

Török Katalin

Az út *Jessica Jones*ig

Feminista potenciál és megvalósulás a szuperhőssorozatokban

Absztrakt

A dolgozat a szuperhős-tematikájú televíziós és websorozatokot vizsgálja, elsősorban azok női karaktereinek ábrázolását és a család szerepét a történeteken belül. Bár a szuperhősök megjelenése a populáris kultúrában évről évre látványosan növekszik, a női hősökkel foglalkozó alkotások viszonylag sokáig vártak magukra, főként, ha olyan darabot keresünk, amely a bevétel tekintetében is sikeres volt. A filmvásznon erre egészen Csodanő legújabb reinkarnációjáig kellett várunk, a Gal Gadot főszereplésével készült és egy női rendező kezei közül kikerült *Wonder Woman*re (Patty Jenkins, 2017). A sorozatok tekintetében pedig az *Alias Investigations* nyomozónőjének története, a *Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-2019) tekinthető igazi vízvélasztónak. A sorozatokban megjelenő különböző természetfeletti vagy szupererővel rendelkező női karakterek vizsgálata során a nőiség fogalmak és feminizmusok változása a zsáner alakulását szemlélteti, amit az is meghatároz a 2010-es évektől kezdődően, hogy a szériák televíziós csatornák vagy streamingszolgáltatók számára készülnek-e.

Szerző

Kothencz-Török Katalin a Szegedi Tudományegyetemen végzett szabad bölcsészet filmelmélet és filmtörténet alapszakon 2014-ben, majd vizuális kultúratudomány mesterszakon 2016-ban. Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában az Irodalomelmélet és vizuális kultúra doktori alprogram PhD-hallgatója. Kutatási területe a kortárs nőkép vizsgálata a komplex narratívával rendelkező kortárs fikciós televíziós sorozatokban. E-mail: delillah92@gmail.com

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.1.8>

Török Katalin

Az út *Jessica Jones*ig

Feminista potenciál és megvalósulás a szuperhőssorozatokban

Szuperember vagy szuperférfi?

Milyen is korunk hőse? Kétségtelenül superképességekkel bíró, heteroszexuális férfi, aki a története végéhez közeledve a végső küzdelem után vagy beilleszkedik a nyugodt családi életbe a szeretett nő oldalán, vagy egy grandiózus jelenetben feláldozza magát, hogy megmentse szeretteit és a világot (gondoljunk csak a legújabb *Bosszúállók*-filmben Amerika Kapitányra és Vasemberre). Majd jön egy újabb férfi, aki átveszi a stafétabotot, és magára vállalja elődje feladatát. Ha a női karakterekre tekintünk, vajmi kevés hősnőt találunk, akik a saját narratívájukat alakítanák, arra pedig még kevesebb a példa, hogy mindezt egy önálló filmben tennék. Ha a csapatösszetételekre gondolunk, hasonló eredményre juthatunk: a férfi hősök létszám és ágencia tekintetében egyértelműen felülkerekednek női társaikon. A televízióban is hasonló reprezentációkat figyelhetünk meg azzal a különbséggel, hogy a női szuperhősök hamarabb felbukkantak, ennek következtében pedig már korábban megjelentek a szupererővel rendelkező nő variációi, alakváltozatai is. A sorozatok tekintetében az *Alias Investigations* nyomozónőjének története, a *Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-2019) tekinthető igazi vízvélasztónak, ebben a tanulmányban pedig az eddig vezető utat fogjuk bejárni. A sorozatokban megjelenő különböző természetfeletti vagy szupererővel rendelkező női karakterek vizsgálata során az ezen karakterekben megjelenített, a sorozat által használt nőiség fogalmak és feminizmusok változása a zsáner alakulását szemlélteti, amit a 2010-es évektől kezdődően az is meghatároz, hogy a szériák televíziós csatornák vagy streamingszolgáltatók számára készülnek-e.

Könnyen belátható, hogy a tömegkultúrát tekintve a szuperhősök korát éljük, a populáris médiatartalmak pedig – akár vizuálisan, akár textuálisan vizsgáljuk – csordultig vannak jelmezes vagy hétköznapiak tűnő hősökkel, akik természetfeletti erejüknek vagy rendkívül magas intelligenciájuknak köszönhetően emelkednek fel. A szuperhősökről való beszélgetések határozzák meg a geek kultúra tagjainak fikciós megjelenítéseit a sorozatokban és filmekben egyaránt, gondoljunk csak az *Agymenők* (*The Big Bang Theory*. Chuck Lorre, Bill Prady, 2007-2019) című sorozatra, melynek tudós főszereplői gyakorta vitáznak a különböző képregényhősökről, azok megfilmesítéseiről, az év eseményének pedig a Comic-Con tartják. A geek kultúráról alkotott általános képzetekhez és ennek népszerűvé válásához erőteljesen hozzájárult a képregényfilmek

dömpingje, és a geek kultúra népszerűsége is nagy hatással volt a képregényes és szuperhős-tematikájú tartalmak popularitására, azaz egymást kölcsönösen generáló folyamatokról van szó (lásd Tóth 2015). Ahogyan Andrew R. Bahlmann írja,

a szuperhős az elmúlt évek populáris kultúrájának szerves részévé vált. [...] Attól fogva, hogy az X-men megjelent a mozivásznon 2000-ben, a szuperhősök oly módon váltak a mainstream kultúra részévé, ahogyan már évtizedek óta nem. A kasszasikerek között azóta több film is volt, amely a szuperhősökről és mitológiájukról szól (Bahlmann 2016: 3).

Mi sem mutatja jobban, hogy a szuperhős-tematika virágkorát éli napjainkban, mint hogy a legutóbbi Marvel-kasszasiker, a *Bosszúállók: Végjáték* (Avengers: Endgame. Anthony Russo, Joe Russo, 2019) megdöntötte az *Avatar* (James Cameron, 2009) rekordját, és a legtöbb bevételt hozó filmmé vált. [1]

A szuperhősfilmek népszerűsége szorosan összefügg a technológiai változásokkal is, amelyeknek köszönhetően a hihetetlen kalandok és ütközetek egyre valószerűbbnek tűnhetnek a vásznon. „A szuperhős blockbuster különösen az új digitális Hollywoodon belül az innovációk és fejlesztések kulturális mérföldkövévé vált” (Gilmore – Stork 2014: 2). Azáltal, hogy a legújabb filmes technológiákat a szuperhősfilmeken próbálják ki és vezetik be, ezek a filmek a digitális eljárások használatában újtókká válnak, és miközben a történetek és a szupererők tekintetében továbbra is a fantasztikum és a technológia dominál – a CGI-nak köszönhetően egyre valóságosabbnak tűnő erődemonstrációk és világmegjelenítés mellett –, a szuperhősök megjelenése is egyre életszerűbb, hétköznapibb lesz, ami sok esetben a klasszikus képregényes kosztümök és külső jegyek megváltoztatásával és elhagyásával jár. Ezt a realiztikusabb világ- és hősábrázolást a sorozatokban már a 2000-es évektől kezdődően megfigyelhetjük, a tévés produkciók esetében azonban éppen a technológiai korlátok, a CGI mérsékelt használata miatt fordulnak a hősök hétköznapibb, valószerűbb ábrázolásához – ami a gyártásra szánt alacsonyabb költségvetésből adódik.

Még egy további közös elemet meg kell említenünk a mozis és tévés szuperhősök kalandjait bemutató alkotások kapcsán, ami nem más, mint a sorozatszerűség. A televíziós szuperhősszériákat erőteljesen meghatározza a narratív komplexitás (Mittel 2008). A fogalom a szerializált és epizodikus történetmesélés összekapcsolódását jelenti, amely a szituációs komédiákban jelent meg először azért, hogy a tisztán epizodikus narratívában szereplő kapcsolatokat szerializálttá tegyék, azaz az addigiakkal ellentétben [2] az epizodikus sorozatokba is bevezették a karakterfejlődést, az évadokon átívelő személyes történeteket – ezzel egyfajta emlékezetet adva a karaktereknek. A szuperhőssorozatok tekintetében a narratív komplexitást az epizodikus ellenségek mellett mindig jelenlévő kiemelt főgonosz szolgáltatja, aki az egész évad során áskálódik a hős ellen, de a hős személyes motivációinak és kapcsolatainak bemutatásában is fontos szerep jut a szerialitásnak.

A szuperhős-blockbustereket – kiváltképp a Marvel Cinematic Universe-t (MCU) – is egyre inkább meghatározza a szerialitás, hiszen az egyes filmek erőteljesen egymásra épülnek, a szereplők

jelleme a filmekben keresztül alakul, az átfogó történet pedig a több filmből álló ciklus során bontakozik ki és kerül lezárásra. Ennek kiváló példája a Marvel filmes univerzumának eddigi három fázisa, amely 23 különálló egész estés filmből áll, amelyek mindegyike az Infinity Saga része. Ennek a monumentális történetnek a morzsáit folyamatosan csöpögtették az alkotók az egyes filmekben, főként azok stáblistas jeleneteiben. Bár a filmek önmagukban is megállják a helyüket, az átfogó képet és az elszórt utalásokat csak az a néző veszi észre és érti meg, aki látta és alaposan ismeri a korábbi részeket is. A stáblistas jelenetek különlegessége pedig nem más, mint hogy a sorozatokban használt cliffhangert veszik át: míg az egyes filmek történései látszólag lezárulnak, a hősök elhárítják a katasztrófát és a cselekmény nyugvópontra ér, addig a stáblista alatti és utáni jelenetek ennek a nyugvópontnak a kibillentésére épülnek, és olyan információkkal látják el a nézőket, amelyek újfent felébresztik bennük a hősök iránti aggodalmat. Az egymással egyenértékű, kiemelt szereplők használata is a sorozatszerűségéből táplálkozik, az ensemble szereposztás az 1980-as évek sorozataiban vált először jelentőssé (Krigler 2008: 17-18.). Az, ahogyan az MCU összegyűjti a hősöket az individuális hőst szerepeltető filmekben, majd együttesen szerepelteti őket a *Bosszúállók*-filmekben, az az ensemble szereposztásra támaszkodik. A szerialitás tehát beférkőzik a szuperhős-blockbusterek világába, aminek köszönhetően ezek a filmek franchise-ként sokkal erősebben működnek, mint önálló alkotásokként. Ugyanez az univerzum- vagy franchise-építés figyelhető meg a szuperhőssorozatokban is, akár a televíziós platformot, akár a streaming-szolgáltatókat vesszük, a szuperhőssorozatok esetében viszont az egyes szuperhősök különálló történései általában sikeresebbek, mint az univerzum jellegű próbálkozások. Mindezekre a későbbiekben egyes szériák kapcsán még visszatérek.

Vajon miért érdemes a sorozatok szuperhősnőinek reprezentációjával foglalkozni ahelyett, hogy a jóval közismertebb filmek és filmes univerzumok női szereplőit elemeznénk? Bár már születtek sikeresnek nevezhető, női szuperhősöket a középpontba állító filmek, mint a *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017) vagy a *Marvel Kapitány* (Captain Marvel. Anna Boden, Ryan Fleck, 2019), és továbbiak is várhatóak, összességében elmondható, hogy ezek inkább egyedi esetek, meglétük nem teszi általánossá a női szuperhősök ábrázolását. A legtöbb filmben a női szereplők jóval gyakrabban képezik a hősök szerelmi érdeklődésének tárgyát és/vagy megmentendő figuraként tűnnek fel, ha pedig szuperhősnőről van szó, akkor jelentőségük és vászonidejük eltöpreml férfitársaikéhoz képest. Gondoljunk csak a *Bosszúállók: Végjáték* nagy csatajelenetére, melyben alig egy perc jut a szuperhősnők erődemonstrációjára. Persze megközelíthetjük ezt a jelenetet a 2018-as hollywoodi női mozgalom, a Time's Up és az az iránti igény felől, hogy több nőközpontú történet jöjjön létre. Innen vizsgálva szembeötlő igazán, hogy az említett jelenet az ezekben a diszkurzusokban fontos szerepet betöltő női szolidaritást és női egységet hangsúlyozza: tehát azt, hogy ha összefognak, még erőteljesebbek és sikeresebbek lehetnek. Mindez mégis súlytalanná válik a teljes filmet tekintve éppen a jelenet rövidege miatt. A sorozatok esetében már korábban megjelennek az olyan szériák, melynek hősei szupererővel rendelkező nők, így ezek vizsgálatával nagyobb térben mozoghat az elemzés.

Televíziós gyökerek

A sorozatformátum nem idegen a képregény műfajától, sőt szerves része annak. Ennek oka, hogy a képregények is, amelyeket a szuperhőssorozatok és -filmek adaptálnak vagy csupán alapul vesznek, maguk is folytatásos történetekként jelennek meg egy szintén vizuális médiumban. Nem meglepő tehát, hogy viszonylag hamar, már az ötvenes években megjelent az *Adventures of Superman* (Whitney Ellsworth, Robert J. Maxwell, 1952-1958), a következő évtizedben pedig a *Batman* (Lorenzo Semple Jr., William Dozier, 1966-1968) című televíziós sorozat is elindult – utóbbi három évada során 120 epizódot mutattak be. Az Adam West és Burt Ward főszereplésével készült széria sikerességét camp stílusa^[3] és a napjainkban is az egyik legismertebb szuperhőskarakternek számító Batman figurája adta. A *Batman* sikerére építve a hetvenes években a legsikeresebb és legrégebb óta futó női képregényhős is terítékre került: Csodanő történetei három évadot éltek meg a televízióban, és bizonyos szempontból a *Batman*-sorozat örökösének tekinthetők, hiszen a *Batman* több alkotója is részt vett az utóbbi széria készítésében – a pilot írója például több *Batman*-epizódot is jegyzett –, valamint a *Batman* camp és szatirikus stílusát is megkísérelték adaptálni a *Wonder Woman*-ról szóló sorozatba. Először egy tévéfilm formájában próbálták a szuperhősnő történetét eladhatóvá tenni (mely a későbbi sorozat pilotja lett volna), de a Cathy Lee Crosby főszereplésével készült *Wonder Woman* (Vincent McEveety, 1974) nem vált igazán sikeressé, ami következhetett abból, hogy a pilot a képregény 1968-1972 közötti korszakához nyúlt. Ezt követően a készítő a képregény egy korábbi érájához nyúltak vissza, a főszerepet eljátszó színésznőt pedig Lynda Carterre cserélték. A *Wonder Woman* (Stanley Ralph Ross, 1975-1979) első évada az ABC-n futott, a történet pedig az 1940-es években a II. világháború alatt játszódott. A sorozat a második és harmadik évadra a CBS-re költözött, a címet kibővítették a *The New Adventures of Wonder Woman*-re, a történetet áthelyezték a hetvenes évekbe, a szereplőgárdát pedig – Lynda Carter és a Steve Trevort alakító Lyle Waggoner kivételével – lecserélték.

Ruth McClelland-Nugent szerint a *Wonder Woman* tévésorozat nem váltotta be a forrásául szolgáló képregényben rejlő feminista ígéretet, ami leglátványosabban a Csoda Család [*Wonder Family*] ábrázolásában figyelhető meg (McClelland-Nugent 2011: 19). Bár gyakran vita tárgya, hogy mennyiben tekinthető ténylegesen feministának *Wonder Woman* karaktere és William Moulton Marston eredeti képregénye, Csodanő figurája mégis feminista ikonná vált sokak szemében. Azok, akik vitatják a képregény feminizmusát, a női ellenségek sokaságára, a szuperhősnő sokat mutató öltözékére, kiegészítőire és azon képek gyakoriságára hívják fel a figyelmet, melyeken *Wonder Woman* megkötözve láthatjuk (Gray 2011: 75, O'Reilly 2005: 274, Romagnoli & Pagnucci 2013: 91) – ezek pedig nem elhanyagolható mozzanatok, ha azzal foglalkozunk, milyen mértékben feminista egy karakter ábrázolása. Hiszen felmerül a lehetősége, hogy *Wonder Woman* megalkotásakor a patriarchális férfifantáziának megfelelő ábrázolás fontosabb volt, mint a karakter emancipált voltának a hangsúlyozása. Ennek ellenére nem vethetjük el a karakter

feminista vonásait, a képregény nőközpontú aspektusait sem, hiszen Wonder Woman az egyik első női képregényhős volt, megalkotója, Marston pedig olyan nőinek definiált tulajdonságokat emelt rajta keresztül piedesztálra, amelyek a korábbi, illetve férfi hőst szerepeltető képregényekben gyengeségnek számítottak, mint például az empátia vagy a másról való gondoskodás (lásd Robinson 2004).

Trina Robbins abban látja a képregény egyik legnagyobb erényét, hogy a történet szerint bárki megszerezheti azokat a képességeket, amelyekkel Wonder Woman bír, csupán megfelelő kiképzésben kell részesülnie, hiszen (a későbbi mozifilmtől eltérően) maga Wonder Woman sem birtokol szuperképességeket. Hihetetlen ereje, gyorsasága és mozgékonyasága a felsőbbrendű amazon nevelés eredménye, ennek birtokában pedig bárkiből lehet csodanő^[4] (Robbins 2013: 57). Robbins konkrét példát is hoz erre az elérhetőségre, Wonder Woman ugyanis kiképez egy átlagos lányt, akivel testvérei nem hajlandók játszani, mert a lány nem elég erős; az amazon nevelésen való átesés után viszont könnyedén lekörözi a fiúkat.^[5] Marston képregénye ezen túlmenően is jelentős feminista potenciállal bír: nagy hangsúlyt fektet az anyaságra (az amazon királynő karakterén keresztül), az erős családi – és kifejezetten a női – kötelék fontosságára, bemutatja a büszke, sikeres és fejlett, matriarchális alapokon nyugvó amazontársadalmat, és természetesként állítja be a női vezetést. Teszi mindezt úgy, hogy nem ruházza fel az amazonokat férfias tulajdonságokkal, hanem éppen a nőies értékeket teszi az amazontársadalom alapjává a fentebb említett női kötelékeken keresztül, miközben a testedzés fontosságára^[6] – ezt tekinthetnék leginkább férfias elemnek – is hangsúlyt fektet. A Wonder Woman-képregény kapcsán a feminista olvasat lehetőségét több kutató is felveti, a televíziós sorozat azonban éppen ezen olvasat ellen játszik, amit McClelland-Nugent így fogalmaz meg:

A Wonder Woman televíziós sorozat egy olyan karaktert adaptált, amely magában hordozza a nemi egyenlőség fontos üzenetét. Az amazon társadalom férfigyűlölőként való kigúnyolása, a Csoda Család nevetségesen alkalmatlanként való ábrázolása azonban inkább a paródia felé hajlik, méghozzá egy olyan paródia felé, amelyet a nézők könnyen antifeminista állásfoglalásként értelmezhetnek. Pedig Wonder Woman matriarchális háttérének komoly és pozitív megvilágításban való bemutatásával megérthették volna a női vezetés potenciális szerepének érvényességét egy új feminista világban. (McClelland-Nugent 2011: 30)

McClelland-Nugent szerint az első évad tehát antifeminista bohózat, amely az amazonok királynőjét döllyfősnek, az amazonokat naivnak és szexuálisan frusztráltnak ábrázolja, és kifigurázza a gondoskodó nőiességet és a női vezetést. Ezek a változások némileg a *Batman* tévésorozat szatirikus és camp stílusának adaptálásából is adódnak, de annak a következményeként is felfoghatók, hogy az alkotók nem kívánták pozitív fényben bemutatni a képregényt meghatározó erős matriarchális társadalmat. Mindez feminista szempontból viszonylag pozitív irányba változik a második és harmadik évadban, amikor csatornaváltás

történik, és a sorozat pár évtizedet előreugrik a történetben. A széria CBS-változatában elhagyják a camp stílust, az amazonoknak a képregénynek megfelelően fejlett, más népeket meghaladó technológiája és tudása van, a királynőt pedig bölcsként és demokratikusként mutatják be. Ezzel egy időben viszont az amazonok és kultúrájuk szerepeltetése háttérbe szorul, és alig láthatók a két évad során, pedig ennek a pozitív fényben feltűnő amazontársadalomnak a hosszabb szerepeltetése bizonyára jól szolgálhatta volna a feminista olvasat előtérbe kerülését és megítélését.



A lekötözött Wonder Woman

Mindezek mellett az is a nőközpontú ábrázolást ássa alá, hogy annak ellenére, hogy a sorozat főhőse egy szupererős amazon, aki az egyes epizódokban – olykor Wonder Girl segítségével – diadalmaskodik az általában a náci erők szolgálatában álló gonosztevőkön, meglehetősen gyakorisággal esik csapdába, fogják el és kötözik meg. Ezek a képsorok egytől egyig a klasszikus hollywoodi filmekből jól ismert patriarchális férfitekintet kielégítésére szolgálnak, hiszen a lekötözött, megbilincselte Wonder Woman bájai ezekben a jelenetekben még a szokásosnál is hangsúlyosabbá válnak, kiszolgáltatottsága, alávetett helyzete pedig, ha csak rövid időre is, az általánosan a női nemhez kapcsolt gyengeséggel, áldozatisággal kapcsolja össze azért, hogy ezek a képsorok megfeleljenek a hegemon patriarchális rend kívánalmainak (Romagnoli & Pagnucci 2013: 89). Még azokban a pár másodperces szekvenciákban is, ahol Wonder Woman szinte azonnal kiszabadul a fogságból, találkozhatunk olyan mozzanatokkal, amelyek a klasszikus feminitásról alkotott sztereotípiák megerősítésére szolgálnak. Az első évad hatodik epizódjában kerül sor Wonder Woman és a gorilla, Gargantua küzdelmére, akit hősnőnk könnyedén a földre hajít. Mielőtt viszont sor kerülne a gorilla legyőzésére, Gargantua megragadja Csodanőt, aki alig kap levegőt és az állat szorításában a bajba jutott hölgy klasszikus képét jeleníti meg. Az ilyen jellegű képsorok nem ritkák a sorozatban, ez pedig a fentiek tekintetében nem is olyan meglepő. Richard J. Gray II. a képregények kapcsán így fogalmazza meg a jelenséget:

A »dögös« női szuperhősök bevonása a képregények világába évtizedek óta divatos [...] a

kiemelt női képregénykarakterek közül sok nem volt több, mint a férfifantázia élénk és szípkázó [*vivacious and scintillating*] kreációja. Még egy olyan erőteljes figura is, mint Wonder Woman ostorokat, karpereceket, láncokat hordott, ami alig burkoltan a férfi szexuális vágyakra reagált. (Gray 2011: 75)

Tehát annak ellenére, hogy Csodanő képernyőre kerülése nem váratott magára túlságosan sokáig férfi elődei után, a képregény feminista olvasata nem érvényesült a televíziós sorozatban. Míg a *Wonder Woman* első évada kiforgatta az amazontársadalom értékeit, és azokat antifeminista megközelítésben tálalta, addig a második és harmadik évad, bár helyreállította a matriarchátus pozitív fényét, mégis háttérbe szorította és a szőnyeg alá söpörte ennek a női köteléknek és matriarchális társadalomnak a fontosságát. A hetvenes évek végén így a sorozatban nem tudott érvényre jutni a képregényben oly lényeges szerepet betöltő feminista üzenet; erre egészen a 2017-es filmváltozatig várni kellett. Közben a Wonder Woman képregényekben egyre inkább láthatóvá váltak a feminizmus „harmadik hullámának olyan elemei, mint a diverzitás és individuális sokrétűség, feminizmus és nőiség, a narratíván és irónián keresztül a kulturális kritika, valamint az ezen fogalmakhoz kapcsolódó aggályok” (Cocca 2014: 98).

Az erős és tette kész női karakterek hatása

Annak ellenére, hogy a *Wonder Woman*-sorozat feminista szempontból nem váltotta be a hozzá fűződő reményeket, a televíziós sorozatok világában mégis nagy jelentőséggel bírt, hiszen az első olyan szériák között volt, amelyekben női főszereplője volt egy akciósorozatnak. A *Wonder Woman* mellett a hetvenes-nyolcvanas években ilyen úttörő sorozatnak számított még a *Cagney & Lacey* (Barbara Avedon, Barbara Corday, 1981-1988) és a *Charlie angyalai* (Charlie's Angels. Ivan Goff, Ben Roberts, 1976-1981) is, újdonsági jellegük pedig abban állt, hogy ezek a női karakterek olyan szerepkörben, tevékenységben és olyan zsánerben jelentek meg, amelyek addig szinte kizárólag férfiszerepekhez kapcsolódtak. A férfias munkakörbe helyezett nők megjelenítése viszont továbbra is erőteljesen a férfifantázia kielégítését szolgálta, és mivel a hagyományosan nőinek tekintett szférák, kapcsolati rendszerek nem kaptak hangsúlyt, ezekben a szériákban inkább csak a nemi szerepek megfordításáról lehet beszélni. Ehhez képest a kilencvenes években megjelenő női főszereplős akciódrámákban (melyek előfutárának tekintjük a fent említett sorozatokat) már nem egyszerűen férfifeladatkörrel bíró női karakterek vannak, hanem, ahogy Amanda D. Lotz vizsgálja, fókuszba kerül a női szereplők kapcsolatrendszere, családja, azok az általában a női szférával társított sajátosságok, amelyek korábban a családi szituációs komédiákban, szappanoperákban, női drámasorozatokban kaptak helyet. Ezeknek a sorozatoknak a hősnői gyakran bírnak természetfeletti vagy szupererővel azért, hogy a női karakterek „szokatlan” erejét vagy esetleges hatalmi fölényét legitimálják a történetben (Lotz 2006: 68). Ilyen sorozat például a *Xena, a harcoshercegnő* (Xena: Warrior Princess. John Schulian, Rob Tapert, 1995-2001), a *Buffy, a vámpírok réme* (Buffy the Vampire Slayer. Joss Whedon, 1997-2003) és a *Bűbájos boszorkák* (Charmed. Constance

M. Burge, 1998-2006). Lotz ezen szériák újdonságerejét a fentiek mellett abban látja, amit ő narratív hibriditásnak nevez, ^[7] amiben az alapvetően férfias akcióközpontú sorozatok epizodikussága és a női melodramatikus szériák szeriális cselekményvezetése keveredik (Lotz 2006: 72). Lotz ezeket a szériákat nőközpontú akciódrámáknak nevezi, amelyek sajátossága tehát a kapcsolatok szerializált bemutatása, az epizodikus problémamegoldások, a látványos akciójelenetek és több kidolgozott női karakter, akiknek egymással való relációi meghatározzák a történetmesélést, miközben előtérbe kerül a női barátság és a nővéri kötelék fontossága is. Bár ezek a női karakterek külső megjelenésükkel még mindig a férfi nézők fantáziáját szolgálják ki, az említett sorozatok hangsúlyosan démonizálják a hegemon maszkulinitás képviselőit, és helyettük egy alternatív, nemhegemón maszkulinitást tüntetnek ki a rokonszenvükkel; ennek keretében pedig a korábban jellemzően nőiesnek titulált – érzékeny, gondoskodó – férfi karakterek tűnnek fel pozitív fényben. Annak ellenére, hogy a három fentebbi széria nem képregényhősöket szerepeltet, mégis a női szuperhőssorozatok elődeinek tekinthetők, hiszen női főszereplőik olyan erővel rendelkeznek, melynek révén férfitársaikkal szemben erőfölényhez jutnak. Lotz nőközpontú akciódráma terminusa a szuperhőssorozatok kapcsán abból a szempontból is fontossá válik, hogy mintát szolgáltat a kétezres és kétezzer-tízes években megjelenő epizodikus és szerializált történetvezetést keverő, szuperhősöket szerepeltető szériáknak, és felveti az ezekben szerepeltetett női karakterek ábrázolásának kérdését is.



Niki/Jessica a Hősök című sorozatból

A kétezres években az *X-men*-sorozat újra beemelte a köztudatba a superhősöket. A televíziós csatornák is több szériával próbálkoztak, hogy meglóvagolják a mutánsok népszerűségét, de csak két olyan említésre méltó sorozat készült ekkor, melyek a mai napig meg tudták őrizni a népszerűségüket: az egyik a *Smallville* (Alfred Gough, Miles Millar, 2001-2011), a másik a *Hősök* (Heroes. Tim Kring, 2006-2010). Előbbi Superman tini- és fiatal felnőtt éveit mutatja be, ennek köszönhetően a kihívás, hogy Clark hőssé váljon, erőteljesen összekapcsolódik a pubertáskori nehézségekkel és az első szerelmi vívódásokkal. Valamint, ami miatt Fouladi szerint igen nagy népszerűségnek örvendett, az nem más volt, mint a szörnyeteg [*monstrosity*] fogalmának beépülése a tini Superman képébe, amely a szintén tini nézők személyes félelmeivel és vágyaival áll kapcsolatban (lásd Fouladi 2011: 162). A *Smallville*-vel szemben a *Hősök* nem egy létező képregényt vett alapul, mégis a superhőstörténetek közé tartozik, mivel több kiemelt szereplője is szupererővel rendelkezik, számunkra pedig amiatt érdekes, hogy köztük több erőteljes női karaktert is találunk. Havas Júlia Éva a *Hősök*ben az anyafigurákat vizsgálja, elsősorban az „Anyakurva” archetípusok mentén, mivel az általa bemutatott anyák a sorozatban vagy kirakatkarakterek, és nem rendelkeznek valódi, mély karakterrajzzal, vagy olyan uralomra törő anyák, akik azáltal válnak megkérdőjelezhető figurákká, hogy hatalmat akarnak szerezni a fiuk felett. Vizsgálatában a *Hősök* szereplői közül Niki/Jessica (Ali Larter) kap igazán nagy hangsúlyt,

hiszen a karakter egy hasadt személyiségű nő, akinek két énje az Anya-Kurva ellentétpár két végén áll, Nikiként egy egyedülálló, halkszavú anya, Jessicaként pedig szupererős gyilkos, a két én pedig egymást váltva bukkan fel, ahogy Havas írja: „Jessica a Kurva jegyeit is felveszi; érzéketlen, rideg és manipulatív *femme fatale*-lá válik [...] Jessicával szemben Niki karaktere döntésképtelen, félnék nő, akinek állandóan morális aggályai vannak, testileg-lelkileg gyenge” (Havas 2008: 61).

Havas az archetipikus megközelítéssel a klasszikus hollywoodi mozi nőábrázolásának konvencióját veszi alapul, és véleménye szerint ez mit sem változott a kétezres évek televíziójában, legfeljebb ezen archetípusok alakváltozataival találkozhatunk. Ezzel ellentétben a mozgóképes tartalmakban a nő reprezentációja jelentős változásokon ment át, a második hullámos feminizmus pszichoanalitikus megközelítései már nem érvényesek, helyette ezeket a fogalmakat egy skála végpontjaiként kell elképzelni, amely skálán az archetipikusnak vélt tulajdonságok keverednek, és sajátos konstellációkat hoznak létre (lásd Török 2018: 151-152.). A *Hősök* esetében már az a tény is jelentőséggel bír, hogy a sorozatban több kiemelt női szereplőt is találunk, akik valamilyen szupererővel rendelkeznek – ezzel ellentétben a *Smallville*-ben csak szórványosan találkozhatunk szuperhősnőkkel, ha felbukkan egy-egy, akkor is csak rövid ideig marad a történet szerves része. Még inkább megkérdőjelezi Havas archetipikus olvasatának érvényességét az, hogy a *Hősök*ben már az első évad fináléjában láthatjuk, hogy Niki képessé válik a benne rejlő szupererő irányítására, amiben éppen Jessica fog neki segíteni. Ez pedig azt bizonyítja, hogy a sorozat nem tisztán archetípusokat reprezentál, hanem a női szerepmodellek átalakulását szorgalmazza.

Az univerzum-éra – Arrowverse

A szuperhőssorozatok tekintetében a következő jelentős változást a 2010-es évek hozta el, mivel ahhoz hasonlóan, ahogy a mozikat elárasztották a képregényfilmek, a televíziós csatornákon is egyre több szuperhőst szerepeltető széria jelent meg. Ezek különlegessége valójában abban rejlik, hogy a korábban már említett univerzumépítés kezdi a televíziót is jellemezni, így az egyes szériák látványosan összefonódnak, sőt egymásból nőnek ki. Ennek egyik legszemléletesebb példája az Arrowverse, és ennek az új „univerzum-érának” a jellemzésekor elsősorban az ehhez tartozó sorozatokra fogok alapozni. Általánosságban elmondható erről az új korszakról, hogy eljövételéhez nagyban hozzájárult a szuperhősfilmek népszerűvé válása és a technikai fejlődések, hiszen „a szuperhőzsáner a technológián keresztül folyamatosan bővül, [...] a digitális technológia kiterjesztette a zsánerrel kapcsolatos élményünket” (Gilmore and Stork 2014: 4). Bár a televíziós szuperhős-univerzumban az Arrowverse remekül szemlélteti a meghatározó trendeket, de az ide tartozó szériák még látványosan a patriarchális rend fenntartói a férfi szereplők dominanciája miatt.

Az Arrowverse nevét az univerzum nyitó sorozatáról, *A zöld újásról* (Arrow. Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Andrew Kreisberg, 2012-) kapta, de beletartozik még a *Flash – A Villám* (The Flash.

Greg Berlanti, Geoff Johns, Andrew Kreisberg, 2014-), amelynek főhősét először *A zöld íjász*ban ismerhettük meg, *A holnap legendái* (Legends of Tomorrow. Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Andrew Kreisberg, Phil Klemmer, 2016-), amely az előző két sorozatban már felvezetett hősokeket és gonosztevoöket választ főszereplőinek, a *Supergirl* (Ali Adler, Greg Berlanti, Andrew Kreisberg, 2015-), amely a második évaddal költözött a CW csatornára, és lett az Arrowverse szerves része, és az idén ősszel indult *Batwoman* (Caroline Dries, 2019-) [8]. A készítőök személye többségében azonos, ami szintén elősegíti a sorozatok összefonódó univerzumának építését. De az alkotócsoporton kívül az is közös, hogy egyazon univerzumban játszódnak a sorozatok, továbbá a sorozatok narratív szerkezetében, karakterkészletében is több egybeesés figyelhető meg.



Arrowverse

A zöld íjász, a *Flash*, a *Supergirl* és a *Batwoman* egyaránt egy hős vagy törvényen kívüli igazságosztó karakterének megalapozásával kezdenek, részletesen bemutatják a hős motivációit, azt, hogy mi készíteti arra, hogy álrühát öltson és megvédje szeretett városát. A címszereplő hős mindazonáltal nem sokáig marad egyedül a gonosszal való küzdelemben, a szériák már az első epizódokban segítöket rendelnek hozzá – tudósokat, informatikusokat, kormányügynököket –, akik az egyes problémák megoldásában szakterületüknek megfelelően segítik a címszereplőt. Ennek a segítői körnek a tagjai az évadok során barátokká, családtagokká válnak, és többen közülük maguk is hősökké lépnek elő, törvényen kívüliek lesznek, ezáltal pedig egy folyamatosan növekvő superhőscsapatról beszélhetünk, ami erőteljesen meghatározza a superhőzsánert mind a mozivásznon, mind a tévé képernyőjén. Annak ellenére tehát, hogy a fenti sorozatok címei individuális hősre utalnak – kivéve *A holnap legendái* esetében [9] –, az Arrowverse számos superhőst használ, akik együtt dolgoznak, a csapatok összetétele folytonosan bővül és változik, az egyes csapatok tagjait pedig a crossover epizódokban és eseményekben [10] egyesíti az univerzum. Az Arrowverse superhősei lehetnek metahumánok – *Flash* –, földönkívüliek – *Supergirl* –, superhősi mivoltukat köszönhetik valamilyen technológiai vívmánynak (például az Atom), vagy magas szintű harci képzettségüknek, mint a Zöld Íjász. Tehát rendkívül széles palettán mozognak a hősök képességei, amivel a sorozatok a látvány tekintetében is kihasználhatják a technológiai lehetőségeket.

Az ide tartozó sorozatok erős epizodikus szerkezettel bírnak, ami az egyes részekben felmerülő problémákra, az epizodikus ellenségek legyözésére összpontosul. Ezt a strukturális elemet

nevezhetjük egyszerűen „heti gonosztevőnek” is, hiszen ezeknek a szálaknak az adott epizódban le kell záródnia, megoldásra kell jutni, hogy nyugvópontra érjen a történet. Eközben minden epizódban fel-felsejlik hol kisebb, hol nagyobb hangsúllyal az „évados gonosztevő”, akivel az évad végén kerül sor a nagy összecsapásra, de az epizód végi cliffhangerök is gyakran már erre az eseményre utalnak. Már ez az évadon átívelő szál és a cliffhanger használata is a sorozatok szeriális szerkezetéhez tartoznak, valamint a szeriális jellemzi a szereplők kapcsolati hálóját és a karakterfejlődést is. A szeriálisan reprezentált kapcsolatokban hangsúlyosak a hősök visszatérő személyes és morális problémái, az erős családi kötelékek és a romantikus kapcsolatok bemutatása – ami a szappanopera szeriálisára emlékeztet. Ezek a sajátosságok Lotz narratív hibriditásának feleltethetők meg, az univerzumépítésből következő sorozatok közötti összefonódás, a nézői figyelem easter eggekkel jutalmazása pedig a Mittel-féle narratív komplexitásnak, ami a kitartó és hűség nézőknek extra élményeket kínál. Érdemes megemlíteni, hogy a nagyszámú, 22-23 epizód évadonként^[11] a sorozatok hullámzó minőségét eredményezi, amivel a minőségi televíziós sorozatok közötti helyzetük megkérdőjelezhető. De hogyan is jelennek meg ezekben a szériákban a nők? Miért nem csak a *Supergirl*-ről beszélünk, ha már a női főszereplőkkel foglalkozunk?

Míg ezekben a sorozatokban a korábbiakhoz képest látványosan megnövekedett a női szereplők száma és jelentősége, hiszen szinte fele-fele arányban oszlanak meg a férfi és női szereplők – amire a *Bosszúálló*-filmekben sincs példa –, a nők az eseményeket befolyásoló ágensekként szerepelnek, és több olyan női karaktert is találunk, akiknek az ereje megegyezik a férfihősével. Ezek a látható változások mindenképpen pozitívumok a superhőzsáner és az akciósorozatok tekintetében egyaránt, hiszen nagyobb láthatóságot, több női azonosulási pontot kínálnak. Ennek ellenére azok a szerepek, amelyekben ezeket a változatos női karaktereket láthatjuk, annyira nem idegenek a korábbiaktól. A női szereplők elsősorban támogató figurákként, a szerelmi érdeklődés tárgyaként jelennek meg, még akkor is, amikor mellékesen az akcióhoz szükséges informatikai tudással is ők rendelkeznek. Ez leglátványosabban Flash szerelme, Iris figurája kapcsán figyelhető meg, aki a folytonos szerelmi évődés, a kapcsolati problémák mentén kap jelentős történetiszálát. A szerelmesek problémáit gyakorta az okozza, hogy Flash meg akarja óvni Irist, ezért titkolózik előtte – ezek a magánéleti problémák viszont jellemzően a klasszikusan nőinek tekintett szappanopera sajátjai, így Iris karaktere nem hozott nagy változásokat.

Hasonló karakter Felicity *A zöld újász*ban, némi különbséggel, ami a karakter geek jellegéből adódik: a lány először a számítógép mögül segíti az *Íjászt*, a románc csak később kezd elkibontakozni. Ezeknek a különbségeknek köszönhetően Felicity aktívabban része a történeteknek, hiszen tudásával is hozzájárul a csapat eredményességéhez; a geek jegyek megbolygatják a klasszikus női karakterábrázolást, az évadok előrehaladtával azonban a szerelmi szál túlsúlyalátványossá válik, és a geek jegyek is visszább szorulnak, bár nem tűnnek el teljesen. Felicity karaktere ebből a szempontból a Thor-filmek Jane-jéhez hasonlít: míg az első filmben hangsúlyos, hogy Jane okos és elhivatott asztrofizikus, addig a második részben a szerelmi kapcsolat fontossága, Jane Thor utáni vágyódása és az esendő és megmentendő nő képe válik erőteljesebbé, ami a korábbi pozitív képhez képest mindenképpen visszalépést jelent (McSweeney 2018: 143).

A *Flash* és *A zöld újász* jellemzője továbbá a hiányzó anyafigura, ami ugyan egyszerű pszichológiai fogás is lehet a nézői empátia kiváltására, mégis, ha a kérdéses problémának a nyugati kultúra nukleáris családmódeljében és főként ennek reprezentációjában betöltött szerepét nézzük, lehet, hogy ideológiai jelentősége is van. Mint Dragon Zoltán fogalmaz, „a tradicionális hollywoodi elbeszéléstechnika alapvetően az ödipális pálya elvei szerint működik” (Dragon 2011: 215), Hódosy Annamária szerint pedig „a függetlenségi harcként bemutatott vagy azt idéző sci-fik szükségképp ödipális meseként strukturálódnak, ahogyan a politikai küzdelmeket bemutató modern hazafias narratívák általában” (Hódosy 2015). Ha feltételezzük, hogy itt is ez történik, akkor az anyahiány a preödipális anya-fiú kapcsolatot és az Ödipusz-komplexust is felidézheti, amelynek során a család uraként fellépő Apa szerepe háttérbe szorítja az Anyát. Így az anya hiánya, halála és az anya visszaszerzése iránti vágy újra és újra visszaemeli a hősokeket a preödipális szakaszba, majd amikor elfogadják, hogy semmit sem tehetnek anyjuk visszaszerzése érdekében, újból visszairódnak a Törvénybe – és ezzel pszichoszexuális értelemben is a patriarchális rend fenntartóinak sorába szegődnek. Míg az *Íjász* anyja erős, aktív nőfigura, akit a második évad végén megölnek, addig *Flash* anyját gyermekkorában a fiú szeme láttára ölik meg, ami a hős motivációit meghatározó traumatikus élményként jelenik meg a sorozatban, s így szintén nem hoz újat a nap alatt.



A Villám Kid Flashsel (jobbra) és Jesse Quickkel (balra)

Újdonságként a női hősök felé fordulhatunk, akik bár gyakran bírnak azonos vagy nagyobb mértékű erővel, mint férfi társaik, a döntéshozatal továbbra is a férfiak kezében van, emellett a szupernők először vagy ellenséges erőként jelennek meg, akik a főszereplő hatására állnak át a jó oldalra – tehát elvesztik önálló döntési körüket –, vagy pedig a férfi hősök női megfelelőiként láthatjuk őket. Ez alól Supergirl sem kivétel, hiszen Superman hatására veszi fel a hősruhát, ami újfent a férfitől való függést, és ezekben az esetekben ráadásul férfitől való eredetet mutat, hiszen ezek a maszkot öltött nők a férfi hősök másaiként jelennek meg, mint az Íjász húga, Spuri [*Speedy*] vagy a Flash női megfelelője Fürge Jesse [*Jesse Quick*] is. Ezek a női hősök minden esetben férfi megfelelőjükhöz képest határozzák meg önmagukat, gyakran az ő segítségével hívják életre titkos énjüket. Így bármennyire is ünneplendő, hogy sok női hőssel találkozunk ezekben a szériákban, az ilyen figurák a férfi hősök származékai, amit szem előtt kell tartanunk. Az ellenségképet jól szemlélteti a *Flash*ből Caitlin Snow karaktere, aki a Flash csapatát erősítő tudós, de az időközben kialakult képességeit nem tudja irányítani, aminek következtében létrejön egy másik személyisége, és Gyilkos Faggyá [*Killer Frost*] válik, aki az engedetlen [*unruly*] nő képét idézi meg.

A fékezhetetlen vagy engedetlen nő figurája leginkább a boszorkányokról szóló feminista diszkurzusokból lehet ismerős. Az engedetlen nőt egyrészt azért kapcsolhatjuk a boszorkány figurájához, mert valamilyen természetfeletti erővel rendelkezik, amely gyakran kontrollálhatatlan vagy rémisztő addig nem látott nagysága miatt. Az engedetlensége továbbá abból adódik, hogy lázadó figura, aki szembeszegül a férfiuralmi rendszerrel, nem enged a patriarchális nyomásnak, sőt harcol az ellen. Ezen tulajdonságok miatt az engedetlen boszorkány képe a feminista diszkurzusok számára a női hatalomról szóló fantázia és az elnyomás elleni lázadás reprezentációjaként fontos előkép (Hódosy 2019: 53, Kothencz-Török 2019: 32). Az engedetlen boszorkány képe köszön vissza mindazon szupererővel rendelkező női karaktereknek az ábrázolásában, akik nem képesek uralkodni szupererőjükön, még pontosabban fogalmazva pedig azokban, akik szupererőjük használata közben nem képesek saját magukat kontrollálni,

felülkerekedni a mindent elsöprő energián – azaz nem hajlandók beilleszkedni a patriarchális rendszerbe. A szuperhősnarratívák konzervatív hajlandóságát jelzi, ha az ilyen figurákat, illetve erejüket meg kell fékezni, meg kell szelídíteni, hogy a történet pozitív karakterivé válhassanak. A *Hősök* Nikijéhez hasonlóan Gyilkos Fagy ereje is negatív, Caitlin csak fokozatosan tanul meg uralkodni az ereje felett, a fentieknek megfelelően a fékezhetetlen „másik” nőt lassan betöri, ezzel viszont ereje is látványosan csökken, szinte el is tűnik. A zsáner itt tehát még nem bírja el az olyan nagy erővel bíró női figurát, aki nem képes önuralmat gyakorolni maga felett – erre egészen *Az Esernyő Akadémiáig* (*The Umbrella Academy*, Jeremy Slater, 2019-) kellett várnunk, amelyben Vanya addig szunnyadó, de apokaliptikus méreteket öltő ereje kitör, és mindent elpusztít, a lányt viszont ezek után sem veti meg családja, sőt éppen ekkor érkeznek a segítségére.



Gyilkos Fagy (Killer Frost) a Flash-ben

A hol gonosztevőként, hol hősként feltűnő Fekete Kanári [*Black Canary*] esete azáltal válik igazán érdekessé, hogy *A zöld újász* évadai során több olyan női karakterrel találkozunk, akik felöltik a Kanári kilétét akár egyszerre is, ami a szóban forgó hős behelyettesíthetőségét jelzi, akit ezáltal szintén nem lehet a női ábrázolás pozitív alakjának tekinteni. Ezt tovább erősíti, hogy a Kanári jelmeze és megjelenése erőteljesen szexualizált, ez pedig nem új keletű a női képregényszereplők kapcsán. Amint azt Romagnoli és Pagnucci írja, „A női szuperhősök a túlzott szexualizáció áldozatává váltak [...] Szinte teljes egészében esztétikai oka van a szuperhősnők öltözékének”

(Romagnoli & Pagnucci 2013: 90-91.). A Fekete Kanári öltözéke éppen ezt példázza, hiszen milyen gyakorlati és funkcionális oka lenne a hosszú szőke parókának (a korai évadokban), a feszes, testhez simuló bőrruhának és a dekoltázs kihangsúlyozásának? A harcban ezeket nem kamatoztatja, a patriarchális férfitekintetet viszont így tökéletesen kielégítheti.



De mi a helyzet a *Supergirl*lel? Hiszen a *Supergirl* már pusztán a címével egy feminista csavart sejtet, amit a sorozat nem tud teljesen megvalósítani. Mindenképpen pozitív változás, hogy végre egy női superhős van a középpontban, akit erős, törvényes hatalommal rendelkező nők vesznek körül (a főnöke, a testvére) és támogatnak, és akik példaképekként is szolgálhatnak *Supergirl* számára. Ezt a feminista potenciált kívánja erősíteni azoknak a vendégszereplőknek a sora, akik maguk is játszottak korábban superhőssorozatban, például Laura Vandervoort^[12] vagy Lynda Carter. Mindezek mellett viszont mégis azt kell mondanunk, hogy bármennyire is nagy hatalommal rendelkező női figura *Supergirl*, mégsem sikerül ténylegesen feminista ikonná válnia a CW univerzumában. Ennek egyik fő oka a már fentebb említett eredet, miszerint Superman hatására válik igazságosztóvá, akihez képest mindig (kis)lány marad (ahogyan azt a neve is jelzi). Másrészt az Arrowverse-ben elfoglalt helye, státusza is jól mutatja, hogy az *Íjász* és *Flash* mellett csak harmadik lehet, a közös akciókban az irányítás az előbbieké marad, míg *Supergirl* remek csapatjátékosnak bizonyul, olyannyira, hogy a 2018-as crossover eseményben még Supermant is magával hozza. Autoritása az Arrowverse-en belül tehát mindenképpen megkérdőjeleződik. Miközben az erőviszonyokat tekintve erőfölényben van társaival szemben, addig a férfi-női szereposztások miatt inkább követő, mint irányító figurának bizonyul; karaktere a segítők, támogatók közé kerül, ami a fentebb bemutatott női szerepeknek felel meg.

A feminista superhőssorozat

Miközben újabb és újabb superhősszériák jelennek meg, a superhősnők szerep- és hatásköre lassan változik, amiben szerepet játszanak a televízióban megjelenő alkotásokra vonatkozó szigorú szabályozások és a közönségigények szem előtt tartásának követelménye. Már csak azért is, mert ez utóbbi a reklámbevételeket is befolyásolja, a kábeltelevíziók egyik fő finanszírozási pillérét pedig még mindig a reklámblokkok és a termékelhelyezések adják. Éppen ezért az újdonságot hozó szériákat nem a televíziós csatornákon, hanem a streamingszolgáltatóknál kell keresnünk. Így találhatunk rá a *Jessica Jones*ra. Itt egy gyors kitérőt kell tennünk, hogy látható legyen, milyen médiakörnyezetre van szükség, hogy egy ilyen sorozat létrejöhesse.

A *Jessica Jones* 2015-ben debütált a Netflixen. A streamingszolgáltatók között élenjáró Netflix erőteljesen átalakítja magáról a televízióról való elképzeléseket, domináns kihívója a lineáris, azaz hagyományos televízióknak, a nézési gyakorlatoknak és a nemzeti médiarendszereknek egyaránt, és sorozatai minőségének köszönhetően az utóbbi évek során az HBO versenytársává vált.^[13] A binge-watching^[14] a *Netflix* nézői gyakorlatát jellemző tartalomfogyasztási mód, amit az tesz lehetővé, hogy a szolgáltató egyszerre teszi közzé egy adott évad összes epizódját. Ahogy a binge-watching nézői gyakorlattá vált, úgy a *Netflix* strukturális felépítésében is ez lett a meghatározó, hiszen a csatorna a tartalmakat a nézői preferenciák, a korábbi tartalomfogyasztás alapján renndezi,

így az egyes nézők számára más és más kategóriákat és ajánlásokat hoz létre. A nemzeti médiarendszerekkel szemben mindez azáltal kínál alternatívát, hogy nemzetközileg egyszerre teszi elérhetővé az eredeti tartalmakat, gyakran az adott ország nyelvi specifikációjával kiegészítve. Nagy hangsúly kerül továbbá a diverzitásra is, azaz faji, etnikai sokszínűsége, többnyelvűsége, genderreprezentációkra, a fogyatékoságok reprezentációira. (Jenner 2018)



A Jessica Jones nyomozónője

A *Jessica Jones* egy ilyen platformra érkezett, ahol a hatalmas előfizetői bázisnak és a diverzitásnak mint tartalomkészítési elvnek köszönhetően végre igény mutatkozott egy olyan női szuperhősre is, akinél komolyan felmerülhet a feminista jelző használata. A *Jessica Jones* szintén címszereplőjéről kapta nevét, aki egy magánnyomozó irodát vezet: ennek a tematikának, a főszereplőnő hangig narrációjának és a sorozat színvilág- és hangulatbéli tónusainak köszönhetően a sorozat erős noir stílussal rendelkezik, ami erőteljesen elválasztja a korábbi szériáktól. Jones detektív figurájának – ami szintén a noir jegyeket erősíti – már önmagában a munkaköre is biztosítja az aktív, cselekvő pozíciót, amelyet az évadok során felerősít a hősstátusza. Mindezt tovább fokozza Jessica (Krysten Ritter) emberfeletti ereje, amelynek segítségével könnyedén a férfiak fölé kerekedik a harcban – ezt magánnyomozói minőségében is kihasználja, főként, ha nők védelméről van szó. Mindemelllett Jessica poszttraumás stressz szindrómában szenved, ami egy szintén szuperképességgel rendelkező férfi miatt alakul ki. Az első évad antagonistája, Kilgrave, azzal, hogy kimond valamit, bármire rá tudja venni az embert: így tett Jessicával is, akit kihasznált és a hatalmában tartott – Jessica maga is áldozat tehát, amivel az alkoholizmuson keresztül próbál megbirkózni.

Lotz terminusát átalakítva a *Jessica Jones* egy nőközpontú akciódráma szeriális szerkezettel, melyben az egész évad a nagy esemény felé halad, az epizódok ezt az átívelő történetet építik, amiben Jessicának szembe kell néznie az adott évad kihívásával és önnön hőssé válásával. Lotz fogalmának indokolt használatát mutatja az is, hogy a sorozat több különböző női karaktert szerepeltet, akik Jessica segítségére érkeznek a történet egyes pontjain, tehát a nők közötti

kapcsolat, összetartás újfent terítékre kerül. Fontos, hogy a nők közötti beszélgetések témái minimálisan vonatkoznak szerelmi évődésre, a férfi utáni epekedésre, ehelyett a nyomozást, a hőssé válás folyamatát, a morális kérdések felszínre kerülését tematizálják. A szerelmi kapcsolatok tekintetében szintén érdekes, hogy – a Kilgrave-vel valót leszámítva, hiszen az egy abuzív kapcsolat – mindegyikben a női fél jelenik meg irányító erőként, a női szereplők döntései befolyásolják a kapcsolatok alakulását, ugyanakkor a szerelmi kapcsolatok elenyésző fontosságúak az évadok eseményeiben – ez alól a leszbikus Jerry kapcsolatai kivételek, de ez a különbség éppen azért tekinthető pozitív változásnak, mert nem a heteronormatív szerelmi kapcsolatoknak ad hangot. Szintén Lotz kategóriájának felel meg a férfi karakterek típusainak vizsgálata, mivel Kilgrave egyértelműen a démonizált hegemon maszkulinitás képviselője, vele szemben Malcolm áll, aki szintén Kilgrave áldozata, és aki fokozatosan Jessica nyomozótársává lép elő a három évad során. Malcolm az első évad második felében és a második évadban a Lotz által nemhegemónnak nevezett alternatív maszkulinitásnak felel meg, ez a harmadik évadban a férfi szerelmi kapcsolatai miatt meginog; ekkor külsőleg is inkább a hegemon maszkulinitást képviseli – az öltönyök viseletével, az üzletember szintén démonizált figurájának megjelenítésével –, de az évad végére visszabilen.



Jessica és Kilgrave

A Jessicával szexuális kapcsolatba kerülő férfiak változatos skálán mozognak. Mind a három évadban más-más férfival kerül szexuális kapcsolatba, miközben mindhárom férfi különböző férfitípusokat képvisel, és különböző választási lehetőségek elé állítják Jessicát. A sorozat végére mindazonáltal Jessica a szingli életet választja, és elfogadja önnön hősi mivoltát. Az első évadban Luke Cage-dzsel kerül romantikus kapcsolatba, aki mondhatni Jessica férfi megfelelője: a lányhoz hasonlóan egy orvosi beavatkozás következtében szuperképességre tett szert, szintén traumatizált múlttal rendelkezik, és ahogy Jessica, ő is segíteni akar az ártatlanokon, a szexuális aktusok során pedig a kiegyenlített erőviszonyoknak köszönhetően az ágyban is egyenlő partnereknek bizonyulnak. A második évadbeli egyedülálló apa figurája azért említésre méltó, mert az általa kínált családi idill a posztfeminizmus logikájának felel meg, amely szerint a nők a meghódított

publikus szférát önként adják fel, hogy visszavonuljanak a családi élet privát szférájába (Negra 2009: 25), a második évad végén pedig egyértelműen ezt az értelmezést támasztja alá az a jelenet, amikor Jessica csatlakozik az asztalnál apához és fiához, ezáltal úgy tűnik, beilleszkedett újdonsült családjába. Ez a családi boldogság viszont a harmadik évad elejére eltűnik, Jessica újra szingli, ami azt sejteti, hogy ez a posztfeminista idill nem sokáig tartható, Jessica pedig kénytelen tovább haladni a hőssé válás útján. Harmadik évadbeli férfi partnere szintén egyfajta tükörképe a lánynak, viszont teljesen más szempontból, mint Cage. Erik szintén egy különleges képesség birtokosa, empátikus erejének köszönhetően képes megérezni a másokban rejlő jószágot és gonoszságot – ha utóbbit túlságosan sokáig érzékeli, megbetegszik –, képességét pedig arra használta, hogy megzsarolja azokat, akikben gonoszságot észlelt, majd akkor kezd a jó útra térni, amikor Jessicával találkozik. Hasonlóságuk abban figyelhető meg, hogy mindketten el akarják kerülni a „nekik szánt” utat, Jessica a hősi identitás elfogadását, Erik azt, hogy a képességével bűnözők elfogását segítheti. Kettejüknek egymást támogatva sikerül elfogadniuk sorsukat, és bár az évad- és sorozatzáró epizódban szétválnak útjaik, már mindketten a helyes úton járnak. Ahogy látható, Jessicának a végső boldoguláshoz nincs szüksége romantikus partnerre, aki mellette áll jóban-rosszban, ugyanakkor az évadok során felbukkanó férfiakkal kölcsönösen jó hatással vannak egymásra, segítenek egymásnak a továbblépésben, irányt mutatnak egymásnak, hogy a végén azután önállóan boldoguljanak.

Terence McSweeney a Marvel Cinematic Universe-t vizsgáló könyvében a Marvel-sorozatokkal is foglalkozik, amelyek közül nagy hangsúlyt fektet a Netflix szuperhősszériáira, köztük a *Jessica Jones*-ra. A sorozat kapcsán a címszereplőt az MCU más női karaktereivel összevetve Jones újdonságerejére világít rá:

Jessica minden bizonnyal figyelemre méltóan egészíti ki az MCU női karaktereit, amelyekről láthattuk, hogy igen korlátozottak a jellemük komplexitását tekintve: a képességei egyáltalán nem kapcsolódnak a neméhez (lásd Fekete Özvegy, Skarlát Boszorkány, Lorelei), nem visel szexuálisan provokatív öltözéket (Fekete Özvegy, Lady Sif), nem infantilizált (Skarlát Boszorkány, Jane Foster), nincs a narratíva peremére szorítva (Gamora, Hope Van Dyne), a harci stílusa sem szexualizált (Black Widow), ráadásul nincs szüksége egy férfira azért, hogy megmentse (Pepper Potts, Betty Ross, Gamora, Skarlát Boszorkány), és azért sem, hogy meghatározza (Jane Foster). Hibáktól nem mentes és sebezhető ugyan, de ezek a jellemvonások teszik még emberibbé és végeredményében gazdagabb karakterré. (McSweeney 2018: 227)

A Kilgrave-vel való kapcsolat, az ezzel való szembenézés az, ami először Jessica hőssé válását motiválja, és ennek feminista jellegét meghatározza. Kilgrave Jessicában az engedelmes, betörhető nőt akarja látni, a hősnőnek pedig meg kell felelnie ennek a képnek, az irányítható és passzív nő maszkját kell feloltenie, aki úgy cselekszik, ahogy ura és parancsolója fütyül. Ezzel tudja becsapni a férfit, így tud hozzá közel kerülni, hogy megölhesse – ami az évad egyik súlyos morális kérdése Jessica számára. Jessica első évadbeli hőssé válása a rape-revenge műfaj hőséneke

karakterfejlődésével mutat hasonlóságot. Azáltal tud tehát győzelemre jutni, ha eljátssza a feminizmus által kritizált hagyományos női szerepet, ezáltal pedig az is hangsúlyossá válik, hogy az évad gonosza a hagyományos patriarchális értékek képviselőjeként bukik el. Ehhez hasonlóan a harmadik évad férfi gonosza is ezt a hegemon maszkulinitást képviseli, mivel a sorozatgyilkos Sallinger magát a patriarchátus csúcsaként képzelel. Ezt támasztja alá, hogy polihisztor, számos diplomával rendelkezik, valamint jól képzett birkózó is. Sallinger újra és újra kijátssza Jessicát, kihasználva azt, hogy a nő meg akarja védeni szeretteit, és azt, hogy Jessica az igazságszolgáltatásra kívánja bízni a férfit, nem akarja megölni. Végül sikerül kicseleznie és rács mögé juttatnia a férfit, így a sorozat ezt a típusú férfiasságot kétszer is elmarasztalja és eltörlendőként mutatja fel.

Ugyanakkor a női oldalon is többféle nőtípussal találkozhatunk, köztük nem egy olyan, aki ellenerőként jelenik meg a sorozatban. A leszbikus Jerryről morálisan megkérdőjelezhető tettei és indítékai nyomán nem jelenthetjük ki, hogy a *Jessica Jones* pozitív női karakterei közé tartozna. Azáltal viszont, hogy a készítő az eredetileg férfi Jerryből a képernyőn egy női szereplőt, ráadásul egy olyan női szereplőt alkottak meg, aki ellene megy a hegemon maszkulitásnak, és nem illeszkedik be a heteronormatív rendszerbe, közben pedig erős, professzionista karakter, aki újra felépíti ügyvédi birodalmát, miután kiteszik a saját praxisából, egy kiemelkedő erejű és összetett női karaktert kapunk, aki ezen tulajdonságainak köszönhetően mindenképpen fontos alakja a sorozat feminizmusának. Ezek alapján elmondható, hogy Jerry azt a karrierista nőt testesíti meg, aki a feminista és melegjogi harcoknak köszönhetően emelkedhet fel, a karrierizmus árnyoldalát pedig Jerry sikertelen és kudarcba fulladó kapcsolatainak bemutatásával ábrázolja a sorozat.

Az anyák vizsgálata is a sorozat által bemutatott különböző nőiségek, feminizmusok sajátosságát reprezentálja, illetve érzékelteti az eddig domináns modellek működésképtelenségét és annak okait is. Trish anyja, Dorothy, aki egyben Jessica nevelőanyja volt, abuzív házasságban élt, ami a klasszikus passzív női szerepet idézi fel. Az asszony a tökéletes család látszatának fenntartása érdekében nem akart kilépni ebből a kapcsolatból, [15] s miután férje kikerült a képből, a tökéletes anya szerepét vette fel, akinek a lánya boldogsága a legfontosabb. Valójában azonban inkább arról van szó, hogy a lányán keresztül próbál ő maga is sikeressé válni; Trish színészi karrierje, és későbbi munkásságának egyengetése az anyja számára a felemelkedést, a lányán keresztüli beteljesedést jelenti. Dorothy tehát azt a feminizmus számára egyáltalán nem pozitív anyatípust testesíti meg, aki a nőiességet felöltendő és eljátszandó szerepként adja át gyermekének, hatalmát pedig közvetve, a gyermekén, illetve rajta keresztül kívánja gyakorolni, Trishre tehát önmaga tükörcsképeként tekint.

Jessica anyjáról, Alisa Jonesról, a második évadban derül ki, hogy valójában nem halt meg, és Jessicához hasonlóan (egy szer beadása következtében, amellyel az életét kívánták megmenteni) szupererőt szerzett. Alisa Dorothyhoz hasonlóan szintén nem a feminizmus pozitív példája, de egészen más okokból. Alisa feltételezett halála Jessica számára traumatikus esemény, így amikor kiderül, hogy életben van, anya és lánya új esélyt kap. Alisa azonban nem annyira mintává, hanem

inkább rémisztő előképpé válik Jessica számára, mivel nem képes uralkodni saját magán és erején, amikor felszínre tör a dühe. Így itt is egyfajta tükörmechanizmus működik, de az ellentétes irányba. Míg Trish anyja az Apa, tehát a felettes én szerepének a felvételével próbálja irányítani a lányát, Alisa fékezhetetlen erejének és irányíthatatlan haragjának köszönhetően a pszichoanalízisben a preödipális korszak hatalmas Anya alakját képviseli, aki mindenható erővel rendelkezik, továbbá a már említett engedetlen [*unruly*] nő képét is megidézi – ily módon tehát az ösztönös energiák irányíthatatlan uralmát képviseli, amelyek lehetetlenné teszik az egyén számára a közösségbe való beilleszkedést és a kompromisszumot. Mindezeknek köszönhetően az anyalánya kapcsolatok a sorozatban olyan anyafigurákat mutatnak be, akiknek a viselkedése – a nőiséget intézményesen elnyomó patriarchális múlt hatásának következményeként – inkább káros, mint jótékony, és anyák és lányaik kapcsolata csak az anyák halála után válhat boldog emlékképpé.



Jessica és Trish

Jessica legfontosabb női párja Trish, akivel együtt nőnek fel. Trish mindhárom évadban meghatározó figura, aki a kezdetektől támogatja Jessicát abban, hogy hőssé váljon. Valójában azonban irigy a barátnőjére, és mindvégig ő maga szeretné betölteni a hős szerepét. A kezdetben pozitív és támogató karakterként feltűnő Trish nincs megalégedve a klasszikus női „kirakat” szereppel, amelyből ki akar törni. A harmadik évadban ez a rendkívül feminin álarc már tudatosan mimelt szerep lesz számára, hogy ezzel fedje el valódi vágyait, indíttatásait. Az évadok során Trish megpróbál valamifajta szupererőre szert tenni, hogy „ezzel levegye a terhet Jessicáról”, az utolsó évadra pedig sikerül is bizonyos képességekre szert tennie. A hőssé válás során Trish szem elől téveszti a helyes utat, minden eszközt felhasznál, hogy elérje célját, és a gyilkosságtól sem riad vissza. Trish hőseszméi, ezáltal pedig az általa reprezentált nőiesség Jessicáéhoz képest éppen a hegemon maszkulinitás női megtestesüléseként jön létre, egy öncélú és erőszakos „igazságosztó” lesz belőle, míg végül Jessicával való végső harcában szembesül azzal, hogy azzá vált, ami ellen eredetileg harcolni akart.

Ezek közül a nőalakok közül emelkedik ki Jessica pozitív feminista karakterként, aki azáltal lesz

pozitív, hogy független, erős, a saját narratíváját irányító nőfiguraként láthatjuk, ugyanakkor olyan alapvetően nőiesnek titulált tulajdonságokat is hordoz, mint a másokkal való törődés – hiszen az elesettek, a gyengék védelmében harcol –, a megbocsátás, és teszi mindezt úgy, hogy nem a túlzott szexualitás határozza meg külsejét. Valamint a hősi szerep felvállalása során is olyan kérdéseket tesz fel a sorozat Jessica és Trish karakterén keresztül, amelyek problematizálják a hősök szerepét a 21. században és a napjainkra jellemző superhőslázban. Mindezeknek köszönhetően válik a *Jessica Jones* feminista superhőssorozattá, amely a felvonultatott számos női karakteren keresztül bemutatja az elvetendő feminizmusokat és teret enged a 2010-es évek feminista superhősének, Jessica Jonesnak.

Jegyzetek

1. Frank Pallotta (2019): *Avengers: Endgame* passes *Avatar* to become the highest-grossing film ever. *CNN Business*, 2019.12.10. URL: <https://edition.cnn.com/2019/07/20/media/avengers-endgame-avatar-box-office/index.html>
2. Korábban az idő múlását a gyerek felnövése jelezte leginkább, valamint az egyes szereplők ritkán emlékeztek a korábbi epizódokban történt eseményekre.
3. A camp stílus a rossz ízlésből, a giccsből, az iróniából, a mesterkéeltségből táplálkozik. A camp stílusában készült alkotások, köztük a *Batman* is, már-már paródiába hajlanak, ami a *Batman* esetében a rendkívül színes kosztümökből, a hihetetlen és abszurd vészhelyzetekből és azok megvalósításából egyaránt adódik. Jól szemlélteti ezt a sorozatra épülő filmből, a *Batmanból* (*Batman: The Movie*. Leslie H. Martinson, 1966) az jelenet, amikor egy cápától a „cápariasztó bat-permettel” menekülnek meg. (<https://www.youtube.com/watch?v=QnFOs7QJJSI>).
4. Ezt az is alátámasztja, hogy a Wonder Woman nevet egy amazonverseny elnyerése következtében kapja a superhős.
5. A szemléltetés célja nem annak bemutatása, hogy a női erő diadalmaskodik, hanem az egyenlőség lehetőségének felvillantása, annak érzékeltetése, hogy hasonló testnevelés következtében a lányok is sportolhatnak.
6. A nők testnevelésének fontosságára Mary Wollstonecraft már a 18. század végén felhívta a figyelmet, a nők fizikai gyengeségének és a privát szférába való száműzetésüknek okát egyaránt a lányok és fiúk különböző nevelésében látta. Wollstonecraft számára a megoldás a koedukált iskoláztatás volt, ebbe pedig a lányok testnevelése is fontos szerepet töltött be (lásd Wollstonecraft 2010).
7. A fogalom hasonló Jason Mittel narratív komplexitásához, de a kettő nem fedi egymást teljesen (lásd Mittel 2008).
8. Mivel a *Batwoman* 2019 őszén indult, így az nem tárgya a dolgozatnak.
9. Ahogy említettem, ez a sorozat már eleve felvezetett karaktereket gyűjt össze, akiknek az igazán nagy kihívás, hogy hogyan válhatnak hősökké.
10. A többrészes crossover esemény, amely az egyes sorozatokat egy adott közös eseménnyel köti össze, ennek megoldását pedig több estén keresztül az egyik sorozatból a másikba átvezetve láthatjuk.
11. *A holnap legendái* esetében 16-18 epizód.
12. A *Smallville*-ben ő alakította Supergirlt.
13. Mareike Jenner részletesen foglalkozik a streamingszolgáltatóval, én most röviden mutatom be Jenner alapján a legfőbb sajátosságokat. (Jenner 2018)

14. Egy sorozat adott évadjának folyamatos fogyasztása. Ellentétben a heti közzététellel, a binge-watching a nézőt arra ösztönzi, hogy az adott évad összes epizódját egyszerre, de legalábbis viszonylag rövid idő alatt nézze meg.
15. Egy súlyosabb bántalmazás után Trish azt hazudja a szomszédoknak, hogy apja őt bántalmazta, ezért válik szét a „tökéletes” család.

Irodalomjegyzék

- Bahlmann, Andrew R. (2016): *The Mythology of the Superhero*. McFarland.
- Cocca, Carolyn (2014): Negotiating the Third Wave of Feminism in *Wonder Woman*. *PS: Political Science & Politics*, 47.1, 98-103.
<https://doi.org/10.1017/S1049096513001662>
- Dragon Zoltán (2011): *Tennessee Williams Hollywoodba megy*. Szeged, Americana Books.
<https://doi.org/10.14232/americana.books.2011.tennessee>
- Fouladi, Shahriar (2011): *Smallville*. Super Puberty and the Monstrous Superhero. In *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Szerk. Richard J. Gray II and Betty Kaklamanidou. Jefferson, North Carolina, London, McFarland, 161-178.
- Gilmore, James N., Stork, Matthias (ed.) (2014): *Superhero Synergies. Comic Book Characters Go Digital*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- Gray, Richard J. II (2011): Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties. Deconstructing the Superheroine. In *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Szerk. Richard J. Gray II and Betty Kaklamanidou. Jefferson, North Carolina, London, McFarland, 75-93.
- Havas Júlia Éva (2008): Női sorozatok: kettő plusz kettő. Kortárs amerikai tévésorozatok nőképe. *Metropolis*, 4. 54-79.
- Hódosy Annamária (2015): A Csillagkapu és a kulturális gyarmatosítás szexualpolitikája. *Apertúra*, tavasz-nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/hodosy-a-csillagkapu-es-a-kulturalis-gyarmatositas-szexualpolitikaja/>
- Hódosy Annamária (2019): Seprű, pálca, fakanál. A boszorkányság és a nőkérdés a filmvászonon. *TNTef*, 9.1. 51-78.
- Jenner, Mareike (2018): *Netflix and the Re-invention of Television*. Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1007/978-3-319-94316-9>
- Kothencz-Török Katalin (2019): Elbűvölő bájkeverők. Posztfeminista boszorkányok a tévében. *TNTef*, 9.1. 31-50.
- Krigler Gábor (2008): Az előző részek tartalmából. Az amerikai sorozatok világa. *Metropolis*, 4. 10-28.
- Lotz, Amanda D. (2006): Fighting for Families and Feminity: The Hybrid Narratives of the Action Drama. In *Redesigning Women. Television after the Network Era*. Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 68-88.
- McClelland-Nugent, Ruth (2011): Sisterhood is too Powerful for Television: Adapting the Wonder Woman Family from Comic Book to Small Screen, 1941-1977. In *Bound by Love: Familial Bonding in Film and Television Since 1950*. Szerk. Laura Mattoon D'Amore. Cambridge Scholars Publishing, 19-32.

- McSweeney, Terence (2018). *Avengers Assemble! Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*. London, New York, Wallflower Press.
<https://doi.org/10.7312/mcsw18624>
- Mittel, Jason (2008): Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban. *Metropolis*, 4. 30-53.
- O'Reilly, Julie D. (2005): The Wonder Woman Precedent: Female (Super)Heroism on Trial. *The Journal of American Culture*, 28.3. 273-283.
<https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.2005.00211.x>
- Robbins, Trina (2013): The Great Women Superheroes. In *The Superhero Reader*. Szerk. Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester. Jackson, University Press of Mississippi, 53-60.
<https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617038068.003.0007>
- Robinson, Lillian S. (2004): *Wonder Women. Feminism and Superheroes*. New York, Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203642016>
- Romagnoli, Alex S. és Pagnucci, Gian S. (2013). The Iconography of Superheroes. In *Enter the Superheroes. American Values, Culture, and the Canon of Superhero Literature*. Lanham, Scarecrow, 81-99.
- Tóth Zoltán János (2015): A hollywoodi film háttérpára. Merchandising és forgalmazás a *Star Warstól* napjainkig. *Apertúra*, tavasz-nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/toth-a-hollywoodi-film-hatteripara-merchandising-es-forgalmazas-a-star-warstol-napjainkig/>
- Török Katalin (2018): Nővérség köttetik – A posztfamiliáris család kialakulása a *Hatalmas kis hazugságokban*. *TNTeF*, 8.1. 145-164.
- Wollstonecraft, Mary (2010): *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*. Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511732034>

Filmográfia

- *Adventures of Superman* (Whitney Ellsworth, Robert J. Maxwell, 1952-1958)
- *Agymenők* (The Big Bang Theory. Chuck Lorre, Bill Prady, 2007-2019)
- *A holnap legendái* (Legends of Tomorrow. Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Andrew Kreisberg, Phil Klemmer, 2016-)
- *Avatar* (James Cameron, 2009)
- *A zöld íjász* (Arrow. Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Andrew Kreisberg, 2012-)
- *Az Esernyő Akadémia* (The Umbrella Academy. Jeremy Slater, 2019-)
- *Batman* (Lorenzo Semple Jr., William Dozier, 1966-1968)
- *Batman* (Batman: The Movie. Leslie H. Martinson, 1966)
- *Batwoman* (Caroline Dries, 2019-)
- *Bosszúállók: Végjáték* (Avengers: Endgame. Anthony Russo, Joe Russo, 2019)
- *Buffy, a vámpírok réme* (Buffy the Vampire Slayer. Joss Whedon, 1997-2003)
- *Bűbajos boszorkák* (Charmed. Constance M. Burge, 1998-2006)
- *Cagney & Lacey* (Barbara Avedon, Barbara Corday, 1981-1988)
- *Charlie angyalai* (Charlie's Angels. Ivan Goff, Ben Roberts, 1976-1981)

- *Flash – A Villám* (The Flash. Greg Berlanti, Geoff Johns, Andrew Kreisberg, 2014-)
- *Hősök* (Heroes. Tim Kring, 2006-2010)
- *Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-2019)
- *Marvel Kapitány* (Captain Marvel. Anna Boden, Ryan Fleck, 2019)
- *Smallville* (Alfred Gough, Miles Millar, 2001-2011)
- *Supergirl* (Ali Adler, Greg Berlanti, Andrew Kreisberg, 2015-)
- *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017)
- *Wonder Woman* (Stanley Ralph Ross, 1975-1979)
- *Wonder Woman* (Vincent McEveety, 1974)
- *Xena, a harcok hercegnője* (Xena: Warrior Princess. John Schulian, Rob Tapert, 1995-2001)

© Apertúra, 2019. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/osz/kothencz-torok-az-ut-jessica-jones-ig-feminista-potencial-es-megvalosulas-a-szuperhossorozatokban/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.1.8>

Apertura.hu

Image not found or type unknown