a televíziót a következő ötven évben jellemezni fogja. Az NBC működésében már az első nagy sorozatok megjelenése idején, a harmincas évek elején kialakult az a rendszer, hogy a rádióprogramokat a reklám, tehát a reklámozók uralják. Annak ellenére, hogy az NBC alapítójának feltett szándéka volt, hogy magas szintű országos programokat hozzanak létre a nemzet kulturális szintjének emelésére, a rádióprogramok megítélése a szponzorok és a szponzorokat képviselő reklámcégek döntésmechanismusának lett alárendelve. A harmincas évek elején nem kevesebb volt a rádió feladata, mint az, hogy megbízható, ellenőrizhető és biztos közönséget teremtsen saját műsorainak és így módon biztos vásárlókat a szponzorok termékeihez. Egyre inkább nyilvánvalóvá vált, hogy a rádió első évtizedében szinte kizárólagosan uralkodó musicalek és talk show-k nem alkalmasak arra, hogy a kellő pillanatban, száz százalékos biztonsággal a készülékek elé ültessék a közönséget. Az első rádió-sorozat, az *Amos n' Andy* hatalmas sikere nyilvánvaló tették, hogy biztosan csak a sorozat-műfaj lehet az igazi motorja mindannak, amit a szponzorok a rádiótól elvárnak.

A különböző képregény-sorozatok elemeiből összegyűrt *Amos n' Andy* sorozatot Freeman Gosden és Charles Correll indította el 1926-ban. 1929-ben az NBC 'Blue Network' adóján a sorozat 40 millió hallgató figyelmét kötötte le hetente. Nem csoda hát, hogy a harmincas években az NBC elindított néhány, többnyire vidám sorozatot, amelyek mindegyikének alapját képregény-sorozatok adták. Ilyenek voltak a *The Rise of the Goldbergs*, *Just Plain Bill* és a *Myrt and Marge*. A vetélytárs CBS az *Easy Aces*-el vágott vissza. E programokat naponta, a kora esti órákban sugározták a rádióadók, és ahogy a sorozatok egyre inkább előtörték az országos és a helyi rádiók hullámhosszát, egyre több került át a délutáni órákra. A délutáni órákban sugárzott szappanoperák elsősorban a háztartásokban otthon foglalatostkodó nőket célozták meg és e sorozatok főszereplői általában maguk is nők voltak, olyan karakterek, akik a gazdasági válság utáni évek mindennapi problémáival igyekeznek megküzdeni. Nyilvánvaló volt, hogy a női

hallgatókat elsősorban a háztartási és a szépségipar termékeit kínáló cégek vették célba (innen adódik, ahogy már említettük, a szappanopera elnevezés is).

A szponzorok, amelyek közül a Procter and Gamble volt valóban a leghatalmasabb, abból indultak ki, hogy a hallgatói hűség meghozza a kedvet az általuk kínált termékek megvásárlására. Irna Phillips, színésznő és író 1930. október 15-én indította el *Painted Dreams* című, naponta tizenöt percben sugárzott sorozatát. Ez a sorozat, bár csak egy esztendeig futott, először mutatja fel a maga vegytiszta formájában a lehetőségek széles tárházát, amely a szponzoráló cég, a sorozat-dramaturgia és a szinte kizárólag női fogyasztók kapcsolatrendszerét jellemzi. Irna Phillips 1937-ben két hihetetlenül népszerű, évtizedeken keresztül futó szappanoperával jelentkezett, (*The Guiding Light*, *The Edge of Night*), míg egy másik népszerű szerzőpáros, Frank és Anne Hummert, a *Lorenzo Jones*-al és a *Stella Dallas*-al ért el ugyancsak hatalmas sikert. Ez a négy sorozat a rádiózás történetének négy legtovább műsoron tartott szappanoperája.

Az Egyesült Államokban 1940-ben hatvannégy szappanopera van állandó műsoron hétfőtől péntekig a délutáni órákban. 1941-ben a sorozatok és szappanoperák jelentik a reklámozók, szponzorok által létrehozott napközbeni rádióprogramok kilencven százalékát. Ugyanakkor nem minden rádió-sorozat közönsége áll kizárólag nőkből. 1931-től kezdve több reklámügynökség a fiatalokat veszi célba. Az első az ifjúságnak és a gyermekeknek szóló sorozat a *Little Orphan Annie*, amely szintén egy képregény adaptációja és elsősorban gyerekhallgatók érdeklődésére számít. Ez és a hozzá hasonló ifjúsági sorozatok is tizenöt percesek voltak, de később kerültek sugárzásra, a női műsorok után, amikor a gyerekek már hazaérkeztek az iskolából. E sorozatok szponzorai is többnyire az élelmiszergyártók közül kerültek ki. Elterjedt az a szokás, hogy a hallgatók ajándékokat kapnak abban az esetben, ha elfogadják, hogy hallgatói szokásaikat mérő készülékeket helyezzenek el otthonaikban. 1940 táján a hallgatottság mérésére kilencvenhét-kilencvennyolc százalékos biztonsággal dolgozó technikák jelennek meg a rádiózás háza táján²⁹.

Az 1940-es években tágul a sorozatok témáinak köre. A mindenekelőtt fiataloknak szóló sorozatokban megjelenik a bűnöző és a bűnüldöző személye. Ugyancsak képregény- és filmes alapokból kiindulva, rádió-sorozattá válik a már említett *Dick Tracy*, a háború pedig a negyvenes évek közepén szintén megszüli a maga rádiós hőseit, amilyen például a *Captain Midnight* sorozat főhőse. Az évtized vége felé a fiataloknak szóló sorozatok már fél órás epizódokból állnak, és csak a televízió megjelenése töri meg a rádió-sorozatoknak ezt a hihetetlen egyeduralmát. A televízió

megjelenése azonban a rádiózásra nézve katasztrofális eredménnyel jár. 1952-53-ban már csak öt rádió-sorozat él az országos adókon, egy évvel később már csak kettő és 1956-ban már nincs rádió-sorozat országos amerikai adón³⁰.

A háború utáni időszakban a televízió nem egyszerűen megvetette lábát az Egyesült Államokban, nemcsak nagyon gyorsan aláasta a rádió népszerűségét, hanem elképesztően rövid idő alatt egész egyszerűen televízió-függővé tett egy addig rádió-függő társadalmat. Már említettük, az NBC megalakulásakor egyes szakemberek szerint minden adva volt ahhoz, ami az azóta eltelt hatvan év televíziózását is jellemzi. Létezett a struktúra, a gondolkodásmód, a közönség és a dramaturgia. Néhány év alatt ennek a helyzetképnek az igazsága be is igazolódott³¹.

Sylvester Weaver az immár régóta országos tévécsatornaként működő NBC egyik vezetője 1950-ben az alábbiakat nyilatkozta: „Amikor rádióztunk, meg kellett találnunk a helyes utat, számtalan tévedésen kellett túljutnunk. Most azonban a televízióval minden eszköz a kezünkben van, hogy gyorsan végezhessünk jó munkát anélkül, hogy túlságosan sokat kellene kísérleteznünk.”³²

Érdekes módon a televízió nem nagyon vett át túl sokat a rádióban szokásos műsorszerepekből. Született ugyan néhány, még mindig a képregényeken alapuló család- és ifjúsági széria, de a szappanopera az egyetlen sorozat-típus, amely szinte gond nélkül került át a rádióból a televízió képernyőjére. A televíziós szappanoperák megerősödése olyan jelentős volt az ötvenes években, hogy még a leghallgatottabb hangjátéksorozatok – a már említett *Just Plain Bill*, a *Lorenzo Jones* és a *Stella Dallas* – is megszűntek 1955-ben. A műfaj megmaradt, hangszóró helyett képernyőre került, de egyetlen konkrét mű sem élte túl a váltást.

Ami a televíziós szappanoperákat illeti, történtek kísérletek, hogy rádiós szappanoperák a képernyőn éljenek tovább. Ilyen például a Procter and Gamble *Ma Perkins* című rádiós szériája. Míg sikere a rádióban óriási volt, a televízióban hónapok alatt megbukott. Vélhetően azért, mert túl régóta volt már műsoron ahhoz, hogy a hallgatók ne alakították volna ki régóta saját elképzeléseiket a szereplőkről. A Procter and Gamble azonban nem hátrált meg. Több kísérlet után 1951-ben két, eleve a televízió számára készített szappanoperával indult, a *Search for Tomorrow* és a *Love of Life* címűekkel, melyek több mint harmincöt éven keresztül uralták a televíziós mezőnyt. Az óriáscég finanszírozta a napi félórás adásidővel rendelkező *As the World Turns* és *The Edge of Night* sorozatokat is.

Létezett egy másik út is. Az ötvenes évek első felében, a rádióban folytatódtak a *The Guiding Light* és a *The Brighter Day* című hangjátéksorozatok, s némileg átformálva megvetették lábukat a televízióban is. Az 1950-es évek folyamán harmincöt televíziós szappanopera indult el az Egyesült Államokban³³.

A hatvanas években jelentős változások történtek. Létrejötték olyan sikeres heti szappanoperák, amelyek a délutáni adások mellett tulajdonképpen fő műsoridőben is képesek voltak a nappal biztosan sorozatot néző közönséget esténként is „törbe csalni”. Ezek között talán a legismertebb a *General Hospital*, az *Another World* és a *Days of our Lives*. E szériák 1970-ben már teljes órás epizódokban láthatók az amerikai televízióban. Lényeges szociológiai változás is befolyásolja e sorozatok jellegét. A délutáni sorozatokhoz hasonlóan, már nem csak nőknek szólnak, mert a producerek számára nyilvánvalóvá vált, hogy társadalmi méretű változás eredményeképpen egyre több amerikai nő vállal munkát. A sorozatok így inkább az egész családot „kiszolgáló” programokká válnak és, hogy minden néző, a család minden tagja szívesen üljön képernyők elé, a sorozatok, engedve a mindenkit érdeklő és izgató társadalmi problémák súlyának, bizonyos, korlátozott mértékig képesekké válnak arra, hogy aktuális társadalmi kérdéseket is felvessenek. A producerek úgy gondolták, társadalmi kérdésekkel fiatalabb nézőket is biztosabban csálhatnak a képernyők elé.

A hatvanas, hetvenes években, ugyancsak a családi programok készítésének lázában kialakul egy újfajta, a rádióban nem ismert műfaj is, a mini-series műfaja, amelynek első példája a *The Forsyte Saga*, Nagy-Britanniából származik. Amerikában az első ilyen a *Roots*, (*Gyökerek*), 1977-ben.

A mini-széria nem más, mint sikeres bestsellerek olyan sorozattá alakítása, amelynek epizódjai egymást követő napokon, főműsoridőben mennek a televízióban. Természetesen ezek sokkal drágábbak, mint akár a napi, akár heti szappanoperák, hiszen többnyire külsőben, vagy külső díszletben készülnek és szereplőgárdájukban sokkal több a drága sztár. Mégis, a példák azt bizonyítják, sok televíziós csatorna rászánta magát efféle költséges sorozatok készítésére. A mini-szériák olyan nézőket is képernyő elé vonzottak, akik esetleg addig nem néztek naponta televíziót, ráadásul az volt a feladatuk, hogy a csatorna magas művészi színvonalát is érzékeltessék. A mini-szériák iránti produceri lelkesedés akkor kezdett szűnni, amikor ugyanilyen kondíciók mellett (drágább előállítási költségek, sztár szereposztás), a televíziók kialakították a megjelent bestsellerektől független, nézőszám és bevétel tekintetében rekordokat döntő sorozataikat, amelyek közül a legismertebb az 1978-ban induló *Dallas*.

A kilencvenes évek elején számos főműsoridőben sugárzott sorozat megszűnik (*Dallas*, *Dynasty*, *Falcon Crest*). A nézők érdeklődése más irányba fordul. Már nem a gazdagok és a felsőbb középosztály problémái érdekli őket, hanem olyan könnyedebb hangvételű sorozatok, mint a *Melrose Place*, vagy series típusba tartozó, lendületes bűnügyi szériák, amelyek a mai napig virágkorukat élik. A bűnügyi szériák, amelyek között épp úgy találunk akció-, mint tárgyalótermi vagy drámasorozatokat, alkalmasak arra, hogy a mindennapi élet brutalitását, ugyanakkor az igazság győzedelmeskedésének bizonyosságát, de legalábbis valószínűségét egyaránt felmutassák és így minden nézői korosztály igényét kielégítsék.

A kilencvenes években kezdődik meg annak az összemosódásnak a folyamata is, amely meggyőződésem szerint napjainkig tart és amely tulajdonképpen az egész műfajt érdekessé teszi. A serial és series típusú sorozatok ekkor kezdenek egymásba folyni. Több évtizedes tapasztalat alapján kiderült, hogy a serial típusú sorozatok azok, amelyek a folyamatos nézői érdeklődést a leghatásosabban fönntartják. A series típusúak viszont abban erősebbek, hogy adott pontokon a történet jobban, intenzívebben hat a bizonyos nézői rétegekre, elsősorban a fiatalokra, s így létrejönnek azok a hibridek, amelyek a zárt epizódok okozta izgalmat vegyíteni tudják a több epizódon, vagy akár az egész sorozaton végigvonuló karakterek pszichológiai fejlődését lehetővé tévő serial típusú gondolkodással. Ezekben a történetekben és filmekben egy-egy konfliktus megoldódik egy epizódon belül, de elsősorban a főhős, vagy főhősök személyét illető pszichológiai, vagy interperszonális kapcsolatok az egész sorozaton keresztül fejlődnek. Az utóbbi évek példái közül gondoljunk az *Alias* című ügynöksorozatra, vagy a *Lost* című reality-fantasy szériára, esetleg az *All the President's Men* (*Az elnök emberei*), vagy szerénytelenül a Magyar Televízióban sugárzott *Az öt zsaru* című, általam rendezett sorozatra. Ma ennek a hibridnek a virágzását éljük és elmondható, hogy nincs a világon olyan, magára valamit adó televízió, amelynek ne lenne számtalan heti sorozata, de olyan is alig akad, amelynek ne lenne napi sorozata.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy napjainkra nyilvánvalóvá vált, a sorozat nagyobb számú nézőt képes leültetni a képernyők elé, mint bármely más programtípus. Ráadásul a saját gyártású szappanopera és series típusú sorozatok megalapozhatják egy-egy televízió hosszú távú sikerét, markáns, a néző által könnyen azonosítható arculatot adhatnak neki a hazai, s esetleg a nemzetközi piacon.

II. Típusfelosztás

1. Emlékeztető

Nem volna szerencsés elveszni a sokféle faj és alfaj látszólagos rengetegében. Megállapíthattuk, hogy sokféle sorozat létezik. Alapvetően persze, legalábbis ami a fikciós sorozatokat illeti, háromféle lehet: vegytisztán series és serial típusú, valamint – s láttuk, ez ma egyre gyakoribb – a két eltérő dramaturgia egyszerre történő alkalmazása, keverése eredményeképpen mix jellegű..

Vannak sorozatok, amelyeknek epizódjai ugyanazokat az állandó szereplőket vonultatják fel anélkül, hogy azok társadalmi vagy pszichológiai értelemben jelentősen változnának, mert az általuk végigélt cselekmény ilyen mélységben nem hat rájuk. Ezek a sorozatok – series – egymással nem összefüggő, illetve csak az állandó azonos szereplőgárda által egymáshoz kötött, zárt történeteket mutatnak fel.

Más sorozatokban – a serial típusúakban és azokban, amelyeket jobb terminus híján mixeknek nevezek – az állandó szereplők nem, vagy nem elsősorban „ügyeket” oldanak meg úgy, hogy ők maguk ezek hatására nem változnak, hanem épp ellenkezőleg ők maguk: sorsuk és/vagy jellemük folyamatos átalakulásban van a folytatatólagos történet(ek) során, hiszen a sorozat főmotívuma épp ez a szüntelen metamorfózis. E sorozatok, ahol a személyi, lelki fejlődés igen fontos, önmagukon belül is kétfélek lehetnek.

Vannak köztük olyanok, amelyek kiszámított módon egy előre megírt történet-vég felé haladnak. Lehetnek ezek történelmi időkben vagy napjainkban játszódó rövidebb-hosszabb dráma- vagy vígjátéksorozatok, de olykor végtelen hosszúra nyújtott telenovellák is.

Másfajta dramaturgia mozgatja azokat a sorozatokat, amelyeket a kezdetkor, a sorozat indításának pillanatában, sőt később sem látnak el előre megírt befejezéssel. A szappanoperák természetüknél fogva és az általuk felvonultatott nagyszámú szereplő jóvoltából többnyire befejezhetetlenek. Belső dramaturgiai logika, valamint a mért és mérhető népszerűség tükrében alakulnak, vagy végképp eltűnnek a képernyőről.

Rendszerezésem alapját az képezi, hogy vannak különböző műfajú zárt epizódokra tagolt sorozatok és vannak összefüggő epizódokkal egymásra épülők – serial típusúak. Ez utóbbiak között léteznek befejezés nélküliek és olyanok, amelyek klasszikus

dramaturgiai építkezéssel egy záró epizód, egy drámai csúcspont felé tartanak. Sorozatszerkesztési szempontból nyilvánvaló, hogy e két utóbbi válfaj sokkal bonyolultabb, mint series típusú, a zárt epizódokra tagolt rokonaik.

Arról is többször szó esett, hogy a többnyire huszonöt – ötvenöt perc időtartam között mozgó sorozatok legfontosabb dramaturgiai eszköze a feszültséget fokozó, a megoldást elodázó cliffhanger, hiszen éppen ennek megléte garantálhatja azt, hogy a néző a reklámblokk után vagy másnap is érdeklődéssel nézze a folytatást.

Az alábbiakban tematikai szempontból rendszerezem a legismertebb sorozattípusokat. Valamennyi típusban megtalálható a series-re, a serial-ra és a mix-re jellemző dramaturgia, igaz, nem egyenlő mértékben. Ráadásul korábbi évtizedekben, a nyolcvanas-kilencvenes évtized fordulója előtt a családssorozatok és mindenekelőtt a szappanoperák kivételével a series, a zárt epizódokra épülő dramaturgia uralta a legtöbb sorozatot, de ez – láthattuk – változóban van. A klasszikusan series jellegű sorozattípusok, pl. a rendőrsorozatok is élnek a serial-logikával és ma inkább a mix karakterjegyeit mutatják fel.

2. Sorozattípusok

2/1. Bűnügyi sorozatok

Egybevágó adatok³⁴ szerint a világon az elmúlt évtizedekben körülbelül két – két és félezer bűnügyi sorozat volt látható a televíziókban, összesen negyvennégyezer folytatással, epizóddal.

E sorozatok közel negyven százaléka Európában, több mint negyven százaléka az Egyesült Államokban készült, a fennmaradó rész nagyrészt ausztrál termék.

Bármennyire is népszerűek napjainkban a bűnügyi sorozatok, érdekes adalék, hogy csupán a hatvanas évek vége óta jelentek meg nagy számban. Közrejátszott ebben az is, hogy a füzetes krimik, amelyek ugyancsak azonos főszereplők által egybekapcsolódó sorozatok, különböző kiadóknak világméretben mérve is hatalmas anyagi sikert jelentettek. A bűnügyi sorozatok legnagyobb része negyvenhárom-ötvenöt perces epizódokban fut és valamennyi bűnügyi sorozatra igaz, hogy egy, vagy kevés számú hőst állít cselekménye középpontjába. E hősnak, vagy hősöknek a karaktere többé-kevésbé változatlan és a sorozatok jelentős részében minden zárt epizód egy-egy bűncselekmény és annak felderítése történetét mondja el. A legtöbb krimire igaz az, hogy

a történet elején már sejteni véljük, hogy a bűnügy milyen koordinátarendszer mentén oldódik majd meg, de mégis nagy elvárással és kíváncsisággal figyeljük az eseményeket, hiszen ha a dramaturgiai rendszer nem is, a konkrét tartalmi részletek minden esetben változnak és változniuk is kell, különben menthetetlenül unalmassá válnak az adott sorozat egyes epizódjai.

A bűnügyi sorozatokban általában kevés szó esik arról, hogy a bűncselekmény társadalmi kérdés is, nem nagyon merül fel, hogy mennyiben tehető felelőssé a társadalom egy-egy bűn elkövetéséért. A bűnöst bűnössé többnyire maga az individuum és interperszonális problémái teszik. Miközben a valóságban a bűnügyek jelentős része nem oldódik meg, a krimisorozatokban az esetek szinte kivétel nélkül megoldódnak.

A bűnügyi szériák különböző fajtákra oszthatók.

2/1/A. Gengsztersorozatok.

A gengsztersorozatok középpontjában magányos bűnöző, vagy bűnöző banda áll. E sorozatok leggyakrabban egy gengszter, vagy gengszterbanda felemelkedését és bukását ábrázolják, s persze bemutatják a többi gengszterbandával és a rendőrséggel vívott harcát is.

E szériák többnyire olyan sémát követnek, mely szerint megismerjük a gengszter vagy a banda helyzetét, az őt vagy őket mozgató szándékot, majd megjelenik az ellenfél, aki éppúgy lehet gengszter, mint a rendőrség, érik a konfliktus, megszületik a terv az ellenfél legyőzésére, látjuk e terv megvalósulását, drámai fokozást a történet drámai csúcspontja, vagy cliffhanger követ.

2/1/B. Úri betörőkről, bájos csirkefogókról szóló sorozatok.

Ebbe a családba olyan, általában felhőtlen hangvételű, sokszor vidám, mindig poénokkal, helyzet- és szövegkomikummal operáló sorozatok tartoznak, amelyek történeteinek középpontjában többnyire egy vagy két „úri csirkefogó” áll. E szériák szimpatikus főszereplőinek skálája *Arséne Lupin*-től a *Minden lében két kanál* főhőseiig terjed. Elegáns, művelt, társaságban tökéletesen működő, jó modorú, kellemes emberek – többnyire férfiak, néha nők – akik kedvtelésből vagy éppen igazságérzetüktől hajtva betöréseket, vagy lopásokat hajtanak végre. E történetekben az áldozatok, a kiraboltak vagy meglopottak szinte kivétel nélkül nagyon gazdagok és az esetek jelentős részében

ők maguk az igazi bűnözők. A hősök, akik olykor maguk is volt bűnözők, leginkább betörők, többnyire az emberiség javára dolgoznak, hiszen az igazi bűnösök megbüntetését tűzték ki célul. Uwe Boll német kutató szerint viszonylag kevés, alig negyven ilyen sorozat készült az elmúlt évtizedekben, alig több mint négyszáz epizódban³⁵. Az epizódok elején a néző általában megtudja, hogy milyen bűnt követek el ismeretlen tettesek. A hősök „felkéretnek”, oldják meg az esetet, ők munkához is látnak, olykor már elég gyorsan, a történet elején találkoznak az igazi tettessel, akit ekkor még nem nagyon gyanúsítanak.

Ha netán maguk is egykori bűnözők, akkor nagy teret kap ügyességük bemutatása, amint bűnözői trükkökhöz folyamodnak az igazság kiderítésének érdekében, például betörnek, álruhát öltenek, bocsánatos bűnöket követnek el. A bűnös hamar gyanakodni kezd, újabb bűnt követ el, a hősök veszélybe kerülnek, majd némi drámai fokozás után eljön a végkifejlet, amelynek során a tetteseket elfogják. Az epilógusban a jó csirkefogóknak megköszönik az eredményes munkát, és újra felhőtlen körülmények között búcsúznak el tőlük.

2/1/C. Rendőrsorozatok.

A rendőrsorozatok főszereplője a mindig hierarchiában élő állami alkalmazott, a rendőr. A rendőrsorozatok hőseit többnyire valamiféle mániákus igazságkeresés jellemzi. Vannak olyan rendőrhősök, akik sokszor kerülnek főnökeikkel konfliktusba, vannak olyanok, akik úgy végzik munkájukat, mint valamiféle kényelmes és kellemes hobbit és nem kell a főnökeikkel vitatkozniuk, mert szabad kezet kapnak. Megint más esetben lázadók, excentrikusak és minden tekintetben eltérnek az átlagtól. Ugyanakkor vannak olyan hősök is, akik miközben rendőrök, abszolút megbízható családapák és többé-kevésbé realiztikusan ábrázolt történeteknek lesznek a hősei. Van cinikus rendőrhős és akad független, mindenkinél logikusabban gondolkodó rendőr. Ismerjük a rámenős verekedőt, az intelligens, magát többnyire ostobának tettető taktikust, vagy a rezignált, magányos hőst. Sok olyan sorozat van, amely nem egyetlen főszereplőt, hanem duettet vagy összeszokott csapatot tesz hősévé. Csupa nő a főszereplője *Az Ügyosztály* című sorozatnak. Vannak olyan rendőrségi szériák, amelyeknek rendőr főszereplője számára idegen és ellenszenves területre téved, politikai ügyekbe bonyolódik. Ilyen például a nagysikerű, sokszorosan folytatott *Polip* című olasz sorozat. Kiváló, különösen sok évadot megért sorozat volt a *Derrick*, a *Kojak*, a *Colombo*, a *tetthely*. De rendőrsorozat a

Miami Vice és legújabban – határterületként – a különböző *Helyszínelő* sorozatok, amelyek specializált szakembereket, bűnügyi és kórbonctani helyszínelőket állítanak történeteik középpontjába. A rendőr, a detektív és a tudós képességeit egyaránt felmutató szakember-hősök Las Vegas, Miami, New York utcáin és legújabban az amerikai haditengerészet berkeiben vizsgálódnak, nyomoznak és kerülnek olykor komoly veszélyhelyzetekbe. Tisztán series típusú rendőrsorozat például a *Colombo*, serial típusú a *Frank Riva* című francia sorozat.

Rendőrsorozatból valószínűleg több van, mint bármi másból. A már idézett Uwe Boll német kutató szerint több mint nyolcszáz rendőrsorozat készült, 1949-89 között több mint száznegyven széria, egyedül az Egyesült Államokban. A rendőrsorozatok legnagyobb részének több mint huszonöt epizódja van és a nyolcszáz rendőrsorozatnak legalább húszezer epizódja volt látható a globalizálódó világ képernyőin.

A sematizált cselekmény szerint gyilkosság történik. A rendőrség nyomozni kezd, a főhős vagy főhősök megkapják az ügyet, az első nyomon elindulnak, találkoznak egy-két gyanúsítottal, hamis nyomot követnek. Gyakran megismerjük az elkövetők múltját is. Aztán újabb bűnesetek történnek, a rendőrség gyanúja egyre pontosabb irányba terelődik, eljutunk a drámai csúcspontig, amikor leleplezik, esetleg némi akció eredményeképpen elfogják a tettest, rábizonyítva bűnösséget. Az epilógusban a rendőr, vagy a rendőrök többnyire újra köznapi szituációban láthatók.

2/1/D. Detektívsorozatok

A detektívsorozatban a megbízó indítja harcba a hőst, aki, lévén általában magándetektív, olyan ügyfelekkel rendelkezik, akik nem tekintik a rendőrséget alkalmasnak arra, hogy problémájukat megoldja, vagy egész egyszerűen félnek a rendőrségtől. A magándetektív hős kvázi a nála sokszor ügyetlenebbnek ábrázolt rendőrség helyett dolgozik, mint például, hogy a legismertebb példákat idézzük, Poirot mester vagy Sherlock Holmes. A főhősnek sokat kell kockáztatnia ahhoz, hogy a történet végére kiderítse az igazságot. Előfordul, hogy olykor maga is követ el apróbb stikliket átlépve a törvényesség határait, és különösen az amerikai szériákban, majd minden epizódban életveszélybe kerül.

A magándetektívek pszichológiai szempontból többnyire meglehetősen precízen kidolgozott figurák, és általában nem mondható el róluk, hogy sematizáltak volnának, hiszen a szerző vagy szerzők épp a karakteres megjelenítéssel tudják az egyik

magán-detektív-történetet a másiktól elkülöníteni. Vannak a detektívek között cinikusak, bölcsek, kövérek, soványak, sőt akár mozgáskorlátozottak, vagy áttételesen másokkal dolgoztatók, mint például a *Charlie angyalai* soha meg nem jelenő címadója.

A lényeg azonban mégis csak az, hogy a detektív majdnem mindig magányos hős. Van köztük „egyszemélyes iroda”, van, aki más beosztottja, de érdemes még egyszer hangsúlyozni, hogy minden detektív-sorozat esetében igaz az, hogy az állandó szereplőkhöz képest is - akik lehetnek titkárnők, szeretők, kollégák, vagy bármi más - a főszereplők alaposan kidolgozott, pszichológiailag bonyolult karakterek

Sematikus cselekményváz: gyilkosság, vagy bűntény ábrázolásával indít a történet, esetleg azzal, hogy a magán-detektív találkozik új megbízójával. Elvállalja az ügyet, keres, kutat, beszél a gyanúsítottakkal, munkatársakat toboroz a részmunkák elvégzéséhez, felkeres tanúkat, akikről esetleg kiderül, hogy hazudnak, vagy nem is tudják, hogy milyen fontos dolgok szemtanúi. Folyamatos drámai fokozás. Hősünk új bűntény elkövetéséről értesül, életveszélybe kerül, de szerencsés véletlen, vagy épp ügyessége révén továbbléphet, hogy végül leplezze a tettest. Akad olyan sorozat, ahol újságíró a detektív, de éppígy lehet történész, régész, vagy bármilyen más értelmiségi pálya képviselője, hiszen legfontosabb képessége a gondolkodás és az ismeretekkel való jó sáfárkodás.

2/1/E. Ügynöksorozatok

Az ügynöksorozatokban a hősök többnyire olyan személyek - nagyrészt férfiak - akik valamilyen szempontból mindentudónak tekinthetők, akik tökéletesen függetlenek annak ellenére, hogy a kormány, vagy a kormány valamilyen titkos szervének alkalmazásában állnak. Magányos dzsungelharcot folytatnak, és ugyanolyan otthonosan mozognak a diplomáciai fogadásokon, a nagyvilági körökben, mint adott esetben, magában az igazi dzsungelben. Egyéni mértékkel mérnek, könnyedén utaznak és fő feladatuk, hogy a világot, az államot, a nemzetet és a szabadságot védelmezzék. E sorozatokban a gonosz majdnem mindig igen gazdag, excentrikus bűnöző, esetleg terrororganizáció, vagy valamely ellenséges kormány titkos szervezete, olykor, különösen a hidegháború időszakában, egy egész, meg nem nevezett állam. Az ügynök, a sorozat főhőse, rendelkezik a szuperhősök minden attribútumával, de nagyon is földi karakter. Ez különösen fontos, mert a néző éppen azért fogadja őt el, tekinti saját hősének, mert ismeri bizonyos gyengéit, James Bond esetében például az alkohol és a nők iránti feltétlen

vonzalom teszi a hőst „fogyaszthatóvá”. Az irónia sokszor fontos velejárója ezeknek a sorozatoknak, különben könnyen nevetségessé válhatnának a „szuperhősök” történetei. Az irónia, a néha látható és kiteljesedő öngúny mentheti csak meg őket attól, hogy komolytalanokká s így elfogadhatatlanokká váljanak. A történetek sémája rendszerint a következő: az ügynököt kiszakítják privát környezetéből, mert a főnök megbízza a feladattal, rendelkezésére bocsátva – túl kevés – információt és számos speciális eszközt, járművet, fegyvert. A hős eljut a krízisterületre, vagy fölveszi a kapcsolatot a feltételezett ellenfelekkel. Megvéd védteleneket, túljut életveszélyes helyzeteken. Eközben persze kamatoztatja speciális tulajdonságait és ismereteit, legyőzi az ellenséget, amelynek vezetője sokszor túléli a támadást, hogy a következő epizódokban is kellő dramaturgiai ellensúlyt biztosítson. Az ügynök visszatér a privát életbe.

2/1/F. Igazságügyi sorozatok

Az igazságügyi sorozatokban, s legnépszerűbb alfajukban, a tárgyalótermi krimikben, a főszereplők többnyire ügyvédek, bírók, vagy ügyészek. Úgy nyomoznak, mintha detektívek volnának, a sorozatok lényege többnyire éppen ez a nyomozási szakasz és csak kisebb részben az ügyfél tárgyalótermi védelme. Persze a főszereplő ügyvédek, ügyészek vagy bírók közvetlen környezete, barátok, titkárnők és társaik nagy segítségére vannak a hősöknek, akik ugyan követnek el olykor hibákat, hihetnek egy valójában bűnös ember ártatlanságában, de többnyire valamilyen körülmény, tanú vagy a saját intelligenciájuk abba a helyzetbe segíti őket, hogy az epizód vége felé már kristálytisztán látják az igazságot. A cselekmény drámai csúcspontja majdnem mindig a bíróság előtt a tárgyalóteremben jön el, a védő- vagy a vádbeszédek minden esetben ott hangzanak el. A tárgyalótermi történeteknek alapvetően kétféle formáját ismerjük. Az esetek egy részében dokumentarista hitelességű történeteket látunk, más esetben tiszta fikciót, de mindkét esetben igen meggyőzőek lehetnek ezek a filmek.

A tárgyalótermi sorozatok cselekményének váza a következő: a bíró megnyitja a tárgyalást, a néző esetleg narrátor segítségével megismeri a helyzetet, tanúkihallgatások, szakértők meghallgatása következik, aztán egy tanúkihallgatás váratlanul új fordulatot ad a történetnek. Végül lezajlik a vád- és a védőbeszéd, megszületik az ítélet. A főszereplő ügyvéd vagy bíró privát életéből vett jelenet zárja az epizódot.

A „nyomozós verzióban” a főszereplő mindig speciális, nem mindennapi ügyekkel, legtöbbször gyilkossággal foglalkozik. Itt a történetek menetrendje általában a

következők szerint alakul. Az ügyvéd mindennapi életét látjuk, jelentkezik az ügyfél, egyedül, vagy a partner, partnerek segítségével folyik a nyomozás, tarkítva tárgyalótermi jelenetekkel, tanúkihallgatásokkal, majd újabb nyomozás, új tanúk vagy bizonyítékok megtalálása, újra tárgyalótermi jelenet, ítélet, epilógus. Napjainkban ez a kör kitágult: Ha a *JAG (JAG Beccületbeli ügyek)* című sorozat eszünkbe jut, látjuk, a műfaj ma már a hadsereg berkeit sem kíméli.

2/1/G. Thriller sorozatok

A thriller sorozatok esetében az áldozat, vagy áldozatok félelme „ülteti le” a nézőt a tévékészülék elé. Az áldozat félelmének átélhetősége elég izgalmat biztosít számára ahhoz, hogy kíváncsian várja, hogyan szabadul meg az illető nyomasztó helyzetéből. Ezekben a sorozatokban a félelmet a jól és egyénítetten ábrázolt tettes személye is fokozza. Az a tény, hogy a rendőr, detektív, vagy újságíró eredménnyel segít az áldozatnak, mindenképpen megkülönbözteti a thrillereket a hozzájuk egyébként közel álló horror-sorozatoktól. A thrillerek általában nem alkotnak sorozatot, hiszen az áldozatok nem lehetnek a maguk speciális egyénített problémái ismeretében a sorozat állandó főszereplői. A thriller-szériákban a közös cím alatt különböző történetek futnak változó szereplőkkel és ügyekkel. Ilyen volt például az Alfred Hitchcock nevével fémjelzett (*Alfred Hitchcock Presents*) sorozat, a hatvanas évek kiemelkedő sikere.

Legalább ötven thriller sorozatot ismerünk, összesen körülbelül mintegy ezer epizóddal. A cselekmény menete általában a következő: mindennapi jeleneteket látunk, amelyekben egyre inkább kirajzolódik egy kényszeres cselekvés, amely valakit, vagy valakiket nagyon zavar, akik egyre jobban a fenyegetettség állapotába jutnak. A félelem fokozódik, a fenyegetést az ismert, vagy ismeretlen tettes beváltja. Megjelenik a főszereplőt segítő hős, a történet során fény derül a titok nyitjára.

Máshová tartoznak azok a keverékek, amelyek részben a thriller, részben az ügynöksorozatok jellemzőit viselik magukon és Magyarországon is ismertek az *X akták*, vagy az *Y akták* című sorozatok jóvoltából, amelyekben a thriller feszültségét és a földön kívülinek vélt, megmagyarázhatatlan, olykor misztikus fenyegetést az ügynöksorozatokra jellemző logikával föltárni kívánó, speciális képességekkel megáldott hősök tevékenysége oldja, illetve deríti fel. Ezek a sorozatok mixek, olyan keverékek, amelyek több alfaj eszköztárát párhuzamosan, egymással „összerázva” használják.

Összefoglalóan biztosan megállapítható az, hogy a sorozatok többnyire zárt epizódjaiban a hősök karaktere nem változik, mégis az egész sorozatot végigkíséri egy, a főhősök életét befolyásoló enigma vagy kapcsolatrendszer, s ennek hatására, noha zárt epizódú történeteket látunk, mégis – bár karakterükről nem nagyon derülnek ki újabb adalékok – változik, alakul a főhősök sorsa.

A bűnügyi sorozattípus alfaja a gyerek-krimi is, amelyekben az *Emil és a detektívek* című, Erich Kästner könyv mintájára hat-tizenhat éves fiatalok derítenek fel bűnügyi eseteket, vagy járnak kalandos, furcsa történetek végére. Ezek legfeljebb félórás, tehát viszonylag rövid epizódokkal operáló szériák, s nem ritkán rajzfilmek, tehát műfaji szempontból később kellene tárgyalnunk őket. Ide kívánczik azonban legalább egy példa, a *Született kémek* című rajzfilmsorozat, amelyben egyszerre rendőrök, ügynökök és szuperhősök azok a kislányok, akik a mindennapi életet ábrázoló kerettörténetben egy amerikai középiskola ifjú növendékei.

Ezekben a sorozatokban a gyerekek néha szemben állnak a felnőttek világával, hiszen a bűnelkövetők mindig felnőttek, a sértettek viszont nemritkán fiatalok.

A gyerekek, akik tanúi vagy éppen sértettjei az elkövetett bűnöknek, tervet eszelnek ki, hogyan buktassák le a bűnözőt. Legyőzik a felmerülő nehézségeket és megoldják az esetet.

2/2. Reality-sorozatok

A nyolcvanas évektől kezdve Amerikából terjedtek el és ma már az egész világon népszerűek a reality sorozatok. Vannak ma már tematikus televízió csatornák is, amelyek műsorának egészét az idesorolható művek alkotják. E sorozatok többnyire amatőrök videóit mutatják be, akik véletlenül tanúi voltak egy bűnesetnek, balesetnek, katasztrófának, illetve olyan forgatócsoportok felvételeit prezentálják, akik egy adott helyszínre együtt érkeznek a rendőrséggel, tűzoltókkal, vagy mentőkkel. Léteznek olyan tematikus sorozatok is, doku-drámák, amelyek a dokumentumhatás elsődleges céljával, de megrendezetten szimulálják a megtörtént eseményeket.

2/3. Tudományos-fantasztikus és fantasy sorozatok

Ezek a sorozatok keverik az időutazás, a legendák és a mesefilmek eszköztárát, valamint a technikai eszközök elképzelt fejlettségi szintjével játszó tudományos fantasztikus motívumokat.

A tudományos fantasztikus sorozatok jelentős része tulajdonképpen családsorozat. Családokat, társaságokat, szakmai alapon szerveződő csoportok működését ábrázolják a jövőbeli elképzelt szituációban. Emlékezzünk vissza az *Orion űrhajó*, az *Alfa holdbázis*, az *Enterprise űrhajó*, vagy akár a *Star Trek* sorozatokra, amelyekben a főszereplők csapatot alkotnak és a történetek fókuszában nem áll egyéb, mint valamely külső, földön kívüli erő elleni harc, amelynek során a hősök tulajdonképpen az emberiség képviselőiben kerülnek konfliktusba és győznek. Népszerűségük titka minden bizonnyal abban (is) rejlik, hogy a nézőt megnyugtatja a tudat, hogy az emberi kapcsolatrendszer a távoli jövőben, a barátságok, szerelmek, társas viszonyok területén nem mutat majd jelentős eltéréseket a mához képest, legfeljebb harmonikusabb annál.

Ezek a sorozatok lényegében a családsorozatokban is fellelhető keresztény polgári morált vetítik ki a jövőre, ahol a földönkívüliekkel szemben vívott harc, vagy legalábbis az a bizonytalanság, hogy azok barátként vagy ellenségként jelentkeznek-e, csak az emberek összetartozását, ebben az értelemben a polgári erények diadalát és a felebaráti szeretet érvényesülését hozhatja meg. Számos ilyen sorozat készült, ezeknek is a jelentős része az Egyesült Államokban³⁶.

A történetek cselekményének sémája a következő: mindennapi élet az űrhajóban, vagy az űrállomáson. Megoldhatatlannak tűnő technikai gond támad, külső veszély jelentkezik (vészesen közeledik egy égitest, támad egy idegen űrhajó, érthetetlen betegség veszélyezteti a személyzetet, csökken az energiaszint, fogytán vannak a létfontosságú készletek) s a néző számára ezzel érzékelhetővé válnak a világűr veszélyei. Azonnal kínálkozik a megoldás, de életveszélyes nehézségek lépnek fel. Szerencsés fordulat után megoldódik a konfliktus, a történetet pedig általában teljes happy end zárja.

Már az ötvenes évek Amerikájában igen nagy népszerűségnek örvendtek azok a jövőben játszódó, kalandos, ugyanakkor a krimi feszültségteremtő elemeit is felvonultató sorozatok, amelyeknek főszereplői olyan fantasztikus technológiák és emberfeletti képességek birtokában vannak, hogy megkülönböztetik őket a már tárgyalt ügynököktől és egyéb hősektől. E sorozatokban a hős, vagy a hősnő elképzelhetetlen és hihetetlen erővel vagy képességgel rendelkezik és ezt a képességét a rendfenntartó erők

– rendőrség, titkosszolgálat – egész egyszerűen az állam szolgálatába állítja. Ezek a sorozatok, az amerikai *Hét millió dolláros asszony*, vagy az *Automan*, többnyire az ötvenes-hetvenes évek között készültek Amerikában és mindig zárt epizódokból álltak, amelyekben a főhős mellett emberfeletti képességgel nem rendelkező állandó mellékszereplő is jelen volt. Legalább harmincöt ilyen sorozat készült több mint hétszáz folytatással.

Modernebb válfaja az efféle sorozatnak, amikor a hasonlóan elképesztő képességekkel felruházott hős az emberiség javára, a gonosz legyőzése érdekében, minden „hivatalos felkérés” nélkül dolgozik. A hősök többnyire „normális” polgároknak látszanak, csak bizonyos esetekben, lehetőleg titokban vértetik fel magukat különleges képességeikkel, hogy a gonosz ellen harcba szálljanak. Ilyen a *Batman*, a *Superman* és számos más sorozat, például a *Captain America*, a *Wonder Woman*, a *Super Girl*, stb. Ezek a történetek szinte kizárólag képregény előzményekkel rendelkeznek, a comics szolgáltatja az alapot a televíziós- vagy filmsorozat számára.

A szuperhősök egyébként ritkán foglalkoznak közönséges bűnözőkkel, mert azokban a világokban, amelyekben ők léteznek, szupergonosztevők is vannak, amilyen például Joker a *Batman*ben, vagy Lex Luthor a *Superman*ben, és velük csak ők képesek felvenni a harcot.

Hihetetlen – akár James Bondéhoz mérhető – népszerűségnek örvendett a hatvanas években két kezdetben ugyancsak képregény-, majd sorozathős, *Buck Rogers* és *Flash Gordon*. A döntő kérdés, amelyre a néző kíváncsian várhatott választ, csupán az volt, vajon hogyan fogja a főhős ezúttal túlélni a gonosz támadását, valamint az, hogy milyen képességeit kamatoztatja küzdelme során. Az ugyanis, hogy győz-e, nem lehetett egy percig sem kétséges. S persze ahhoz sem férhetett kétség, hogy az epizódokban csak csatát nyerhet, de háborút soha. A „jó” végső győzelme magát a sorozatot lehetetlenítette volna el.

A cselekmény logikus menete sematikusan áttekintve a következő: a rosszak olyan hatalomra tesznek szert, hogy az adott város, az adott társadalom már nem lát kiutat. A szuperhős megszabadul civil álruhájától, felveszi a harcot, és végül győzedelmeskedik. A hálás társadalom általában meg sem tudja, hogy jótévője köztük él, közülük való.

Magyarországon kevésbé ismertek azok a sorozatok, amelyek főleg Japánban készültek 1960-75 között, a *Godzilla* mintájára. Ezekben a sorozatokban rettenetes

rémek, szörnyek, óriásmajmok fenyegetik a földet. A sorozatok hőseinek az a célja, hogy ezeket a rémeket és az általuk jelentett veszélyt elhárítsák. Előfordulhat az is, hogy – például a *Land of the Giants* című szériában – kortárs hőseink visszajutnak az őskorba, hogy legyőzzék ezeket a rémeket, és így az emberiség elindulhat történelmi fejlődésének útján. Japánon kívül kevés effajta sorozat született. Közülük a legismertebb az ötvenes-hatvanas évek fordulóján készült amerikai *The Invaders* volt.

Ezekben a sorozatokban mindjárt az epizód elején kiderül, hogy rémek fenyegetik az emberiséget. Miközben már készül a terv a legyőzésükre, a fenyegetett, kétségbeesett emberek képtelenek menekülni a rémek elől. Az első terv biztosan csődöt mond, de aztán sikerül, legalábbis átmenetileg megfékezni a szörnyeket. Az epizódok többnyire olyan cliffhangerrel végződnek, amely sejteti, új veszély, új feladat van a láthatáron.

Számos fantasy és tudományos-fantasztikus sorozat készül gyerekek számára, amelyek általában mesék több részes megfilmesítései, esetleg olyanok, amelyekben – akárcsak a superman típusú sorozatokban – „normális” kislányok és kisfiúk „ruházódnak fel” emberfeletti képességekkel és egy másik világba kerülve, akár saját szüleiket, nagyszüleiket, rokonaikat és ezáltal az emberiséget mentik meg. Ezek a sorozatok, mint a televízióban és filmen egyaránt hódító *Kémkölykök* című, egyesíti az ügynökfilmek, a szuperhős-filmek és a kalandsorozatok elemeit. Fantasy elemeket bőven találunk olyan már tárgyalt szériákban, mint az *X akták* vagy az *Y akták*.

Ugyancsak ide tartoznak azok a dokumentum-, vagy féldokumentum sorozatok, amelyek – mint például a *Hihetetlen történetek* című amerikai széria – megmagyarázhatatlan természeti jelenségekkel, mítoszokkal, földön kívüliekkel foglalkoznak riportszerűen és alapvetően az a céljuk, hogy az emberiség számára nehezen hihető, logikusan nem mindig megmagyarázható dolgok létezésébe vetett hitet táplálják. Ezek sokszor olcsó trükkökkel, vagy amatőr felvételekkel operálnak, máskor pedig csak nézői, vagy tanúbeszámolók alapján próbálják „ijesztgetni” az embert.

Ugyancsak ebbe a kategóriába sorolhatók a horror-sorozatok, amelyek félelmetes eseményeket állítanak történeteik középpontjába és a néző könnyen képzelettel magát a sorozatok hőseinek helyébe. Ezek között vannak olyanok, amelyek változó szereplőkkel, húsz-harminc perces zárt epizódokat alkotnak és minden epizódban más történik. Ugyanakkor vannak olyan, ugyancsak zárt epizódokból álló sorozatok, amelyekben egy adott hős mindig új és újfajta horror-eseménnyel kénytelen megküzdeni. Előfordul az is, hogy a sorozatok központi figurája nem a jó, hanem a gonosz megtestesítője. Ilyen például Freddy Krüger a *Rémület az Elm utcában* című, több részes játékfilm-sorozat

gonosztevője. A horror-sorozatokban a rém, a temetőből kikelt zombi, vagy valamilyen hasonló szörny bevonul a főszereplők napi életébe, fenyegeti őket és aztán nem is mindig logikusan érthető harc végén visszakerül oda, ahová tartozik, tehát kikerül a mindennapi élet játékteréből.

Fantasy és tudományos fantasztikus sorozatok egyre ritkábban készülnek. A kilencvenes évek közepe óta inkább csak horror- és dokumentum-sorozatok láthatók. Ennek a legfőbb oka, hogy nagyon drága fantasy és tudományos-fantasztikus mozifilmek, *Star Wars* (Csillagok háborúja), *Superman*, *Batman*, születtek az elmúlt évtizedben. Költségvetésükkel, látványvilágukkal a televíziós produkciók egész egyszerűen nem tudnak lépést tartani.

2/4. Vígjáték-sorozatok

A vígjáték, sorozatműfajként is komoly múltra, legalábbis a *commedia dell'arte*-ra tekint vissza. Ami a film világot illeti, a vígjáték már a némafilm idején is gyakran öltött sorozat jellegűt, mert bizonyos állandó szereplők, akiknek jelleme filmről filmre mit sem változott, hasonló, gyakran kaptak módra gyártott történetekben részt. Ezek a szereplők többnyire átlagemberek, akik ostoba szituációkba kerülnek, vagy pedig olyan „hősök”, akik a mindennapokban egész egyszerűen ügyetlenül, de legalábbis az általánostól eltérő módon működnek és a tisztelt publikum ezen jól derül. Eszünkbe juthat Max Linder, vagy Chaplin, aki a csavargó szerepkörében harmincnégy filmet készített, vagy a csodálatos Buster Keaton, aki több mint tizenhét rövidfilmben csodálható meg, de a kor közönsége huszonhét rövidfilmben nézhette nevetve Harry Langdon-t és mintegy száznolcvannolc filmben az akrobata Harold Lloyd-t. Egyes filmekben előfordul az is, hogy a főszereplők viselkedése minden, egyébként normális helyzetből káoszt teremt. Akaratlanul is elpusztítanak tárgyakat és az örületbe kergetnek békés embereket, s mindenekelőtt a rendőrök idegeit teszik végletesen próbára. A komikumnak ez a forrása fellelhető Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon és Harold Lloyd filmjeiben is, de még inkább igaz ez olyan némafilmek esetében, amelyeknek főszereplője a Laurel és Hardy (Stan és Pan) duó.

A hangosfilm bevezetése megváltoztatja a szkeccsek és komédiák sorozatgyártását. A szövegpoénok és a vicces dialógusok erősítik a bugyuta helyzetkomikumot, de a hangosfilm megjelenésével sok némafilm-sztár és velük együtt számos némafilm-sorozat eltűnik a süllyesztőben. Az biztos, hogy 1910-44 között több

mint háromszázötven filmvígjáték-sorozat készült, több mint ötezer epizóddal, azaz önálló filmmel. A televízió ezeket a régi filmeket ma is sokszor sugározza világszerte és televíziós megrendelésre is sorra készülnek vígjáték-sorozatok. A filmipar sem marad ki a sorozatban készülő vígjátékok gyártásából, a Marx testvérek tizenhárom, vagy az olasz Toto száztizennégy filmjétől a híres amerikai komikus, Bob Hope tizenhárom filmjéig³⁷. Népszerű vígjátékszereplő az ugyancsak amerikai Jerry Levis, Európában a francia Jacques Tati és Louis de Funes, az olasz Terence Hill és Bud Spencer. E komikusok filmjeiben a főhős karaktere persze filmről filmre változik és a történet is mindig más, de mégis, mintha egy sorozat újabb epizódjára volna kíváncsi, a néző mindig pontosan tudja, hogy mire vált jegyet.

A televíziós vígjáték-sorozatok részben a fent vázolt, főleg a némafilm időszakában készült alkotások újraforgalmazását jelentik, de elterjedt, főleg Amerikában a 'specials' műfaja. A 'special' valamely ismert komikus show-műsora, amelyben filmes szkeccsek, tréfás színpadi jelenetek láthatók, vendégművészek lépnek fel, és különféle zeneszámok tarkítják a műsort. Amerikában Bob Hope, Jerry Levis 'special-show'-i évtizedeken át vezettek nézettségi listákat az országos televíziókban.

Európában is készültek, sőt a mai napig készülnek hasonló, kifejezetten vígjáték típusú műsorok. Egyre több olyan vegyes tartalmú show van, amelynek az alaphangja is a vidám 'specials' műsorhoz hasonlít. Hogy ne menjünk messzebb, Magyarországon például a népszerű *Fábry show* válik egyre inkább 'special' jellegűvé.

Elsősorban Nagy Britanniában készülnek paródiasorozatok, amelyek más filmeket, vagy tévésorozatokat, általában akció- vagy horrorfilmeket parodizálnak több-kevesebb ötlettel.

Ugyancsak nagyon népszerűek a vidám családsorozatok, melyek legtöbbször az Egyesült Államokban készül, legismertebb képviselője talán a *Bill Cosby Show* sorozat. Magyarországon hasonló például a *Família Kft* című széria. Mint mondtuk, ezek lényegében családsorozatok, csak éppen alapvetően viccesek, vidámak, helyzetkomikumra és verbális humorra épülnek. Még azt sem ritka, hogy sitcom módjára nevetéssel lesznek „megspékelve”, amit kétféleképpen lehet előállítani: vagy valóban ül közönség a tévéstúdióban és valóban nevet, vagy az alkotók ott vágnak a történet adott pontján nevetést a film alá, ahol úgy érzik, egy létező közönség tényleg nevetne, s teszik ezt azért, hogy nevéssenek a tévénezők is.

A sitcom, a szituációs vígjáték műfaja az USA-ban már az ötvenes évek óta virágzik. Európában csak a következő évtized vége felé kezdett el terjedni. A sitcom a tv-

játék és a színpadi bulvárkomédia kevert formája. Lényege szerint szintén vidám családsorozat. A szereplők színpadon, vagy egy áttekinthető kis díszletben játszanak és részben a helyzetkomikumot, de főleg a szövegpoénokat aknázzák ki. Egyes szerzők számításai szerint a világon ma is több mint ötszáz sitcom fut átlagosan huszonöt perces epizódokkal³⁸.

2/5. Állatsorozatok

Negyven-ötven állatsorozatnál több nem készült a televíziók számára, de ezek egytől-egyig nagy nemzetközi sikert értek el részben azért, mert az ifjabb közönség fogékony az állati hősökre, és mert igazi családi szórakozást nyújtottak. A siker záloga az is, hogy e sorozatok szinte számtalanszor ismételhetők, újabb és újabb felnövekvő generációnak kínálva felhőtlen szórakozást. Az állat-főszereplőkkel készült mozifilmek sikerein felbuzdulva televízió számára a negyvenes évek végén készültek az első állatsorozatok. Egy-egy mozifilm sokszor pilot-filmként szolgált a későbbi televíziós sorozat számára. A mozi számára az első állatsorozat 1918-ban született. A főszereplő *Rin Tin Tin*, a juhászkutya volt. 1943-ban készültek el a *Lassie* filmek első darabjai és a hetvenes-nyolcvanas években ugyanezek az állatok televíziós sorozatok főszereplőivé is váltak. Más sorozatokban, ahogyan a *Tarzan* című kalandsorozatban Tchita, az állatok fontos szerepet játszanak, a *Daktari* című sorozatban például Clarence, az oroszlán és Judy, a majom. Az állatsorozatok lényege mindig az, hogy az állatok – mintha értenék az emberi nyelvet – valódi főszereplőként képesek viselkedni még akkor is, ha a sorozatok tényleges hősei talán nem is annyira ők, mint a velük, vagy körülöttük élő emberek. Természetesen állatsorozatnak tekinthetünk bizonyos animációs filmeket is, de ezeket egyszerűbb az animáció, vagy rajzfilm tárgykörében tárgyalni. Az állatsorozatok dramaturgiai titka az, hogy az állat a családnak nemcsak barátja, hanem valódi családtag, „aki” képes arra, hogy drámai helyzetekben az ember segítségére siessen. Egy másik dramaturgiai séma szerint az állat magányosan kóborol a világban, megismer kedves vagy sokszor ellenséges embereket, és a különböző veszélyes helyzetekben győzedelmeskedik.

Másik típus a *Rex felügyelő* jellegű állatsorozat. Bűnügyi széria, amelyben az állat tulajdonképpen csak színesítő elemként szolgál, mégis ő határozza meg a sorozat jellegét, hiszen nyilvánvalóan csupa olyan esetet kell a filmsorozatnak tárgyalnia, amelyekben egy kutya egyáltalán szerephez juthat. Az állatsorozatokban legalább egy létező, tényleges

állat a főszereplő és képes olyan tulajdonságokat felmutatni, amelyeket a néző tisztelettel kezel és szeretni képes.

2/6. Animációs sorozatok

1909-ben született meg az első animációs film, a *Gertie The Dinosaurier*, amelyet Winsor McCay karikaturista készített. Ez a film rajzok egymásután történő felvételéből állt össze, és miközben Európában az animációs film mindenekelőtt montázsokat és bábfilmeket jelentett, a harmincas években az Egyesült Államokban már a képregények megfilmesítése jelentette az animációs film lényegét.

1919-ben készültek az első rajzfilmek, amelyeknek hősei emberek és emberi tulajdonságokkal felruházott állatok voltak. A tízperces filmepizódok nagy népszerűsége tettek szert. A huszadik század első felének legjelentősebb animációs alkotója Walt Disney. Disney műhelyében olyan művek születtek, mint a *Fritz The Cat* (Félix, a macska), a *Mickey Mouse* (Miki egér), és más, azóta is népszerű, világhírű alkotások. Mickey Mouse figurája például 1928-ban született és 1928-42 között száztizenhat filmben szerepelt. A *Silly Symphony* ugyancsak Walt Disney filmsorozat, amelyből hatvankilenc epizód készült 1929-38 között. Negyvennyolc film főszereplője *Pluto kutya*, és negyvenegy filmé *Gooffy*. 1956-tól kezdve Disney egész estés filmekre koncentrált, de addig alig néhány valódi vetélytárs jelent meg az animációs sorozatok piacán. A konkurencia élén a Max Fleischer által készített *Popeye* sorozat, valamint az MGM és a Warner Brothers által készített *Tom és Jerry* (kétszáztizennégy epizód, 1940 és 1955 között) és a *Bugs Bunny* (száznegyven epizód, 1937 és 1955 között) állt. Ezek a filmek először rövidfilmként kerültek a filmszínházakba és később a televízió újra értékesítette őket, miközben tévésorozatként folytatta a gyártásukat. Az első, eleve a televíziós piac számára készülő rajzfilmsorozat Alexander Andersen produkciójában a *Crusader Rabbitt* volt.

1960-80 között William Hanna és Joseph Barbera a piacvezető rajzfilmkészítők, akik a televízió számára dolgoztak. Az ötven, általuk készített sorozat leghíresebbje a *Flinstone család*. A rajzfilmstúdiók nagy bevétele abból adódott, hogy nem csupán a filmeket készítették, hanem kézben tartották a képregényeket és a másodlagos értékesítésben piacra kerülő játékokat is.

Bár vannak és főleg voltak a minőségi munka tekintetében élenjáró európai animációs és rajzfilmstúdiók, így Magyarországon a Pannónia Filmstúdió, a tengerentúli

dömpinggel Európa sosem vehette fel a harcot. Az Egyesült Államokon kívül csak a távol-keleti rajz- és animációs filmgyártás jelentős. A kizárólag gyerekeknek szóló programokat sugárzó televíziós csatornák hatalmas mennyiséget „fogyasztanak” és ez a tény a műsorok számának növekedéséhez, ezzel párhuzamosan pedig minőségük jelentős romlásához vezetett. Az 1970-es éveknél korábban készült Disney, MGM és Warner Brothers produkciónak túlnyomó része nagyszerű, részletgazdag rajzokkal, hibátlan mozgással és mozgatással, a beszédet tökéletesen követő szájmozgatással készült, napjaink filmjei sokkal felületesebbek. A minőség inkább csak az egész estés rajz- és animációs filmeket jellemzi.

A rajz- és animációs filmsorozatok számtalan fajtája ismert: valamennyi műfaj jellegzetességei feltűnhetnek és fel is tűnnek bennük. A már említett példák között az üldözéses, kalandfilmbe illő jelenetek éppúgy megtalálhatók, mint a tudományos-fantasztikus filmek teljes arzenálja, vagy a némafilmek esetlen kisemberei csetlő-botló kalandjainak groteszk világa.

Ugyancsak ebbe a típusba tartoznak olyan zárt végű sorozatok, amelyek a gyerekirodalom remekeit adaptálják az animációs film nyelvére.

Összefoglalva: nagyon bonyolult és csak formai alapon kategorizálható műfajjal állunk szemben. Formai alapon minden olyan filmsorozat ide tartozik, amelynek közege és/vagy szereplői bábok, rajzok, modellek.

2/7. Történelmi- és kalandsorozatok

E két sorozatfajtát azért érdemes együtt tárgyalni, mert tartalmukat tekintve hasonlóak. A témát többnyire a természeti erők elleni harc vagy a történelmi „hősi idők” kalandjai adják, és a hősök kalandjaihoz a háttérrel, nem mellékesen, izgalmas, egzotikus tájak szolgáltatják.

A kalandsorozatok a mindennapoktól eltérő, vonzó, de veszélyekkel teli környezetbe helyezik hőseiket, sivatagba, a jégmezők világába, magas hegyek közé vagy a dzsungel mélyére, viharos nyílt tengerre, egzotikus szigetekre. E sorozatok gyakran nem korunkban, hanem valamely korábbi, de a néző által könnyen beazonosítható korban játszódnak. A történelmi, kosztümös kalandfilm-sorozatok esetében a néző, még ha nem is tudja pontosan, milyen események jellemzik azt a távoli világot, vagy azt a távoli kort, ahová a sorozat őket kalauzolja, annyi általános alapismerettel azért rendelkezik, hogy meglehetősen gyorsan „tisztán lát” korban és helyszínen, és így zökkenőmentesen tudja

követni a sorozat történetét. Nyilvánvaló, hogy a néző érti a hős kiszolgáltatott helyzetét, akár a dzsungelben, akár a sivatagban, akár a kalóztól hemzsegő trópusi tengereken jár, de gyorsan megérti azt is, ha a gladiátorok, őskeresztények, vikingek, hunok, mongolok vagy akár a spanyol inkvizíció, esetleg a francia forradalom korába repíti őt az adott filmsorozat szűzsége.

Számos kalandsorozat ismert regények feldolgozása, gondoljunk csak a legismertebbekre, a *Robinson Crusoe*-ra, a *Monte Christo grófjára*, vagy a *Robin Hoodra*.

Ugyancsak regény, vagy más irodalmi alapanyag megfilmesítését jelentő kategóriába sorolható például a nagy életrajzi filmsorozatok néhány kiemelkedő darabja, szóljon az Einsteinról, Lindberghről, a repülés úttörőjéről, vagy akár magáról Jézusról.

Vannak olyan kalandsorozatok, amelyek az extrém vagy egzotikus életkörülmények között élő hős, vagy hősök mindennapjait ábrázolják. Mindenki ismeri például *Tarzan* történetét, aki sorozathősként ugyancsak az egzotikus dzsungelbe, ráadásul – legalábbis az eredeti történetekben – a brit kolonializmus fénykorába kalauzolja a nézőt.

Külön kategóriába sorolhatók a háborús filmsorozatok. A sorozatok a háborút különös módon majd mindig alapvetően a kaland lehetőségének közegeként kezelik. Nagyon ritkán, talán a *M.A.S.H.*, az ironikus háborús sorozat kivételével, amely megpróbálta a háború borzalmaival a komikum és a groteszk eszközeivel lefesteni, a legtöbb háborús sorozat, szóljon akár az első- vagy a második világháborúról, vagy Vietnamból, magát a háborút etikai erkölcsi vagy akár történelmi szempontból általában nem minősíti. A háborús időszakokban, például a vietnami háború idején e sorozatoknak nem nagyon volt sikere az Egyesült Államokban. Akkor az álomvilágba menekülő néző inkább a *Daktari* című kaland- és a *Flipper* című állatsorozattal vigasztalta magát a mindennapok borzalmaival való szembesülés helyett. A vietnami háború után kezdték a sorozatok egyre realistább eszközökkel ábrázolni a háborút, Ekkor vált a már említett *M.A.S.H.* is sikeressé.

A történelmi és a kalandfilm sorozatok határán járnak a főleg az ötvenes években készült kalóz-tematikájú sorozatok, amelyek távoli, trópusi vizekre, vagy az Antillák környékére kalauzolták a nézőt. Viszonylag késői utódjuk a maga idején Magyarországon is népszerű *Sandokan* című sorozat.

A lovagokról, lovagi életről szóló, Robin Hood, Ivanhoe, vagy Arthur király életét megörökítő sorozatok szintén inkább az ötvenes évekre voltak jellemzők. Ezek manapság

már nem nagyon hozzák lázba a kaland- és történelmi filmsorozatokra legfogékonyabb nézői réteget, a hat-tizenkilenc éves korosztályhoz tartozó nézőket sem, bár e pillanatban, 2006 tavaszán egy angol forgatócsoport éppen Magyarországon forgat egy új, Robin Hood kalandjait bemutató sorozatot. A kalandsorozatok témáinak nagy része mégiscsak örökzöld. Ráadásul minden országban megtalálható a kalandfilm és történelmi film minden kellékét felvonultató filmsorozat, amely a nemzeti múlt jeles pillanatait kívánja feldolgozni. Angliában, Franciaországban, Németországban éppúgy, mint például Magyarországon, ahol a maga korában a *Tenkes kapitánya* című sorozat volt valószínűleg a kor televíziózásának legnézettebb magyar terméke.

Kaland-, vagy történelmi filmsorozat típusába akkor tartozik egy tévéséria, ha egzotikus helyeken és a múlt valamely könnyen azonosítható pillanatában játszódik.

2/8. Western-sorozatok

A következő sorozatfajta, amely talán egyike a legfontosabbaknak a televíziózás történetében, a western filmsorozatok világa. Minthogy a western egyidős a film megjelenésével és roppant fontos abban a tekintetben is, hogy egy sok nemzetiségű országban nemzeti mítoszokat és értékeket mutat fel, és a filmvászon segítségével ezeket az értékeket az amerikai álom alappilléreiként fogalmazza meg. Mellékesen bemutatja az ország születésének hőskorát, érzékelteti a szabadság iránti vágyat és sok esetben, elsősorban az indiántörténetek esetében, az ország meghódításának történetét is feldolgozza. A western, lévén az amerikai mozik fontos műfaja, természetesen nem maradhatott ki az amerikai televíziózás történetéből sem. Ennek ellenére sorozatokkal nemcsak a televízió megszületése és elterjedése utáni időszakban találkozunk. Éppen ezért két fázist kell megkülönböztetnünk a western sorozatok esetében. A televíziózás megjelenése előtti és a megjelenésétől számított időszak, két időben egymást követő szakaszát.

2/8/1. Western filmsorozatok

A televíziós megjelenése előtt jelentős western sztárok, pl. Tom Nick, William S. Hart, Fred Thomson, 1909 és 1928 között sorozatban készítettek húsz-hatvan perces westerneket a mozi számára. Többféle sorozattípus különböztethető meg e filmekben belül.

Gyakran fordul elő az, hogy a főszereplő, a sztár mindig hasonló karaktert formál. Ezek a karakterek pedig többnyire az amerikai vadnyugat mítoszának ismert, létező figurái, például Buffalo Bill, Jesse James, Wild Bill Hickok, Billy the Kid, Butch Cassidy, Sundance Kid, Wyatt Earp, Doc Hollyday, vagy Hoppalong Cassidy. A cselekmény a filmekben több részre bomlik és egy-egy film, amelyet az egészhez képest epizódnak kell tekintenünk, cliffhangerrel végződik. Sokszor – és ezt csak az érdekesség kedvéért teszem hozzá – még a hős lova sem változik, Tom Nick mindig Toni nevű lovával szerepel, Buck Jones Silver nevű lován lovagol és így tovább.

Egy másik esetben a szereplők nem történelmi figurákat formáznak, hanem a sorozat állandó főszereplőjeként jelentkeznek. Például Gilbert M. Anderson, aki háromszázhetvenhat alkalommal forgatott *Broncho Billy* filmet, vagy Harry Carey, aki *Cheyenne Harry*ként készített számos mozi-sorozatot. Bár az ősi western szériákban az epizódfilmek többnyire cliffhangerrel érnek véget, ezek jellege változik. Van, amikor happy end zárja a filmet, de olyan epizódfilm is készült, amelyben a hős meghal. Ennek ellenére a következő epizódban feltámadva új kalandok közepette láthatja őt viszont a néző.

A harmadik esetben zárt epizódú filmeket láthatott a mozi közönsége, például a *Blue Streak* western sorozatban, ahol a szereplők azonosak voltak, de a történeteknek egymáshoz semmi köze nem volt. Ezekben az esetekben zárt, cliffhanger nélküli epizódokról van szó. Az is gyakran előfordul, hogy egy-egy sikeres western, például a *Rex a vadlovak királya* című, a maga korában sikeres és híres filmet később több részes mozifilmként újra forgatnak. A hangosfilm megjelenése után a sorozat-westerneket tovább készítették és új színészek is felsorakozhattak a már ismert western sztárok mellett. Ebben az időben lett a műfaj híres színésze John Wayne, Randolph Scott és Robert Mitchum.

1935 után az eddig felsorolt westernek mellé újabb sorozat-variánsok csatlakoztak. Az éneklő cowboyok jelentették a hangosfilm megjelenése után a zenés film és a western házasságának új főszereplőit. Ez a műfaj, amelynek leghíresebb színésze Roy Rogers volt, számos, az imént felsorolt típusokba illő történetet kombinál a romantikus vígjáték, a mese és a zenés film elemeivel. Majd minden filmnek zárt története van és az egyes filmeket azonos főhős és összetéveszthetetlen műfaji sajátosságok kapcsolnak össze. A hangosfilm hozza el azokat a sorozatfilmeket, amelyekben nem egy hős, hanem hősök, többnyire egymást jól kiegészítő triók viszik a prímet és furcsa módon a legtöbb filmsorozat (*Rough Riders*, *The Range Usters* és

mások) hősei a tapasztalt harcosból, az öreg iszákos vicces figurából és a tapasztalatlan fiatal tehetséges zöldfülűből verbuválódó csapatok³⁹. Kivétel nélkül, minden esetben ők harcolnak igazságért és rendért egy sheriff nélkül maradt világban. Ezek a filmek is zárt történeteket mesélnek el és a sorozat jelleget itt is az állandó főszereplők biztosítják.

A televíziózás megjelenése előtt vannak sorozatnak szánt mozifilmek, amelyek közül a legismertebb a *Zorro* filmek szinte végtelen áradata, amelyek egész estés mozik. A filmek között összekötő kapocsként cliffhanger szolgál, zárt történetek esetében pedig egyedül a főszereplő és a mellékszereplők azonossága.

1956, a televízió mindent elsöprő amerikai elterjedése előtt körülbelül százkilencvenöt western-sorozat készült a mozi forgalmazás számára, közel tízezer epizódfilmmel⁴⁰.

1956 után a nagy hollywoodi stúdiók abbahagyták a mozi-western sorozatgyártását, hiszen nyilvánvaló vált a számukra, hogy a televízióban könnyebben értékesíthetik a western-sorozatokat. A westernfilmek lassú megszűnése párhuzamosan történt azzal a folyamattal, ahogy a televízióban is csökkent a western-sorozatok népszerűsége. 1930-1941 között a western műfaja ezerháromszáznegyvenöt elkészült filmmel és az imént említett, közel tízezer sorozatfilmmel a teljes mozi-produkció negyvenöt százalékát tette ki az Egyesült Államokban. 1950-59 között már csak nyolcszáz film készült, a teljes termelés húsz százalékát adva, míg 1970-77 között mindössze százötvenhárom westernfilm született, a teljes amerikai mozifilmgyártásnak mindössze négy és fél százaléka⁴¹.

A nyolcvanas évek után csak elvétve találunk westernfilmet még akkor is, ha Európában, elsősorban Itáliában, mindenekelőtt a nagyszerű Sergio Leone jóvoltából számos western készül, köztük a mester Clint Eastwood-dal forgatott trilógiája (*Egy marék dollárért, Néhány dollárral többért* /mindkettő 1965/, *A jó, a rossz és a csúf* /1966/).

Ugyanakkor érdekes adalékként említhető az, hogy az NDK filmipara is megpróbált vadnyugati sorozatfilmeket készíteni. Mindenekelőtt a *Winnetou* filmeket, amelyek tökéletesen megfelelnek a mozi számára készülő sorozatfilm formai kritériumainak: azonos hősök, zárt epizódok, különböző kalandok. Más lapra tartozik a kelet-német vadnyugati filmek erőltetett ideológiai háttere.

2/8/2. Televíziós western-sorozatok

1950-1960 között az amerikai televíziós piac tizenhárom százaléka western-sorozat volt. A televíziós megrendeléseket teljesítő produkciós cégek legbiztosabb bevétele a következő két évtizedben is a western-sorozat maradt és hallatlan anyagi sikereket könyvelhettek el a televíziók által igényelt epizódok mennyisége tekintetében. A három legjelentősebb western-sorozat, a *Gunsmoke* hatszáznegyven, a *Bonanza* négyszázharminc, a *Wagon Train* pedig kétszáznyolcvannégy folytatást ért meg. A televíziós western-sorozatok mindenekelőtt abban különböznek a mozi számára készülő szériáktól, hogy alig tartalmaznak akciót és a westernre oly jellemző nagytotálók, a marhacsordák telerelése, a lélegzetelállító természeti képek, a látványos üldözések, a berendezést maradéktalanul felaprító verekedések szinte teljesen hiányoznak belőlük. A tévészeriák inkább a hősök életkörülményeinek aprólékos ábrázolásának útját választják. Bár a főszereplők látszólag akcióhősök, ezek nem akciófilmek, hanem egy-egy mikrovilág pszichológiailag többé-kevésbé hiteles, de mindenképpen hitelességre és realizmusra törekvő ábrázolásai. Így lehetséges, hogy például 1955-ben, az induló *Gunsmoke* sorozat első epizódjának főszereplője, az akkor népszerűsége csúcspontján álló John Wayne csak ezt az egy pilot-filmet vállalta el, és a továbbiakban Jim Arnes vette át a főszerepet. Az akcióhős John Wayne nem engedhette meg magának, hogy hétről hétre „akció nélkül” lássa őt a néző.

Különös módon épp a televíziós western-sorozat teremti meg egy új, a serial típusú sorozatokkal nagyban rokon műfaj kereteit. A családsorozat műfaját a western-sorozat hozza létre. Számos szériában egy farmer, vagy gazdálkodó család élete és kalandjai elevenednek meg. Közülük is a legismertebb a *Bonanza* és a *Big Walley*, amelyek a kor minden televíziós termékéhez hasonlóan filmnyersanyagra forgatott szériák, harminc, illetve ötven perc hosszúságú epizódokból állnak és középpontjukba egy család mindennapi élete kerül.

E sorozatok olyan családi problémákkal foglalkoznak (játékszenvedély, szerelmi bánat, rossz barátok, méltatlan asszonyok, a mindennapi élet apró-cseprő örömei és nehézségei) amelyeknek a westernhez, mint amerikai mítoszhoz, és mint kiváló „akció-talajhoz” semmi köze. Bár e sorozatokban megjelennek jelentős veszélyforrások is (bűnözők, akik a családot veszélyeztetik, betegség, amely a vagyon alapjául szolgáló marhacsordák épségét fenyegetik, szárazság, vagy tűzvész, politikai villongások a határvidéken) mégis e nagy problémák tulajdonképpen relatíve könnyen oldódnak meg,

mert ezekben az esetekben a család, mint központi mag mindig sikerrel és szoros összhangban működik. A kis problémákon, a mindennapi élet apróbb gondjain van a hangsúly, tehát tulajdonképpen nem is igazán könnyen eldönthető, hogy e sorozatokat tematikai értelemben western-sorozatokként lehet-e tárgyalni. Egyértelmű viszont, hogy e westernek series típusú sorozatok. A családok tagjainak karaktere nem vagy csak alig változik az epizódok során, és a zárt, egymáshoz nem kapcsolódó epizódokban tárgyalt események függetlenek egymástól.

Egy igen érdekes, a hatvanas évek második felének televíziós szokásaira jellemző adalékot érdemes a western családsorozatok apropóján megfigyelni. Egyes epizódok dramaturgiai felépítése olyan, hogy a kereskedelmi televíziózásban ekkortájt már bőven használt reklámszünet – a televíziós társaság tulajdonképpeni bevételének legfontosabb forrása – nem egy-egy izgalmas pillanatban töri meg a film ívét, hanem mindig nyugvóponton jelentkezik, valamely konfliktus megoldása és egy következő konfliktus exponálása között. Nem él a dramaturgia azzal a lehetőséggel, hogy a kérdőjelet a levegőben hagyva elérje, hogy a reklámszünet után a néző folytassa a film nézését. Ebből is látszik, hogy milyen „biztosra” mehettek a filmsorozatok készítői. Olyan népszerű műfajban dolgoztak, hogy tudhatták, a néző hű marad hőseihez.

Mint mondtuk, a mozi-western lassú kihalásával a western-sorozatok végnapjai is eljönnek a nyolcvanas években és bármilyen fontos műfaja is volt ez a filmes és televíziós iparnak, ma már – sajnos – gyakorlatilag múlt időben beszélhetünk róla.

2/9. Telenovella

A telenovellával a későbbiekben részletesen foglalkozom, elsősorban a realizmus nyomait kutatva szembeállítom és összehasonlítom majd a családsorozatokkal, szappanoperákkal. Itt és most csupán a viszonylagos teljességre törekvő felsorolás miatt említem a műfajt.

A romantikus, melodramatikus cselekményű telenovella különböző társadalmi rétegekben élő hősök történetét meséli el, többségében két-háromszáz, vagy annál is több epizódon keresztül. Szegényekről és gazdagokról szól, rabszolgákról és nagybirtokosokról, nemesekről, elcserélt gyerekekről, vérbosszúról, vérfertőzésről és hasonló, igazán nem mindennapi eseményekről.

Legjellegzetesebb vonása minden más sorozattal szemben az, hogy olyan titok lappang a főszereplők körül, amelynek feloldásához minden, a romantika kora óta ismert

irodalmi és művészeti eszközt be lehet és be kell vetni, a bonyolult dramaturgiai „lebonyolítás” számtalan epizódot igényel. Látni fogjuk majd: vannak nyílt végű, a nézők „vágyait teljesítő” befejezéssel rendelkező telenovellák és vannak olyanok, amelyek meghatározott, előre leforgatott befejezéssel rendelkeznek.

Az amerikai kontinensen Brazília, Mexikó, Venezuela és Kolumbia nemcsak a legfontosabb gyártó országok, de a nézőszám tekintetében is élen járnak. Ázsiában India a legfontosabb gyártó és fogyasztó. A telenovellák igen népszerűek az Egyesült Államokban, főleg a spanyol ajkú lakosság körében, de a műfaj Európában, mindenekelőtt Spanyolországban és Portugáliában is igen kedvelt. Magyarországon tematikus televíziós csatorna, a Romantica szakosodott telenovellák vetítésére.

2/10. Családok, közösségek életét ábrázoló sorozatok

Vészhelyzet (ER), Az elnök emberei (All The President's Men), Szomszédok, Életképek, Jóban Rosszban, Narancsvidék (Orange Country), Barátok közt, Harmadik műszak (Third Watch), Született feleségek (Natural Born Housewives), Rejtélyek városa (Invasion), Lost, Sírhand Művek (Six Feet Under), Carnivale (Carnivale, a vándorcirkusz), Jóbarátok (Friends)...

...a magyar tévé nézői szokásokat meghatározó sorozatok, amelyek formai, tartalmi szempontból nem igazán állnak közel egymáshoz. Van köztük családok életét ábrázoló és van olyan, amely munkahelyi közösségekről „számol be”. Eltérnek abban is, hogy egyik-másik napi sugárzású, többségük heti egy adásra tervezett műsor. Mégis alapvető hasonlóság van köztük: egy adott közösség életét, életének fontos és kevésbé fontos pillanatait tárják a nézők elé. Olyan sorozatok, amelyekben a nagyszámú szereplő, a szereplőket egymáshoz kapcsoló viszonyrendszer és a közeg, amelyben e szereplők mozognak, legalább olyan döntő, legalább annyira hat a nézőre, mint az egyes konkrét történetek, történetdarabkák. A közeg tehát van olyan lényeges, mint a sztori. A szereplők egyazon mátrix részei és a néző kíváncsiságát lényegében ennek a mátrixnak az alakulása „tartja fogságban”.

E sorozatok mindegyike tartalmaz viszonylag hamar, egy-két epizódon belül megoldódó konfliktust, rejtélyt – a series dramaturgia alapján – de a sorozatok „sztori-lényegét” a nagy ívű történetek képezik – meghatározó a serial dramaturgia – a lényeg tehát e mátrix. Ez teszi lehetővé, hogy e sorozatok valóban csak akkor érjenek véget, amikor a nézői érdeklődés lanyhul, a sorozat nem egyetlen történet végéig tart.

Ezek a sorozatok gyakran ábrázolnak egymástól független eseményeket, amelyek tartalma csak esetlegesen utal egy másik történet eseményeire, de a nézőben az egyidejűség érzése roppant erős. Minden más sorozatműfajjal ellentétben a családok, közösségek életét ábrázoló sorozatok azok, amelyekben a filmidő és a reális idő között semmilyen különbség nincs. Minden a jelenben történik. A több szálon futó egyidejű történetekben egyik sem lehet fontosabb a másikinál. Mindegyik hordozza a maga konfliktusát, amelyek csupán azért kapcsolódnak egymáshoz, hogy aztán újra szétváljanak. A 20. és a 21. század fordulóján több mint hatezer családsorozat fut a világon, több mint kétszázötvenezer leforgatott epizóddal⁴². A továbbiakban egységesen családsorozatként említjük majd e szériákat, de továbbra is ide értjük a különböző közösségek – orvosok, kórházi közösségek, mentősök, tűzoltók, ügyvédek, lakóközösségek, stb. – életét ábrázolókat is. Megtehetném azt is, hogy szappanopera néven említem őket, de amíg nem tisztáztuk e kifejezés tartalmi, dramaturgiai jelentését, pejoratív melléköngéje miatt nem használom.

Gyártási és befogadói körülmények – mindenekelőtt az Egyesült Államokban – a családsorozatok tekintetében hamar elvezettek oda, hogy jelentős különbség alakult ki a day-time és a prime-time sorozatok között. A day-time nem feltétlenül arra utal, hogy naponta a főműsoridő előtt kerül az adott epizód sugárzásra és az sem feltétlenül következik belőle, hogy mindössze huszonöt perces epizódokból áll. Az azonban igen, hogy többnyire alacsony költségvetésű műsorról, legtöbbször valóban főműsoridő előtti és kevésbé ismert szereplőkkel készülő műsorról van szó. Ezzel szemben a prime-time sorozatok, főműsoridőben kerülnek sugárzásra, inkább negyvenöt percesek, mint rövidebbek, nagy költségvetésből készülnek, csak elvétve napi sugárzásúak, általában hetente egyszer kerülnek adásba.

A családsorozatok virágkora a hetvenes években kezdődik, amikor az Egyesült Államok társadalmi megrázkódtatásai a családot a társadalommal szemben, azt az egyáltalán fellelhető harmónia egyetlen lelőhelyévé tették. A családsorozatok még a nyolcvanas években sem politizálnak, alig tekintenek ki a társadalmi közegre, és mindenképpen azt sugallják, hogy az ember személyes „vadászterületén” az egyetlen cél a családi harmónia lehet. Később a harmóniának ez a háborítatlan csendje megszűnik és a család, amely továbbra is a családsorozatok egyetlen és kizárólagos terepuma marad, az individuum csataterévé válik. Az egyén továbbra is a harmóniát keresi, a harmónia azonban folyamatosan szétesik. Így gyűrűzik be a magánéletbe az amerikai és az európai társadalmi egység szétesésének minden megnyilvánulása. Ennek ellenére a

családsorozatokban, mindenekelőtt a nyílt végű day-time sorozatokban nyilvánvaló, hogy a szereplők egyetlen célja a családot, az otthon újra az intimitás és a harmónia immár szinte kultikusán fontos egyedüli színhelyévé tenni. A politikamentesség és a társadalomra való figyelés kizárása okán minden probléma a személyiségben gyökerezik. Problémát nem okozhatnak a társadalomban dúló feszültségek és ez akkor is így van, amikor a társadalmat valóban foglalkoztató pikáns vagy „cikis” konfliktusokat, mint amilyen például a homoszexualitás vagy az ifjúkori bűnözés, vagy azoknak az eredetét „behozza” a sorozat egy-egy cselekményszála.

Bár a hajdani rádiós szappanoperákhoz hasonlóan ma is igen fontos a női közönség, napjainkban családsorozatokot férfiak és gyerekek, középkorúak és idősek is jelentős számban néznek. E szériák nem „terjesztenek felforgató eszméket”, a hagyomány mentén felmutatják, hogy még mindig a pénzkereső férfi a családfenntartó, a nőnek inkább a családi harmónia megteremtése a feladata. Persze vannak sorozatok, amelyekben a nők fontos társadalmi állásokat töltenek be, amelyekben ők a családfenntartó „erős személyiségek”, mégis párhuzamosan azzal, hogy a családsorozatok nem töreksenek a társadalmi rend átértékelésére, az is megállapítható, hogy mindig a hagyományos status quo és a lehető legszélesebb nevező alapján megtalálható társadalmi egyensúly, társadalmi béke fenntartása a cél.

A legtöbb családsorozatban viszonylag jól szituált, anyagi gondoktól többé-kevésbé mentes családok történetét követhetjük nyomon. Igen kevés az olyan kivétel, amilyen például az angol *East Enders* című sorozat, ahol szinte kizárólag alsó középosztálybeli, vagy a munkásosztályhoz tartozó szereplők élete áll a figyelem fókuszában. A családsorozatok többnyire erkölcsi, szerelmi és általában a családon belüli lehetséges konfliktusok széles tárházából merítenek, nem keresnek új, a fennálló rendtől eltérő ideálokat és adottnak veszik, mozdíthatatlannak mutatják a fennálló társadalmi rendet.

Az általában huszonöt perc hosszúságú day-time sorozatok naponta jelentkeznek és alkalmasak arra, hogy nyolc-tíz párhuzamos történetet görgessenek., ez pedig azt jelenti, hogy, bár a jelenetek nagy része két, legfeljebb három szereplő beszélgetéseit ábrázolja, mégis húsz-harminc karakter folyamatos jelenlétével számolhat a néző. Dramaturgiai szempontból ez a tény roppant hasznos, hiszen, legalábbis elvileg, megunhatatlanok a sok rövid jelenet elmesélte történetek, másfelől pedig arra is alkalmas, hogy tulajdonképpen főhős nélküli, a mindennapi élethez hasonló történetek kerüljenek napról napra terítékre a televízióban.

A prime-time sorozatok inkább az átlagtól eltérő gazdag családok, családi klánok életét mutatják be, és bár a napi sorozatokhoz hasonlóan sok „beszélgetős jelenetből” állnak, mégis több akciót, több külsőben forgatott jelenetet tartalmaznak. Igaz, kevesebb párhuzamos történetet tárgyalnak és lényeges különbség a napi sorozatokkal szemben, hogy többnyire zárt végű sorozatok. Valóban kihegyezhetők egy-egy igazi konfliktus megoldása irányába, még akkor is, ha a számtalan epizód miatt a cliffhangerek itt is belső, tulajdonképpen a fő konfliktus szempontjából nézve kerülő utat jelentő kis drámákhoz kapcsolódnak. A prime-time sorozatokban nincsenek jelentős időugrások, hiszen, akár a napi sorozatoknál, itt is roppant fontos, hogy a néző bármikor képes legyen felvenni a történet fonalát, kihagyott epizód a sorozat egészének megértése szempontjából nem jelenthet hátrányt.

A hetente általában egyszer jelentkező prime-time sorozatoknak nincs és nem is lehet olyan erős hatása a nézők mindennapi életére, mint egy-egy jól sikerült napi sorozatnak. A nézők többségéhez hasonló átlagemberek életét bemutató napi szériák „mintakövetési” hatásfoka magasabb, mint a prime-time sorozatoké, akkor is, ha ez utóbbiak között olyan kiemelkedő sikereket ismerünk, mint a *Dallas*, a *Denver*, vagy a *Guldenburgok öröksége*.

A gazdagok világában játszódó prime.time sorozatok többsége (több mint négyszázötven sorozat) az USA-ban készült, ötven-hatvan pedig nyugat-európai országokban. A nyolcvanas években a *Dallas* sikere a gazdagokról és hatalmasokról szóló szériák valóságos hullámát indította el. Politikamentesség szempontjából még arra a „fából vaskarika” megoldásra is rábukkantak írók és producerek, ami *Az Elnök emberei* című amerikai sorozatot jellemzi, hogy tudniillik úgy ábrázolta a legfőbb hatalom boszorkánykonyháját, a Fehér Házat, s benne az elnököt és közvetlen környezetét, hogy semmiféle politikai színezete nem volt a sorozatnak.

A társadalom felső szegmensét ábrázoló prime-time sorozatok leggyakoribb motívumai a következők:

- Nagy hatalommal rendelkező gazdasági vezetők megpróbálják egymást kölcsönösen tönkretenni,
- E vezetők elhidegült feleségei gyakran ébrednek üzleti ellenfelek vagy idegenek ágyában, ám minduntalan megpróbálnak visszatalálni saját férjükhöz,
- Gazdagságban és hatalomban felnövekvő fiatalok válaszut elé kerülnek: maguk is lelkiismeretlen gazdasági potentátók lesznek-e vagy pedig olyan romantikus

karakterek, akik megpróbálják a gazdasági étellel nehezen összeegyeztethető tisztességet és az igaz szerelmet megtalálni,

- Titkolt, vagy alig kimutatott érzések befolyásolják az üzleti lépéseket,
- Idegenek jönnek, információt kínálnak vagy éppen zsarolnak,

- A családtagok komoly veszélybe kerülnek, amelyet vagy egyedül, vagy a család segítségével próbálnak elhárítani. A családtagok általában együtt laknak egy hatalmas birtokon vagy házban, még akkor is, ha a családban dúló feszültségek azt indukálnák, hogy aki teheti, költözzön külön,

- A szeretetehség és a szeretethiány problematikája minden állandó szereplőt jellemez,

- A néző biztos lehet benne, hogy a család bármely adott konfliktusban, akár érzelmi, akár gazdasági okokból összetart.

A prime-time sorozatokkal ellentétben a day-time szériákban többnyire a középosztály, a középosztályhoz tartozó család, vagy családok, lakó vagy munkaközösségek élete kerül terítékre. A legtöbb day-time sorozat a tengerentúlon készült, az USA-ban, Kanadában és Ausztráliában, valamint Európában, mindenekelőtt Németországban, Angliában és Olaszországban⁴³.

A középosztálybeli családok életéről szóló szériákban alapvető motívum a szeretet, szerelem, a küzdelem érte s esetenként a hiánya. Szinte valamennyi főszereplő kiemelt célja a családi harmónia elérése. A szereplőket az motiválja és különbözteti meg egymástól, hogy céljukat milyen módon, milyen magánéleti vagy társadalmi-gazdasági „ügyködéssel” kívánják elérni. Mindenképpen elmondható, hogy a polgári családok életét bemutató sorozatok, amelyeknek jelentős része napi sorozat – napi szappanopera – és csak kisebb része heti sorozat, abból indulnak ki, hogy a világban az egyetlen igazi cél a boldogság elérése, a harmónia megteremtése lehet és erre a társadalom helyett a család az egyedüli lehetséges keret. Ahogyan már írtam: ezekben a sorozatokban sosem kérdőjeleződik meg a társadalmi rend, soha senki nem lázad igazán a társadalmi berendezkedés ellen, sem társadalmi, sem politikai konfliktus nem merül fel, társadalmi vagy politikai probléma biztosan nem kerül a szereplők érdeklődésének a homlokterébe.

E sorozatokban a leggyakoribb motívumok az alábbiak:

- Problémás gyerekek, akik gyakran követnek el ostobaságokat, kamaszos lázadásból s még inkább szeretethiányból,

- A szülők dolgoznak, s mert többnyire középosztálybeli sorsokról lévén szó, már megteremtették a maguk egzisztenciáját, mégis gyakran hátráltatja jelentős probléma szakmai előmenetelüket,

- Gyakran kerül sor betegség ábrázolására és jó néhány alkalommal felmerül annak a veszélye, hogy a szülő vagy nagyszülő meghal,

- Sűrűn kerül veszélybe tartós kapcsolat, házasság, gyakori a megcsalás, megcsalatlás,

- Sokszor esik szó arról, hogy a nők munkát szeretnének vállalni, szeretnék a társadalom valamely adott területén megmutatni, hogy képesek a férfiakkal egyenlő módon teljesíteni, ez azonban gyakran az utóbbiak ellenállásába ütközik,

- Új történetzálak majdnem mindig érzelmi motívumokból kerülnek a történetbe,

- Idős, vagy gyermekeiket egyedül nevelő szereplők sokszor válnak csalók, házasságszédelgők áldozataivá, de az is előfordul, hogy valóban megérinti őket az új család alapításának lehetősége.

Általánosságban megállapítható, hogy a day-time sorozatokban a konfliktusok gyorsan rendeződnek, hogy újabbaknak adhassák a stafétabotot. Sokkal több karakter párhuzamos sorsát képesek kezelni, mint a prime-time sorozatok, s minthogy az epizódok nagyrészt snitt, ellensnitt és éles vágás kísérette beszélgetésekből állnak, elmondható, hogy a day-time sorozatok – viszonylag szegényes filmes eszköztárral – tulajdonképpen színesebb, sokrétűbb világot visznek a néző képernyőjére, miközben ez a világ nagyon hasonlít a nézők többségének mindennapjaira.

Csak a teljesség kedvéért, de annak igénye nélkül álljon itt egy felsorolás, amely a day-time sorozatok, a középosztálybeli családok életét bemutató sorozatok lehetséges alfajait próbálja rendbe szedni.

Néhány családsorozat történelmi köntösbe bújtatva mesél a polgári értékek és a harmónia megteremtésére tett kísérletekről.

Nem kevés sorozat a társadalmi konfliktusokra hajazó, zárt helyzetbe került, egymásra utalt emberek mindennapjait mutatja be. Ezek is, akár csak a kosztümös történetek, többnyire európai készítésű sorozatok. Németországban jellemző, hogy lassan feleslegessé váló, hagyományos foglalkozások köré kerekítenek sorozatokat, ahol erdészek, erdőkerülők, papok vagy kisvárosi polgármesterek a főszereplők. Múltba révedő, romantikus történetek szintén inkább Németországot jellemzik, mint a Magyarországon is látott *Traumschiff (Álomhajó)*, vagy az *Ein Schloss am Wörthersee*,

(*Kastély a Wörthi tó partján*), amelyeknek stílusa és egyszerűsítő dramaturgiája latin-amerikai telenovellákra emlékeztet.

Külön alfajt jelentenek a lakóközösségek életét bemutató sorozatok világa, a *Gute Zeiten, Schlechte Zeiten*, a *Lindenstrasse*, vagy a magyar *Barátok közt*, amelyek kitágítva kezelik a család fogalmát és nemcsak hat-nyolc karakter történetét futtatják párhuzamosan, hanem ugyanennyi család életének sorsát követheti nyomon a néző.

Másik fontos alfaj a kórház- és orvos sorozatok, amelyekből a legtöbb Amerikában, Németországban készült, magyarországi képviselője a *Jóban Rosszban*.

Az orvos szakmai- és élettapasztalatát a gyógyítás, a társadalom, a többiek szolgálatába állítja, ám közben megküzd saját életének nehézségeivel. Célja semmiben nem különbözik egyéb sorozat-karakterek céljától: békét, nyugalmat, harmóniát és boldogságot keres. Bár a néző naponta szembesül élet és halál kérdéseivel, mégis fontosabb az állandó szereplők mindennapjainak, és orvos és nővér, orvos és orvos, orvos és családja viszonyának bemutatása, mint az, hogy egy adott mellékszereplő él-e vagy hal-e.

Vannak olyan sorozatok, amelyek humoros formában „tálalják” a mindennapi család életét. Ilyen például a Magyarországon is vetített *Bill Cosby Show*, és vannak olyanok, amelyek mindenekelőtt a fiatalok, a gyerekek mindennapjait ábrázolják.

Tipikusan angol sorozatfajta az alsó középosztály, a munkásosztály mindennapjainak ábrázolása, amely – bármilyen különös – szépen elkerül mindenféle társadalmi utalást. A már említett *East Enders* mellett a legismertebbek ezek közül talán a *Coronation Street*, amelyet a jól ismert angol gyártó, a Granada Television készített. Ezekben a sorozatokban sincs másról szó, mint a középosztályt ábrázoló sorozatok esetében. Életkörülmények, lakások, autók, egyről a kettőre jutás talán nagyobb hangsúlyt kapnak, mint a középpolgári világot ábrázoló sorozatok esetében, ahol ezek a kérdések már nem igazi tétek, de a központi motívum itt is csak az, hogy hogyan kell a harmóniát megtalálni, és főleg megőrizni.

Hosszan lehetne arról beszélni, hogy a családsorozatok a filmes eszközök viszonylag szegényes használata jellemez, hogy a jelenetszám a húsz-huszonöt-harminc perces sorozatokban estéről estére körülbelül húsz-huszonkettő, ami azt jelenti, hogy egy-egy jelenet nem nagyon tarthat tovább egy-másfél percnél. Elemezhetnénk, hány beállítást tartalmaz egy-egy epizód, megállapíthatnánk, hogy ezeknek a jelentős része közeli, mégpedig tág vagy szűkebb second, amely beszélő fejeket ábrázol. Arról is értekezhetnénk, hogy milyen kevés a külső helyszín, különösen a napi sorozatokban és

arról is, hogy a legtöbb sorozat ötven százaléka kettősök beszélgetéséből áll és körülbelül húsz százalékos a „hárman beszélgetnek” helyzetek aránya. Elmondhatnánk, milyen egyszerű nyelvet használ a legtöbb sorozat, nyilván azért, hogy a nézők mindegyike értse és követhesse a sorozatot és arról is szó eshetne, hogy minden sorozat mennyire redundáns, hiszen a néhány epizódot elmulasztó nézőnek is meg kell kapnia a szükséges információkat.

Mindennél fontosabb azonban az, amit Roland Barthes írt a 'Mindennapok mítoszai' című könyvében, amely Frankfurtban jelent meg 1964-ben⁴⁴.

A széria – mondja Barthes – mindig meta nyelv, amely ebben a tekintetben hasonlít a mítoszhoz. A politikamentesség és a társadalom társadalmatlan ábrázolása arra alkalmas, hogy „megénekelje” a dolgokat, de „ne mozgassa meg” őket. Életeket látunk a sorozatokban, de ezeket az életeket a szereplők inkább kommentálják, mint élik.” Barthes fölteszi azt a kérdést, hogy valóban igazi életeket látunk-e ezekben a szériákban.

Foglalkozunk a továbbiakban a szappanoperákkal! Próbáljunk közelebbi képet kapni a Roland Barthes által emlegetett életekről. Pszichológiai szempontból, valamint az ábrázolás realizmusának példáit kutatva tegyünk kísérletet arra, hogy a Barthes által felvetett kérdésre választ találjunk.

III. Pszichológiai hitelesség

Kezdetben a napi sugárzású rádiós drámasorozat meglehetősen rizikósnak és programozás tekintetében kiszámíthatatlannak ígérkezett. A legtöbb rádióállomás vezetője úgy érezte, hogy a közönséget csak azok a történetek kötik le, ahol a sztori az adott epizódon belül megoldódik. Ennek ellenére a harmincas évek elején rádióállomások vezetői kísérletezni kezdtek serial típusú nyíltvégű vígjáték-sorozatokkal, amelyek története egyik epizódról a másikra folytatódott. Az elsők között volt az *Amos' n' Andy*. Társaihoz, a *The Goldbergs* és a *Myrt and Marge* című sorozatokhoz hasonlóan váratlan népszerűsége tett szert és nyilvánvalóvá vált, hogy az effajta sorozat igen kedvelt rádiós műfajjá nőheti ki magát. A népszerűség dacára a rádiók vezetői még mindig haboztak, nem tudták eldönteni, hogy az esti főműsorban lassan megszokottá váló serial sorozatok a rádiót rendszeresen délután hallgató rétegnek is tetszeni fognak-e. Abból indultak ki, hogy a délutáni közönség – elsősorban a háziasszonyok – nem alkalmas az efféle, „odafigyelést igénylő” sorozatok befogadására. Ennek ellenére megpróbálkoztak a tizenöt perces epizódok sugárzásával és igyekeztek a háztartási cikkek gyártó szponzorok – mint a Colgate, a Palmolive csoport és a Procter and Gamble vezetőinek – érdeklődését felkelteni⁴⁵. Annak ellenére, hogy ezeknek a háztartási és kozmetikai cikkek gyártó cégeknek első számú célközönsége a háziasszonyok sokmilliós tábora, senki sem gondolta, hogy ezek valóságos aranybányára bukkannak. Nem csupán nevüket adták és tették lehetővé, hogy a műfajt szappanopera néven ismerje meg és fogadja el a világ, hanem elképesztően hálás és hűséges hallgatók millióit nyerték meg maguknak.

Az 1939-es sorozatok bevétele már meghaladta a huszonhatmillió dollárt⁴⁶. Hogy ennek a rekordnak a természetét megértsük, egy pillanatra érdemes elmélyedni a harmincas évek gazdasági válság utáni időszakában és foglalkozni azzal a kérdéssel, hogy az újonnan megtalált rádiós műfaj kialakítása hogyan függ össze a gazdasági válságból éppen csak kilábaló amerikai közhangulattal.

A ma is ismert szappanopera szerkesztési elvei már a harmincas évek elején léteztek. Mindenekelőtt két reklámszakember, Frank és Anne Hummert művei tanúskodnak erről. Olyan népszerű napi rádiós szappanoperákat írtak, mint a *Just Plain Bill*, a *The Romance of Helen Trent* és a *Ma Perkins*. Történeteiket az amerikai középnyugatra helyezték és ez ideális választásnak bizonyult. Tették ezt mindenekelőtt azért, mert a reklámügynökségük Chicagóban lévén, abból indultak ki, hogy az általuk alkotott

szappanoperák részben olcsóbban kerülhetnek felvételre, mint a felkapott New York-i stúdiókban, másrészt pedig úgy gondolták, hogy a környékről származó színészhangok is közelebb fognak állni a közönséghez, mint a keleti parti akcentusok. Úgy döntöttek, hogy a közép-nyugati, Chicagóhoz közeli városok ideális helyszíneként szolgálnak a hangjátékok számára, mert az itt lakók sorsában könnyű megtalálni és felmutatni az amerikai életstílust, életminőséget és értékeket. Ideális párosításnak tűnt a vidéki életforma, amely nehézségekkel is szembesíti a hallgatót, de ugyanakkor az amerikai erő győzelmét is hirdetheti. Ez a párosítás később a „Hummert-recept” néven terjedt el.

A „Hummert-recept” tulajdonképpen nagyon egyszerű. Egzotikus, romantikus fantáziadús történeteket mesélnek el, amelyekben sok a pátosz és sok a feszültség, s ezt állítják szembe a kisvárosi és vidéki mindennapi élet családi miliójével. Olyan hőst és hősnőt alkotnak, akivel a hallgató könnyen azonosul. Jó példa erre az *Our Gail Sunday* című hangjáték-sorozat, amelynek minden epizódja a következő bevezető szöveggel kezdődött.

„Történetünk egy Sunday nevű árvalányról szól, aki egy kis coloradói bányavárosból származik és hozzámege a dúsgazdag, jóképű angol lordhoz. Történetünk csupán egyetlen kérdésre keresi a választ: megadatik-e a szegény árvának, hogy boldogságot és biztonságot találjon az ősi rangot viselő angol nemes oldalán”.

A hallgatók természetesen tudtak azonosulni az egyszerű amerikai lánnyal és boldogan követték sorsának alakulását. A „Hummert-recept” olyan embereket mutat be, akiknek vágyai és feladatai, valamint az általa vallott értékek nagymértékben ismertek és elfogadhatók a hallgatók számára. Különösen azért érdekes ez, mert a siker záloga az volt, hogy a világválságból éppen csak magához térő Amerika olyan karaktereket kapjon a napi rádióműsorokban, akiknek lelki nagysága, kitartása és rendíthetlensége a hallgatók számára is példaképül szolgálhat.

A szappanoperák receptjének kialakításában a másik főszereplő Irna Phillips, aki a „Hummert-recepttel” ellentétben nagyon sokat adott arra, hogy pszichológiai alapossággal alakítsa ki az általa kitalált karaktereket. Első rádiósorozata a *Painted Dreams* már olyan értelmiségieket is felvonultat, akik az egyszerűbb világképű háziasszonyok számára készülő sorozatokban addig nem voltak jelen: orvosokat, ügyvédeket, tanárokat. A pszichologizáló Phillips-féle megközelítés, kevésbé egzotikus, kevésbé romantikus, mint a „Hummert-recept”. Irna Phillips ugyanolyan sikereket ért el, mint a Hummert páros. A legnagyobb sikerei a 1930-ban induló *Painted Dreams* sorozat

mellett a *The Guiding Light* és a *The Road of Life*. Mindkettő 1937-ben indult, s ezeket követte valamivel később a *Woman of White* (1938) és a *The Right to Happiness* (1939).

A harmincas, negyvenes években minden hosszan tartó sorozat alapfeltétele az, hogy olyan szereplők legyenek a történetek fókuszában, akikkel a hallgató könnyen azonosul. Olyan közeg mutakozzon be, amelyet a néző ismerhet és olyan, elsősorban női főhősök legyenek, akik a nagyrészt női hallgatóknak rokonszenvesek. A *Ma Perkins* főszereplője például olyan asszony, aki sok százezer amerikai asszony sorsában osztozik, egész életét a családja tölti ki, főz és mos, takarít, neveli a gyerekeket és amikor a férje váratlanul meghal, azonnal készen áll arra, hogy az anyaszerep mellett a családfő szerepét is ellássa. Hasznos ember, a család feje, szerető anya, megbízható állampolgár és mindenki számára modell értékű. A férfi szereplők másodlagosak, a nők képviselik az erősebb nemet.

A rádiósorozatok alkalmasak voltak arra, hogy az amerikai értékeket és az ország önmagába vetett hitét fenntartsák a hallgatókban és nincs ez másképp később sem, amikor az ötvenes évektől kezdődően a televízió megjelenésével a sorozatok a képernyőn „tarolnak”. Amint a II. világháború utáni amerikai nagyközönségben megnő a pszichológia iránti érdeklődés, a szériákban pszichológiai problémák (neurózisok, az elidegenedés kérdése és így tovább) jelennek meg, mellettük pedig helyet kap a bűn és a bűnözés, elsősorban a fiataikorú bűnözés kérdésköre.

A televízió megjelenése alapvetően megváltoztatta a sorozatok hosszát. A tizenöt perces epizódok legalább félórásokká duzzadtak és minthogy a néző már nem csak hallotta, hanem látta is a történetet, változtak a helyszínek, változtak a történet pénzben mérhető elemei is. A helyszínek száma költségvetési okokból csökkent, a szereplők száma viszont nőhetett, mert a néző egyszerűbben tudta követni a nagy számú szereplő sok-sok melléktörténetét, mint a rádiósorozatok hallgatása közben.

Az ötvenes évek legfontosabb televíziós sorozatszerzője a korábbi rádiós időkben is hatalmas sikereket arató Irna Phillips. A hatvanas években éri el munkássága csúcspontját Agnes Nixon, akinek két legfontosabb sorozata, az *All My Children* és a *One Life to Live* már bátran szól a kábítószerproblémákról, az etnikai és kulturális kisebbségek nehézségeiről, ráadásul a szerző nem riad vissza a szexualitás tárgyalásától sem. A Nixon-féle dramaturgia még inkább tükröt tart a néző elé, amelyben az saját életét, illetőleg a saját életére is jellemző részleteket láthat. Minden sorozat alapvetően családról, udvarlásról, házasságról, szerelemről szól, de nem mellékesen többnyire olyan történetekre is kitér, amelyek érintik a bűnözést, a betegséget, a baleseteket, a gazdasági

nehézségeket és a szakmai előmenetel kérdéseit. A társadalmi problémák sokkal inkább személyes krízisként történő ábrázolásában azonban Nixon sem változtat elődei gyakorlatán, és akárcsak más műfajok, a szappanoperák sem hangsúlyozzák a társadalmi problémák szociális jellegét.

A nyolcvanas, kilencvenes években és napjainkban az amerikai szappanoperák helyszíne már nem a középnyugati kisvárosok valamelyike, hanem többnyire nagyváros, olyan tér, többnyire New York, Boston, Washington, vagy kaliforniai megapolisz, amely alkalmas keretet biztosít a legkülönbözőbb karakterek fölbukkanására és történeteik egybekapcsolására. Bár a romantikus szálak ugyanolyan meghatározóak, mint korábban, a rádiósorozatok uralkodásának idején, sokkal több mai sorozat közege valamilyen, egy adott szakma művelőit összezáró tér (lásd például a számtalan kórház-sorozatot), s bátrabban szólnak a bűnözés terjedéséről, amivel majd minden család kényszerűen szembenéz.

A televíziós és a rádiósorozatok közti különbség abban is megmutatkozik, hogy a sorozatok ritmusa lelassul. Egy televíziós sorozat egy-egy kérdést sokkal tovább boncolgat, mint egy rádiósorozat, hiszen azáltal, hogy nem csupán hallható, hanem látható is, egy adott probléma felvetése és a szereplők reakciói alaposabban feldolgozhatók, mint a rádiósorozatok esetében. Ez könnyen illusztrálható egy egyszerű példán. Ha egy rádiósorozatban megkérik egy nő kezét és azt minden szereplő valahogyan kommentálja, ebben az ügyben nem hangzik el több néhány mondatnál. A televízióban, ahol gesztusok, nézések, tekintetek összevillanása is jelentőséget kaphat, sokkal hosszabb ideig lehet időzni egy ilyen kérdésnél és sokkal alaposabban meg lehet indokolni, hogy mely szereplő miért reagál az adott kérdésre úgy, ahogyan azt teszi. Ez pedig időigényes. Ugyanakkor, annak érdekében, hogy a történet lehetőleg ne legyen unalmas, nő a külső forgatások száma. Külső helyszínen a sorozat készítőinek viszont érdemes elidőzni a nem műtermi közeg részletein. Nő tehát a műsoridő is, a rádiós tizenöt perc helyett félóra, sőt sok esetben egy egész óra áll egy-egy epizód rendelkezésére. Nem nő viszont az adott epizódban tárgyalt témák száma. Egy-egy félórás epizód általában két témát dolgoz fel alaposabban, egy hatvan perces pedig hármát, legfeljebb négyet. Így van ez a magyar gyakorlatban is. A *Barátok közt* epizódjai sem emelnek ki egy este három-négy témánál többet a lehetséges nyolc-tíz történetszál közül, a *Jóban Rosszban* talán még kevesebbet. Fontos azonban annak a leszögezése, hogy a hatvanas, hetvenes évek óta (az Agnes Nixon-féle dramaturgia „eluralkodása” óta) a társadalmi realitás egyre nagyobb szerepet kap a szappanoperákban. Ez a trend azóta is folytatódik. Valóban szó

esik a szakmák problémáiról, etnikai és kulturális kisebbségek helyzetéről, bűnözésről, szexuális kérdésekről és sok más fontos, a teljes társadalmat foglalkoztató kérdéstről. Ugyanakkor az is igaz, hogy amennyiben a nézők reakcióiból kiderül, hogy valamely téma túlságosan merésznek bizonyult, a sorozat készítői nagyon gyorsan, olykor egy-két hét alatt megszabadulnak a kínos témától.

Ahogy a hangjátéksorozatoknál, úgy a televíziós szappanoperák esetében is csak az a biztos, hogy semmi nem biztos. Legfeljebb az, hogy a holnap nem lesz olyan, mint a ma. A szereplők élete ciklusokban mozog. Ez azt jelenti, hogy néha jó periódusokban, néha pokoli rossz állapotban látja őket a néző. A néző tisztában van azzal, hogy amikor egy-egy szereplő élete hullámvölgybe jut, biztosan eljön az emelkedés lehetősége, a rossz időszak véget ér, jó periódus fogja követni, aminthogy az is kiszámítható, ugyanakkor mégis a nézők millióit érdekli, hogy a jó periódus után újra rossz, negatív időszakok következnek el.

Valóban: a szappanopera lényege, hogy mindig minden változik. Egyik szereplő sem boldog és nem elégedett, legfeljebb egy adott perióduson belül, különben a történet nem haladna előre. Bár a szappanoperák történetének rendje kiszámítható és legtöbbször a történetek sem váratlanok, ez a váltakozás azonban mégis a kíváncsi nézők milliói számára nyújt biztonságérzetet és alkalmas arra is, hogy a szükséges izgalmat a napi televíziózás idejére biztosítsa. A napi adagokban kimért sztori kíváncsiságot elégít ki, ugyanakkor az ismerős szereplők kiszámítható, megérthető, elfogadható döntései és tettei komfortérzetet (és ezáltal az említett biztonságérzetet) nyújtanak, kitekintést engednek mások – a szereplők – (virtuális és mégis valóságosnak érzett) életére, erősítik a nézőben a „neki se jobb”, kárörvendéstől sem ideges érzését...egyszóval a napi sorozat számtalan igényt képes egyszerre kielégíteni.

Nem volt ez másképp a rádiósorozatok idejében sem és nincs ez másképp ma sem. Jelentősen megváltozott azonban a jó és a rossz, valamint a gyenge karakterek könnyen átlátható világának egyszerűsége. A rádiósorozatokban voltak jó és rossz karakterek és voltak gyengék. A jó karakterek is követhettek el hibákat, de azok a legtöbb esetben olyan „bűnök” voltak, amelyeket ezek a szereplők valakinek az érdekében hoztak. Valakinek az érdekében hazudtak, csaltak, követtek el kisebb, amúgy megbocsátható bűnöket. A rossz karakterek viszont mindig egyéni boldogulásuk érdekében működtek gátlástalanul. Állandó szereplőtípus volt a gyenge karakter. Ezek a figurák többnyire valakinek a befolyása alatt állva járultak hozzá a történet egészének alakulásához.

A televíziós sorozatok az elmúlt évtizedek során sokkal bonyolultabb és árnyaltabb karakterológiát alakítottak ki. Olyat, ahol a jó, a rossz és a gyenge karakterek már nem bonthatók egyszerűen feketére-fehérre, és egyik szereplő sem sorolható tisztán valamely kategóriába. A pszichológiai realizmus iránti igény tehát árnyalja a karakterek típusait, egyéníti őket és így ellensúlyozza a történet esetleges kiszámíthatóságát.

Amikor Agnes Nixon a *One Life to Live* és az *All my Children* című sorozataiban dolgozó nőknek adott jelentős szerepet, először bomlott meg a jó, a rossz és a gyenge karakterek évtizedes biztonságos rendszere. Addig a sorozatokban a munka általában a férfiak privilégiuma volt, hiszen a női szereplők többnyire háztartásbeliek volt csakúgy, mint a hatvanas, hetvenes évek előtt az amerikai asszonyok nagy része.

Amikor képernyőre kerültek a karrierorientált, sokszor kisebbséghez tartozó női főszereplők is, felmerült annak a lehetősége, hogy ezek inkább a rossz karakterek oldalára kerüljenek. Nixon bebizonyította, hogy lehet a klasszikus beidegződések mentén családanyának és háziasszonynak, s ugyanakkor pedig dolgozó, a férfiakkal versenybe szálló dolgozó nőnek lenni.

A sorozatok főszereplői egyszerre több funkciót végeznek és ezzel párhuzamosan jellemeik is egyre komplexebbé válnak. Ez éppúgy igaz a day-time sorozatok inkább középosztálybeli, mint a prime-time sorozatok gazdag és hatalommal rendelkező szereplőire. Bonyolultabbá válik a pszichológiai ábrázolás és izgalmasabbá a történetek közege. 1941-ben Rudolf Arnhem szociológus a rádiósorozatokat vizsgálva⁴⁷ arra a megállapításra jutott, hogy a sorozatokban tizenkilenc százalékban képviseltetik magukat a különösen gazdagok, huszonegy százalékban a felsővezetők, harminchárom százalékban az üzletemberek, hetvenhárom százalékban a dolgozó férfiak, hatvanöt százalékban pedig a háziasszonyok. Mára ez az arány megváltozott. A háziasszonyok aránya csökkent, megnőtt viszont a pénzarisztokráciát és a komoly üzletembereket képviselő szereplők száma. Nincs tehát már „kiszámíthatóan” középosztálybeli jellege a mai szappanoperáknak, mint volt a hatvanas, hetvenes évek fordulójáig. Sokkal nagyobb keveredés, társadalmi átjárás, társadalmi mobilitás jellemzi a sorozatokat, mint korábban és ezzel párhuzamosan árnyaltabb lett a pszichológiai ábrázolás. Az Arnhem által tipizált szereplők, a romantikus, a szexi, a szentéletű, az arisztokratikus, vagy a klasszikus anya-, illetve apafigura, valamint az őket körülvevő mellék- vagy epizódszereplők (a saját erejéből felkapaszkodott üzletember, a lázadó ifjú, a boldog otthon teremtő asszonyka, a kikapós feleség és a rosszkedvű fizikai munkás) helyett sokkal kevésbé vegytiszta és körülhatárolható figurák népesítik be ma a sorozatokat.

Ha van a sorozatokban realizmus vagy igény a realizmus iránt, akkor az elsősorban ebben mutatkozik meg. Úgy tűnik, hogy a szappanoperákra igaz az a megállapítás, hogy az alakulóban lévő mozgékonyabb társadalmi időszakokban – és ilyenek tarthatjuk a kapitalizmus mai arcát – mobilabb, kevésbé statikusan karakterizálható szereplők alkotják a szappanoperák hőseinek világát, ugyanakkor az ott felbukkanó karakterek személyiségjegyei egyénitettebbek és pszichológiailag sokkal árnyaltabbak, mint a tíz-húsz évvel ezelőtti és különösen a még korábbi sorozatok megfelelő szereplői.

Gyártási, gazdasági szempontból egyszerű belátni, miért lehetséges, hogy a kisebb előállítási költségű délutáni napi sorozatok a pszichológiai ábrázolás tekintetében jóval bonyolultabb karaktereket sorakoztatnak fel, mint hetente egyszer jelentkező prime-time társaik.

A day-time szériáknál átlagosan háromszor többre kerülő főműsor-időre szánt sorozatokban nem hibázhat a producer. Minden karakterére „vigyáznia kell”, egyik sem sértheti meg a nézők érzékenységét. Hagyományos, évtizedes „közös nevezők” mentén lehet csak a figurákat prezentálni, kisebb a produceri-írói-rendezői szabadság. A napi sorozat könnyen vált, ha a közönség szemét valamely karakter „nagyon csípi”, sokszorosan könnyebb alakítani rajta, esetleg megszabadulni tőle, mint egy prime-time sorozatban. Amíg viszont egy szereplő része a nappali sorozatnak, viszonylag szabadon „lehet vele játszani”, nem múlik rajta olyan sok, az alkotók játékosabban foglalkozhatnak sorsának alakulásával. Így lehetséges, hogy „élethez közelebb” szereplőkkel találkozhatunk délután, mint este.

IV. Sorozatos realizmus

Sorozatok és szappanoperák esetében egyaránt fölmerül a realitás, a realizmus kérdése. A szappanoperák esetében azért inkább, mint a többi sorozat esetében, mert itt nem egyszerűen egy történetet kell jól, rosszul elmesélni.

A telenovellák esetében hosszúra nyújtott, a zárt epizódú sorozatok esetében kezdettel és véggel rendelkező rövidebb történetet „kezel” az epizód.

A szappanopera viszont az állandó karakterek bonyolult koordináta-rendszerét „tálalja”, amelyben – hisz ez a műfaj lényege – nem az esemény számít, hanem az „olyan, mint az élet” struktúra. Ebben a mátrixban működnek a szereplők. Ennek kell tehát valamilyen módon a világra hasonlítani ahhoz, hogy a néző a sorozatot hitelesnek találja. Amennyiben ez nem így történik, úgy a sorozat elveszti minden vonzerejét és egész egyszerűen nem lesz elég nézője.

Hasonlítani – ehhez valamiféle realizmus kell. Fölmerül tehát, elsősorban a szappanoperák esetében a kérdés, realisták-e egyáltalán a szappanoperák, s persze fölmerül az a kérdés is, hogy mi esetükben a realizmus.

Ha abból indulunk ki, hogy a realizmus a 19. századi regény egyik, sőt talán legfontosabb ismérve, akkor minden bizonnyal azt is meg kell állapítanunk, hogy ezt a kategóriát ma még széles körben használjuk, például filmek, televíziós produkciók, vagy színdarabok esetében is. Ugyanakkor az ugyancsak a 19. századból származó impresszionizmus, vagy a 20. század elejéről származó expresszionizmus, szürrealizmus terminusok mára inkább csak konkrét művészeti mozgalmakhoz kapcsolódnak, használatukkal ritkábban jellemzünk mai alkotásokat.

Kiindulhatunk tehát abból, hogy bármennyire fontos is a realizmus, mint stílust meghatározó kategória, mégsem biztos, hogy a szónak az eredeti teljes értelmében élni kell vele. Arról lehet inkább szó, hogy a szappanoperák, telenovellák és hasonló sorozatok esetében a realizmus közös nevezőt jelent alkotók és befogadók között.

E közös nevező azt jelenti, hogy az adott széria története, szereplői és közege a nézők számára ismerős, lehetséges, elképzelhető. Belehelyezkedhetnek abba a – ismételjük a szót – mátrixba, amelyben a sorozat elhelyezi cselekményét és karaktereit. Ismerős, elfogadható és elképzelhető karakterek ismerős, elfogadható, elképzelhető dolgokat tesznek vagy gondolnak, olyan világban mozognak, amely díszletként, utcarészletként, hordott divatként, használati tárgyaiban szintén ismerős, elképzelhető és

elfogadható. Ebben az értelemben tehát ezek a sorozatok az „élet szeleteit” mutatják fel. Ezek a szeletkék pedig valóban hasonlítanak a nézők mindennapi életére, aminthogy a sorozatokban megjelenő témák sem idegenek a mindennapi élet gyakorlatától. Ez azonban nem teszi még ezeket a sorozatokat realistává. Alig hihető, hogy sok olyan, érzelmi kérdésekben a szappanoperák szereplőjéhez hasonlóan, kaméleonként viselkedő nézője volna a sorozatoknak, mint ahány ekként viselkedő, a történet alakulása szerint érzelmeit bármikor könnyedén „váltó” szereplő népesíti be a világ képernyőit.

Ugyancsak nem utal a létező társadalom mechanikus másolására az a tény, hogy bizonyos osztályok, például a munkásosztály, vagy a földművelésből élők szinte teljes egészében hiányoznak a szappanoperák szereplői közül, túlsúlyban vannak viszont a divatos, látványos szakmákat képviselő szereplők (üzletemberek, bártulajdonosok, újságírók és hasonlóak). Gyerekek is viszonylag ritkán szerepelnek a szappanoperákban. Ahogy O’Donnell⁴⁸ szellemesen mondja, ha a születési szám ilyen lenne Európában vagy Észak-Amerikában, a jóléti államok többségét az elnéptelenedés fenyegetné. Azt is megállapítja, hogy a szappanoperákban olyan – életkorok, nemek és szakmák szerint – közösségek keletkezhetnek és bomlanak rendre fel, amelyek érzelmeken és/vagy szolidaritáson alapulnak, miközben semmiféle valódi társadalmi létjogosultságuk nincs⁴⁹. Abban a világban, amelyben a néző él, ilyen dinamikusan alakuló-felbomló-újra alakuló csoportok nem jöhetnének létre. A szerző úgy tartja, a szappanopera, mint műfaj tisztelettel hirdeti a társadalmi szolidaritás, az igazságosság elvét, de mert nem egy valódi társadalmat képez le, a szappanoperában szociális igazságkeresés helyett legfeljebb romantikus igazságkeresés és igazságosztás valósulhat meg⁵⁰

Ha arra gondolunk, hogy egyik, általunk ismert szappanopera sem vet fel semmiféle komoly politikai kérdést, ehelyett viszont mindenki olyan fokon divatkövető, ahogyan ez a valóságban minden bizonnyal nem lehetséges, akkor azt kell mondanunk, hogy ezek a sorozatok realizztikusak, de semmilyen értelemben, legalábbis a klasszikus irodalmi értelemben nem realisták. Ebből viszont az következik, hogy a nézőnek a klasszikus értelemben vett realizmusra nincs is szüksége.

O’Donnell nyomán bevezethetünk három terminust, a mikronarratív, a metanarratív és a makronarratív fogalmát⁵¹. Szerinte a mikronarratív a történet elmesélésének az a szintje, amely a történeten belül marad és a történet lényegét, hogyanját határozza meg. Olyan kérdéseket például, hogy ki szerelmes kibe, ki kivel jár, ki kivel akar behálózni, stb. A mikronarratív szinten érthető meg, hogy a sorozatok kénytelenek érzelmileg annyira nyitott karakterekkel dolgozni, hogy azok alkalmasak

legyenek arra, hogy a sorozatok pszichológiai-érzelmi vonala minden esetben továbbgördíthető legyen.

A metanarratív szinten derül ki, hogy az adott társadalmat, amelyben a sorozat készül, vagy éppen sugárzásra kerül, milyen fontos – nem politikai – kérdések foglalkoztatják, úgymint fajüldözés, homoszexualitás, AIDS, alkoholizmus, bűnözés, stb. A metanarratív szinten bebizonyosodik, hogy ezeket a problémákat egy-egy sorozat csak nagyon bátortalanul veti föl és igen ritka az a sorozat, amely igazán fókuszába meri őket állítani.

A sorozatok jobbára olyan kérdésekkel foglalkoznak, amelyek a mikronarratív szinten megoldhatóak. A metanarratív szintjén felmerülő kérdésekre egy-egy adott történeten belül vajmi ritkán akad megoldás. Ugyancsak így van ez olyan politikát vagy társadalmi mozgalmakat is érintő kérdésekkel, mint például a bármilyen formában felmerülő, akár éles, akár csak kis erődemonstrációban megmutatkozó bérharc, holott az majd minden országban jellemzi a munkavállalók és a munkaadók konfliktusát.

A makronarratív szint azt dönti el, hogy milyen társadalmi rétegek, osztályok képviselői válnak az adott sorozat főszereplőivé, és azt is, hogy milyen értékek mentén teszi le voksát a sorozat. Egymás kölcsönös segítségét, vagy az individualizmust támogatja-e, szolidaritásról beszél-e vagy pedig a feltétlenül győzni, nyerni akarásról, az erkölcsi kérdések esetében az egyén mindenáron való boldogulását hirdeti, esetleg valamiféle tisztességes kompromisszumkeresés örömét próbálja-e sugallni, mint a néző mindennapjaiban is használható eszközt és módszert. Ezen a makronarratív szinten is kiderül, hogy a sorozat, bár feltétlenül állást kell foglalnia, semmiképpen nem tudja fölmutatni a világban egymás mellett létező útvonalak és megoldások széles skáláját. Valamilyen értelemben döntenie kell. A *Dallas* például határozottan az egyéni érvényesülés pártján áll, míg mondjuk a *Szomszédok* vagy az *Életképek* szolidaritás-párti. Erkölcsi, világnézeti, sőt adott esetben filozófiai kérdések ezek, de egy sorozatban nem állhatnak olyan bonyolult korrelatív rendszerben egymással, mint a való életben.

Úgy tűnik, a szappanoperák ugyan hordoznak realista stílusjegyeket, irodalmi tradíción alapuló realizmus-képünk azonban nem kérhető rajtuk számon. Realisztikus művek, hihetők, de nem mindig hitelesek, átélhetők, felismerhetők, de nem céljuk – nem is lehet az – hogy felmutassák a társadalom bonyolultságának és a társadalomban egyidejűleg működő erőknek a teljességét. Hordoznak azonban valami mást, ami mélyen összeköti az alkotókat és a nézőket. E sorozatok legnagyobb részében a legfőbb bűn az irigység és az önzés, az agresszió és az önhittség. Ezek a tulajdonságok mindig elnyerik

méltó büntetésüket és azok a szereplők, akik a történet során éppen a fenti jellemhibák valamelyikét „képviselik”, saját élet- vagy történetciklusukban, mintegy büntetésképpen hullámvölgybe kerülnek. Amikor tévedésüket belátva „javítanak”, felfelé ível az útjuk, más szereplők esnek hasonló hibába. Ez utóbbi körülmény persze a végtelenített sorozatok dramaturgiai rendszeréből következik. Magyarországon „láttató példák” sokaságát kínálja erre mindkét napi sorozat, a *Barátok közt* és a *Jóban Rosszban* is.

A szappanoperák realiztikus világában az „összemberi értékek” romantikus megközelítésével találkozunk: az emberi erényeket díjazzák, a hibákat pedig büntetik. Teszik ezt teljesen függetlenül attól, hogy a sorozat hol, milyen divatot követő, milyen társadalmi mobilitású és milyen gazdasági fejlettség szintjén álló társadalomban készül. Mellékesen ez a romantikus színezet teszi lehetővé, hogy a sorozatok globálisan hassanak, a világ bármely országának képernyőin bármely sorozat könnyen válhasson érthetővé és ebből következően könnyen fogyaszthatóvá.

Európa és Észak-Amerika országaiban sokáig elnéző mosollyal kezelték a latin-amerikai telenovellákat. Napjainkban, sok országban, így Magyarországon is külön tematikus tévécsatorna sugározza e kezdetben valóban nehezen „emészthető”, a nézők egy része számára ostobának és naivnak tűnő műveket. Felmerül a kérdés, e változás okát a realiztikus, s ugyanakkor – hogy a már használt jelzöt újra bevessük – összemberi értékeket felmutató jellegben kell-e keresni?

A telenovella a negyvenes évek Kubájában oly népszerű rádiónovellák utódja és hihetetlen népszerűséggel rendelkezik elsősorban a latin-amerikai országokban, valamint Portugáliában és Spanyolországban. Voltak telenovellák, amikor száz százalékos nézettséget értek el, így például Brazíliában az *A Proxima Vitima* (A következő áldozat)⁵².

A főképp Brazíliában, Kolumbiában, Mexikóban, Venezuelában készülő szériák exportcikként is hatalmas népszerűségnek örvendenek, és alig van olyan műfaj, amely a sugárzási időpontját illetően akkora problémákat tud okozni mint ez. Egy jópofa és vicces adat ennek a megvilágítására talán elég. 1992-ben, Oroszországban kettőszázmillió néző nézte a *Los Ricos Tambien Llorran* (A gazdagok is sírnak) című sorozatot, amelynek a vetítésére rendszeresen délután került sor. A vetítési időt meg kellett változtatni, mert az emberek a vetítés időpontjában⁵³ egész egyszerűen nem dolgoztak.

A legismertebb telenovellák egyikének-másikának a kubai Delia Fiallo a szerzője. Egy interjúban⁵⁴ elmondta, hogy két általa írt sikeres sorozatnak, a *Crystal*nak és az *Alejandro*nak több mint egymilliárd hatszázmillió nézője van világszerte.

A telenovella alapvetően abban különbözik a szappanoperától, hogy van története, van eleje, közepe és vége és ebben az értelemben klasszikus elbeszélő műfaj. Ezen az sem változtat, hogy a sorozatok átlagos epizód száma százhetven-kétszáz, de a már említett venezuelai gyártású *Crystalnak* kétszázötven része volt, a *Simplemente Maria (Egyszerűen csak Mária)* ötszáz epizóddal rendelkezik.

Ahogy elképzelhetetlen, hogy egy amerikai, európai, vagy ausztrál szappanopera úgy készüljön, hogy alkotói már a kezdet kezdetekor befejezést szánjanak neki, ugyanúgy kizárt, hogy egy telenovella, legyen bármekkora is a sikere, végtelenné váljon.

A szappanoperában is vannak feszültséggel teli pillanatok, sőt olyan történeteszálok, amelyek rendszeresen komoly feszültséget okoznak, és ezzel vonzzák a nézőt. Minden néző ugyanakkor tisztában van azzal, hogy a szappanopera végtelen története a feszültség múltával is egy nyugodtabb ritmusban folytatódni fog.

A telenovella, a szappanoperához hasonlóan, rendelkezik dramaturgiailag jól indokolható ívekkel, intenzívebb és kevésbé intenzív pillanatokkal, egy jól körülhatárolható vég felé halad. Ezért van az, hogy Latin-Amerikában, ahol többnyire ugyanazok a színészek, egy szűk rétegből kikerülő sztárok játsszák a telenovellák fő és fontos epizód szerepeit, már föltűnnek a kezdődő új telenovella első epizódjaiban, miközben a kifutóban lévő még az utolsó epizódoknál tart. Ez biztosítja azt, hogy az új sorozatnak ugyanolyan lelkes, a már ismert színészeket és az új történetet egyaránt szívesen néző, azokért rajongó nézője legyen, mint az előző, éppen megszűnő szériának.

A szappanoperáknak nincs igazi hőse vagy hősnője, állandó szereplői vannak csupán. A telenovella viszont abszolút hősökkel és hősnőkkel, romantikus, melodramába hajló szélsőséges történetek központi szereplőivel „operál”. Ékes példa erre, hogy a hős vagy még inkább a hősnő keresztneve az adott telenovella címe is. *Cassandra, Michaela, Joana, Crystal, Isaura* – megannyi női név, megannyi sorozatcím. A telenovellában is mindig van másodlagos, harmadlagos történeteszálok, de a mű gerincét, igazi drámai ízét mindig a hősökkel történő események, a hősök által fémjelzett dramaturgiai ív adja. A szappanoperával szemben itt a hős története vonzza mágnesként hétről hétre, napról napra a nézők millióit.

A telenovellák romantikus, melodramától sem idegenkedő történetei, amelyek, mint írtuk, szegényekről és gazdagokról, rabszolgákról és nagybirtokosokról, elcserélt gyerekekről, bosszúról és főleg a bonyolult cselekmények minden szálát mozgató,

lappangó titkokról szólnak, abban megegyeznek, hogy mindegyik az igazság, a jó oldal teljes győzelmével végződik.

Mi a siker titka? Miért van, hogy a sokszorosán túlbonyolított, olykor komikusan primitív dialógusokkal zsúfolt, a túlzó színészi játéktól sem idegenkedő, fekete-fehér egyszerűséggel szerkesztett művek milliókat vonzzanak?

Egyfelől talán azért, mert a cselekmény alapjául szolgáló történetek többsége mindig is izgatta a befogadó fantáziáját. Ősi – mítoszokra és mesékre hajazó – toposzok elevenednek meg, amelyek ugyanakkor könnyen helyezhetők bármilyen korba. Egyetemes témák, amelyek mindig újra és újra elmesélhetők. A felidézett séma pedig vonzza a „jó győzelmére” szomjazó közönséget. A séma ismerete nem zárja ki, sőt, előhívja a primér ösztönt: jó és katarzist ígérő érzés tudni, hogy minden drámai, sőt olykor tragikus fordulat után a boldog vég következik majd el. A telenovella világa a létezőnél jobban működő világ, mert azzal ellentétben itt a lényeges kérdésekben igazság szolgáltatik. A művészet mágikus funkciója tehát eredménnyel működik: a káosz helyén harmónia terem.

Ezen az sem változtat, ha tudjuk, tematikai szempontból a telenovellák két csoportra oszthatók. Az első csoportba tartozó, főleg mexikói és venezuelai sorozatokban alapvetően érzelmi, családi, szerelmi kérdések kerülnek napirendre. A másik csoportba sorolható, inkább brazil és kolumbiai sorozatok a helyenként igen erős latin-amerikai cenzúra ellenére nem kerülnek meg a társadalmi kérdéseket. Híres történet az, amikor egy kolumbiai stáb a nyolcvanas évek végén nem jutott el a forgatási helyszínre egy taxis sztrájk miatt, így, jobb híján egész egyszerűen beemelték a történetbe a taxis sztrájk tényét⁵⁵. A venezuelai *Por Estas Calles (Ezekért az utcákért)* című sorozat állítólag „ludas abban” hogy megbukott az állam elnöke Carlos Andres Perez, olyan meggyőzően állította pellengérré az állami korrupciót. Hasonló politikai esetek befolyásolták a nyolcvanas, kilencvenes években több sorozat sorsát is. Például a *Sassámutema* címűét, amely a kilencvenes évek közepén egy brazil elnökválasztási kampány kellős közepén került volna sugárzásra, de az adást betiltották, olyan határozottan állt ki a sorozat az egyik jelölt mellett. Az *Omaraja* című sorozatot egy másik elnökjelölt tiltotta le 1994-ben, mondván, az túl sötét színben ábrázolja az ő programját. Egy venezuelai sorozatban, a már említett *Crystal*ban a főszereplő nő mellrákban szenved és ez olyan pánikot indított el az egész országban, hogy a nők milliói mentek el önként arra a szűrésre, amelyet addig hiába propagáltak más eszközökkel. Ez a sorozat érte el végül, hogy a kötelező szűrésre valóban el is mentek⁵⁶.

A telenovella szerkesztési szempontból is kétféle lehet. Vannak zárt és nyitott végű sorozatok, bár mindkettő az előre elhatározott befejezés felé építkezik. A zárt telenovellák minden epizódja nemcsak megíródik, hanem el is készül azelőtt, hogy az első epizód adásba kerülne. Ezzel szemben a nyitott végűek forgatása a sugárzás megkezdésekor még tart és ez azt a lehetőséget teremti meg (elsősorban Brazíliában használják ezt ki), hogy a nézettségi és a tetszési index alakulása szerint változtathatnak a történeten, sőt a történet legvégét tekintve is esetleg leforgathatnak több verziót, hogy a nézők szívéhez legközelebb álló verzióval fejezzék be a történetet.

Nemcsak a tematikus, de a szerkesztési különbségek sem változtatnak azon a tényen, hogy a Nyugatra oly jellemző pszichologizálásra való hajlam és a realista ábrázolás igénye helyett ez a különös műfaj – amelyben ősi mítoszok keverednek a mágikus elemekkel – az ember nembeli vágyait elégíti ki elsősorban. Éppen ezért képes, sokszor a csodatétel és a mágia határmezsgyéjén járva, hirdetni és felmutatni, hogy a „kifordult”, emberi gonosszággal teli világ végül szinte isteni igazságszolgáltatással a „helyére kerülhet”.

A szappanopera egy bonyolult világ realiztikus leképezésének igényével lép fel: az általa kirakott mátrix „kvázi” a világ, de mindenképpen egy, a létezőre emlékeztető élettere a szereplőknek.

Említettünk más sorozatokat is: ott a pszichológiai ábrázolás válik egyre árnyaltabbá, ahogyan azt a közönség igénye megkívánja.

A telenovella egy másik szinten működik: elégtételt szolgáltat. Annak a lehetőségét mutatja fel, ami a mindennapokban túl gyakran csak ábránd marad: az áldozat győztessé válhat, az igazság kiderülhet, a jó felmagasztosul és a vétkes meglakol.

Klasszikus, 19. századi realizmus-értelmezés helyett a sorozatok – más és más úton – létrehozzák azt a közeget, amelyet a néző igaznak, „igaz-szerűnek”, „majdnem olyannak” érez, azzal a szándékkal, hogy az adott közegben megmutatott történetek elfogadhatók, szerethetők és főleg nézettek legyenek.

V. Művészet és világkép

Foglalkoztam a pszichológiai ábrázolás hitelességének kérdésével és érintettem azt a kérdést is, vajon realista művek alkotják-e a sorozatok médiákat uraló beláthatatlan mennyiségét, hogy kiderüljön, valódi, avagy csupán a valódihoz hasonló életeket lát-e a néző, amikor megkapja hön áhított vagy épp csak rutinszerűen megszokott heti vagy napi sorozat-adagját. Egy igen lényeges kérdéskörhöz még nem nyúltam azonban. Nem beszéltem arról, van-e „üzenete” a műfaj legalább néhány képviselőjének, lehet-e hatásuk a néző világképére, befolyásolhatják-e, mit gondoljon a befogadó az őt körülvevő világról. Ez a kérdés pedig felmerül minden igazi művészeti alkotás esetében, az ősi barlangrajzoknál éppúgy, mint Picasso *Guernicája* kapcsán, mondjuk a *Bánk bánt* olvasva – nézve – hallgatva vagy Fellini *Országúton*-ját imádván a mozi sötétjében vagy otthon, a fotelban.

Vajon ötven- vagy száz év múlva lesznek-e olyan, mai, addigra klasszikus sorozatok, mint amilyen műalkotások, korábbi korok élő emlékeiként ma körülvesznek minket? Lesz-e nézője, kritikusa vagy történésze annak a műfajnak, amely természetéből fakadóan a tömegtermelésre összpontosít, a lehető legnagyobb közönséget igyekszik hétről hétre, napról napra büvőkörébe vonni.

Elképzeltető-e egyáltalán, hogy a televíziós sorozat, úgyis, mint tömegtermék, kiállja az idő próbáját és egy-egy alkotása, a műfaj egy-egy darabja örökérvényű vagy legalábbis hosszú időn át érvényes marad? Ezt a kérdést nem lehet megkerülni még akkor sem, ha e dolgozat írójának szent meggyőződése az, hogy a televízió – mint a mozi kistestvére, és tegyük hozzá, sok szempontból szegényházi kistestvére – s benne egyik legfontosabb alappillére, a sorozat, elsősorban a napi élményt, a napi szórakoztatást kívánja nyújtani a nézőnek.

Mégis e dolgozat azért születik, mert úgy véljük, a sorozat, túl napi feladatának ellátásán, értelmezhető, kritizálható, hiszen mint minden, a történelemben gyökeredző és a történelem, valamint a társadalom által meghatározott alkotás, saját korát éppen úgy fémjelzi, mint az ember általános igényrendszerét. Saját korától, annak ízlésétől, problémáitól, örömeitől, fájdalmaitól nem szakadhat el, az őt körülvevő világ koordinátarendszerébe zárt ember speciálisan korhoz, divathoz kötött és ugyanakkor mindenkor, ha úgy tetszik nembeli igényeit egyszerre próbálja meg kielégíteni. Ez manapság, a televízió és általában a kommunikáció minden területre behatoló uralmának

időszakában természetesen közhelynek hangzik, de mégis fontos e tény megállapítása. Ebből következik ugyanis e dolgozat létjogosultsága, miszerint a sorozatot, mint műfajt nemcsak tematikai szempontból lehet tipizálni, nemcsak történeti szempontból lehet a művészet és a kultúra rendjében a helyére illeszteni, hanem az is igaz, hogy a sorozaton, mint általában a művészeti alkotásokon megfigyelhető a befogadó ember érdeklődésének alakulása is. Elképzelhető tehát, hogy lesz olyan sorozat, amely adott társadalmi pillanat elmúltával is nem csupán a kritikust, hanem a jövő korok nézőit is érdekli. Ha másképp nem, hát a múltra való kíváncsiság kielégítése egyik eszközeként.

A művészet történetében nem egyszer fordult elő, hogy egy-egy műfaj radikálisan új gondolatok közlésére született. A sorozat esetében ez nem áll fenn.

Ahhoz, hogy a sorozatok mibenlétével valóban tisztában legyünk, elsősorban meg kell állapítanunk, hogy a mindent integráló és a nézőt érdeklő számos kérdésre választ vagy legalábbis egyfajta választ adni kívánó sorozat soha nem hordozhat még nem végiggondolt, közönség által még meg nem értett új gondolatokat. Gondoljunk csak végig: a líra, a próza, a film képes lehet erre, hiszen egy-egy alkotás adott esetben alkalmas arra, hogy új összefüggések, új igazságok, új hitek mentén befolyásolja közönségét. A sorozat, amelynek, éppen kiszámíthatóan rendszeres jellege miatt, valamint azért, mert természeténél fogva minél nagyobb számú nézőhöz szeretne eljutni, a lehető legszélesebb nevezőt kell használnia, tehát alapvetően integráló műfaj. Mindent magába olvaszt, amit egy adott kor, egy adott társadalmi pillanat és az abban gyökerező néző a világról tud vagy tudhat. A sorozat legfeljebb a világ sokszínűségét, a társadalomban meglévő ellentmondásokat mutathatja fel és amennyiben az a feladata, hogy megoldást kínáljon, úgy a megoldás soha nem lehet forradalmian új, legfeljebb erkölcsi, vagy társadalmi értelemben egy, a nézők jelentős részében már megfogalmazódó alternatívára hívhatja fel a figyelmet. Alkalmas tehát arra, hogy megnyugtassa a nézőt. Alkalmas arra is, hogy bizonyos értelemben a fennálló rendből és a rend problémáiból eredő, már megfogalmazódott válaszokat még jobban hangsúlyozza, de soha nem lehet feladata az, amire bizonyos művészeti ágak bizonyos alkotásai – tudjuk – képesek. Nevezetesen, hogy a befogadóban még nem megfogalmazódott válaszokat adjon, olyan válaszokat, amelyeket a befogadó végiggondolva, vagy csak megérezve azok igazságát, a magáévá tehet, vagy éppenséggel tesz. A sorozat mindig olyan válaszokat ad, amelyek nemcsak „a levegőben vannak”, hanem érthetően artikulálva a társadalom meghatározó részében már megfogalmazódtak. Éppen ezért különösen izgalmas annak a kérdésnek a körülménye, hogy a televíziós sorozat ideológiai, vagy akár formai kritériumok alapján, az általa

közvetített világgép szempontjából milyen igazságok „mentén működik”, a társadalomban adott esetben már meglévő kétségek és kérdések megválaszolásának, az esetleg már megfogalmazódott válaszok hangsúlyozásának érdekében.

Megállapítottuk, hogy a televíziós sorozat pusztán műfaji okokból nem lehet forradalmi, de nem lehet maradi sem. Egész egyszerűen azért, hogy mindent integrál, a társadalom, pontosabban az általa elérni kívánt nézői réteg legszélesebb tömegei adta közös nevező világgépére támaszkodik és ezt a világgépet kívánja sugallni. Nem mellékes az a körülmény sem, hogy nem is tehet mást, mert minden egyéb esetben biztos lehet abban, hogy elveszti nézői jelentős részét.

Ha ebben az értelemben beszélünk világgépről, akkor érdemes kicsit alaposabban szemügyre venni azt a pillanatot, amikor a tévésorozat, műfajként, először alakította át a televíziózás történetét. Ez pedig az ötvenes, hatvanas évek fordulója táján az Egyesült Államokban figyelhető meg.

Szó esett már ebben a dolgozatban arról, hogy az amerikai televíziózás kizárólagosan kereskedelmi világában a színdarabok jelentették az első dramatikus formát, amelyet a programszerkesztők, rendezők és forgatókönyvírók az ötvenes évek közepén a televízió legsajátabb műfajának gondoltak. Úgy érezték, hogy a televízió speciális értéke a színházi élmény és a mozi nyújtotta benyomásokkal szemben az, hogy – pusztán a kis képernyőn megjelenő közeli erejével – mindenekelőtt az érzelmekre képes hatni.

Az ötvenes évek elején minden televíziós produkció előadás volt. Témáik jelentős részét rádiós szappanoperák történeteire hasonló szüzsék vagy családtörténetek, esetleg bűnügyi darabok adták. Az első epizódokban szerkesztett fikciós történetek (*Martin Kane Private Eye*, vagy a *Man against crime*) szegényes produkciók voltak, amelyeknek egészen bonyolult módon kellett megfelelniük az őket pénzelő cégek felállította szabályrendszernek. A *Man against crime* című bűnügyi sorozatot például a Camel cigaretta gyár szponzorálta és egy reklámügynökség készítette. A sorozat negyven-ötven szabadfoglalkozású forgatókönyvírót foglalkoztatott. E szerzők kötelesek voltak szigorú előírásoknak eleget tenni. Bankárok és üzletemberek nem lehettek az esetek gyanúsítottjai, hála a McCarthy korszak politikai irányultságának, orvosokat, a dohánygyári lobbis szoros szövetségeseit is csak kedvező színben lehetett feltüntetni. A kétes figurákat vagy bűnözőket alakító szereplők nem dohányozhattak a történet során, amelyben legalább egy csinos hölgynek szerepelnie kellett. Az is feltétel volt, hogy a

hölgynek alkalmi szerelmi kalandja legyen Ralph Bellamyval, a főhőssel, az öt lehetséges forgatási helyszín egyike pedig kötelezően Bellamy elegáns New York-i lakása volt.

A korszak élő közvetítései, bár nyilván a korszak televíziózásának legizgalmasabb pillanatait jelentették, mégis hamar visszaszorultak a szigorúbb, zártabb struktúrával rendelkező, előre felvett, utómunkán átesett produkcióival szemben. Kialakult a kétféle fikciós műsor, az élő és az előre leforgatott televíziós film két egymástól különböző műfaja, és New York vált az élőben forgatott pszichologizáló darabok legfontosabb műhelyévé. Ezeknek a minimális díszlet- és ruhaigénnyel készülő műveknek legfőbb célja az emberi természet ábrázolása volt. Azé az emberi természeté, amelyet a kor szakmai elképzelései szerint a közeli sora mutatott meg a legjobban. Ezt a periódust, amely 1952-től nagyjából 1956-ig tartott, meghatározta a New York-i Actors Studio alkotói technikája mind a színészvezetést, mind a jelenetek világítását illetően. E stúdió, amely roppant műgonddal alakította ki a maga, Sztanyiszlavszkij továbbfejlesztett módszerére alapított stílusát, nem éppen az élet napos oldalát kívánta bemutatni. Az Actors Studio művészi technikáján alapuló tévéprogramok szponzorai között viszont olyan fontos amerikai cégek szerepeltek, mint a Goodyear, a Revlon, a Motorola és mások. E nagy cégek természetesen presztízs-termékeik vidám, reklámban jól „eladható” arculatára és hangulatára kívánták az általuk szponzorált sorozatokat hangolni, és hamar rájöttek arra, hogy az általuk támogatott műsorok fényárnyékba burkolózó, pszichologizáló, a valóságot sokszor sötét színekkel ábrázoló világképe nem felel meg az általuk hön óhajtott vidám, optimista képnek. Így történhetett, hogy az egyik nagy cég, a Philco már 1955-ben Hollywood felé fordult és azzal próbálkozott, hogy ott készíttessen sorozatot, nem utolsósorban azért, mert az általa kívánatosnak tartott világképet az ott készülő szériára könnyebben ráerőltethette. 1955-ben az addig a televíziós csatornákkal szemben alkalmazott filmgyári bojkottot először a Warner Brothers törte meg, megértve az új médium mérhetetlen reklámlehetőségét és elfogadta azt az ajánlatot, hogy az ABC televíziós csatorna számára 1955-56-ban filmsorozatokat készítsen. Szerződése szerint minden hatvan perces filmbe tíz perces reklámblokkot szerkeszthetett, amely a saját mozifilmjeinek előzeteseit tartalmazta⁵⁷. Három széria készült el a Warner égisze alatt ebben a szezonban, valamennyi régi filmek alapján. A *Casablanca*, a *King's Row* és a *Cheyenne* nemcsak régi filmek alapján készültek, de epizódjaikban föl lehetett használni a filmgyár tulajdonában lévő tömegjelenetek snittjeit is. E három filmsorozat közül a *Cheyenne* volt a legnépszerűbb, hét televíziós szezonon keresztül futott és számos hozzá hasonló történet számára szolgált mintaként.

A *Cheyenne* című western-sorozat az első, amely előre vetíti a 'B szériás' filmek világának megszűnését. A 'B szériás' filmeket a stúdiók a rendszeresen moziba járó közönség számára készítették, sztárok nélkül, lehetőleg minél olcsóbban. A televízió megjelenése viszont épp e filmtípust hívta ki párbajra. A 'B szériás' filmek nagy része western volt, csakúgy, mint a *Cheyenne* nyomán születő televízió-sorozatok kilencven százaléka. A western egyaránt volt alkalmas volt 'B szériás' filmek és sorozatok készítésére, hiszen mindkettőhöz már létező díszleteket lehetett felhasználni és az egyes epizódokba meglévő tömegjelenetek leforgatott anyagait (stock shots) lehetett bevágni. Egy 'B szériás' film költségvetése háromszáz-hatszázezer dollár között mozgott, a *Cheyenne* egy, öt nap alatt elkészülő epizódja mindössze hetvenötezer dollárba került. Ráadásul a születő észak-amerikai és európai televíziós csatornák szívesen átvették a *Cheyenne* epizódjait, ami a 'B szériás' filmek esetében elképzelhetetlen másodlagos bevételt jelentett. 1957 végén több mint száz televízió-sorozat készült Hollywoodban és ezzel a szériák gyártásának legfontosabb helyszíne New York helyett Hollywood lett. A televíziós csatornák egyre növekvő igényeit ellátandó, a hollywoodi stúdióvezetők logikus megoldásokat alkalmaztak. Kialakult az állandó szereplők és az úgynevezett guest-star-ok rendszere. Az állandó szereplők mellett egy-egy epizódban rendszeresen megjelentek vendégművészek, a film világából ismert nevek és minden egyes epizód meghatározott számú állandó és vendégművész jelenlétére alapult.

Az epizodikus sorozatok másik nagy előnye a New York-i élő közvetítésekkel szemben az volt, hogy a forgatókönyvírókat könnyebb volt munkával ellátni, hiszen sokkal egyszerűbbnek tűnt egy előre kialakított karakterekkel rendelkező, előre meghatározott helyszíneken játszódó sorozatot megírni, mint egy adott történetet az elejétől a végéig kitalálni és végiggondolni, ráadásul úgy, hogy az alkalmas legyen élő közvetítésre. A New York-i alkotásokkal szemben Hollywoodban nem kellett minden egyes produkcióhoz új helyszínt, új díszletet építeni és új főszereplőt sem kellett találni.

Az előre felvett sorozatok világában a reklámblokkok elhelyezése is egyszerűbbnek tűnt. A közvetlen szponzorálás a televíziós első korszakában volt csak fontos, amikor a televíziós csatornák még nem rendelkeztek elég erős anyagi háttérrel ahhoz, hogy maguk készítsék el élő közvetítéseiket. Most, a televíziós csatornák anyagi megerősödésének időszakában megszűntek a száz százalékosan szponzorált műsorok. A hirdetések tartalmazó reklámblokk „tartotta el” a műsort, sőt a csatornát is, és a hirdetett termékeket előállító cégeknek már alig volt beleszólása abba a fikciós műsorba, amely az ő termékeik reklámblokkját körülvette. Így volt lehetséges, hogy az 1958-59-es

szézonban a tíz legnézettebb program közül kilenc már állandó szereplőkkel működő sorozat volt, amelyek mindegyikét a televíziós társaságok maguk finanszírozták. Az élő közvetítések száma nyolcvan százalékról (1953-as adat) harminchárom százalékra esett vissza (1960-as adat)⁵⁸.

A televízió sorozatok az ideális gyártási lehetőséget jelentették. Egyszerre voltak képesek felhőtlen szórakozást nyújtani, és a siker-orientált producereknek nem kellett kétszer mondani, hogy az új osztársadalmi, szórakozási forma semmilyen formában ne támadja a társadalmi kohézió eddigi hagyományos alapköveit, a családot, az iskolát és az egyházat. A nehézség mindössze az volt, hogy egyszerre kellett megfelelniük a nagy többség morális igényeinek és ugyanakkor kielégíteni a tömegek izgalmas szórakoztatás iránti vágyát.

A sorozatokban szereplő pozitív hősök karaktere nem volt „menetközben” átalakítható és az is fontossá vált dramaturgiai szempontból, hogy a cselekedeteiket irányító erkölcsi megfontolásaik a néző számára gyorsan átláthatóakká váljanak. Kialakult az a dramaturgiai séma, hogy a negatív karakterek ne legyenek a sorozat állandó szereplői, epizódról epizódra változzanak, mert így jelenthettek változatos veszélyforrást a sorozatban szereplő „jó” karakterek számára. Könnyű volt ezt a rendszert fenntartani, mert az ötvenes évek második felének sorozatai esetében a forgatókönyvírók hihetetlen mennyiségű westernfilm és regény kínálatából válogathattak.

Az amerikai televíziózás sorozatainak sikerét azonban nem magyarázza meg pusztán a biztos recept szerint adagolt izgalom, a pontos dramaturgia és a jól szervezett gyártás. A sorozatok mérhetetlen népszerűségéhez alapvetően az vezetett, hogy a nézők körében kialakult – erkölcsi rend iránti – igény a sorozatokban ki is lett elégítve.

E sorozatok, hála az állandó, pozitív szereplőknek és az alkalmanként megjelenő negatív szereplőknek, alkalmasak voltak arra, hogy az egész társadalom számára elfogadható viselkedésmintákat jelenítsenek meg, amelyeket az állandó főszereplők testesítettek meg. Majd minden széria megteremtette a maga vezér- vagy apafiguráját, akit a nézők szerettek, megértettek és ezért elfogadták az általa hirdetett erkölcsi és társadalmi igazságokat. Ebben az értelemben tehát a politikai és ideológiai populizmus alkalmas hordozóivá - hirdetőivé váltak.

A televízió világos ideológiai feladata volt. Nemzeti kultúrát kellett adnia az etnikailag százcú Amerikának. Ahogyan azt Daniel Bell szociológus annak idején megfogalmazta⁵⁹, a televízió volt az a médium, amelynek először sikerült nemzeté formálnia az Egyesült Államok lakosságát.

„Abban a társadalomban, amelyből hiányoztak a pontosan meghatározható össznemzeti intézmények és hiányzott egy erkölcsileg vezető helyzetben lévő tudatos osztály, csak a tömegkommunikáció eszközei voltak alkalmasak arra, hogy összekovácsolják a társadalmat. Amennyiben egy igazi szociális átalakulás időpontját meg lehet találni, úgy az minden bizonnyal 1955. március hetedikének estéje. Ezen az éjszakán minden második amerikai a televíziók előtt ülve csodálta Mary Martin játékát, aki Peter Pant alakította a kamerák előtt. Ez volt az első olyan pillanat az Egyesült Államok történetében, ahol a legnagyobb számú amerikai ugyanazt az embert figyelte adott időpontban. Ez volt az amerikai társadalom kohéziójának első látványos jele.”⁶⁰

A példa, amelyet Daniel Bell idéz, persze csupán egy kiragadott mozzanat. De a televízióra háruló hatalmas feladat tényleg átlátható. Az volt a dolga, hogy összefüggő, könnyen érthető ideológia jusson el a lehető legnagyobb számú nézőhöz és ez az összefüggő ideológia kovácsolja valódi – lehetőleg egy rugóra működő – nézővé a vegyes összetételű közönséget. Ahogy a feladat végrehajtására a legalkalmasabb műfaj a sorozat volt, úgy a közvetítendő, a társadalmat összekovácsoló ideológia is terjesztésre készen állt: a Rooseveltnél New Deal programját fémjelző eszmerendszer.

A New Deal értékei mentén fogalmazódott meg az amerikai televíziózás első évtizedeinek vilásképe és a New Deal gondolatai voltak alkalmasak arra, hogy western köntösbe öltözve kialakítsák a koherens amerikai nézői tömeget, vagyis nem kevesebbet, mint a koherens amerikai társadalmat. Azzal, hogy a sorozatok az ipari társadalom előtti állapot keretei közé helyezve fölmutatják a törvényt, vagyis az állam és a jóindulatú kisember szoros szövetségét a rossz oldalon álló erősekkel – a monopolkapitalistákkal – szemben, a western nem csak a felnőtt szórakoztatás legfontosabb motorjává, hanem az osztársadalmi kép, az osztársadalmi ideológia kialakulásának legfontosabb hordozóeszközüvé vált.

A populizmus szinte vallásos hittel imádja az emberi természet jóságát, és abból indul ki, hogy morális mérlegelés alapján el lehet dönteni, hogy mi a megfelelő társadalmi működés, amely mindenki számára egyaránt hasznos. A populista gondolkodás számára a „rosszak” maroknyi csoportja gátlástalan, természetellenes vágyakkal rendelkezik, amelyek a meggazdagodást, a hatalmat célozzák. A társadalmi problémák biztos erkölcsi érzékkel megoldhatók, nincs semmi szükség társadalmat átalakító megoldásokra. Ennek értelmében a morális alapon működő, beavatkozó, az emberek mindennapi életét is befolyásoló kormányzati forma tűnik kívánatosnak. Ahogy ezt az amerikai történelem egyik legismertebb populista politikusa, az elsősorban

mezőgazdasággal foglalkozó William Jennings Bryan már az 1890-es években megfogalmazta, „ennek az országnak nem több agyra, hanem több szívre van szüksége”⁶¹.

A populizmus lényege talán az, hogy nincs osztálytudata. A populista gondolkodás számára a társadalom nem tagozódik osztályokra és ez egyaránt igaz a haladó Roosevelt-féle és a reakciós, fasiszta populizmusra. A populista politikai gondolkodás szerint az ország nem tagozódik társadalmi osztályokra, hanem vezetésre váró, a „helyes elvek” szerint vezethető „jó emberek” elsőprő többségéből áll, akiket „rossz emberek” maroknyi csoportja fenyeget. A „jó emberek” általában a társadalom becsületes „közkatonái”, kereskedők, farmerek, munkások, alkalmazottak, akik, még ha nem is tudják olykor megfogalmazni, mégis pontosan tudják, mi a különbség jó és rossz között.

Az ötvenes években a western populista gondolkodásmódja két világra osztja Amerikát. A kisvárosok és általában a vidéki élet egyszerű, természethez közeli világát messzemenően előnyben részesíti a művi úton kialakuló nagyvárosokban zajló bűnös étellel szemben. Állítja, hogy a Természet Isten nagy műve, valódi szándékainak egyetlen látható jele és ezt deformálja a nagyváros összes bűne, amelyben az élet sokkal kevésbé alkalmas arra, hogy „megfelelő” erkölcsi premisszák mentén folyjék. (Az 1960-as évek elejének egyik nagysikerű tévésorozata a *The Naked City* olyan vidéki emberek sorsáról mesélt, akiket New York erkölcsi fertője megront.)

A „természetes” társadalmi viszonyok legjobban egy család, vagy egy idealizált vidéki életben résztvevő kisvárosi lakosok szoros szövetségében mutatható fel. A tévé-western populizmusa számára a nagyvárosok művi társadalma alakítja ki a társadalmi osztályokat, hozza létre azt a világot, ahol a gonosz politika, a gonosz pénz és a gonosz üzletember uralkodik. A „gonosz” onnan sújt ökölrel a vidéki élet egyszerű örömei és mindennapok akadályait sikerrel „megugró” átlagos amerikaiak ellen. A televíziós westernnek sugallta populizmus az első jelentős osztálytársadalmi ideológia, amelynek alapján egy konzervatív világkép jegyében összeforrhatott a nézők több tízmilliós tábora.

A western alapvetően az amerikai társadalomra jellemző égető ellentmondást dolgoz fel. Azt az ellentmondást, amely a szabad vállalkozás értékeit és persze következményeit, elsősorban a társadalmi egyenlőtlenséget az amerikai alkotmány hirdette, emberek közötti egyenlőséggel állítja szembe. A szembenállás és a belőle következő feszültség egy elképzelt múltba vetítve kerül feldolgozásra. Egy olyan múltban, amely ugyan történetileg, történelmileg létezett, de a közös emlékezet azt nem

csékély mértékben megszépíti. A nagyipari kapitalizmust megelőző korba „látogató” western-sorozatokban a konfliktusok az ember elidegeníthetetlen értékei és az amúgy pártolendő szabad verseny, pontosabban az azt hatalmi és gazdasági eszközökkel igazságtalanná tenni akaró ellenség okozta fenyegetés között feszülnek.

A western-sorozatok és persze a westernfilmek által is sugallt elidegeníthetetlen értékek mindeneke előtt a család, a kisvárosi közösség szentségét, a fehér férfi és a fehér asszony becsületének makulátlanságát jelentik. A western alapvetően magáévá teszi Federick Jackson Turner amerikai történész 1893-ban megfogalmazott híres gondolatát⁶², miszerint „az amerikai nép karakterét mindennél jobban befolyásolta a nyugat meghódításának története, és ez a nyugati hódítás, az ország egészének megteremtése nem más, mint az amerikai nép sorsának beteljesülése”.

A western világgképében a civilizáció és a természet drámai találkozása nem egyszerűen arról szól, hogy a civilizáció hogyan gyűri le a természetet. A western többnyire meg is éneklí a megszépített vidéki élet utópiáját, az egyenlőségnek azt az idilli vízióját vetítve a határvidéken élők mindennapjaira, amelyet az amerikai alkotmány társadalmi teoretikusai megfogalmaztak. E bukolikus kép életképességének egyetlen akadálya, túl az indiánok lemészárlásán – amellyel a western-sorozatok nem nagyon foglalkoznak – az, hogy kétségkívül akadnak a határvidék lakói között sokan, akik a vidéki életet kevésbé becsülik. A western a társadalom alapjaival foglalkozik, azokkal a pillanatokkal, amikor a civilizáció, az ember meghódítja a természetet, amikor a törvény éppen jogerőre emelkedik és a munkamegosztásnak csupán a szépségei derülnek ki. A western világának főszereplői a független földművesek, az angol és az amerikai forradalom gyermekei, de bizonyos értelemben társadalmi fejlődésükből kiragadva csupán arra kellene ennek a műfajnak, hogy a jog és a munka hősi énekének szereplői legyenek, ahogyan ezt a gondolatot két francia szerző, Mauduy és Henriett összefoglalják⁶³.

A western világában a jog és az erkölcs egyaránt azt vallja, hogy a termelési eszközök és a megtermelt javak a termelő tulajdonát képezik és a föld is azé, aki azt megműveli. A civilizált ember a földműves, ellentétben az indián vadással, aki, legalábbis a szó európai értelmében, nem használja ki a földet. A polgári értékek egybeolvadnak a természetes morális értékekkel.

A kezdetek óta a western szorosan kapcsolódik egy erős, egységesítő és egyszerű erkölcsi képlethez. Tom Nick, aki ugyan színész volt, de szerepnevén lett híres, a következőket nyilatkozta a hollywoodi western-korszak első évtizedeiben a 20. század

elején. „Filozófiám egyszerű. Úgy döntöttem, hogy mindig tiszta maradok, erkölcsi és fizikai szempontból egyaránt, hogy nem eszem sokat, de minden erőmmel azon leszek, hogy fizikai kondíciómot megtartsam, hogy lojális legyek és az erősekkel szemben megvédjem a gyengéket.”⁶⁴

A western első korszakában a patriotizmus és a militarizmus uralta a filmvásznat. Kezdetben a westernfilmek az Egyesült Államok térhódításának, az ország megszületésének hősi énekei voltak. A nyugat meghódítása és az indiánok legyőzése és megsemmisítése 1930 előtt a westernfilmek fő témája volt. A harmincas évek után a New Deal eszmerendszere hozzájárult ahhoz, hogy a westernnek súlypontja átkerüljön az egyszerű szabad földművesek és a velük szemben álló monopolkapitalisták harcának világába, ahol az utóbbiakat a földek megszerzésének semmilyen illegális módjától sem visszariadó vasúttársaságok képviselték. Ez az a téma, amely a televíziós westernben is tovább él. Az indiánok lemészárlásának témája az amerikai társadalmat integrálni kívánó és abban a nézőszám szempontjából nem elhanyagolható kisebbségek helyzetét biztosítani akaró televíziók számára egyébként sem lehetett volna járható út.

Egyszerűsítve úgy fogalmazhatunk, hogy a New Deal ideológiája a szabad vállalkozás és az emberi méltóság értékeinek összeegyeztetése. Ennek az ideológiának képernyőre transzponálása lett a televíziós western fő célja, amely természetesen magával hozta a minden amerikaira érvényes, közös erkölcsi kódex kialakítását. 1953 novemberében egy díjátadási ünnepségen Eisenhower amerikai elnök a következőket mondta. „Egy olyan kisvárosban nőttem fel, amelynek a nevét kevés amerikai ismeri, pedig annak idején híres volt a vadnyugaton. Kansas államban, Abilene városában voltam gyerek. Ebben a városban volt seriff hosszú-hosszú ideig Wild Bill Hitckok. Ha nem ismerik, olvassanak egy kicsit több western-t. Ebben a városban erős morális értékrend uralkodott és engem kisgyerekkorom óta arra neveltek, hogy ezt az értékrendet megtartsam és megtartassam másokkal.”⁶⁵

Az ötvenes években az amerikai nép mintha szaván fogta volna elnökét. Nemcsak olvasott, hanem nézett is számtalan western-t. 1948-72 között az amerikai tévécsatornák több mint százhusz western sorozatot sugároztak és egyedül például az 1957-es szezonban huszonnyolc új western sorozat indult, 1959-ben pedig harminckettőnél is több. Az összes amerikai tévéadó fő műsoridejének egyharmada westernfilm volt⁶⁶. A televíziós western radikálisan különbözött a westernfilmeketől. Említettük már, hogy a produkciós költségek lehetetlenné tették a drága külső felvételek dömpingjét és a sorozatok kedvelt állandó helyszínévé a viszonylag olcsó, de dramaturgiai szempontból a

sorozat számára jól kihasználható díszletek váltak: a farm, a bár, a határváros különböző intézményei. Ezeken a helyszíneken hétről hétre, ahogy azt a sorozat megkívánta, „látogatók” jelentek meg. Ezek a látogatók többnyire negatív személyek voltak.

Valójában a westernnek a realista drámák álruhás változatai voltak. Modern társadalmi problémákat az idealizált vadnyugat világában lehetett elmondani, s ami még fontosabb – szemben a realista drámával – itt a problémákra megoldást lehetett találni. A western-sorozatokban mindig akadtak hősök, akik a morál és a jog „felkent papjaiként” akár a többi „jó” szereplő helyett is, a közösség érdekében „rendet teremtettek”.

Az 1950-es évek társadalmi, mindenekelőtt a túlfogyasztáshoz kapcsolódó morális züllés okozta félelmet a *Bonanza* című sorozat kapcsán John Cawelti kommentálja⁶⁷. A főszereplő Cartwright család farmját olyan világ veszi körül, amelyben a csalás, az erőszak és az árusítás is gyakran megjelenik, pontosan úgy, ahogy az éjjel-nappal veszélyes, gettósodó külvárosok veszélyeztetik a mai amerikai középosztály lakta harmonikus alvővárosokat, amelyek lakóit ráadásul megkísérti a vagyonosodással könnyen együtt járó felesleges fogyasztás ördöge.

A kohézió, a kölcsönös lojalitás és az alkalmazkodás képessége, amely a Cartwright család tagjait jellemzi, megakadályozza azonban, hogy a rossz szokások, rossz befolyások legyűrjék a főszereplőket.

Jellemző a televíziós westernre, hogy az amerikai polgárháború utáni időszakra helyezi történeteinek időpontját. Így nemcsak az indiánok lemészárlásának problémáját kerüli ki, de azokat a sebeket sem tépi fel, amelyeket az egymás ellen feszülő polgárháborús amerikaiak látványa okozhatna a nézőben. Ugyanakkor a polgárháború utáni korszak konfliktusa, amelyben az egyszerű földtulajdonosok és a nagykapitalisták kerülnek egymással szembe, alkalmas terep arra, hogy a sorozatok a New Deal értékeit közvetítsék. Ilyen értelemben a New Deal lényegében nem más, mint a „nagy amerikai álom” megfogalmazása.

A *Bonanza*, a *The High Chaparrel*, a *Larado*, a *Laramie*, a *The Big Walley* voltak a leghíresebb western-sorozatok. Közülük néhány nem tudta megkerülni azt a problémát, hogy a műfajhoz hozzátartozik a nem kevés erőszak ábrázolása is. Egy egyébként sikeres sorozat, a *The Outlaws* például 1961-ben váratlanul abbamaradt, mert nézői levelek, csakúgy, mint a korabeli cenzúra, egyaránt túl erőszakosnak ítélte az amúgy sikeres sorozatot⁶⁸. A westernnek egyre inkább a szappanopera alfajává váltak. A két leghosszabb ideig futott széria a *Gunsmoke* (1955-75) és a nála is kedveltebb *Bonanza* (1959-71) valódi családi sorozatok és nyilvánvalóan ennek is köszönhetik a népszerűségüket. A

Bonanza, amely 1964-69 között a legnézettebb amerikai sorozat volt, egy gazdálkodó család köré építi fel egész történetét. A család feje, Ben Cartwright, valamint három házasságból született három fia áll a történet középpontjában. A háromszoros özvegy Ben Cartwright mélységes erkölcsisége és fiainak „beleváló természete” alkalmassá teszi ezt a családot arra, hogy az amerikai álom mintacsaládjá legyen, a főszereplők pedig az amerikai „minta-férfiakká” váljanak. Ez az a család, amely szilárdan ellenáll mindenféle rossz külső hatásnak és vállvetve küzd azért, hogy a „Rossz” a körülötte lévő világot se győzhesse le. A Cartwright család összetartása és tagjainak különféle képességei lehetővé teszik, hogy a mindig kívülről érkező fenyegetéssel szembeszálljanak, hogy a családon belül semmiféle rivalizálás ne legyen. Így ráadásul a család és a közeli Virginia City lakói kapcsolata is harmonikus maradhat.

A *Bonanza* forgatókönyvíróinak adott produceri instrukciók minden kétséget kizárnak. „A város lakói – írják a producerek – soha nem fordulnak a Cartwright család tagjai ellen, akik túl intelligensek, túlságosan népszerűek és túlságosan kiválóak ahhoz, hogy ilyesmi előfordulhasson”⁶⁹.

A sorozat ideológiai bázisa a család, a társadalom magja, a Cartwright család pedig olyan szilárd és jóra való, hogy önmagában nem lenne elég a sorozatot éltető konfliktusok generálására. A konfliktust mindig a látogatók, a kívülről érkező negatív elemek okozzák, akik valamilyen módon le akarják győzni a Cartwright-ok és Virginia City egyszerű világát. A dramaturgiai stratégia megkívánja, hogy határozott vonal válassza el a külső világot az állandó szereplők képviselte belső világtól. A Cartwright farm és az imént idézett modern alvóváros közötti párhuzam nyilvánvaló.

A sorozat karaktereinek alaptulajdonsága az, hogy nem akarnak beleszólni mások dolgába, ez pedig az amerikai társadalom életében is az egyik legfontosabb állampolgári erény. A fent idézett produceri intelmek között az alábbi sorok is megtalálhatók. „A Cartwright család tagjai nem szólnak bele a másik ember életébe, még a „jót tenni akarás” („do gooders”) okán sem. Soha nem értesülnek problémáról azért, mert kíváncsiskodnak mások életében. Úgy szereznek tudomást az ellenfelek működéséről, hogy azok vagy a farm vagy a város életét nehezítik meg. Ilyenkor a városlakók kérnek a Cartwright családtól segítséget. A fennálló társadalmi rend fenyegetettsége, vagy a Cartwright család elleni személyes támadás mindig megelőzi a Cartwright család „aktivizálódását.”⁷⁰

A fenyegetés tehát nemcsak a farmon, de ráadásul a városon kívülről érkezik, hiszen a város is a „jók” világának része, ott is az összamerikai értékek dominálnak.

Lakói egészséges családok, tagjai büszkék a munkájukra és annak eredményeire, erős erkölcsi érzékről tesznek tanúbizonyságot, és nem tömörülnek semmiféle szempontból osztályokba. A város a különböző bőrszínű és társadalmi helyzetű emberek boldog együttélésének színhelye. Ha nem lennének a kívülről érkező, világot veszélyeztető elemek, többnyire gengszterek vagy gonosz kapitalisták képében, akkor a város minden lakója, s velük a farmon élő főszereplők békésen élvezhetnék kemény munkájuk gyümölcsét. A veszélyhelyzetekben felmerülnek a kor amerikai társadalmának kérdései és a sorozatnak a New Deal szellemében adott válaszai alkalmasak voltak arra, hogy a producerek reményei szerint a tévésorozat nézőit – értsd az amerikai társadalmat – jobbá tegyék.

A *Day of the Dragon* (1961) című epizódban például egy politikus érkezik Virginia Citybe és az ott élő kínaiak ellen lázítja a város lakóit. A Cartwright családnak jut az a feladat, hogy az emberi jogok a városban is működő szövetségnek tagjait meggyőzze arról, nem helyes, hogy ők is az idegengyűlölő lincshangulat hatása alá kerültek. Kiderül az epizódban, hogy egy rosszindulatú demagóg politikus, aki a polgármesteri székre pályázik, megrontja az egyébként tisztességesen gondolkodó embereket. Abban a pillanatban, amikor a Cartwright család tagjai fölnyitják a városka lakóinak szemét, azok természetesen azonnal észreveszik a csapdát, amelybe besétáltak, abbahagyják a lincshangulat gerjesztését és elkergetik a gonosz ellentéteket szító politikust. Az emberek tisztességesek és jóindulatúak, de könnyen félrevezethetők. Kell egy vezető, egy vezető család, hogy fölnyissa a szemüket és újra a helyes útra térítse őket.

Egy másik történetben a *The Saga of Annie O'Toole*-ben (1959) ketten pályáznak egy feltáratlan terület bányajogaiért. Az egyik pályázó pénzzel, zsarolással, tehát a vadkapitalizmus minden eszközét bevetve kívánja megszerezni a bányajogot, a Cartwright család viszont természetesen a címben is szereplő hölgy mellé áll, aki rokonszenves személyiséggel, tiszta erkölcsével és józan üzletasszonyi szemléletével mintaként szolgál a tévésorozat nézői számára. Természetesen ő szerzi meg a jogokat, és bár tanulatlan ember, megvan a magához való esze és a történet végén csinos vagyona tesz szert csupa tisztességes eszköz igénybevételével. Itt is világos az üzenet, a természetes képességek, a tisztesség végül is hozzásegít az amerikai álom megvalósulásához: vagyont szerezhetsz. A *The Stranger* (1960) epizódjában egy csaló érkezik a városba, aki úgy dönt, hogy nem fogadja el a Cartwright család munkajánlatát, akik pedig alkalmaznák őt a farmon tisztas fizetségért, hogy az állatok körül besegítsen.

Az idegen inkább egy olyan szekta városban élő tagjait szédíti meg, akiknek hite szerint minden erőszak használata tilos. Végül a Cartwright család tagjainak kell segítenie és tűzpárbajban lelőni az idegent, aki a gyengék gátlástalan kihasználásával próbált érvényesülni. Az üzenet itt is világos. Ha a törvény nem védi meg a gyengéket, akkor olyan törvényt kell alkotni, a vezetők olyan törvény betartására és betartatására kötelesek, amely alkalmassá teheti őket, hogy megvédjék a gyengét. Itt is a beavatkozásról szól a történet és itt is arról, hogyan lehet biztonságos és boldog „amerikai álmot” építeni.

Az utolsó epizód, amelynek tartalmát szeretném felidézni, az *Enter Mark Twain* (1959) című. Újságíró érkezik a városba és leleplezi az egoista, a tömegeket kihasználni akaró gonosz bírót, aki kísérletet tesz arra, hogy átvegye a város vezetését.

A gonosz bíró többek között azt a módszert is beveti, hogy ingyen itatja a város lakosságát. (Nincs ez messze a római császárok „panem et circenses” módszerétől.) Az őt lebuktatni kívánó újságíró azonban büszkén mond ki egy mondatot, amely tulajdonképpen minden tipikus amerikai hős jelmondata lehet. „Mégfizetek azért, amit iszom” – mondja az újságíró, aki az epizódot záró, a Cartwright család segítségével a jók ügyét győzelemre segítő lövöldözés során találja ki azt az álnevet, amellyel később világhírű lesz. Akkor nevezi magát először Mark Twain-nek.

A *Bonanza* című sorozatban, mint azt már hangsúlyoztam, minden rossz kintről érkezik, a város lakói legfeljebb átmenetileg szédíthetők meg, de egészséges ösztönük, viszonylag fejlett erkölcsi érzékük alkalmassá teszi őket arra, hogy a Cartwright család tagjai újra a „helyes mederbe” tereljék életüket. Ha nagyon alapvető – teológiai – magyarázatot keresünk a sorozat struktúrájának logikájára, illetve sikerének titkára, akkor tulajdonképpen abban a kettősségben kell kutakodnunk, miszerint Isten megteremtette a tökéletes embert a saját képére, de a kígyó, miután Ádám és Éva evett a tiltott gyümölcsből, szintén megjelenik a világteremtés kezdetén. A „kívülről érkező” baj és gonoszság egy olyan világképre utal, amely szerint a világban Isten és a sátán hadakozik egymással és ez a dualizmus könnyen megingatja a feltétlen hitet. Olyan dilemma ez, amelyben a sátán kényszerűen azt a pozíciót foglalja el, hogy képes – ha csak átmenetileg is – aláásni az emberek tiszta és tisztességes érzéseit. A világnak szüksége van a Cartwright családhoz hasonló emberekre, akik a „jó” és Istennek tetsző értékeket nemcsak képviselik, de ha kell, erőszakkal újra és újra az emberekre „tukmálják”, hogy azok megint képesek legyenek a rosszat a jótól megkülönböztetni. A filmbeli Virginia City lakói éppúgy, mint az ötvenes, hatvanas évek fordulójának tévénezői, úgy látszik, egyaránt igénylik azt, hogy folyamatosan rendre és tisztességre legyenek oktatva.

A hatvanas években a *Bonanza* népszerűsége akkor kezdett csökkenni, amikor egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy nem tud adekvát válaszokat adni olyan, a társadalmat foglalkoztató kérdésekre, mint a szegénység, a rasszizmus és mindenekelőtt a vietnami háború. A társadalom által elvárt válaszok megtalálására a *Bonanza* ideológiai struktúrája már nem volt alkalmas.

Mielőtt megpróbálnék röviden bemutatni egy olyan sorozatot, amely igyekezett a vietnami háborút és az amerikai társadalmat nyugtalanító társadalmi kérdésekre választ adni, röviden kitérnék a *The Untouchables* (1959-63) című sorozatra, amely a harmincas évek Chicagójában vezeti a nézőt. Ebből a sorozatból egyébként néhány évtizeddel ezelőtt játékfilm is készült, egyik főszerepében Sean Conneryvel, amelyet nagy sikerrel játszottak a magyarországi mozik is. A játékfilm is, a sorozat is Eliot Ness és FBI ügynök társai szinte kilátástalan harcát ábrázolta, amelyet az alkoholtilalom időszakában a nagy chicagói gengszterbandák ellen vívtak. A sorozat ideológiai stratégiája meglehetősen nyilvánvaló. Célja, hogy felmutassa a döntő különbséget a tisztességes üzletvitel és az üzleti életet bemocskoló vadkapitalisták, sőt gengszterek által uralt világ között. Minden epizód fókuszában a bűn, a szervezett bűnözés áll, amely módszereiben alig tér el a kapitalizmus diktálta üzleti élet kereteitől. Az egyén erkölcsi érzékén múlik, hogy képes-e a „könnyű, bűnös pénznek” ellenállni, képes-e tehát a rossz csábítását legyőzni és megmaradni a „tisztességes oldalon.” A *Bonanza* világával ellentétben ez a sorozat már a nagyvárosban játszódik. Abban a nagyvárosban, amelyet a *Bonanza* vagy a már korábban idézett *The Naked City* sorozat is mint a fertő és a bűn otthonát jelenítette meg. Ez a széria is abból indul ki, hogy a nagyváros nem más, mint a könnyű pénz és a bűn otthona, miközben, sajnos, sokak számára ez az egyetlen lehetséges élettér.

Első pillantásra az alkoholtilalom időszaka különös kor- és helyszínválasztás. A folytonos aggodalommal járó, mindenki által ismert érzések, nevezetesen a bűnbandáktól, egyáltalán a szervezett bűnözés megjelenésétől való félelem, a pánikhangulat, amely a tisztességes polgárt még akkor is elfogja, ha számára a bűnbandák jelenléte nem jelent közvetlen veszélyforrást, alkalmassá teszik ezt a sorozatot arra, hogy a nézők társadalmi bizonytalanságának kifejezője legyen.

Ideológiai szinten a sorozat, akárcsak a *Bonanza*, két ellentétesnek tűnő elvet kapcsol össze: az állami beavatkozás lehetőségét, sőt szükségességét azzal a gondolkodásmóddal, amely Amerikában az egyén érvényesülését, a szabad verseny háborítatlan folyását tartja a kívánatos élet legfontosabb feltételének. A sorozatban a kis számú, az államot képviselő FBI ügynök egy olyan zavaros és értelmezhetetlen világban ügyködik, ahol a nézőknek és

persze a sorozat hőseinek is tisztában kell lenni azzal, hogy nemcsak a bűnözők felelősek, hanem azok is, akik nem állnak maguktól azonnal a „jó” oldalra.

Csak az állam képes az illegális bűnbandák, a bűnös úton felhalmozott vagyonok és a tisztességes, ám egyre jobban ellehetetlenülő emberek közötti konfliktust megoldani. Az állam azonban nem képes egyedül győzni. Ha a társadalom egésze nem segít, az államot és a társadalmat egyaránt képviselő FBI ügynökök is tehetetlenek. Ahogy az a *Star Witness* (1960) című epizódban kiderül, az 1930-as években rettenetes viszonyok uralkodnak az országban. Az emberek örülnek, hogy a gengsztereknél beszerezhetnek mindent, amihez csak kedvük van, a gengszterek pedig már régóta jelen vannak a gazdasági élet valamennyi területén. Ebben az epizódban egy halkereskedő fogalmazza meg azt a gondolatot, amelynek fontosságát a sorozat minden epizódja hangsúlyozza. „Akár puszta kézzel is harcolnunk kell a gengszterek ellen, de ehhez a harchoz milliányi puszta kézre van szükség”⁷¹. Ugyanebben az epizódban, amikor a gonosz nagykereskedőt letartóztatják, azt is megtudjuk, hogy a letartóztatás óta a hal piaci ára ötven százalékot esett. Az állam közbeavatkozásának, az FBI ügynökök ügyességének köszönhető tehát, hogy a hal ára csökkent, az árcsökkenés oka nem a kereskedelem önszabályozó rendszere. Az államnak tehát – sugallja a sorozat – közbe kell avatkoznia, mert csak ő képes arra, hogy rendet tegyen a dolgok között.

A *Taste for Pineapple* (1963) című epizódban Eliot Ness, a főhős átmenetileg megvakul. Betegágyán hosszan beszél arról társainak, hogy a férfi, aki megsebesítette, ki is valójában. Kiderül, Ness, a magánember egyáltalán nem gyűlöli támadóját. Elmagyarázza, hogy a bűnöző személyisége bonyolult, mert valaha háborús hős volt, aki mára pszichopata bérgyilkos lett a gengszterek szolgálatában. Aztán Eliott Ness kiadja a parancsot, miszerint minden áron ártalmatlanná kell tenni a bűnözőt, mert közveszélyes. Személyes érzelmek nélkül, mint az állam objektív szolgája válik képessé arra, hogy ítéletet hozzon a társadalom egyes tagjait illetően. Mi más ez, ha nem az állam csálhatatlanságába vetett feltétlen hit.

Fénykorában a *The Untouchables* hihetetlen népszerűsége tett szert. A televízióval rendelkező háztartások majd mindegyikében rendszeresen nézték. Egy idő után a sikert aláaknázták az erőszak túlzott ábrázolása és az is, hogy bizonyos társadalmi és etnikai csoportok, a fiatalok, az olaszok, a zsidók és mások visszautasították, mert magukra nézve erősen dehonesztálónak érezték azt az egyszerűsítő képet, amelyet a sorozat róluk festett. A sorozatnak az a törekvése, hogy az állam közbeavatkozását azért mutassa fel szükséges jónaként, mert e nélkül a városiak nagy többsége „bűnbe esik”,

egyszerűen a visszájára fordult. A városlakók egyre kevésbé fogadták el, hogy bűnösök lennének és egyre kevésbé hittek abban is, hogy az állam, amely nem oldotta meg a rasszizmus és a szegénység kérdését, viszont súlyos konfliktusba keveredett Vietnamban, hatásos segítséget nyújthatna nehéz mindennapjaikban.

A 1967-68-as sikerszéria, a *The Invaders* az a sorozat, amely megpróbált magyarázattal szolgálni arra, hogy miért helyes út az Egyesült Államok számára a Vietnamban vívott háború folytatása. David Vincent, a sorozat főhőse éjszaka egy kihalt úton szemtanúja lesz annak, ahogyan leszáll a földre egy idegen űrhajó. Bizonyítéka nincs, képtelen meggyőzni a hitetlen hatóságokat arról, hogy „a borzalom már elkezdődött”. Ő az egyetlen, aki tudja, hogy az emberi külsőt öltő, de vérrel, szívvel nem rendelkező idegen lények azért jöttek a földre, hogy azt uralmuk alá hajtsák. A földönkívüliek képviselik a világméretű kommunista fenyegetést és könnyen belátható:

a sorozat nem átalítja az ideológiai hidegháborút az emberi faj háborújává tenni, amelyben mindenki köteles küzdeni az idegenek, értsd a „vörösök” ellen. Ebben a sorozatban nyilvánvalóvá válik, hogy a gonosz az egész világot behálózhatja és az is magától értetődőnek tűnik, hogy csak a tiszta amerikai értékek mentén lehet a gonosz ellen harcolni. A sorozat azt hirdeti, hogy a hagyományos amerikai értékek veszélybe kerültek és azok megvédése érdekében külföldön éppúgy, mint a hazai tájakon, cselekedni kell. Nem egyszerűen meg kell védeni az amerikai értékeket, hanem – éppen a veszély okán – azokat a világ minden pontján terjeszteni kell. A földönkívüliek a nácikra és a kommunistákra hasonlítanak és minden emberre szükség van (mindenkire akiket a sorozat egyik-másik epizódjában a főhős képes maga mellé állítani) ahhoz, hogy a rossz támadásának a világ, természetesen az amerikaiak által képviselt szabad világ szembefordulhasson.

David Vincent, ha úgy tetszik, rosszkor volt rossz helyen. Tanúja lett a bűn terjedése első pillanatának, a Sors őt „bízta meg” azzal, hogy felvegye a harcot. Kiválasztott tehát, aki egy vallásalapító feltétlen hitével és egy amerikai cowboy elszántságával küzd a fejét mindenütt felütő gonosz ellen.

Csak mellékesen jegyezzük meg, hogy az eddig tárgyalt, erős ideológiai befolyás alatt álló sorozatok közül ez az, amely a szerialitás problémáját a legélesebben fölveti. Minden epizód ugyanis a főhős reménytelen küzdelmének egy-egy pillanatát ábrázolja. Nem elég, hogy a nála erősebb és mindenütt jelen lévő gonosz ellen kell küzdenie, ráadásul csak nagyon csekély számú embert sikerül csak maga mellé állítani. A néma tömeg hitetlen és hallgat. Ebből formailag feltétlenül következik, hogy a sorozat nem

kínál semmiféle változatosságot. Minden egyes epizód dramaturgiai felépítése és a cselekmény menete is hasonló. Ez magyarázhatja azt is, hogy bár a maga idejében nagyon népszerű volt, csak viszonylag rövid ideig futott a televíziókban.

Minden idők egyik legnépszerűbb tudományos-fantasztikus sorozata a *Star Trek* (1966-69) már nem követi az államba vetett feltétlen hitnek ezt az imént bemutatott útját. A *Star Trek* utópista sorozat, amely abból indul ki, hogy 2160-ban, amikor a USS Enterprise amerikai űrhajó a világűrbe indul, már béke és nyugalom uralkodik a földön, minden politikai probléma megoldódott, az emberiség túljutott az emberi természetből és a társadalmi egyenlőtlenségből eredő összes nehézségen. Az amerikai űrhajón természetesen nemzetközi társaság utazik, sőt van köztük félig ember, félig robot. Az űrhajó feladata egyszerű: tegye az egész világegyetem számára hozzáférhetővé az amerikai értékeket, amelyek a földön már mindenhol el- és befogadásra találtak. Ebben a sorozatban a *The Invaders* hidegháborús pánikot terjesztő alaphangja, miszerint „az idegenek már köztünk vannak, talán épp a mi utcánkban sétálnak, talán épp ők a mi új szomszédaink, az új tanár, az új titkárnő, vagy a sarki fűszeres”⁷² már nem meghatározó. A *Star Trek* nem antikommunista és nem is riogatja nézőit globális veszélyekkel, ahogyan a *The Invaders* tette, megpróbál inkább egy idillikus jövőképet festeni abból kiindulva, hogy csak az amerikai értékek lehetnek azok, amelyek előbb vagy utóbb az egész világot uralni fogják. Másfajta, de ugyanolyan „állambarát” magyarázata ez annak, hogy miért kell az Egyesült Államoknak világméretű háborút folytatni a bárhol felbukkanó „bűn” ellen.

A fenti példákkal megpróbáltam néhány olyan sorozatra irányítani a figyelmet, amelyek az uralkodó világkép és/vagy ideológia terjesztése szempontjából a legjellemzőbbek. Nem véletlenül esett a választás az 1950-es, 1960-as évek amerikai sorozataira. Körülbelül ez az utolsó időszak, amikor egy-egy sorozat még összefüggő ideológiát, „üzenetétől” függetlenül koherens világképet és égető társadalmi kérdésekre többé-kevésbé optimista válaszokat közvetített. Nem arról van szó, hogy e szériák világképét ma rokonszenvesnek tekintjük-e vagy sem. A lényeg az, hogy a hatvanas évek vége óta a televíziós sorozatok nem adnak, talán nem is adhatnak összefüggő választ nyomasztó kérdésekre. Túl sok lett a nyomasztó kérdés és túlságosan hiteltelenek az összefüggő rendszerbe szervezett válaszok.

A következőkben olyan – napjaink szériái számára mintaként szolgáló, azokat meghihető – sorozatokról szeretnék beszélni, amelyek válasadás, ideológiai, gondolkodásbeli, viselkedésbeli minta felkínálása helyett inkább a mindennapi környezetbeli fellelhető problémák és súlyos társadalmi konfliktusok pusztta létét képesek csak rögzíteni. Nem azért teszik ezt, mert ennyi a szándékuk, egyszerűen nem tudnak többet tenni. Olyan világban jönnek létre, amely már nem teszi számukra lehetővé bármiféle minta felmutatását, igaz, nem is kéri ennek hiányát rajtuk számon.

VI. Illúziók nélkül

Megállapíthattuk azt, hogy az említett, mégoly különböző sorozatok alapvetően azt a közös üzenetet sugallták, hogy végül minden baj megoldható. Láttuk, bizonyos sorozatok abból indultak ki, hogy a világban (értsd Amerikában) nincsenek is megoldhatatlan bajok, mert a közösséget vezető erős személyiségek segítenek az egyszerű polgároknak abban, hogy a helyes utat felismerve az esetleges veszélyeket, bajokat elhárítsák. Később bizonyos életformák jelentették a veszélyt, de erős személyiségek itt is megmutatták a helyes irányt. Ezek az általunk populistának nevezett sorozatok mind osztották annak az ideológiának az optimizmusát, hogy mindazon problémák, amelyeket társadalmi okok gerjesztenek, jellembeli, pszichológiai gyengeségek pedig fölerősítenek, megoldódhatnak.

Az is világos talán, hogy a hatvanas években, amikor a sorozatok biztató jövőképe egyre kevésbé felelt meg a mindennapok társadalmi konfliktusokkal és háborúval súlyosbított realitásának, a néző és vele persze a televíziók elfordulnak ettől a mégoly kívánatosnak tűnő világképtől, hiszen nyilvánvalóvá válik, hogy a mindennapok nehézségei éppen eléggé foglalkoztatják a nézőt ahhoz, hogy ne higgyen a televíziós tündérmesékben. Főleg olyan tündérmesékben ne, amelyek el is tagadják a maguk meseszerűségét, és igazságnak állítják be azt, ami csak hön óhajtott vágy.

Új televíziós műfaj válik hirtelen sikeressé, kezdetben Angliában terjed, de a hatvanas években Amerikában is villámgyorsan teret nyer. A mindennapi élet nehézségeit, a szürke zónát, a nehéz pillanatokot mutatja be. A televízió új uralkodója régi filmes műfaj: a bűnügyi film, a bűnügyi sorozat.

A bűnügyi sorozat elterjedése tulajdonképpen egybevág a realitás, a realista alkotás iránti igénnyel és azt igazolja, hogy a mindennapok hatása alól senki nem tudja kivonni magát.

Az első bűnügyi sorozatok Angliában a fentiek szellemében nem is meglepő módon fél-dokumentarista sorozatok voltak. A korai hatvanas évek *Dragnet* című sorozata megtörtént históriákat dolgozott fel. Egy angol irodalomtörténész, Stephen Knight szerint⁷³ a II. világháború az Egyesült Államokban és Angliában is elfogadtatta a bürokratikus szervezetek létjogosultságát és ezzel azt az elképzelést erősítette az emberekben, hogy a kollektív biztonságot a kollektív igyekezet és a különböző szervezetek összehangolt tevékenysége adhatja meg. Ennek a gondolkodásmódnak az

eredményeképpen a *Dragnet*, a megtörtént eseteket fikciónak adaptálva, fennen hirdeti, hogy a „bűn nem térül meg” és történeteiben azt bizonygatja, hogy a rendőrség – ráadásul realista módon ábrázolt – aprólékos munkája az esetek legnagyobb többségében sikerrel jár.

A hatvanas években az angol és később az amerikai bűnügyi sorozatok büszkén vállalták a pszichológiai „realizmust”. Igyekeztek a rendőrségi munka mögött felmutatni az embert a maga mindennapi életével, annak kisebb-nagyobb drámáival. Ugyanakkor hamar szembe kellett nézniük azzal a nehézséggel, hogy az általuk választott szerkesztésmód olyan nagy számú szereplőt és mellékszálát igényel, hogy a sorozatnak jóformán „nem marad ideje” a bűnügyi események kibontására. A realizmus – ez már inkább az amerikai sorozatokra jellemző – ugyanakkor azt is megkövetelte, hogy egy-egy nyomozást a rendőrség olykor egyáltalán ne, vagy csak részlegesen zárjon le sikerrel. Akadt például egy korai, 1962. január elsején induló angol sorozat, a *Z Cars*, amely az első epizód sugárzásának a másnapján az angliai Lancashire rendőrfőnökének dühödt tiltakozását váltotta ki. A sorozat első epizódjában ugyanis az egyik rendőr kurvának nevezte a kollégája feleségét. A rendőrfőnök tiltakozása pedig arra vonatkozott, hogy a rendőrséget semmilyen módon nem szabad befeketíteni. Ugyanakkor Richard Beynan a sorozat producere a sorozat elmúltával, hat évvel később a következőt nyilatkozta: „A sorozat forgatókönyvírói abból indultak ki, hogy a rendőr is ember, aki érdeklődésből választott szakmát és hivatásának tekinti azt. Ha ez nem így volna, akkor ez a sorozat csak rendőrségi eseteket tárgyalt volna. De kit érdekelnek az egyszerű rendőrségi ügyek, ha nem látja a cselekvő rendőr figurájában a gondolkodó és problémákat megoldani akaró embert. Célunk volt, hogy a sorozat szerves módon bontakoztassa ki a főszereplő rendőrök karakterét”⁷⁴.

Az emberi dimenzió tehát a kezdet kezdetén, az első rendőrségi vagy bűnügyi sorozatok megjelenésekor már fontos volt. Az a kérdés persze korán felmerült, hogy amennyiben a rendőröket némi pszichológiai alapossággal ábrázolja egy széria, akkor az ellenfeleket, a bűnözőket is így kell bemutatnia, hiszen egyenlőtlen meccs nem érdekelheti a nézőt. Ahhoz azonban, hogy a bűnözők hiteles emberi arcot kapjanak, némiképp rá kell világítani a bűn társadalmi okaira, hogy érthető legyen, milyen okok tesznek valakit bűnözővé. Ez lehetővé tette (volna), hogy ne csak a rendőrségi munka eredményességét ábrázolják, hanem esetről esetre érzékeltessék, milyen felelősség terheli a társadalmat abban, hogy valaki bűnözővé válik. A rendőrségi munka – tudták ezt a nézők is – hosszú órákat, napokat, heteket vesz igénybe, a bürokratikus rutin pedig

elszűrki az ügyek kezelését. Ebben az értelemben a realizmus megbukott, hiszen ezeket a rendőrségi munkára oly jellemző mindennapokat lehetetlen volt „egy az egyben” ábrázolni.

Efféle problémákkal küzdve kerültek az amerikai televíziók érdeklődésének homlokterébe a bűnügyi sorozatok. Nyilvánvaló volt, hogy a faji zavargások, a vietnami háború megtették a magukét, a nézők igényelték a mindennapok gondjait (is) ábrázoló televíziós produkciókat. Ráadásul még egy fontos szempont vezette a televíziók vezetőit, amikor szabad utat engedtek a bűnügyi sorozatoknak. Észre kellett venniük, hogy a nézők nem lebecsülendő hányada – a fiatalok – akik középiskolákban, egyetemeken és munkahelyeken más (ellen)kultúra hatása alatt álltak, egyre inkább elfordultak a televíziótól. Műfajt és gondolkodásmódot kellett találni, amely ezeket a reklám- és egyéb szempontból oly fontos nézői rétegeket visszaülteti a képernyő elé. Olyan hőstípusra volt szükség, amely egyaránt megfelel a nem elpártolt és a visszahódítandó rétegeknek is. Véleményük szerint ez nyilvánvalóan olyan rendőr személyében volt megtalálható, aki érzékeny a társadalmi problémákra, akinek individualista módszereit a szervezet nehezen fogadja el (de persze végül elfogadja) és aki továbbra is alkalmas arra, hogy a korábbi sorozatok és azok világképe „útmutatása” szerint a becsületes polgárt a bűnözőkkel szemben megvédje. Az alkalmas hős prototípusa Raymond Chandler és Ross McDonald detektív-figuráiban kínálkozott. E két szerző individualista, romantikus, cinizmussal „takarózó”, rezignált, a fennálló renddel mindig hadilábon álló magádetektív- és rendőr-szereplői alkalmas hősöknek tüntek. Ez a hőstípus annak a kettősségnek a feloldására viszont már kevésbé volt alkalmasak, hogy a társadalmi problémákat, a bűn társadalmi okának kiderítését és magát a szakmailag jól felkészült bűnözőt egyszerre tudja kezelni. Ebből következik, hogy a sorozatok többségének főszereplői, akárcsak az idézett szerzők irodalmi hősei a társadalmi bajt inkább csak érzékelik, esetleg megfogalmazzák, de arra gyógyírt nem tudnak.

Látni fogjuk: a televízió-sorozatok alkalmasak lesznek arra, hogy megmutassák a rendőrt a maga mindennapjaiban, érzékeltessék gondjait, felvessék a bűn társadalmi problematikáját, és ha nem is ábrázolják, de legalább illusztrálják a társadalom fokozatos „szétesésének” menetét, miközben azon generális módon természetesen nem tudnak változtatni. Nem is tudhatnak, hiszen a huszadik század utolsó évtizedeiben alig marad néző, aki hinne abban, hogy az ötvenes-, hatvanas évek mintájára létezik egyáltalán a televízió, tágabban a művészet által sugallható megoldás.

Az Egyesült Államok legnépszerűbb rendőrsorozata, amely 1968-tól 1980-ig készült, a *Hawaii five-o* volt. Nem bújta el a társadalmat foglalkoztató kérdések elől. Éppúgy foglalkozott a faji problémákkal, mint a fiatalok ellenzéki hangulatával, de minden kérdést Hawaii tulajdonképpen semleges területére helyezett át. Ezt a gyönyörű vegyes kultúrájú szigetet sokféle faj lakja, viszont nincsenek gettók, ahogy nincs jelentős társadalmi elégedetlenség sem. Föl lehet tehát mutatni a problémák megoldásának, de legalábbis a problémákkal való együttélés lehetőségének a „kiskapuját”.

A sorozatban etnikai értelemben színes csapat alkotja a főszereplő rendőrök csapatát. Van köztük polinéz, fekete, kínai és fehér is. A már említett *The Untouchables* című sorozathoz hasonlóan ez a széria is igyekszik megnyugtató válaszokat adni a nézőket foglalkoztató kérdésekre, de a kérdéseket élesebben fogalmazza meg, nem fél attól, hogy „kortárs kérdésekkel” nyíltan foglalkozzon, nem helyezi történeteit korábbi történelmi kontextusba. Magánélete ugyanakkor ebben a sorozatban sincs a főhősöknek. A privátvilágot, a magánszférát azok az életek alkotják, amelyekbe a néző a hősök szemüvegén keresztül nyer bepillantást. Miután a sorozat színhelye a nagyvárosoktól és az amerikai szárazföld vehemens politikai harcaitól távol eső sziget, úgy tűnt, nem reménytelen az ötvenes évek óta uralkodó világképet a modern környezetben fenntartani. E világkép szerint a bűnt mindenekelőtt morális és nem társadalmi okok szülik, a bűnözés beteg személyiségek „magánügye”, többnyire túlzott birtoklási vágy eredménye, de semmiképpen sem társadalmi kérdés.

A *Hawaii-five-o* kielégítette a vietnámi háborúba és a faji zavargásokba belefáradt nézőt abban az értelemben, hogy felmutatja e problémák jelentését, de nem méretezte túl azokat. Minthogy a történetek színhelye Hawaii, meglehetősen könnyű célpontot kínáltak a szigeten élő kínai és japán származású amerikaiak, hiszen az epizódok jelentős részében kiderült, hogy ők az igazi bűnösök. Ugyanakkor persze megismertük azokat a szintén kínai vagy japán származású tisztességes amerikaiakat, akik „joggal felháborodtak” azon maguknak, hogy „fajtársaik” a bűn útjára léptek.

A populista gondolkodás még erősen jelen van ebben a sorozatban. A főszereplők továbbra is a „jó vezetőt” megszemélyesítő apafigurák, akik eredményesen igazítanak el a világban, nagy hatáskörrel oldanak meg interperszonális konfliktusokat. Ugyanakkor igaz az is, hogy a történetek közege már a modern Amerika, amelyben az etnikai konfliktusok és a vesztes vietnámi háború okozta rosszkedv az úr.

Az uralkodó világkép, a „jó vezetőbe” vetett hit, a morális út igazi megrendülését a *Kojak* (1973-78) című sorozat hozta meg. Főszereplője a görög származású Theodore

Kojak hadnagy. Társai között vannak olaszok, feketék, latinok és zsidók, a világ pedig, amelyben a sorozat mozog, a rosszkedvű, reménytelen sorsú New York-i al- és félvilág. Az Actors Studio, többek között a színészi játékban megnyilvánuló realizmusához közel álló, series típusú sorozat egymástól független történeteket dolgoz fel és a történetek között egyetlen kapocs Kojak hadnagy személye. A hadnagy kemény, cinikus, úgy ismeri az utcát, mint a tenyerét és maga is képes használni a bűnözők eszközeit azért, hogy legyőzze őket. Akcióinak sikere lényegében attól függ, hogy mennyire bíznak meg benne a kisebb kaliberű bűnözők, neki és embereinek mennyi információval hajlandók szolgálni. A sorozatból nyilvánvalóan kiderül az a szerzői szándék, hogy minden néző számára egyértelmű legyen, Kojak reménytelen harcot vív az utcát egyre jobban elárasztó bűnnel szemben, minden egyes sikeres csatája legfeljebb elodázhhatja a bűn végleges győzelmét. Az egyik epizódban ki is mondatik: „csatákat lehet nyerni, a háborút soha”⁷⁵. A legjobb esetben – és ezt szintén Kojak mondja az egyik epizódban – „ebben az ellenséges világban megmenthetünk néhány ártatlan embert, és talán visszatárhathatunk komoly bűnök elkövetésétől néhány kezdő bűnözőt”. Pesszimista melankólia itatja át a sorozatot, amely egy álmaikt vesztett társadalom tipikus terméke. Jellemző dialógus hangzik el a *The Godson* című 1977-es epizódban. Ebben Kojak egy fiatal fekete fiút próbál megmenteni, hiába. A fiú anyja a következőket mondja a hadnagynak. „Nézze meg ezt az utcát. Nézze meg milyen mocskos. Tudni akarja ki az igazi bűnös? Nézze meg a kukákat, nézze, milyen sok kuka van az utcán. Hát ebben az utcában több a bűn, mint ahány kuka van. Tudom, megpróbálta megmenteni a gyereket, de ezúttal az utca nyert.”⁷⁶

A hadnagy válasza lakonikus: „A dolognak sosem lesz vége, de legalább egy kicsit lassítottuk az iramot.”

A *Kojak* már egy olyan kor terméke, amely nem hisz a népet megmenteni képes egyének akaratának és ügyességének győzelmében. Magáénak vallja a liberális humanizmus eszmerendszerét, de pontosan tudja, hogy a társadalmi egyenlőtlenségek megoldatlansága újra és újra szüli majd a bűnt. Nem lehet mást tenni, mint belenyugodni ebbe a helyzetbe. A legtöbb, ami tehető, és ennek megfelelően cselekszik a sorozat főhőse is, csupán az, hogy egy-egy „arra érdemes” embernek megadjuk azt a lehetőséget, hogy ne végezze az utca mocskában.

A sorozat nem kerüli meg a rendőrségi korrupció témáját sem. Nem kizárólag az a probléma, hogy a rendőrség, mint ez a sorozat számtalan epizódjában látható, szegény, tehetetlen és elavult eszközökkel dolgozó vízfej csupán, hanem az is, hogy legtöbb vezetőjét – különösen a szövetségi FBI képviselőit – át és átítatja a korrupció, az

önteltség és a közöny. Az FBI-al kapcsolatos negatív kritika annál is érdekesebb, mert alig néhány évvel korábban – emlékezzünk rá – a *The Untouchables* című sorozat feddhetetlen főszereplői FBI ügynökök voltak. A hatvanas években viszont az FBI, s vele az „államgépezet” olyan mértékben „lepleződött le” az amerikai néző előtt, hogy csak a néző „hangját” visszahangozza a sorozat, amikor abból indul ki, hogy az FBI ügynökök egytől egyig alkalmatlanok a feladatra még akkor is, ha nem mindegyikük velejéig romlott.

Az *A Need to Know* című 1976-os epizódban Kojak az FBI irodájában beszélget a New York-i FBI főnökkel. „Ott van maga mögött a falon az a hatalmas címer, tetején a szép sassal. Tudja, mi van az én irodámban mögöttem? Egy ócska koszos ablak tele galambszarral és azon túl pedig az utca, ahol csak rohadt dolgok történnek.”⁷⁷

A vállaltan szürke és piszkoskék színekkel operáló sorozatban az FBI irodák mindig tiszták és moderneek, jelezve ezzel is, hogy az FBI-nak és az általa képviselt szövetségi államnak nincs már igazi köze a valósághoz. Kojak ócska, piszkos irodája, az ihatatlan kávé, a folyamatos hiánygazdálkodás szinte feljogosítja az ilyen helyiségekben dolgozót arra, hogy megértse a bűnt, hogy küzdjön a korrupció ellen és inkább ember legyen, mint „az élettől menthetetlenül elszakadt közalkalmazott”. A *Kojak* is, akárcsak néhány korábbi sorozat, a várost lakói számára már-már elviselhetetlen dzsungelnek láttatja. Ebben a dzsungelben általános érvényű megoldás nincs. Nincs szociológiai, társadalmi méretű harc a bűn ellen, egyedül csak cinikusan humanista küzdelem létezhet. Ezt a tételt hivatott minden epizód elejének filmes eszközzel érvényre juttatni. New Yorkot ábrázoló totálokat látunk és aztán a tetszőleges irányba mozgó kamera egyszer csak zoomolni kezd és szemtanúi leszünk egy büntettnak, amellyel később a hadnagynak majd dolga támad. Objektív és szubjektív megközelítés keveredik. Az epizódok kezdőképei sugallják, ebben a városban, egy ablak mögött, egy fal takarásában valaki minden pillanatban éppen arra készül, hogy főbenjáró bűnt kövessen el. Hősünk az egyetlen, aki képes (lehet) arra, hogy a bűnnel szemben felvegye a harcot. A címszereplő figurájában megnyilvánuló részvét és társadalmi tudat tulajdonképpen csak arra jó, hogy a hős fizikai és erkölcsi elkötelezettségét felmutassa, de semmiképpen sem alkalmas arra, hogy általános gyógymodot ajánljon. Hőseink, Kojak és harcostársai is kellőképpen cinikus, elidegenedett, rosszkedvű lények ahhoz, hogy a néző úgy érezze, még az is nagy teljesítmény részükről, hogy egyáltalán hajlandóak mások problémáival foglalkozni. Egy szétesőben lévő világ utolsó Don Quijote-jai ők, akik valóban szélmalomharcot vívnak anélkül, hogy úgy gondolnák, ez a harc igazi eredményeket hozhatna.

A hetvenes évek közepén járunk egy kaliforniai nagyvárosban. Az elmúlt évtized füstje már eloszlott és láthatóvá vált a bolondok, idegbetegek, perverzek, pszichopatak világa. Nincsenek már patetikus moralizáló beszédek. Szó nincs arról, hogy bárki bármilyen szinten megmenthető volna, aminthogy arról sem, hogy a világ valaha is visszanyerheti rózsaszín álmokkal teli optimista színeit.

Fiatal, laza, a hierarchiát tiszta szívből gyűlölő, a marginális elemeket elfogadó rendőrtípus jelenik meg, olyan személyiség, aki tulajdonképpen közelebb áll a bűnözőkhöz, mint az őt delegáló, de őt személy szerint soha nem elfogadó rendőri hierarchiához. Dave Starsky, aki az utcán nőtt föl és nagypofájú, rossz ízlésű, belevaló macsó, New Yorkból jött Kaliforniába, társa Ken Hutchinon, azaz Hutch viszont jó iskolából érkező, kékszemű kaliforniai fiú. Különböznek egymástól, de mégis a legjobb barátok. Ők alkotják a *Starsky and Hutch* sorozat főhős duóját.

A *Starsky and Hutch* struktúrája rendkívül egyszerű. Ez a két fiú, akiknek semmi köze már a klasszikus rendőri munkához, kizárólag a kevésbé gonosz, megbocsátható bűnöket elkövető kisemberek, kis kaliberű bűnözők segítségével igyekeznek elkapni a nagy halakat, anélkül, hogy bármiféle ideológia mentén haladnának. A *Starsky and Hutch* minimalista szerkezettel nagy sikert aratott. Két különböző karakterű rendőr egy nagyvárosban, mindenféle morális megfontolás nélkül azon igyekszik, hogy a nyilvánvaló bűnösöket lekapcsolja. Még csak nem is gondolkodnak azon, hogy mi az oka a bűn terjedésének. Már a *Kojak* világától is messze járunk. Már végképp nem moralizál senki azon, mennyire fájdalmas és reménytelen, hogy a világ ide jutott. A *Starsky and Hutch* hősei adottnak veszik ezt a romlott világot és nem is gondolnak arra, hogy esélytelen munkát végeznek. Tulajdonképpen lélektelenül, főleg gondolattalanul és főleg mindenféle morális megfontolás hiányában azt teszik, amihez gusztusuk van. Kedvük szerint használják öklüket vagy fegyverüket.

A *Miami Vice* című sorozat, amely 1984-89 között készült, valószínűleg minden társánál alaposabban mutatja meg, milyen az, amikor egy sorozat már nem próbálkozik a világ sorsának alakulásáról ítéletet hozni, már nem hisz abban, hogy a világ – Amerika – ne rohanna egyre szédítőbb tempóban a pusztulás felé. Viszont nem is igyekszik erről a pusztulásról, önpusztításról csalóka képet festeni. A *Miami Vice* véleményem szerint az a sorozat, ahol mindennél plasztikusabban kirajzolódik az a tény, hogy sem jobbító szándék, sem társadalmi valóság többé-kevésbé pontos, tehát könyörtelen ábrázolása nem szükséges már ahhoz, hogy a nézőt szembesítse a mindennapi élet nehézségeivel.

A *Miami Vice* ott kezdődik, ahol minden addigi sorozat „világnézeti működése” véget ér. Nem magyaráz, nem mutat föl kiutakat és nem is hiszi, hogy ilyen kiutak léteznek. A *Miami Vice* minden korábbi és őt követő sorozattal ellentétben kizárólag a maga divat- és design-diktálta képi orgiáját felhasználva hoz ítéletet és az ítélet gazdagnak, de menthetetlennek ábrázolja a világot.

Ez az első olyan sorozat, amely elsősorban és mindenekelőtt esztétikáról, a színek, a ritmus és a montázs esztétikájáról szól. Az első olyan sorozat, amely mindenekelőtt divatos akar lenni. A sorozat producere, Michael Mann a michigani egyetem kommunikációs laboratóriumának vizsgálataira támaszkodva rájött arra, hogy az amerikai tévénezőket „idegesíti” a túlságosan alapos történet és a lelki működésük megértéséhez túl sok időt igénylő, komplex személyiségek felvonultatása. Úgy határozott, hogy készít egy, a zenei klipekhez hasonló sorozatot, tele merész vágással, modern zenével, pasztellszínekkel és kevés dialóggal, legfőképpen pedig nagy, mindent elsöprő tempóval.

A sorozat egyik főhőse a cinikus vietnami veterán, az alkoholizmusából éppen csak kilábalt, többszörösen elvált Sonny Crockett, egy olyan ember értékeit mutatja föl, aki megismerte napjaink amerikai történelmének sötét oldalát. Társa és mellékesen legjobb barátja, Ricardo Tubbs, a fekete és latin szülői pártól származó, elegánsan öltözködő New Yorkból érkező kolléga, jól egészíti őt ki. Társaik között vannak feketék, fehérek, kubaiak és a Floridában fellelhető valamennyi népcsoport képviselői. A korábbiakhoz hasonlóan ez a sorozat is abból indul ki, hogy a kulturális, nyelvi, személyiségbeli, neveltetésben gyökerező különbségek ellenére az egymástól eltérő emberek tökéletes csapatot alkothatnak. Valójában ez a széria egyetlen „pozitív” üzenete.

A *Miami Vice* hitvallása szerint a bűn elleni harc legjobb eszköze az átéjtés. Crockett és Tubbs kettős életet élnek. Maguk is drogkereskedőnek adják ki magukat, hogy a nagyhalak közelébe jussanak. A fő ellenség minden epizódban a kábítószer-kereskedő. Az a személy, aki a bűnt és a kereskedelmet egy személyben képviseli, aki morális megfontolások nélkül elfogadja azt a tényt, hogy a szabadpiac azokat díjazza a legjobban, akik az általuk kínált közveszélyes termékkel elpusztít(hat)ják a társadalmat. Ahogy az egyik, luxuskörülmények között élő, bűnszövetkezetét műkereskedő hálózatnak álcázó kábítószer-kereskedő mondja a *Honor Among Thieves* című 1988-as epizódban: „Üzletemberek vagyunk, fegyverrel nem gyilkolunk tinédzsereket”. Amikor az alvilág által is üldözött, fiatalokra vadászó, tébolyult sorozatgyilkos és ez a műkereskedő egymást elpusztítva meghalnak, az odaérkező rendőr kérdésére, miszerint melyikük a gyilkos, a főszereplő Crockett egykedvűen válaszol. „Döntse el maga.”⁷⁸

A *Miami Vice* úgy mutatja föl a világot, hogy jó és rossz, valóság és látszat között már nem lehet egyértelmű határvonalat húzni. A látszat mindent elfed, a dolgok igazi természetét is, és valóban nem lehet határozott választóvonalat húzni bűn és normális társadalmi működés között. Már a *Kojak* esztétikai értelemben realista, szociológiai értelemben áttekinthető világa is eltűnt, a *Miami Vice* nem tér ki arra, hogyan született a bűn és milyen miliőben virágzik, csupán megmutatja, hogy a fogyasztói társadalom azért is felelős a kábítószer-fogyasztás egyre gyorsabb terjedéséért, mert a fölösleges, nem az igényeket kielégítő fogyasztás élvezetét hirdeti. Láttuk, a fölösleges „túlfogyasztás” elleni küzdelem a *Bonanza* készítőit is foglalkoztatta, de a két sorozat szociális és morális szempontból fényévekre van egymástól. Mint az alma a Paradicsomban, a fehér por, amely tönkreteszi a várost, annak lakóit, tönkreteszi egész Amerikát, tehát az áru nagyon is kívánatos. A sorozat szinte élvezkedik abban, ahogy bemutatja a fogyasztás tombolását, és számtalan epizódban kiderül, hogy maguk az állandó főszereplők is szívesen használják a fogyasztói társadalom minden előnyét. (Elég utalni itt azokra, a széria alkotói által meglehetősen ügyetlenül magyarázott luxuskörülményekre, amelyek között a főszereplők élnek.)

Ebben a nekivadult fogyasztói társadalomban a jó és a rossz fogyasztás különbsége eltűnik. Ferrari és kokain egyet jelentenek, a mindenféle vágy azonnali kielésének parancsát szinte mindenki hirdeti és csak a személyiség értékrendjétől függ, átlépi-e a láthatatlan választóvonalat, hogy a „rossz oldalra” kerüljön. Több rendőr is átlépi ezt a határt, átkerül a rossz oldalra, ahogy egy alkalommal maga a főhős, Sonny Crockett is, amikor egy majdnem halálos sebesülés eredményeképpen átmenetileg amnéziás lesz, és egy kábítószer-kereskedő ajánlatát elfogadva legjobb barátja és a kollégája, Tubbs életére tör.

A rendőr tehát csak önmagának köszönheti, ha sikerül megmaradnia a „jó oldalon”, legfeljebb rezignált individualizmusa akadályozhatja meg, hogy a mindenkit csábító látszatélet „behúzza a csőbe”. Számos rendőrszereplő rendre megtéved. Az egyik epizódban egy rendőrnő lesz szerelmes egy droggereskedőbe, egy másikban egy rendőr áll át a gengszterek közé, túl sokáig volt ugyanis beépített ember a kábítószer kereskedők között, ahol megszokta a könnyű életet. Nincsenek határok, korlátok, ebben az Amerikában, amely a luxus és a vágy kielégítésének a világa, mindent szabad. „Jó” és „rossz” áru egymás mellett szabadon kerül kereskedelmi forgalomba és a város gazdasági életének valódi motorja a kokaincsempészet. Ahogy a *The Prodigal Son* című epizódban egy bankár elmagyarázza hőseinknek, az Egyesült Államok egész bankrendszerét a

kábítószer-kereskedelemből származó pénz működteti. Mindenki cinkos és ezen az állapoton már nem lehet változtatni. Nincs politikai vagy gazdasági megoldás, hiszen éppen a politikusok és a bankárok a legnagyobb bűnösök. Nincs más hátra, mint várni az utolsó ítéletre.

Az apokalipszis előfutárai, a rendőrhősök persze harcolnak, ám nem hisznek abban, hogy valóban hasznosak vagy eredményesek lehetnek. A kábítószer-kereskedelem nemzetközi, a rendőrök viszont kénytelenek megállni a város, az ország határainál. Miami nemcsak a nyelvek és kultúrák bábeli káoszának hazája, hanem az a kapu, amelyen keresztül nemzetközi bűnszövetkezetek könnyedén jutnak Amerikába. Miami a bűn Paradicsoma.

A *Miami Vice* ugyan soha nem foglal állást, de nyilvánvaló, hogy pellengérré állítja a nyitott amerikai életformát és a szabad kereskedelmet is, amennyiben felmutatja, hogy a liberális világszemlélet teszi lehetővé áruk és emberek szabad mozgását, Floridába történő beáramlását, következésképp tönkreteszi az egész országot.

A hagyományos amerikai értékek összeegyeztethetetlenek a kereskedelem zabolátlan működésével és a rendőröknek nem adatik meg, hogy – mint korábbi sorozatokban – legalább némi eséllyel induljanak abba a harcba, amelyben talán megmenthetik az áldozatokat. Ahogy Crockett egy kollégájáról elmondja Tubbsnak, az is eladta magát, mert ez lett az amerikai álom, „eladni magadat a lehető legtöbb pénzért”⁷⁹. Ebben a filmsorozatban a külföld mindig veszélyt jelent – nem új gondolat, eszünkbe juthat a *The Invaders* tétje. Veszélyt jelent a latin-amerikai, elsősorban Kolumbiából érkező por és veszélyt jelent az Európából és Japánból érkező „minőségi” árú, mert tönkreteszi, sőt már tönkre is tette az alapvető amerikai értékeket. A sorozat, bár nem moralizál, de határozottan kimondja, ezek az értékek egyszer és mindenkorra megszűntek létezni. Egy hosszú út végére, egy világkép teljes megsemmisüléséhez érkeztünk.

A tisztességes ember egyetlen dolgot tehet, rendben kell lennie önmagával. Tisztában kell lenni a képességeivel és minden reggel – ahogyan el is hangzik az egyik epizódban – tükörbe kell néznie, hogy tudja-e még, hol tart. Ebben a vibráló, túlhajszolt és zenei klipek modorában készített sorozatban van egy – legalábbis számomra – megrázó pillanat, ha úgy tetszik, annak a szimbóluma, hogyan vált illúzió nélkülivé a művészet és hogyan vált illúzió nélkülivé a sorozat műfaj.

A *The Return of Calderan* című epizódban egy negyven másodperces snittben egy elhagyott homokstrandon Crockett a gyereket szorítja a karjába. Mint egy „piéta”, olyan ez a kép. A két ember, a sivár jelen és reménytelennek tűnő jövő képviselőinek háttérében ott látható a minden rosszért felelős, bűnös város, a neonok, a pálmafák, a gazdagok és a kiszolgáltatottak világa. Az a világ, amelynek kedvéért a főszereplő feláldozza magát – minden eredmény nélkül.

VII. A csábítás eszköze

1962-ben a 'The End of Ideology'⁸⁰ című művében Daniel Bell szociológus az ideológiák végéről beszél, és azt állítja, hogy az ideológia halálát végső fokon a fogyasztói társadalom dominanciája okozza, amely nem tesz egyebet, mint az egész világot a saját vélt értékeinek igájába hajtja. Ebben az értelemben a vélt értékek, a fogyasztói társadalom értékei a csomagolás, a design, a divatosság értékeit (vagy értéktelenségeit) jelentik. Bejártuk a populista sorozatoktól a *Miami Vice* csillogó, de jövőképpel nem, vagy legfeljebb igen negatív jövőképpel rendelkező filozófiájáig terjedő utat. Megállapíthatjuk, hogy a sorozatok (és itt most nem a heti vagy napi család, vagy munkahelyi közösséget ábrázoló sorozatokról beszélek, hanem a series típusú, zárt epizódokkal rendelkező sorozatokra gondolok csupán), fejlődési íve a „pozitív”, valamit határozottan felmutatni akaró világkép fokozatos megszűnését példázza. Ami a serial típusú sorozatokat s köztük a szappanoperákat illeti, azt állítottam, kevés konkrét társadalmi „üzenetet” hordoznak. Ott a szereplők több-kevesebb pszichológiai hitelessége a „világhoz hasonulni akarás” eszköze, miközben persze a hiteles(nek tűnő) szereplők se nagyon kívánnak mást, mint jó fogyasztókká válni a hitét veszített, de csábító termékeket kínáló világban.

Ha az ideológia megszűnik, ha a tartalmi üzenet megszűnik, akkor „a csábítás eszközeként” valóban nem marad más, csak a csomagolás. A csomagolást pedig a divat határozza meg. A divat, amely túl azon, hogy a megvásárolható és a feltétlenül megvásárlandó értékek széles tárházát vonultatja fel, alapvetően azt tanítja a nézőknek, hogy a világot kizárólag „használni kell”, mégpedig jól kell használni. Az ember létezésének fő célja, hogy ezt jól művelje.

Az elsősorban vagy kizárólag a divat által meghatározott sorozatokban a világ semmilyen szempontból nem analízis tárgya, nem mélyre, vagy legalábbis látszólag mélyre hatoló elemzés eredménye szüli a történeteket, alakítja a karaktereket. Jelentős, sok nézőt vonzó sorozatok hősei azért példaértékűek, mert képesek használni a világot és képesek azt a világot jól, kellemesen használni. Ebben az értelemben bizonyos sorozatok bizonyos divatokhoz kötődnek, ezek a divatok pedig bizonyos, a világ által nyújtott tárgyak, vagy lehetőségek használatának örömét mutatják be és azt állítják, hogy a fogyasztás maga a legfőbb örömforrás.

A *James Bond* filmek végtelen sorozata jól szimbolizálja az ideológiától független divat uralkodását. A világ használatának példája kétféle értelemben is megmutatkozik. Egyfelől e filmsorozat hőse tökéletesen használ mindent, és ez a nézőnek kedvet csinál ahhoz, hogy maga is vásároljon. Szép ruhák, gyors autók, nagy utazások, egzotikus tájak, elegáns szállodák, izgalmas nők, gyönyörű ékszerek jellemzik a hős világát. Csupa olyasmi, ami részben a néző irigységének tárgya, részben pedig – a fejlett fogyasztói társadalmakban – elérhető luxus. Ezek a tárgyak mindig a divat szerint változnak. Könnyű „kikélelni”, mikor melyik autógyár használja az angol kém figuráját arra, hogy saját termékét népszerűsítse. Kezdetben az Aston Martin, később például a BMW, s mint hírlik ma újra az Aston Martin az a gyár, amely felhasználja e divatosan hontalan, árnyalt karakterrel nem rendelkező hőst arra, hogy saját termékeit az ő felső középosztályhoz tartozó, mégis társadalmon kívüli figurájához kösse. Más értelemben is divatfüggő, design-centrikus filmsorozat a *James Bond*, hiszen a hős legfontosabb tulajdonsága lényegében az, hogy számtalan eszközt, „kütyűjét” ügyesen és célravezetően képes használni, ideértve az uralkodó szemléletnek megfelelően alaposan kigyúrt testét is. Párhuzamosan pedig megszűnik minden utalás, ami világképre, esztétikai minőségre, „minőségi” stílusra (realizmusra) vagy elmélyült lélektani ábrázolásra engedne következtetni. James Bondról vagy akár a *Mission Impossible* hajdani tévé-, mai mozi-sorozat hőseiről mindössze annyit tudunk, hogy különösen nehéz körülmények között harcoló kémek s e minőségükben természetesen a hazájukat szolgálják. Ugyanakkor egy olyan világot is szolgálnak, amelyben a design, a divat az úr, a fogyasztás pedig a csodafegyver. A szabad világot azért is kell védeni, mert ott mindent szabad. Nem az a legfontosabb, hogy gondolkozni, olvasni és beszélni szabad, hanem az, hogy lehet, szabad fogyasztani, vásárolni is. Nem szabad elfelejteni, továbbra is a *James Bond* sorozat példájánál maradva, hogy a hazaszeretet és a hazáért való cselekvés kimondott, de abszolút háttérbe szorított eleme a sorozat filmjeinek. A hős persze Nagy-Britanniáért és a szabad világ fennmaradásáért küzd, de örömét a fogyasztásban leli.

Sean Connery, James Bond szerepének egyik legsikeresebb megformálója mondta: „Bondnak teljesen igaza van, ha úgy dönt, hogy minden kívánságát kielégíti, vonatkozzon az a szexre, a borra, a szép ruhákra, vagy a jó autókra. Munkája ugyanis azzal fenyeget, hogy bármelyik percben elpusztulhat. Addig pedig kielégíti minden igényét.”⁸¹

E sorozatok jól példázzák, hogy az ideológia, a világkép, a komoly morális „üzenet” hiánya nem szülhet egyebet, mint a divat és az általa diktált, szezononként változó design primátusába vetett feltétlen hitet. Ezeknek a sorozatoknak ez az üzenete. Ez pedig valóban a végét jelenti annak az útnak, amelynek néhány korábbi állomását végiglátogattuk.

A filmvásznon örökéletűnek tűnő James Bond-féle példák, valamint nagyszámú tévésorozat sokszor azt éreztetik nézőikkel, hogy történeteik, sőt szereplőik csereszabatosak. Történetek és szereplők becserélhetők, felcserélhetők sorozat és sorozat között. Sőt, a szereplők – ahogyan a divat diktálja – szezononként át is alakulnak. Ahhoz, hogy a sorozat eredménnyel hirdethesse a fogyasztás örömét, neki magának is fogyasztható állapotban kell maradnia. Éppúgy követnie kell a divatot, mint adott esetben diktálnia. A divatosságot az éppen divatos karaktereknek kell felmutatniuk. Még szerencsésebb a csillagok „együttállása”, ha maga a téma is divatos.

Jó példa erre a Jerry Bruckheimer producer gondozásában készült/készülő *CSI (Helyszínelők)* című – egyszerre három! – sorozat. Ugyanaz a producer, ugyanaz a kreatív csapat képes volt létrehozni három egymástól független, egymásra mégis hasonló, helyszínelőkről szóló, Las Vegasban, Miamiában illetve New Yorkban játszódó sorozatot. Hasonló – kicsit eltérő – történetek, hasonlóak – enyhén különböző – szereplők, hasonló – egyes pontokon különböző – stílus. Divatot diktál, sőt egyszerre háromfélét, hogy mindenkinek, minden, egymástól mégoly eltérő ízlésű nézőnek is megfelelhessen.

A pszichológiai vagy szociológiai értelemben elemző, mélyre nyúló realizmust felváltja a divatosan érdekes bűnügyi vagy kémsorozat, amelynek nincs más dolga, mint felmutatni azt a keveset, amit szerinte a világról megtudni, s azt a sokat, amit a világból megszerezni érdemes. E sorozatok már nem értelmezik a világot, csak a világ használatára buzdítanak, szinte reklámblokk módjára felsorolják a számtalan megszerezhető és megszerzendő árut. Nagy előnyük, hogy minden tekintetben kiszámíthatóak. A televíziós csatornák vezetői tehát biztosra mehetnek akkor, amikor egy-egy sorozat vetítési idejét meghatározzák. Az alkotó tudja, a néző pedig elfogadni látszik, e sorozatok majdnem olyanok, mint maguk a reklámblokkok, amelyeknek kedvéért „keret gyanánt” létrejöttek. Bújtatott formában bár, de maguk is árut és szolgáltatást hirdetnek, fölmutatják mindazt, amiért szerintük és a nézők jelentős hányada szerint is élni, dolgozni érdemes.

Zárszó helyett

Annak ellenére, hogy ez az írás nem törekszik, nem is törekedhet teljességre, két kérdés érintésével még feltétlenül adós vagyok. Az egyik a dolgozatom előzetes megjegyzésében írottakhoz kapcsolódik. Abban a későbbiekben mintegy megelőlegezve arra utaltam, hogy az általam fontosnak vélt stílusjegyeket, tartalmi elemeket ott próbálom „megfogni”, ahol azok először jelentkeztek, jelentkeznek és ez a műfaj történetéből következően többnyire amerikai példák bemutatását, említését hozza magával. Szeretném az ott mondottakat kiegészíteni.

Magától értetődő, hogy a sorozatok, amelyek a világ számos országában szép számmal születnek – ráadásul megállapítottuk, a legtöbb televízió szinte rákényszerül arra, hogy megalkossa saját nemzeti sorozatait, szappanoperáit is – nemzeti karakter tekintetében eltérnek egymástól. Nyilvánvalóan különbözik egymástól ugyanannak a sorozat-típusnak német, olasz, ausztrál, francia vagy épp magyar képviselője, s különbözőségük oka nagyrészt a nehezen definiálható, de mégis létező nemzeti karakterben, az adott nemzetet koherenssé „gyúró” filozófiai, társadalmi közgondolkodásban, az adott nemzetet leginkább foglalkoztató kérdések felvetésében rejlik. Könnyű belátni, hogy döntően más például egy német széria, uralkodó apa-figurák mentén kialakított karakterológiája (legyen itt elég két példa, mondjuk Derrick felügyelő vagy *A Klinika* című sorozat Brinckmann professzora), a társadalmat mérgező maffia ellen küzdő olasz rendőr a *Polip* sorozatból, esetleg az osztrák *Rex felügyelő* „gemütlich” nyomozói. Hiába játszódik, mondjuk, a *McLoad lányok* című sorozat egy, a Vadnyugat tágas legelőire emlékeztető tájon, a rutinos néző a szöveggörnyezettől függetlenül is rájön: Ausztráliában vagyunk.

A végtelenségig sorolhatnám a példákat. Mindenféle nemzeti karakter analízis és zavaros fajelmélet igénybevétele nélkül is bizton kijelenthető: a sorozat-műfaj jövőjét, a film sorsához hasonlóan, többek között az is biztosítja, hogy e nemzeti jelleg éppúgy mindig érdekelni fogja az adott ország, az adott társadalom nézőit, mint – a világméretű exportnak hála – a szériákat a világon majdnem mindenütt „elérő” külföldi közönséget.

A másik kérdés egy új, a korábbi évtizedekben ritkán látott minőség meglehetősen gyors terjedését érinti. Ebben a dolgozatban már említettem, hogy a mini series műfaja, a bestsellerekből készülő, viszonylag kevészámú epizódot tartalmazó minőségi sorozatok

dömpingje akkor kezdett szűnni, amikor a televíziós társaságok felismerték, bestseller alapanyag nélkül is létrehozhatják a maguk sikeres prime time szériáit.

A televíziós csatornák mennyiségének növekedése, a kábel- és műholdas csatornák terjedése évtizedek óta csökkenti az egy televízióra jutó nézőszámot. Nézőiket visszahódítandó, s újabbak „toborzása” céljából a jelentős televíziós társaságok az elmúlt két évtizedben mintha visszatérnének a drága, pazar kiállítású sorozatok készítéséhez. Kötve vannak azonban a reklámozó cégek elvárásaihoz, olyan terméket kell kínálniuk, amelyről biztosan tudják, népszerű lesz. Az előfizetős, a filmeket, sorozatokat reklámmal meg nem szakító csatornák viszont sokkal kevésbé függnék az azonnali nézettségi mutatók szinte pernyi pontossággal követhető alakulásától, ezért, úgy tűnik, bátrabban mernek kísérletezni.

Ezek a csatornák az elmúlt évtizedekben olyan, akár százmillió dollárt is elérő költségvetésű sorozatok (*Maffiózók*, *Carnivale – A vándorcirkusz*, *Szex és New York*, *Sírhant Művek*, *Róma*, stb.) gyártásába, forgalmazásába kezdtek, amelyek nemcsak kivitelezésükben vehetik fel a kesztyűt különböző blockbusterekkel. Merész témáikkal, kiváló forgatókönyveikkel, nagyszerű alkotóikkal és színészeikkel, olykor egészen kivételes minőségükkel, komoly filmélményt nyújtva bizonyítják: a sorozatműfaj képes arra, hogy újra meg újra értékeket teremtsen. Olykor, és nem is ritkán, lehetővé teszi, hogy mindennapi kenyerünk tényleg nagyon finom legyen.

Jegyzetek

¹ Allen, R.C: *Introduction*, in *To be continued... Soap Oeras Around The World*, Szerk: Robert C. Allen, 1o.

² Allen, R.C. id.mű, 1 o.

³ Rofel, Lisa *The melodrama in national identity in post-Tiananmen China*, in *To be continued*, 302 o.

⁴ Lutgendorf, Philip *All in the (Raghu)family: A video epic in cultural context*, in *To be continued*, 322 o.

⁵ Allen, R.C. *Introduction*, in *To be continued*, 4 o.

⁶ Allen R.C. id. mű 5 o.

May Wylie: *Washboard Weepers*, Harper's Nov. 1942, 635.o. in Allen R.C. *Introduction* in *To be continued*

⁸ Katzman, Natan *Television Soap Operas: What's Been Going On Anyway* *Public Opinion Quarterly* 36, 1972 in Allen R.C. *Introduction*

⁹ v.ö. Allen R.C. *Introduction* 8-10 o. in *To be continued*

¹⁰ Modleski, Tania *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* New York, Methuen, 1984

¹¹ Allen, Robert C. *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill, NC, 1985

¹² v.ö. Allen R.C. *Introduction* 8-10 o. in *To be continued*

¹³ Ang, Ien *Watching „Dallas”: Soap Opera nad the Melodramatic Imagination* London, Methuen, 1985

¹⁴ v.ö. Allen R.C. *Introduction* 11 o. in *To be continued*

¹⁵ Allen R.C. hivatkozik rá in id. mű

¹⁶ Allen R.C. hivatkozik rá in id. mű

¹⁷ v.ö. O'Donnell, Hugh *Good Times, Bad Times, Soap Operas and Society in Western Europe* London, New York, Leicester University Press, 1998

¹⁸ Moffett „*All the World Sobs*” *Variety*, 1992 március 23. 78 o. in Allen R.C.

Introduction

¹⁹ Geraghty, Christine *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps* London, Polity, 1991, 4 o.

²⁰ Barthes, Roland. *S/Z* Paris, Ed. Du Seuil, 1970

²¹ Hagedorn, Roger *Doubtless to be continued A brief history of serial narrative* in *To be continued*, Szerk Allen R.C.

²² Barthes, Roland *S/Z* 20 o.

²³ A 17. Század népszerű olvasmányai, barokk kalandregények, a L'Astrée szerzője Honoré d'Urfé, a Le Grand Cyrus szerzője Mlle de Scudéry

²⁴ Patten, Robert L. „*Pickwick Papers*” and the Development of Serial Fiction *Rice University Studies*, 61 in Hagedorn *Doubtless to be continued*

²⁵ Atkinson, Nora Eugéne *Sue et le roman-feuilleton* Paris, Nizan et Bastard, 1929 6 o.

²⁶ Hagedorn, Roger *Doubtless to be continued A brief history of serial narrative* 31 o. in *To be continued*, Szerk Allen R.C.

²⁷ Barnouw, Eric *A Tower in Babel* New York Oxford University Press, 1966 73-74 o. idézi Hagedorn in *Doubtless to be continued A brief history of serial narrative*

²⁸ Hilmes, Michele *Hollywood and Broadcasting – From Radio to Cable* Chicago 1990 49 o. idézi Hagedorn in *Doubtless to be continued A brief history of serial narrative*

-
- ²⁹ Hagedorn, Roger *Doubtless to be continued A brief history of serial narrative* 37 o.
in To be continued, Szerk Allen R.C.
- ³⁰ Hagedorn, Roger *Doubtless to be continued A brief history of serial narrative* 37 o.
in To be continued, Szerk Allen R.C.
- ³¹ Hagedorn, Roger *Doubtless to be continued A brief history of serial narrative* 37 o.
in To be continued, Szerk Allen R.C.
- ³² Hagedorn, Roger *Doubtless to be continued A brief history of serial narrative* 37 o.
in To be continued, Szerk Allen R.C.
- ³³ Hagedorn, Roger *Doubtless to be continued A brief history of serial narrative* 37 o.
in To be continued, Szerk Allen R.C.
- ³⁴ Boll, Uwe *Die Gattung Serie und ihre Genres* Aachen, Alano, 1994 52 o.
- ³⁵ Boll, Uwe id. mű 53 o.
- ³⁶ Boll, Uwe id. mű 57 o.
- ³⁷ Boll, Uwe id. mű 60 o.
- ³⁸ Boll, Uwe id. mű 63 o.
- ³⁹ Boll, Uwe id. mű 69 o.
- ⁴⁰ Boll, Uwe id. mű 71 o.
- ⁴¹ Boll, Uwe id. mű 72 o.
- ⁴² Boll, Uwe id. mű 76 o.
- ⁴³ Boll, Uwe id. mű 77 o.
- ⁴⁴ v.ö. Barthes, Roland *Mythen des Alltags* Frankfurt, 1964 128 o.
- ⁴⁵ v.ö. különböző adatokkal in Matelski, Marilyn J. *The Soap Opera Evolution: America's Enduring Romance with Daytime Drama* Jefferson, NC, McFarland and Co., 1988
- ⁴⁶ Matelsky id.mű
- ⁴⁷ Matelsky id.mű gyakori hivatkozások az Arnheim-féle vizsgálatokra
- ⁴⁸ O'Donnell, Hugh *Good Times, Bad Times, Soap Operas and Society in Western Europe* London, New York, Leicester University Press, 1998 12 o.
- ⁴⁹ O'Donnell id. mű 14 o.
- ⁵⁰ O'Donnell id. mű 14 o.
- ⁵¹ O'Donnell id. mű 21 o.
- ⁵² O'Donnell id. mű 3 o
- ⁵³ O'Donnell id. mű 3 o.
- ⁵⁴ Delia Fiallo in *Cambio* 16, 1994 augusztus 8. in O'Donnell id. mű 3 o.
- ⁵⁵ O'Donnell id. mű 5 o
- ⁵⁶ O'Donnell id. mű 5 o
- ⁵⁷ Buxton, David. *Formes et idéologies dans les séries télévisés* Paris, Editions de l'Espece Européen, 1999 22 o.
- ⁵⁸ Buxton id. mű 24 o.
- ⁵⁹ Buxton id. mű 25 o.
- ⁶⁰ Bell in *Mattelart Télévison: enjeux sans frontières* Grenoble, PUG 1980
in Buxton id. mű 25 o.
- ⁶¹ Buxton id. mű 26 o.
- ⁶² Buxton id. mű 27 o.
- ⁶³ Mauduy J, Henriet, G. *Géographies du Western*, Paris, Nathan, 1989
in Buxton id. mű 28 o.
- ⁶⁴ Buxton id. mű 28o.
- ⁶⁵ Buxton id. mű 29o.

-
- ⁶⁶ Buxton id. mű 29 o.
- ⁶⁷ Cawelti in Buxton id. mű 29 o.
- ⁶⁸ Buxton id. mű 30 o.
- ⁶⁹ Buxton id. mű 31 o.
- ⁷⁰ Buxton id. mű 31 o.
- ⁷¹ Buxton id. mű 40 o.
- ⁷² Buxton id. mű 61 o. Az idézet egyébként Alan Armertől, a *The Invaders* producerétől való, ő mondta a sorozat első bemutatkozását kísérő televíziós beszédében
- ⁷³ Knight, Stephen *Form and ideology in crime fiction* London, Macmillan, 1980 169 o.
- ⁷⁴ Radio Times 1968 augusztus 22. 25 o. idézi Buxton id. mű 148 o.
- ⁷⁵ Buxton id. mű 158 o.
- ⁷⁶ Buxton id. mű 158 o.
- ⁷⁷ Buxton id. mű 160 o.
- ⁷⁸ Buxton id. mű 173 o.
- ⁷⁹ Buxton id. mű 177 o.
- ⁸⁰ Bell, Daniel. *The End of Ideologies* New York, Collier, 1962 173 o.
- ⁸¹ Playboy, 1965. november idézi Denning, Michael. *Cover Stories, narrative and ideology in the British spy thriller* London, New York, Routledge, 1987

Bibliografía

- Ackerknecht, E. *Der Kitsch als kultureller Übergangswert*
Bremen, 1950
- Allen, Robert C. *Speaking of Soap Operas*.
Chapel Hill, NC, 1985
- Allen, Robert C. *Channels of discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*
London, Routledge, 1992
- Ang, Ien *Watching „Dallas”: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* London,
Methuen, 1985
- Astre, Georges-Armand. *USA, films, téléfilms...renouveau?*
Paris, Cinéma, 241, 1979
- Atkinson, Nora Eugène Sue et le roman-feuilleton
Paris, Nizan et Bastard, 1929
- Barthes, Roland. *S/Z*
Paris, Ed. Du Seuil, 1970
- Barthes, Roland, *Mythologies*
Paris, Ed. Du Seuil, 1973
- Barthes, Roland *Mythen des Alltags* Frankfurt, 1964
- Bell, Daniel. *The End of Ideologies*
New York, Collier, 1962
- Boll, Uwe *Die Gattung Serie und ihre Genres*
Aachen, Alano, 1994
- Berkes Ildikó *A western*
Budapest, Gondolat, 1986
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*
New York, Columbia University Press, 1985
- Buxton, David. *Formes et idéologies dans les séries télévisées*
Paris, Editions de l'Espace Européen, 1999
- Buckmann, Peter. *All For Love*
London, Secker and Warburg, 1984

-
- Denning, Michael. *Cover Stories, narrative and ideology in the British spy thriller*
London, New York, Routledge, 1987
- Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk*
Frankfurt, 1973
- Eco, Umberto *Il superuomo di massa*
Milano, Bompiani, 1978
- Gardies, René Les feuilletons télévisés européens
Paris, Institut National de l'Audiovisuel, 1990
- Geraghty, Christine *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*
London, Polity, 1991
- Goldman, William *Mit is hazudtam?*
Budapest, Európa Kiadó, 2002
- Klagsbrunn, M.M. *Brasiliens Fernsehserien, Telenovela, Abendliche Faszination*
Mettingen, Brasilienkunde Verlag, 1987
- Krigler Gábor (folyt.köv.) *Hogyan írjunk tévésorozatot*
Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004
- Leutrat, Jean-Louis *Le western*
Paris, Armand Colin, 1973
- Life on Daytime Television: Tuning-In American Serial Drama* Szerk: Cassata, Mary,
Skill, Thomas
Norwood, NJ, Blex, 1983
- Marc, David *Comic Visions – Television Comedy and American Culture*
New York, Blackwell, 1997
- Matelski, Marilyn J. *The Soap Opera Evolution: America's Enduring Romance with
Daytime Drama*
Jefferson, NC, McFarland and Co., 1988
- Mattelart, Michel, Mattelart, Armand *The Carnival of Images: Brazilian TV Fiction*
New York, Bergin and Garvey, 1990
- Modleski, Tania *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*
New York, Methuen, 1984
- O'Donnell, Hugh *Good Times, Bad Times, Soap Operas and Society in Western Europe*
London, New York, Leicester University Press, 1998

Piemme, Jean-Marie *La propagande inavouée*
Paris, Ed. 10/18, 1975

Knight, Stephen *Form and ideology in crime fiction* London, Macmillan, 1980

To be continued. Soap Operas Around The World Szerk:Allen, Robert C.
London, Routledge, 1995