

Havas Júlia

Linda**A szocialista szupernő mint a nemzet felügyelője***

A kelet-európai populáris kultúra számos egyedi médiajelenségnek volt tanúja az 1980-as években, amelyek a régió kulturális és politikai átalakulását tükrözték. Ezek kiemelkedő példája a *Linda* (1984–1991) című magyar bűnügyi procedurális sorozat, amely ma is élénken él a kulturális emlékezetben, és amelynek egyik oka a sorozatot uraló transzkulturális és nemzeti műfaji hibriditás és intertextualitás. Legfontosabb jellegzetessége talán mégis az, hogy oly módon rúgta fel a korszak „kemény” bűnügyi és akciózsánereinek genderpolitikáját, ami a vasfüggöny mindkét oldalán szokatlanul számított a televíziós kultúrában. Az évtized egyik médiajelképekévé vált *Linda* három, 1984-ben, 1986-ban és 1989-1991-ben sugárzott évadon keresztül követi a címszereplő kalandjait, aki érettségi után azonnal csatlakozik a magyar rendőrséghez, és akit a babaarcú, a Színház- és Filmművészeti Főiskolán frissen végzett Görbe Nóra alakított. A *Linda* már az első pillanattól kezdve különként pozicionálja a főhősnőt: egyrészt szokatlanul fiatal megjelenésű, androgünszerűen vékony, alacsony és kisportolt nő, aki sötét, fiús frizurát és gyakran bizarr öltözetet visel látható smink nélkül – ezek

már önmagukban is különként interpretálódtak, tekintve, hogy a késő szocialista Magyarország uralkodó nőideálja csábító és tradicionálisan feminin, másrészt a taekwondo zöld öves gyakorlója, mely képességét az alvilági bűnözők ellen folytatott harcában kamatoztatja. (Görbe a szerep kedvéért tanult meg taekwondozni, és a második évad forgatásának idejére már zöld öves lett.) A protagonista harcművészeti tudását olyan, a korszakban nagy népszerűségnek örvendő kelet-ázsiai harcművészeti filmek ihlették, mint a Jackie Chan-filmek, melyeket Gát György, a sorozat rendezője és producere a *Linda* előzményeiként jelöl meg.¹ A harcművészeti elem a procedurális bűnügyi műfajt volt hivatott megfűszerezni, és bár külföldi műsorokban már találkozhatott utóbbival a magyar nagyközönség,² a hazai gyártású televíziós műsorokban még nagy ritkaságnak számított. A *Linda* keletkezéstörténetét ismertetve Gát kiter arra, hogy miként inspirálta az 1970-es évek amerikai televíziózása az epizodikus³ bűnügyi sorozatok jellegzetes vizuális, narratív és karaktermotívumainak magyar milióbe átültetését. A *Linda*ban a harcművészeti és bűnügyi procedurális műfajok magyarított keveréke két új jellegzetességgel is

* A fordítás alapja: Havas, Julia: Socialist Superwomanhood and Policing the Nation in the Hungarian TV Series *Linda*. MAI: *Feminism and Visual Culture* (2021) no. 7. <https://maifeminism.com/socialist-superwomanhood-policing-the-nation-in-linda/> (utolsó letöltés: 2021. november 2.) [A szerző köszönetet mond Gergely Gábornak és a névtelen bírálóknak a cikk korábbi változatához fűzött építő jellegű megjegyzéseikért.]

1 Kiricsi Zoltán: Karatefilm a szocializmusban – *Linda* 1. http://comment.blog.hu/2007/02/21/title_2800 (utolsó letöltés: 2020. november 22.)

2 Imre, Anikó: *TV Socialism*. Durham: Duke University Press, 2016. p. 200.

3 Az epizodikus televízió kifejezés használatakor a forgatókönyv-alapú televíziós műsorok elbeszélői hagyományainak bevett nőmenklatúrájára hivatkozom, amely különbséget tesz az epizodikus és szerializált történetmesélés között. Jane Feuer szerint például az epizodikus televíziós műsoroknak jellemzően olyan történetük van, amelyben a narratív rejtély még az adott epizódban megoldódik, ám „a háttérben álló, mögöttes probléma... a teljes szériában végig jelen van, mint »hiányzó ok«” – mint az hamarosan kiderül, ez a megfogalmazás különösen találó a *Linda* elbeszélésmódjára nézvést. Feuer, Jane: Narrative Form in American Network Television. In: MacCabe, Colin (ed.): *High Theory, Low Culture: Analysing Popular Television and Film*. Manchester University Press, 1986. pp. 101–114. loc. cit. p. 107.

bír: ezek egyrészt a (magyar vígjátékkultúrából örökölt, szarkasztikus és önreferenciális) humor kiemelt szerepe, valamint a nőnemű főhős, akinek kívülálló, különc pozíciója a végtelenségig kiaknázható feszültséget teremt a sorozat epizodikus narratívájában.⁴ A genderaspektus újdonsága azonban egy a szereposztást illető, túlságosan is ismerős gyártástörténeti diskurzusba ágyazódik: Gát, aki a teljes sorozat lefutása alatt Görbe férje volt, a *Linda* keletkezését egy szereposztó díványon induló románc narratívájaként írja le: mivel azzal a hazug ígérettel csábította el az akkoriban még színészhallgató Görbét, hogy megajándékozza egy sztárcsináló szereppel, kénytelen volt előrukkolni egy sorozatotlettel.⁵

A művész-műzsa románc jelentősége a sorozatnak a magyar kulturális tudatban elfoglalt helye szempontjából egyrészt abban rejlik, hogy a karakter kényelmetlenül szokatlan jellegzetességeit egy biztonságosan maskulinista gyártástörténetbe ágyazza, másrészt pedig hozzájárult Görbe ellentmondásos hírnevéhez és a színészi képességeit taglaló diskurzusokhoz, melyek gyakran utaltak arra, hogy a színésznő játéka – a mellékszereplőket alakító veterán színészekhez viszonyítva – hagy némi kívánnivalót maga után. És noha az ilyen narratívák visszatérőek a kulturális iparágak genderszempontból erősen hierarchizált történelmében, Görbe családi háttere – ami erősen rezonál azzal, ahogy a sorozat az apaságot és a magyar médiaipart ábrázolja – további indokul szolgáló színészi tehetségének diszkurzív megkérdőjelezésére. Görbe apja ugyanis a legendás színpadi és filmszínész, Görbe János volt, aki az 1940-es évektől a '60-as évekig kötelező szereplője volt az exportképes, politikai hangú művészfilmeknek. Az ezekből a filmekből jól ismert apja miatt Görbe televíziós sikere egy „messze esett az alma a fájától” jellegű interpretációt eredményezett, ami a televízió és a művészfilmkultúra közötti diszkurzív hierarchiára is rámutat. A sorozat az intertextualitás eszközével élve beemeli a színésznő családi háttértörténetét: Linda

az apjával (Bodrogi Gyula) él együtt, aki középszerű és modoros színészként örökre megrekedt a harmadrangú (gyakran tévés) szerepeknél, így tehát szöges ellentéte Görbe valódi apjának, akit egészen más színjátszási kultúrával szokás asszociálni.

A *Linda* legmarkánsabb jellemzőinek és gyártási háttértörténetének fenti, rövid összefoglalója azonban csak felszínesen érzékelteti, hogy milyen furcsa, felforgató és különc jelenség volt mind a sorozat, mind a karakter és Görbe Nóra személye is a maga kontextusában. A sorozat a korszak különböző mediakultúráiból származó ismerős és újszerű jellemzők kikalkulált vegyületeként példátlan sikert aratott hazai, illetve – a vasfüggönytől keletre – nemzetközi viszonylatban is.⁶ Ilyen lényeges elem a jazz-zenész Vukán György által komponált pörgős jazz-funk főcímmel; a főcím és végefőcím szekvenciák offbeat ikonográfiája; a női nyomozó testképének szokatlansága és a rendőrségen belüli marginális pozíciója; az olyan visszatérő motívumok, mint Linda sárga Babettája, élénk színű ruhái, jellegzetes harci kiáltása és a klumpájából való csendes kilépés rituáléja; a „nyugati” és „kelet-európai” műfaji trópusok összefonódása; valamint az ironikus intertextualitás, amely felismerhető helyi arccokat és kulturális miliókat mozgósít.

Linda sajátos tagja lett ugyan a televíziós női nyomozók panteonjának, de jelentősége nem magyarázható a szovjet szatellitállamok – látszólag homogén – mediakörnyezetén belüli és azt felforgató egyediségével. Jelen tanulmány szerint érdemesebb azt tanulmányozni, miként vezethetők vissza a sorozat látszólagos különlegességei a gyártás idejére és környezetére. Mint hamarosan kifejtem, a *Linda* és *Linda – Garland-Thomson* terminusával élve – a környezetükbe illeszkedő „különcök” (fitting „misfits”), tehát a szöveg/test és a közeg közötti inkongruencia, de egyben anyagi, térbeli és időbeli szempontok szerint mégis összeillő kapcsolat ágensei.⁷ Ez a termékeny össze-nem-illés vagy különcség a Lin-

4 Kiricsi: Karatefilm a szocializmusban – *Linda* 1.

5 ibid.

6 Pavlova, Yoana: Just for Kicks: How a Kung-fu Fighting Female TV Detective Reshaped Gender Norms in the Eastern Bloc. *The Calvert Journal* (2016. augusztus 30.) <https://www.calvertjournal.com/articles/show/6656/linda-detective-karate-tv-series-hungarian> (utolsó letöltés: 2020. november 20.)

7 Garland-Thomson, Rosemarie: Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept. *Hypatia* 26 (2011) no. 3. pp. 591–601. loc. cit. pp. 592–593.

da-karakter testi megjelenésének ábrázolásában (mint késő szocialista női akció-szuperhős/nyomozó), a műfaji hibriditás, valamint a bűnözés nemzeti, transznacionális, intertextuális és intermediális diskurzusának szintjén is érvényesül. De újból hangsúlyozom, hiba lenne ezeket a különbségeket csupán a geopolitikai háttér, vagyis a késő szocialista média feltételezett korlátainak következményeként értelmezni – sokkal összetettebb transzkulturális, regionális és hazai folyamatok teszik lehetővé, hogy Linda úgy legyen kivétel, hogy egyúttal illeszkedjen kulturális kontextusába. A sorozat és Linda karakterének szoros olvasatával arra is felhívom majd a figyelmet, hogy hogyan befolyásolják a televízió kifejezőmódjait a nemzeti, regionális és transznacionális diskurzusok⁸ – ezzel a megközelítéssel pedig vitába szálllok a bűnügyi televíziós műsorokkal foglalkozó legfrissebb feminista kutatásokkal. Amint azt később kifejtem, a *Linda*-sorozat ellentmond azon domináns angol–amerikai tudományos elméleteknek, amelyek a transznacionálisan népszerű női detektívek régebbi és kortárs inkarnációit írják le. A továbbiakban először felvázolom ezt az elméleti hátteret, majd a sorozatban kifejeződő, gender-szemponturnyú transznacionális intertextualitásnak, Linda különös nőiségének, a műfaji hibriditás aspektusainak, valamint a nemzetiség/nacionalizmus diskurzusának figyelembevételével vizsgálom meg azt, ahogyan a sorozat a Garland-Thomson-i értelemben vett környezetébe illeszkedő különként pozicionálja Linda karakterét.

A transznacionális női nyomozó a televízióelméletben

Bár az angolszász és nyugat-európai feminista televíziós kutatások nagy figyelmet szentelnek a női detektívek 1970-es és '80-as évek óta tartó térnyerésének a bűnügyi műfajokban, és a nyugati feminista diskurzusok eredményének látják azt, ez az irodalom (gyakran tudatosan) figyelmen kívül hagyja, hogyan viszonyulnak az említett folyamathoz a kelet-európai médiakultúrák. Az anglofón kultúrákon túlmutató, transznacionális/kulturális kölcsönhatás kérdése csak a közelmúltban, a *Nordic noir*-nak az angol–amerikai bűnügyi drámákra gyakorolt hatása miatt került előtérbe.⁹ Mivel a szakirodalom jelentős része már az ausztrál és skandináv televíziót is a globális televíziós kultúra „perifériájaként” állítja be,¹⁰ azok a médiaiparágak, amelyek a Nyugat kulturális központjaihoz képest nemcsak földrajzi, de geopolitikai és nyelvi pozíciójukat tekintve is a „perifériára” esnek, már aligha férnek fel erre a tudományos térképre. Ez a fajta történelmi ignorálás általában véve jellemző a médiatudományra; ahogyan azt Imre Anikó, a poszt/szocialista média úttörő kutatója, demonstrálja, az angol-ajkú televíziós tudomány érdeklődése egészen a közelmúltig az angol–amerikai és nyugat-európai kultúrákra korlátozódott,¹¹ és a tudományos diskurzusok „európai televíziózás” alatt implicit módon „nyugat-európai televíziózást” értenek.¹² Bár a „globális” televízióról¹³ és a transzeurópai bűnügyi televízióról szóló újabb tanulmányok tesznek egyes gesztusokat Nyugat-Európa decentralizálására, még ezek is figyelmen kívül hagyják vagy

8 Mihelj, Sabina: Understanding Socialist Television: Concepts, Objects, Methods. *VIEW Journal of European Television History and Culture* 3 (2014) no. 5. pp. 7–16.

9 Coulthard, Lisa – Horek, Tanya – Klinger, Barbara – McHugh, Kathleen: Broken Bodies/Inquiring Minds: Women in Contemporary Transnational TV Crime Drama. *Television & New Media* 19(2018) no. 6. pp. 507–514.; Klinger, Barbara: Gateway Bodies: Serial Form, Genre, and White Femininity in Imported Crime TV. *Television & New Media* 19(2018) no. 6. pp. 515–534.

10 Turnbull, Susan–McCutcheon, Marion: Outback Noir and Megashifts in the Global TV Crime Landscape. In: Shimpach, Shawn (ed.): *The Routledge Companion to Global Television*. New York: Routledge, 2020. p. 200.

11 Imre: *TV Socialism*. p. 2.; Mihelj: *Understanding Socialist Television*. p. 8.

12 Havens, Timothy – Imre, Anikó – Lustyik, Katalin: Introduction. In: Havens, Timothy – Imre, Anikó – Lustyik, Katalin (eds.) *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*, New York & London: Routledge, 2012. p. 2.

13 Shimpach (ed.): *The Routledge Companion to Global Television*.

csak elvéve foglalkoznak a keleti „perifériákkal” mint az európai kulturális termelés egzotikus „más”-ával.¹⁴

Míndeközben a kelet-európai régió médiatörténetét vizsgáló tanulmányok a mai napig hajlamosak megfélekedni a televízióról (kivételet képeznek azok a kommunikációtudományi írások, melyek a hírvásírás és médiarendszerek 1989 tájékán történő átalakulását vizsgálják¹⁵), ami a médium szórakoztató funkciója felé irányuló történelmi bizalmatlanságban gyökerezik, „*annak a magas és az alacsony kultúra közti eurocentrikus hierarchizálásnak megfelelően, amelyet a kelet-európai értelmiségi és politikai elit is magáénak vall*”¹⁶. Az Imre által említett elitista hierarchiák felállítása azt eredményezte, hogy a kelet-európai médiatörténet-írás máig előnyben részesíti a (művész)mozit a tömegeket szórakoztató televízióval szemben.¹⁷ Az ilyen tudományos vakfoltok nexusában tűnnek el a Lindához fogható fénypontok az európai bűnügyi televízió történelmének genderszemponitú interpretációból, hiszen a kelet-európai tévétörténet organikus vizsgálatainak hiányában még mindig az olyan hidegháborús klisék uralják a tudományt, melyek a „szűkösség, homogenitás és agymosás” kulturális tereként jellemzik a régiót.¹⁸ Habár elvéve és szétszórtan születtek olyan munkák, melyek a Lindát a késő szocialista szórakoztató televízió példájaként, valamint

a gender és rendfenntartás szempontjából vizsgálják,¹⁹ a Linda az eddigénél jóval nagyobb figyelmet érdemel; és nemcsak azt érdemes tanulmányozni, hogy miként tükrözi a késő szocialista televíziózásban megfigyelhető ideológiai változásokat, hanem azt is, hogy milyen komplex módokon kérdőjelezi vagy épp erősíti meg a műfaji hibriditásra és genderkérdésekre vonatkozó nemzeti-nacionalista, regionális és transznacionális populáris diskurzusokat, melyek mind a női detektívfigurában öltönek testet. Reményeim szerint jelen írással bizonyítom, hogy a sorozat a médiatudomány legalább két, mesterségesen szétválasztott területén is hasznos esettanulmánynak számít: mind az angol–amerikai és nyugati médiaelmélet bűnügyi sorozatokkal és női detektívvel foglalkozó irodalma számára, mind a kelet-európai televíziózás történetét a társadalmi nemek szempontjából vizsgáló kutatók számára egyaránt.²⁰

Imre²¹ és Mihelj²² a régiónak a televízió történetében való jelentőségét illető megfigyeléseire támaszkodva amellett érveltek, hogy a Linda nemcsak a kelet- és nyugat-európai médiakultúrák történelmi átjárhatóságára mutat rá, hanem a szocialista nemzetek televíziós produktumainak transzkulturális és regionális vándorlásának hagyományaira,²³ valamint arra is, hogy ezek a vándorlások hogyan

14 Például Hansen, Kim Toft – Peacock, Steven – Turnbull, Sue (eds.): *European Television Crime Drama and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan, 2018. Lásd még a *Detecting Europe in Contemporary Crime Narratives* című kutatási projektet: <https://www.detect-project.eu/detect2021/> (utolsó letöltés: 2021. május 10.)

15 Mihelj, Sabina: *Television Entertainment in Socialist Eastern Europe: Between Cold War Politics and Global Developments*. In: Havens–Imre–Lustyik(eds): *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. pp. 13–29. loc. cit. p. 14.

16 Imre: *TV Socialism*. pp. 4–5. Magyarul a kötet bevezető fejezetét lásd: Imre Anikó: A tévés szocializmus transznacionális keretben. (ford. Milián Orsolya) *Apertúra* (2015) ősz. <https://www.apertura.hu/2015/osz/imre-a-teves-szocializmus-transznacionalis-keretben/> (utolsó letöltés: 2021. november 20.)

17 *ibid.* p. 163.

18 *ibid.* p. 7.; Mihelj: *Television Entertainment in Socialist Eastern Europe*; Mihelj: *Understanding Socialist Television*. pp. 9–11.

19 Imre: *TV Socialism*. pp. 218–219.; Zsámba, Renáta: Szocialista krimi kapitalista díszletekkel: Linda és a nyolcvanok évek. *Korunk* 25 (2014) no. 3. pp. 18–25.

20 Ezt Sabina Mihelj érvelését követve jegyzem meg, aki arra buzdít, hogy lépünk túl a nacionalizmus-transznacionalizmus ellentét-páron a televíziós kutatások módszertanában. Mihelj szerint az előbbi nacionalista excepcionalizmushoz (kivételességideológiához) vezet (ez a szocialista médiatudományra jellemző megközelítés „csökkenti az olyan teoretikus újítások születésének esélyét, amelyek a mi kis szakterületünkön kívül is relevánsak”), az utóbbi pedig „szinte kizárólag a Nyugattal való cserefolyamatokra fókuszál, melynek sajnálatos mellékhatásaként reprodukálja a meglévő televíziós kutatások elfogult nyugatközpontúságát”. Lásd: Mihelj: *Television Entertainment in Socialist Eastern Europe*. p. 15.

21 Imre: *TV Socialism*. pp. 12–19.

22 Mihelj: *Television Entertainment in Socialist Eastern Europe*.; Mihelj: *Understanding Socialist Television*.

23 Imre: *TV Socialism*. p. 12.; Havens – Imre – Lustyik: *Introduction*. p. 4.; Mihelj: *Understanding Socialist Television*. pp. 14–16.

befolyásolják a gender mediatisálását. Ez utóbbit demonstrálja például a bolgár újságíró, Yoana Pavlova²⁴ magazin-cikke, melyben a *Lindát* mint a kulturális emlékezet és a régió jövedelmező exportcikkét ünnepli, mondván, hogy a hősnő „jellegzetes visítása és ütéseinek neveléses hangeffektjei a keleti blokk minden sarkában visszhangzottak” (a visításra és az ütésekre később még visszatérek). Pavlova a *Linda* transzkulturális értéke alatt nemcsak azt érti, hogy a sorozat az exportképes késő szocialista televízió példája, hanem azt is, hogy a térségen belüli nyugatosodási aspirációk eredménye: „minket, szocialista gyerekeket nem igazán érdekelt a cselekmény – azért néztük a Lindát, mert egy olyan életstílust és viselkedésmódokat ábrázolt, amit mi nem engedhetünk meg magunknak. Az autóktól és hajóktól kezdve a színes kötött ruhákon át az emlékezetes batikolt szoknyáig minden egy, az ígéret földjéhez fogható Magyarországot teremtett a képzeletünkben, ahol a dolgok már-már nyugatiasan működnek, és rendörnek lenni menő”.²⁵ Ez a turisztikai, fogyasztói tekintet, mellyel a sorozat Magyarországot ábrázolja, ugyancsak elő fog még kerülni a későbbiekben a nyomozó szuperhősnő karakterének megteremtése kapcsán. Érdekes még megjegyezni, hogy Pavlova anekdotikus megemlékezése Magyarországról mint a női szuperhősben is kifejeződő kvázi nyugati vagányság terepéről, párhuzamban áll a Nyugat jól ismert elképzelésével a régióról, melyekben a Balkán és a Romániához hasonló nemzetek mint „primitív Kelet” szerepelnek, ellenben „Budapest vagy Prága fénylőbb városok[ként vannak számon tartva] amelyek magabiztosabban szakítottak a kommunista múlttal”.²⁶

A *Linda* jelentősége tehát elintézhető lenne azzal, hogy egy a vasfüggöny nyugati határához kényelmesen közel eső szovjet szatellitállam nyugatosodási törekvéseit képviseli, méghozzá kifejezetten genderszempontból, hiszen egy olyan vagány szuperhősnőt hoz létre, aki sok tekintetben hasonlít az angol–amerikai „feminista” médiabálványokhoz. Ezzel azonban nem igazán magyaroznánk meg *Linda* mint genderszempontból jelentős külön („misfit”) jelentőségét, ahogy a detektív-főhősnő létrejöttében rejlt transz-

kulturális, regionális, intertextuális és intermediális játékot sem. A következő részben *Linda* karakterét fogom megvizsgálni az említett kontextusokban, melyek relevanciájára a főcímből és a főcímenéből – a sorozat két sajátos és a kulturális emlékezetben nagy szerepet kapó jelképéből – kiindulva világítok rá. Módszeremet egyrészt az indokolja, hogy a főcímjelenet egyértelműen magában foglalja a sorozat műfaji-tematikus hibriditását, valamint *Linda* külön karakterét és szuperhősiességét, melyeket a „nyugati” és „kelet-európai” populáris médiára vonatkozó játékos utalások fűszereznek. Másrészt Kathleen McHugh megközelítése inspirált, amely szerint a főcímet olyan paratextusok, amelyek kulcsfontosságúak az adott sorozat jelentéskötő törekvéseinek megértéséhez, hiszen „összekapcsolójává és részévé válnak a velük induló epizódoknak, valamint a sorozat kereskedelmi, kulturális és ipari kontextusának is”.²⁷ Megközelítésemet a szocialista és posztoszocialista időszakban töretlen népszerűségnek örvendő *Linda*-főcím tudatosan tervezett ikonikussága is erősen indokolja.

Transz/nacionális, regionális intertextualitás és gender a *Lindában*

Kezdjük a főcímenével. Vukán zenéje tartós népszerűségnek örvend – és nem mint ironikus posztoszocialista nosztalgia, hanem mint az ezredfordulót követő budapesti zenei milióbe simuló retro-cool hangzásvilág. Ezt bizonyítja, hogy 2015-ben egy magyar alternatív kiadó, a Budabeats Record kiadott egy albumot, amelyen a *Linda* dalainak kortárs DJ-k által remixelt változatai hallhatók. Az album honlapja szerint az eredeti zenének „klasszikus ’70-es évekbeli funky crime-jazz stílusa van (pl. Lalo Schifrin, Quincy Jones stb.), ami a kommunista Magyarországon nagy ritkaságnak számított, pláne ilyen gazdag hangszerelésben”.²⁸ Az 1970-es évek

24 Pavlova: *Just for Kicks*.

25 *ibid.*

26 Bardan, Alice – Imre, Aniko: *Vampire Branding: Romania’s Dark Destinations*. In: Kaneva, Nadia (ed.): *Branding Post-Communist Nations: Marketizing National Identities in the New Europe*. London: Taylor & Francis, 2011. p. 169.

27 McHugh, Kathleen: *Giving Credit to Paratexts and Parafeminism in Top of the Lake and Orange Is the New Black*. *Film Quarterly* 68(2015) no. 3. pp. 17–25. loc. cit. p. 17.

28 *Linda Remixed* (2015), Budabeats, <https://budabeats.bandcamp.com/album/linda-remixed> (utolsó letöltés: 2020. november 22.)

beli crime funk-jazz zenére való utalás máris felfed valamit a sorozat transznacionális genderpolitikájáról: a korabeli amerikai procedurális krimisorozatok által inspirált zenei stílus jobban hasonlít a *San Francisco utcáin* (*The Streets of San Francisco*, 1972–77) ritmikus, ütősökre és basszusgitárra épülő, maszkulin funk-jazz zenéjére, mint a korszak női főszereplős detektív-, szuperhős- és akciósorozatainak főcímenéire, melyeket általában a vonós szólam dominál, és lágyabb hangulatuk miatt nőiesebb konnotációkkal bírnak – ilyen például a *The Bionic Woman* (1976–78), *Police Woman* (1974–78), *Charlie Angyalai* (*Charlie's Angels*, 1976–81), *Wonder Woman* (1975–79) vagy a *Cagney and Lacey* (1981–88) zenéje. Ezt a funk-jazz vagány-ságot a dinamikus vibrálást fokozó és kikacsintós iróniát jelző hangeffektek gazdagítják: Linda jellegzetes (és sokat csúfolt) falzett harci sikolya, a hasonlóan éles rendőrségi síp és sziréna hangjai és – kontrasztként – a férfikórus ritmikus kiáltása: „Linda!”. A főhős nevének ütemes kiáltása a '60-as és '70-es évek szuperhőssorozatainak zenei trópusát idézi – gondoljunk csak a *Wonder Woman* vagy a *Batman* (1966–68) főcímdalára. Ez az összefüggés a *Linda* transzkulturális intertextusának rétegeire mutat rá, tekintve hogy az amerikai főcímdalok ezzel a hangtrópusal utalnak az adott sorozat alapjául szolgáló képregényre: a kiáltások jellemzően a főcímlistán az eredeti, rajzolt karakterekre történő vizuális utalásaival egy időben hallhatók. A *Linda* esetében nem beszélhetünk extratextuális képregényelőzményről, ám a főcímm jelenet, mint látni fogjuk, mégis létrehoz egy ilyen hátteret egyetlen, másodpercnyi akcióba sűrítve, hogy ehhez a hagyományhoz kösse a női főhőst. De még ha a sorozat el is játszik egy fantasztikus képes-ségű magyar képregényhős gondolatával, nem szövi bele azt a diegézisbe, így megmarad extradiegetikus játéknak: Linda kiegyensúlyozott személyiség, akinek se meghasadt öntudata, se titkos élete vagy összetett szuperhősmúltja nincsen. Ő csak egy kivételes tehetségű harcos, akit családtagokból és kollégákból álló (többnyire) rajongó csapat vesz körül: a nagyrészt férfiakból álló zsarú kollégái, ügyetlen és férfiatlan vőlegénye, Tomi (Szerednyei Béla), özvegy édesapja, Béla, és az apa szomszédja/barátnője, Klárka (Pécsi Ildikó). Fontos kiemelni, hogy a sorozat esztétikája realista, „kelet-európai”, otthonos hangulatot

teremtő módszereket alkalmaz (hosszú beállítások, kézi-kamera, helyszíni forgatás, improvizáltnak ható vigjátéki beszélgetések), amelyek többnyire háttérbe szorítják a fantasy műfajok vizuális trópusait – jóllehet, a főhősnő genderszempontból egy eltúlzott fantáziafigura. E kelet-európai kitchen-sink realizmus és a fantasztikus amerikai szuperhősökre való utalás olyan kontrasztot alkotnak, amely kifejezi a sorozatnak a nyugati kulturális imperializmushoz és az amerikai mítoszaihoz való ellentmondásos – egyszerre ambiciózus és önironikus – viszonyát, ami rendkívül jellemző a késő és poszt-szocialista nacionalizmusokra. Lehet, hogy Linda kevésbé fantasztikus, mint amerikai társai, de ő akkor is a „miénk”.

Azonban, mint említettem, a „realista” szuperhősnőt mégis egyfajta sci-fi-képregényeredettel ruhazza fel a főcím, amely előszereplős, és animációs snittek vegyítésével válik ikonikussá – igaz, az animációk stílusa közelebb áll a korszak lengyel és magyar plakátművészetének és reklám-kultúrájának stílusához, mint az amerikai képregények ikonográfiájához. Ezzel a kombinációval a *Linda* főcíme a közép-európai médiatradíció azon „avantgárd, gyakran absztrakt, sőt abszurd alkotásai”²⁹ közé sorolható, amelyek a nyugati médiatermékeket a hazai közönség számára újragondolt verzióiként interpretálták. A főcímszekvencia egy animált sci-fi űrben kezdődik, a mozduatlan kamera mellett csillagok és meteorok suhannak el. Egyszerre beúszik a képbe, majd eltűnik a távolban a Magyar Televízió (MTV) logója, akár a csillagromboló a *Csillagok háborúja* (*Star Wars*, 1977) nyitányában. Ezután egy nagy tojáshoz hasonlító Föld lebeg be saját tengelye körül forogva a kép közepére. A szekvenciát kísérő suhogó „űrbéli” hangok kozmikus egyensúlyérzetet keltenek, melynek komolyságát a rajzfilmes látványvilág ellenpontosza. A Föld-tojás egy pillanatig pihen/forog még közepén, majd váratlanul megsemmisül: a fehér karakteruhát viselő, előszereplőként megjelenő Linda széttárt szárnyú sasként rúgja ki magát belőle hosszú és jellegzetes „Já!” kiáltása kíséretében, aztán belemerevedik a végpozícióba, mialatt rajzolt tojáshéjak repülnek körötte. A kimerevítés belevési a képet a néző tudatába, és felidézi – talán parodizálja – azt a kelet-európai sci-fi kultúrát, amely a nyugati kasszasikerfilmek vizuális

29 Imre, Aniko: *The Other Kind of Cold War TV (Not So Different After All)*. In: Shimpach(ed.): *The Routledge Companion to Global Television*. pp. 385–400. loc. cit. p. 389.



Linda (Görbe Nóra)

ikonográfiáját szédítő és bizarr plakátművészetként gondolta újra. Linda a Föld-tojásból kirobbanva jön világra; és csak ekkor hangzanak fel a crime-funk zene első akkordjai, és kezdődik el maga a nyitó főcím.

Ez a felütés több hangsúlyos állítást tesz: minden egyes epizód Linda erőszakos, partenogenetikus születésével kezdődik, ami egyszerre utal játékosan a *Csillagok háborújára* és az *Alienre* is (1979; az *Alien* Magyarországon 1981-ben mutatták be óriási sikerrel, és ez volt az első modern hollywoodi horror blockbuster, amely széles körben bemutatásra került). De még ha Linda megjelenése egyfajta alienség vagy földönkívüliség is, amely felborítja egy rajzfilmes univerzum egyensúlyát, a jelenet mégsem egy iszonytató nőiségre utal – hogy Creed nagyhatású terminusával éljek³⁰ –, hanem felváltja a fiatalos és női pusztítás/bomlasztás ünneplése, hiszen a továbbiakban a főcím azt hangsúlyozza, hogy Linda dinamikus, magabiztosan és kényelmesen helyezkedik bele a felsőbbrendű képességekkel rendelkező különc szerepébe. E tekintetben figyelemre méltó, hogy az élőszereplős és rajzfilmes képeket vegyítő főcímekben ő az egyetlen, akinek az alakja rugalmasan változik át egyik vizuális módból a másikba, ráadásul általában dinamikus mozdulatsorok, hatalmas ugrások közben – máskor pedig rajzfilmfiguraként jelenik meg furcsa helyeken, például a rendőrfőnök óriási és nem rajzfilmes pipáján (ami a tradicionális, Sherlock

Holmes-stílusú nyomozás jelölője). Ez rámutat Lindának egy újabb olyan tulajdonságára, mely késő szocialista szupernővé teszi őt: mégpedig, hogy több társadalmi kontextusba is be tud simulni úgy, hogy közben mégis kitűnjön belőlük (amint azt később kifejttem). A rövidke, robbanó energiájú főcímnnyitány tehát nemcsak egy (maszkulinizált) nőiességet vezet be újdonságként egyébként maskulin műfajokba, hanem azt is előrevetíti, hogy Linda különcsége elsősorban a harmművészeti tehetségében ragadható meg (nem pedig, teszem azt, a nyomozói képességében), mely tudományáról a főcím izelítőt ad néhány egymástól elszigetelt, élőszereplős demonstrációs felvétel segítségével.

Linda mint különc szupernő transz/nacionális és regionális kontextusban

Bár a taekwondo-mester „nyomozólány” (ahogyan gyakran leírják) ötletét már eleve bizarrként kezeli, a *Linda* igyekszik még jobban kihangsúlyozni, hogy a főhős egész lényét tekintve idegen entitás. Ennek egyik, szónikus jele Linda névjegyként alkalmazott sikitása. A Föld-tojás felrobbanásának ikonikus látványa elválaszthatatlan az azt kísérő

30 Creed, Barbara: *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge, 1993.

hanghatástól: miközben a Föld-tojás robbanása vizuálisan megbomlasztja a tér-idő kontinuumot, Linda hosszú és éles sikolya megzavarja a nyugodt akusztikai hangulatot. Linda kulcsfontosságú ismertetőjegye, a sikoly, erősen megragadt a kulturális emlékezetben, egyrészt az ironikus nosztalgia jelzőjeként, másrészt mint idegesítő, nevetséges (feminin) hangeffektus. Egyszóval igen ellentmondásos elem a sorozatnak a magyar televíziós panteonban elfoglalt helyzet tekintve. A sikolyok Bruce Lee éles kiáltásaira utaló metatextuális referenciaként igyekeznek legitimitást nyerni, azonban egy apró nő testéből érkezve azokat a kontextusokat is megidézik, melyekben a nők hagyományosan sikoltani szoktak a képernyőn – a horrorfilmek női áldozatainak szerepében. Ahogy Marie Thompson Michel Chion gondolataira támaszkodva megállapítja, a moziban „*a sikolyt elsősorban feminin jelenségként szokás használni*”, amely túlzott, kontrollálhatatlan érzelmeket, káoszt és áldozati szerepet közvetít; a „*nőiesség legsebezhetőbb formáját*”. Ezzel szemben a férfiak kiáltásai általában a hatalom és erő kifejezői.³¹ Linda éles sikítása éppen azért válik egyszerre szokatlanná és nevetségessé, mert a nyers, női sebezhetőség szónikus regiszterét alkalmazza (sokkal magasabb hangmagasságú, mint Lee kiáltásai). Eközben mégis harcművészeti csatakiáltásként, vagy Thompson szavaival „*affektív sikoly*”-ként működik, melyet Linda nem valamely behatásra reagálva ad ki, hanem taktikusan arra használ, hogy hatást gyakoroljon ellenfelére: hogy megfélemlítse.³² A hang nemi konnotációja és pragmatikus, kontrollált alkalmazása zavarba ejtő kontrasztot alkot, és ennek megfelelően megannyi különböző reakciót vált ki. A hang és a nőiesség szónikus eleme egy kevésbé megtervezett, extratextuális aspektusát is érinti a *Linda* utóéletének: a Görbe színészi játékát kritizáló diskurzusokban gyakran merül fel a színész nő beszédhangja, és az elégedetlenség ezen kifejezése hasonlóan működik Linda – idegesítőként és bántóként leírt – diegetikus sikolyának taglalásához e diskurzusokban, mint Görbe tehetségtelenségének, a szereplőgárda többi, veterán színészeihez viszonyított alkalmatlanságának egyik bizonyítéka. Ezen diskurzusok a beszédhangra, mint az oda-nem-illés („*misfitting*”) hordozójára projektálják Linda és Görbe idegesítő jelenlétét.

Mint említettem, a harcjelenetek, melyeket a sorozat az epizodikus televízióra jellemző rituális módon alkalmaz, különösen nagy jelentőséggel bírnak: az egyes részek rendszerint egy olyan rövid jelenettel kezdődnek, amelyben Linda összefut egy csapat férfi huligánnal, akik addig piszkálják, míg verekedés nem lesz belőle. A nyomozások során további harcokra kerül sor, majd az epizód végére Linda egymaga győzi le a bűnügyi cselekmény gonosztevőit, és átadja őket a rendre késve érkező zsarú kollégáknak. Bár az első verekedés diegetikusan elszigetelődik a fő nyomozástól, gyakran előrevetíti a történet rejtett tematikáját; elsősorban vizuális látványosságként funkcionál, és Linda fizikai és sportképességeinek bemutatására szolgál. Bár Linda a realista háttérét és a sorozat realista reprezentációs technikáit tekintve eltér a nyugati, képregény- és rajzfilmalapokra épülő szuperhősöktől/hősnőktől, a harcjelenetek mégis a stilizáció egy zárványaként jelennek meg azzal, hogy a korábbi harcművészeti filmjeit idézik meg (gyors vágások, ki- és bevariózás, rántott svenkek, a harctechnikát hangsúlyozó lassított felvételek). A teakwondo és a harcművészeti filmek stílusának ilyen alkalmazását nyugati posztkolonialista szemszögből az orientalizmus egy speciális eseteként írhatnánk le, amely egyrészt kisajátítja a kelet-ázsiai utalásokat, másrészt Lindát mint saját kontextusából kirívó különcöt vagy Másikat állítja be. Ez az értelmezés azonban nem vetne számot a harci műfajok magyarországi megjelenésének és fokozódó népszerűségének helyi és regionális összetettségével. Mindenképp figyelembe kell vennünk a kelet-ázsiai harcművészeti filmek jól ismert transznacionális cirkulációját, melyek legmeghatározóbb példái a Bruce Lee- és Jackie Chan-filmek – ezek, mivel globális piacot céloztak meg, maguk is módszeresen vegyítik a hongkongi és hollywoodi filmgyártási kultúra elemeit. Emellett nem feledkezhetünk meg az 1970-80-as évek rendkívül nagyhatású olasz krimiparódiáiról/*buddie movie*-jairól sem, melyeknek Carlo Pedersoli és Mario Girotti, vagy művésznevükön Bud Spencer és Terence Hill a főszereplői. A Spencer–Hill-páros filmjei és azok ismertetőjegyei – a komikus bunyójelenetek és Spencer „*kalapácslendítés-szerű ütései*”,³³ melyeket a Lindához hasonlóan parodisztikus,

31 Thompson, Marie: Three Screams. In: Thompson, Marie – Biddle, Ian (eds.): *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. New York: Bloomsbury Academic, 2013. pp. 147–162. loc. cit. p. 151.

32 *ibid.* pp. 154–156.

33 Broughton, Lee: *The Euro-Western: Reframing Gender, Race and the "Other" in Film*. London & New York: I.B. Tauris, 2016. p. 155.



Linda (Görbe Nóra)

túlzó hangeffektek kísérnek – a német ajkú területeken és Magyarországon egyaránt rendkívül nagy népszerűsége tettek szert.³⁴ Ez utóbbit bizonyítja, hogy Bujtor István, aki nemcsak a hangját kölcsönözte Spencernek a filmek magyar szinkronjában, de külsőre is hasonlított rá, az 1970-es évek végén megalkotta a Spencer–Hill-duó jel-

legzetes bűnügyi és bunyós komédiáinak stílusát átvevő Ötvös Csöpi-filmsorozatot, melynek producere és címszereplője is volt. A *Linda* mint vizuális látványosságot és parodisztikus elemeket ötvöző bűnügyi/verekedős sorozat tehát egy olyan kulturális térben született meg, ahol a harcművészeti és a komikus-bűnügyi műfajok komplex transzkulturális, transznacionális és regionális keveredése/emulációja/együttese már ismerős volt, azaz egyáltalán nem idegen. E helyi kontextus sajátosságainak tudatában pedig még nagyobb jelentőséggel bír, hogy a sorozat újszerűségét és másságát a népszerű *filmes* műfajok televízióba való átültetésének és a harcos főhős nemi cseréjének kettős módszere eredményezi.

A harcművészeti filmek által inspirált stilizáció, amely kiemeli Linda magabiztos, egyben zavarba ejtő különbségét, különösen jól érvényesül a televízió kifejezőeszközeibe ágyazva a második évad *Piros, mint a kármin* című, harmadik epizódjának kezdőjelenetében. Ez a szekvencia az egyes epizódok tematikus-stiláris koherenciáját is jól illusztrálja: bár narratíváját tekintve elkülönül, mégis előrevetíti az adott epizód fő témáját Linda vizuális ábrázolásmódjában, ami jelen esetben a festészet és a festők világa. Ebben a jelenetben Linda egy csoport építőmunkásnak látja el a baját, akik az állványzatról füttyögnek és kiabálnak az alattuk elhaladó nőknek. Lindát is zaklatják, mire ő fenyegetően-kihívóan visszaszól, majd kinetikus ügyességét bizonyítva elkapja a sörösuveget, amit az egyik munkás ráejt. Aztán egy másik zaklató egy vödör vörös festéket önt rá a magasból, és lassított felvételen látjuk, ahogy Lindát ellepi a vérszínű nyálka, direkt vizuális utalásként a *Carrie* (1976) című filmre. A hősnőnek szeme se rebben, és mikor már a munkásokkal verekszik, láthatunk néhány bizarr, lassított felvételt a festékkel borított, akcióba lendülő alakjáról. A harcművészeti technika vizuális megjelenítése groteszkké válik a színhasználat, és a *Carrie* képi világára való utalások eredményeképpen (ráadásul Linda egy, kezdetben citromsárga fodros miniruhát visel). Azonban a kontrollálhatatlan erőben megnyilvánuló iszonytató nőiség fantáziája ismét másként működik, mint Creed koncepciójában: játékos filmes utalások és magabiztos, kontrollt kézben tartó női kompetencia ötvözeteként jelenik meg, bár továbbra is jelöli a főhős markáns másságát. A következő jelenet Linda és apjának otthonában játszó-

34 Heger, Christian: *Die rechte und die linke Hand der Parodie: Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme*. Marburg: Schüren, 2009.

dik: az apa felugrik ijedtében, mikor Linda piros festékben ázva, vigyorogva megjelenik, miután feltehetőleg úgy sétált végig a városban, hogy ügyet sem vetett arra, hogy csupa festék.

Ahogy az *Alienre* való utalásnál is, a sorozat tudatosan alkalmazza a pusztító és horrorkódolt nőiesség nyugati fantáziaképeit – amiben, az esetleges feltételezésekkel ellentétben, nem az a figyelemre méltó, hogy az említett fantáziák valamilyen transznacionális státuszra tettek volna szert és helyszíntől függetlenül „lingua francá”-vá váltak,³⁵ más szóval több kultúrában is felismerhető és számos nemzeti kontextusban újrahasznosítható motívumok lennének.³⁶ Én inkább amellett érvelek, hogy a fantáziaképek magyar szemszögből való értelmezése, szelektálása és adaptálása, valamint a nemzeti-kulturális kontextusba való beemelésük az, ami segít jobban megérteni a televíziós produktumok transznacionális és regionális áramlását és a nemzet-specifikus domesztikációs folyamatokat. Jelen példában a kulturális kontextus, amiben az említett nőkép átértelmeződik, olyan módon képzelet el a női erőt, amelyet Imre a „szocialista szupernő” kifejezésével ír le – a továbbiakban ennek a fogalomnak a segítségével vizsgálom Linda jelentésrétegeinek a nemzeti kontextusba való beágyazódását, valamint különbségének kulturális beilleszkedését.

Imre azt tárgyalja a *TV Socialism* című úttörő munkájában, hogyan közvetítette a szocialista televízió e rezsimnek nemzeti politikáját, melyek – a nyugati feminizmust elutasítva – a nőkre a szocialista állam kulcsfontosságú tagjaként tekintettek nemcsak a háztartásban, de bizonyos mértékben a munkaerőpiacon betöltött szerepük miatt is.³⁷ Az enyhülés szakaszában a szocialista televízió jellemzően kortárs, realista környezetben és leginkább „szocialista szappanoperákban” szerepeltetett nőket, a szocialista élet sokoldalú, gyakran független, kompetens, rugalmas résztvevőiként ábrázolva őket. Imre szerint a *Linda* ennek a tévében közvetített szocialista szuperhősségnek a politikai üzenettől mentesített és szélsőséges példája,³⁸ ami



Linda (Görbe Nóra)

véleménye szerint előrejelzi, ahogy az 1990-es években a poszt-szocialista posztfeminizmus fogja uralni a régió nemzeti politikáját.³⁹ Ez alapján Linda mint egy újabb (bár a nyugati műfaji trópusoknak köszönhetően szélsőséges) szocialista szupernő illeszkedik bele kulturális kontextusába, ám ez az értelmezés nem igazán vet számot azzal, hogy a szöveg túlságosan is kihangsúlyozza Linda karakterének szokatlanságát, különbségét, amelyek nem jellemzik a szocialista drámák extrém kompetens női karaktereit. Fontos kiemelni, hogy Imre a szocialista szappanoperákról szóló fejezetben vizsgálja a *Lindát*, és ezt a műfajt a sorozat egyik elemeként tárgyalja mint műfaji hibriditásának újabb bizonyítékát. De, noha a *Linda* valóban egy bizarr műfaji koktél, a szappanopera vagy a családi melodráma kifejezetten nem tartozik az összetevői közé. A sorozat egyik figyelemre méltó ábrázolási módszere éppen abban nyilvánul meg, hogy Linda identitásából teljességgel hiányoznak a konfliktusok, higgadság és határozottság jellemzi mind az otthoni környezetében (szeretettel gondoskodik megözvegyült apjáról, csipkelődő, kiegyensúlyozott viszonyt ápol a vőlegényével), mind a munkája során (magabiztosan mindig egy lépéssel előrébb jár a zsaruknál a bűnügyek felgöngyöltésében). Ugyanakkor

35 A bűnügyi noir exportálható fehér női áldozatának trópusáról lásd: Klinger, Barbara: Gateway Bodies: Serial Form, Genre, and White Femininity in Imported Crime TV. *Television & New Media* 19 (2018) no. 6. pp. 515–534.

36 Ráadásul a *Carrie*-referencia kevésbé volt felismerhető a magyar nézők számára, mint az *Alienre* való utalás, mivel az előbbi film viszonylag ismeretlen volt Magyarországon a nyolcvanas években.

37 Imre: *TV Socialism*. pp. 197–198.

38 *ibid.* p.198.

39 *ibid.* p. 224.

a sorozatban épp ez a kiegyensúlyozottság jelenti a könnyű konfliktusok tartós, epizodikus forrását, hiszen Linda környezetében mindenki folyton azzal van elfoglalva, hogy lebeszélje őt a rendőrködésről és küzdősportokról arra hivatkozva, hogy azok fiatal nőknek nem valók. De Linda makacs ragaszkodása céljához, hogy zsarú legyen, a sorozat jelentéssalkotásának egy olyan kulcstémája, mely kizárólag mint a televíziós *vígjátékok* rituális vicceszköze válik konfliktussá, nem pedig a szappanoperákra jellemző szerializált komolysággal. Így miközben a nézők átérzik Linda frusztrációját, amelyet a környezete okoz azzal, hogy folyamatosan akadályozni próbálja őt abban, hogy kitűnjön az igazságszolgáltatás világában (hisz a szöveg egyértelműen őt állítja be a legjobb rendőrnek), pontosan azok a helyzetek a komikum forrásai, melyek az extrém kompetens Linda és az inkompetens – de Lindát makacsul problémaként, inkompetensként és nem odaillőként beállító – környezete közötti ellentétből adódnak. Ez nem annyira egy drámai, kibontakozó és szerializált konfliktus, mint inkább a sorozat állandó komikus eleme, ami Feuernek az epizodikus televízióról alkotott elméletét idézi fel.⁴⁰ A sci-fi és harcművészeti műfajok mellett az intertextuális vígjáték és a bűnügyi procedurális/noir/rendőrségi zsánerelemek azok, melyeken keresztül a sorozat tovább hangsúlyozza Linda különc szupernőiségét. A következő részben azt boncolgatom, hogyan érvényesülnek az említett műfaji modalitások a főcímjelenetben.

Linda különc nőiségében rejlő kétértelmű komikum

A főcímjelenet több utalást is tesz Linda családi és szakmai életére, melyeket mind átszö a vagány harci képességként és sportként megjelenő taekwondoedzés. A Föld-tojás szétrobbanását követően lassított felvételeket látunk Lindáról és Tomiról, ahogy egy erdőben futnak edzés közben, majd csókolóznak egy hosszú, közeli beállításban. A futós snittek, melyekben Linda van elől, az erdőben menekülő nő trópusát idézik – olyan félre-

vezető képek, amilyenekkel *A bárányok hallgatnak* (*The Silence of the Lambs*, 1991) elején is találkozunk⁴¹ –, ám a potenciális, szorongást hordozó jelentést azonnal érvényteleníti a következő, csókolózást ábrázoló snitt. Ezzel a váltással nemcsak a veszély érzete oldódik fel, hanem Linda heteroszexualitása is hangsúlyossá válik – igaz, kisé kétértelműen, mivel Linda és Tomi feltűnően hasonló Bundesliga-frizurát visel. Romantikus viszonyuk tovább nyomatékositja a párosukra jellemző nemi kétértelműséget: Linda játssza a férfias (aktív, okos, kiegyensúlyozott, harcias és hősi) fél szerepét, aki „szüntelenül gúnyolódik kölyökkutyaszzerű barátján, és számos helyzetben kihasználja őt a nyomozások sikerének érdekében”⁴² – Tomi pedig a komikus inkompetencia és nyafogás forrása. És bár Imre Anikó Linda „barátját”-nak hívja Tomit, a párra a sorozatban mindig jegyesekként utalnak, ami egy újabb apró, de fontos kettősséget eredményez: Linda örökké az eljegyzés átmeneti állapotában lebeg, hiszen nem házas (elkerülve így a szerep által konnotált domesztikáció médiacsapdáit), de már félig-meddig rögzült pozícióban van egy heteronormatív párkapcsolatban.

Míg Tomi szerepe részben romantikus, részben vígjátéki, ez utóbbi tónus dominál a szereplőgárda többi tagja esetében, akik közül az özvegy apa, Béla és a szomszédja/barátnője, Klárka is sajátos bemutatást kapnak a főcímjelenetben, melyek játékosan utalnak egyrészt diegetikus pozíciójukra, másrészt a karaktereket alakító színészeknek a magyar médiakultúrában elfoglalt helyére is. Béla, az alacsony, kopaszodó, pufók, középszerű tévé- és filmszerepeknél megrekedt ripacs színész és párja, a nagydarab, magas, érces hangú, sötét hajjú, buja Klárka jelentik az egyik tengelyét annak, ahogy a sorozat a helyzetkomikumot használja. A kicsi, komikus átlagember és a nagydarab, epekedő nő párosa a magyar filmes és kabaré hagyományból érkezik – például az 1930-as évek magyar filmvígjátékainak Kabos Gyula–Gombaszögi Ella duójára emlékeztet. Jelen párosítás esetében Klárkának a Béla iránti szexuális vonzalma és annak örökké halogatott beteljesülése a már középkorú Pécsi egykori szexszimbólumimázsát (mint a „magyar Gina Lollobrigida”⁴³) egy

⁴⁰ Lásd a 3. lábjegyzetet.

⁴¹ Tasker, Yvonne: *The Silence of the Lambs*. London: British Film Institute, 2002.

⁴² Imre: *TV Socialism*. p. 218.

⁴³ (Sz.n.): Pécsi Ildikó: A magyar Gina Lollobrigida fordultatos élete. Újságmúzeum, 2020. október 27. <https://ujsgmuzeum.hu/>



Linda (Görbe Nóra)



Linda (Pécsi Ildikó)

frusztrált szexkomédiába helyezi, ami különösen erősen utal Gombaszögi örökségére, hiszen mindkét karakter esetében összekapcsolhatók beteljesületlen szexuális vágyaik az extrém kulináris étvágyukkal.⁴⁴ A főcím újabb abszurd képsorral utal Pécsi sztárságára: egy rajzfilmszekvencia után, melyben Linda egy dombtetőről leugorva (amely eltűzött, szuperhősi mozdulatsorként ábrázoló-dik) elriaszt egy amerikai autót, a kép a Linda meztelen bokái közül mutatott kanyarodó autó felvételéről Pécsi élszereplős fényképére vált, amelyen kihívó-szuggesztíven néz, és szürcsölő hang kíséretében csücsöríti az ajkát. A vágáseffektnek köszönhetően úgy tűnik, mintha Pécsi Lindát szürcsölné. Ezután egy újabb szürcsölő hanggal és vágási effektussal Pécsi arca az élszereplős, dombtetőn mopedező Lindává változik.

Ezek a kontrasztok (a rajzfilmes és élszereplős képek; az agilis és karcsú Linda és az érzékeny dús ajkú, nagy hajú, nagy testű, statikus Pécsi) a nőiség két végétét vannak hivatva megjeleníteni, és Linda sportos, energikus nőiségének feltételezhető újdonságát érzékeltetni. Pécsi szereposztása és a '60-as, '70-es évekbeli – már elavult, matrónaszerű, ennek következtében komikusként ábrázolt – sztárszövegére való utalások kulcsfontosságúak ennek az új, fiatalos nőiségnek a megalapozásában. A

női szerepeknek ebben a testi megjelenítésben kifejezett kontrasztálása, amely szembeállítja egymással az új és régi, „nyugati” és „keleti” nőképet, a Lindát azokhoz a korabeli diszkurzusokhoz kapcsolja, amelyek a nemzet kérdését a női nemi szerepeken keresztül értelmezték, és a magyar médiát különösen erősen foglalkoztatták az 1980-as években, a nyugati liberalizáló folyamatok felerősödésekor. A fiktív Linda esete Molnár Csilláéval, az 1985-ös Miss Hungary szépségverseny győztesével vethető össze, akinek karcsú, magas nőiességét illetően a médiadiskurzusok visszatérő eleme volt, hogy „testalkata egyedülállóan európai», így ellentmondott az akkori magyar szépségideálnak”.⁴⁵ A testi kontraszt Görbe/Linda és Pécsi/Klárka között hasonlóan feminizált módon jelzi a mitizált nyugat felé való törekvésből fakadó magyar kulturális szorongást, de ezzel együtt a (testi jellegekre vetített nőiségben megmutatkozó) nemzeti hagyományokra mint kulturális különbségre való büszkeséget is.

A harmadik évad *Erotic Show* című negyedik epizódja tovább árnyalja Linda testi szerepekben kifejeződő nőiségének a szöveg által tételzett idegenségét. Az epizódok nyomozási cselekményeinek vissza-visszatérő eleme, hogy Linda sikeresen beépül a történet kulturális-szakmai miliójébe, és Imre szerint ez a sikeresség is rugalmas szu-

pecsi-ildiko-a-magyar-gina-lollobrigida-fordulatos-elete/ (utolsó letöltés: 2020. november 27.)

44 Gombaszögi sztárperszonájáról lásd: Gergely, Gabor: Women Directors in Hungarian Cinema 1931–44. *Studies in Eastern European Cinema* 7 (2016) no. 3. pp. 258–273. loc. cit. p. 262.

45 Havas, Júlia: „Dream on Princess”: Cultural Value, Gender Politics, and the Hungarian Film Canon through the Documentary *Szépplányok* (Pretty Girls, 1987). In: Gergely, Gabor – Hayward, Susan (eds.): *The Routledge Companion to European Cinemas*. London: Routledge, 2021. pp. 96–108. loc. cit. p. 102.

pernő mivoltát jelzi. A beépülős nyomozással kapcsolatos cselekmények kihangsúlyozzák, hogy Linda ügyesen improvizál, és bármilyen környezetben vagy szakmában kitűnően megállja a helyét (például operaénekesnő az első évad *Oszkár tudja* című, harmadik epizódjában, történész doktorandusz a *Panoptikum*-ban [2. évad, 5. epizód], kódoló a *Software*-ben [2. évad, 6. epizód] és bulvárújságíró a *Pop pokol*-ban [2. évad, 7. epizód]). A történetek rendkívüli atlétikai-akrobatikus képességeit is kihangsúlyozzák. A *tízennyolc karátos aranyhalban* (2. évad, 1. epizód) akrobatikus műugrást hajt végre egy toronyugródeszkről, miután megvert egy csapat huligánt, akik megpróbálták megerősöskolni; a *Pavane egy infánsnő halálára* (2. évad, 2. epizód) című részben balerinának álcázza magát a pécsi balett-társulatnál; a *Piros, mint a kármín* és a *Víziszony* (3. évad, 1. epizód) című részekben pedig átússza a Dunát, sőt az utóbbiban búvárkodni is megtanul, és búvárfelszerelésben, a víz alatt veri meg ellenfelét. Ezek tudatában válik igazán jelentőssé, hogy az *Erotic Show*-ban relatív kudarcba fullad a beépülő nyomozás: azon kevés esetek egyikében, mikor a beépülés szexmunkához kapcsolódik, az ellenszenves klubtulajdonos nem hajlandó őt felvenni a tánckarba, mert „egy deszka” és egyébként is túlságosan kiskorúnak tűnik; amely burkoltan azt jelzi, hogy a hely vendégköre nem tartja vonzónak ezt a testalkatot. Itt a Linda testképén keresztül kifejezett nőiség mint nemzeti közegbe nem illés válik explicitté, annak ellenére, hogy a szöveg folyamatosan ünnepli ennek a testnek az extrém fizikai kompetenciáját, melynek segítségével Linda megfejti a bűntényeket, és legyőzi a magyar társadalom nemkívánatos elemeit, tehát mégiscsak megfelel, illeszkedik.

Térjünk most rá az apára, akit Bodrogi, a közkeletű vigjátékszínész alakít, és akinek a jelenléte komikus intertextualitást visz abba, ahogy Linda, a nyomozó superhősnő mint produktív különc megformálódik. A főcímet Bodrogit is bizarr módon mutatja be: rajzolt arca James Bond-utalásként egy célkeresztből néz ránk, miközben a kórus lelkesen kiabálja a színész nevét – a szereplők közül egyedül ő részesül ilyen bánásmódban. A rajzfilm-Bodrogi, miután extratextuális ismertsége ilyenképpen megerősítést nyert, szarkasztikus mosollyal meghajol, majd ujjával elhúzza a célkeresztet, akár egy

pókhálót. És bár itt színészt alakít, az egyik folyamatosan kihasznált intertextuális vicc épp abban rejlik, hogy míg Bodrogi akkoriban rendkívül népszerű volt – ahogy azt a főcím is aláhúzza –, Béla a nevetségesen sikertelen, ripacs színész archetípusa, aki csak apró szerepeket kap, miközben kimagaslóan tehetségesnek és sikeresnek képzelet magát (ahogy azt korábban említettem, ez visszajára fordítja Görbe apai háttérének extratextuális kontextusát). A *Linda* azzal, hogy Bodrogit a kisstílű, küszködő színész szerepébe bújtatja, önreferenciális betekintést nyújt a magyar kultúripar kulisszái mögé, továbbá, az amerikai „minőségi” televízió kortárs stratégiáihoz hasonlóan, legitimitásra és relevanciára törekszik ezzel az intertextuális játékkal.⁴⁶ Ez a karakterizálás egyben segít megőrizni a kelet-európai zsidó vigjátéki hagyományokban gyökerező komikus-szánalmas átlagember figuráját – a sorozatban visszatérő humorforrást jelentenek Béla különböző pitiáner színészi munkái, mint például egy statisztaszerep egy szovjet háborús filmben, szarvas egy rajzfilmben, szerepek reklámokban és történelmi tévéjátékokban. Az ilyen intenzív, ironikus intertextualitás nem újdonság a magyar tévés produkciók történetében,⁴⁷ ám a *Linda* nem annyira a politikai satíra eszközeként, mint inkább a női superhős népszerű és exportálható fantáziaképének közvetítésére alkalmazza ezt a kikacsintó önreflexiót.

Ebből a szempontból figyelemre méltó a *Panoptikum* című epizód, amely megannyi, a kortárs film- és tévékultúrára, valamint Budapestre mint a nagyvárosi kulturális élet élénk színterére vonatkozó intertextuális utalást tartalmaz. A kezdőjelenetben Linda jegyzéreteket ver meg a Filmmúzeum, az akkori Budapest népszerű művészmozija előtt. Később a rendőrség az ikonikus *Kétfény* (1964) című bűnügyi televíziós magazinműsor segítségével terjeszti a gyanúsítottak arcképét, aminek eredményeképp az epizód bepillantást enged a műsor forgatásába, illetve ironikus hangvétellel a szocialista bűnüldözés és a televízió harmonikus együttműködését is jelzi. A bűnügyi cselekmény a Budavári Labirintus katakombáiban található *Panoptikum*-ban játszódik, és utalások történnek egy ott forgatott történelmi filmre is. Linda Béla révén keveredik bele az ügybe: egy szobrász az apja arcáról készült öntvényt használja fel egy történelmi alak viaszszobrának

⁴⁶ Havas, Julia: *Woman Up: Invoking Feminism in Quality Television*. Detroit: Wayne State University Press, 2022. (megjelenés előtt)

⁴⁷ Imre: *TV Socialism*. pp. 148–153.



Linda

elkészítéséhez, és az epizód azt járja körül, ahogy a bűnözők magyar középkori ékszereket próbálnak nyugatra csempészni a viaszszobrok nemzetközi utaztatásának örve alatt. A történet több tárlatvezetésen keresztül mutatja be (és teszi háttorzongatóvá) a kiállított viaszfigurákat, melyeket a főbb szereplők meglátogatnak a katakombákban, miközben idegenvezetők ismertetik a figuráknak a magyar történelemben betöltött szerepét. Ezek a látogatások foglalják keretbe az epizódot, és az utolsó vizit során az idegenvezető ezen szavakkal mutatja be a kollekcio legújabb darabját, mint a modern kori történelem részét: „*ez a viaszfigura Magyarország, Budapest, de talán az egész világ legfürgébb és legfélelmetesebb rendőrlánya... Tehát, hölgyeim és uraim, kedves látogatók, itt láthatják a Budavári Panoptikum legújabb figuráját, Lindát*”. Ekkor megpillantjuk Linda viaszfiguráját, amely jellegzetes sárga esőkabátjában ábrázolja őt, amint épp a levegőbe emelkedve rúg meg egy gonosztevőt, a látogatók pedig ámuldoznak. A tömegben ott a teljes szereplőgárda, akik sokatmondóan mosolyognak egymásra, miközben a kamera felváltva mutatja Linda viasz- és valódi arcát. A műsor ezzel a kikacsintással helyezi a fiktív Lindát a magyar történelem nemzeti, exportálható (férfi) hőseinek panteonjába, és így előrevetíti, egyúttal kifigurázza a késő szocialista államok nyugatosodásra törekvő nacionalista projektjeit, pontosabban azt a fajta

posztoszocialista nemzetbrandinget, amely ezen országok történelmi nagyszerűségét eurocentrikus keretbe ágyazva promotálja.⁴⁸

Nemzet és femininitás a *Lindában* mint procedurális városi bűnügyi sorozatban

Az, hogy a *Panoptikum* a Budavári Labirintus katakombáit és viaszbáb-kiállítását egyszerre használja turisztikai látványosságként és kísérteties, gótikus, veszélyes térként, rámutat a *Linda* utolsó kulcsfontosságú műfaji jellegzetességére: ahogy a procedurális noir/zsarusorozatok jegyeit és a városi bűnügyi helyszínekre vetett turistatekintetet vegyíti. Térjünk vissza ismét a főcímhöz és Linda főnökéhez, Eősze őrnagyhoz (Deme Gábor, Vayer Tamás), akinek figurája a szigorú-de-igazságos rendőrfőnök műfaji trópusát ülteti át magyar kontextusba. Eősze korábban már említett bemutatkozója a főcímben azt jelzi, hogy Linda nem illik a rendőrség világába: Eősze élszereplős profilképét látjuk, szájában a védjegyévé vált pipájával. Egy apró, rajzolt Linda sétál a pipa peremén, majd beleesik. Aztán felfordul a pipa, hogy a rajzolt Linda apró rajzolt szívek között kipottyanjon belő-

le. Ez a szekvencia kihangsúlyozza Linda bajkeverő, manószzerű és kislányos különcségét a rendfenntartás világában, valamint a Linda és Eősze – aki a férfitekintély egyetlen valós képviselője a sorozatban – között kialakuló joviális, atyai/paternalista kapcsolatot is. És bár Eősze megfelel a nyers, de szerető apafigura archetípusának, tekintélyelvű atyai gondoskodásának hatékonyságát csökkenti az, ahogy a sorozat a rendőrség bűnüldözésben való sikertelenségét ábrázolja.⁴⁹ A sorozat a többségében férfiakból álló rendőrség tagjait – Eőszét leszámítva – a régió zsaruvicceinek antiautoriter hagyományain keresztül mutatja be; ostoba bohócokként, akiket jellemzően *schlemiel* (balek) figurákat alakító, jól ismert vígjátéki színészek játszanak (Harsányi Gábor, Balázs Péter).

Zsamba Renáta⁵⁰ a sorozatnak a szocialista rendszer bűnözés- és detektívábrázolásra való reflexióját tárgyaló tanulmányában Lindát az angol–amerikai *hard-boiled* krimirodalom női detektívjeinek utódjaként értelmezi. Elterjedt feltételezés, hogy a fentieket nehéz volt ábrázolni, mivel a kollektivistá, szocialista társadalomban az individualizmus és a bűnözés gondolata ellentmondott az uralkodó ideológiának. Zsamba szerint a *Linda* sikere a késő szocialista nyugatosodás mellett egyrészt a sorozat nőábrázolásának köszönhető, amely az újdonságnak számító *hard-boiled* női detektívén keresztül az individualizmus gondolatát közvetíti, másrészt annak, ahogy a bűnözőket a szocialista ethosz ellenségeiként jeleníti meg: ezek jellemzően nyugatról érkező külföldiek, magyar disszidensek, valamint a főváros budai oldalának villáiban élő, régimódi, gazdag magyar elit tagjai.⁵¹ Ráadásul a huligánok, akikkel Linda minden epizódban megverekszik, „*vagy ki akarják rabolni, vagy molesztálják. Mintha Linda jelenléte alkalmat adna annak a gondolatnak a közvetítésére is, hogy a hatalom mit tart helyes térhasználatnak és mit nem*”.⁵²

Zsamba olvasata egyrészt ténybeli tévedésekre épül, másrészt figyelmen kívül hagyja mind a (késő szocialista) televízió, mind a *Linda* bűnőrábrázolásmódját meghatározó

kulcsfontosságú elemek kontextusát. Ami a helytelen állításokat illeti, bár valóban akadnak olyan bűnözők, akiket Zsamba a legjellemzőbbnek állít be, de nem ezek dominálnak. A visszatérő trópus ugyanis az, hogy a bűnözők a helyi kulturális élet és különböző szakmák magyar képviselői (*Pavane...*, *Piros, mint a kármin*, *Panoptikum*, *Software*, *Pop pokol*, *Víziszony*, *Aranyháromszög*, *Stoplis angyalok*). A *tizennyolc karátos aranyhal* emlékezetes esetében pedig egy csapat magyar fiatalember az ellenség, akik német turistalányokat üldöznek és erőszakolnak meg a Margitszigeten, a fővárosnak ezen turisztikailag kiemelt pontján. Ez az epizód úgy alkalmazza a nemi alapú gótikus esztétikát, akár a *Panoptikum* a katakombákat és a viaszszobrokat: a jelenet, melyben a banda tagjai a Margitsziget szabadtéri uszodájának egy elhagyatott, lepusztult részére üldözik Lindát, vizuálisan átkódolja, nyugtalanító és veszélyes helyként jeleníti meg ezt az egyébként népszerű nagyvárosi közteret. Az *Aranyhal* azért is figyelemre méltó, mert nyíltan mozgósítja a sorozat állandó szubtextjét, miszerint a szexuális erőszak fenyegetése mindenhova elkíséri Lindát a nyomozásai során – és gyakran ez indokolja az epizódnívó verekedést is, ahogyan a *Piros, mint a kármin* című részben láttuk. Ez természetesen szerves része a női főszereplős bűnügyi narratívák nyelvezetének, azonban ebben a kontextusban nem választható el Budapest ábrázolásmódjától, pontosabban arra való hatásától, hogy a város egyébként izgalmas, kulturálisan pezsgő európai metropoliszként jelenik meg, melyben a modernitás (beleértve Linda újdonságként ható nőiségét) és a történelem harmonikusan megfér egymás mellett. A főcím utolsó pillanatai határozottan az utóbbi üzenetet közvetítik: ahogy az élőszereplős/rajzfilmes szekvencia véget ér, és a crime-funk zenei téma elhalkul, egy rövid montázs-szekvencia veszi kezdetét, mely átvezetesként szolgál a főcím és az epizód első jelenete között. Ez a montázs Budapest jellegzetes szobrait és emlékműveit (a Lánchíd oroszlánját, a Hősök tere emlékművét, a Gellért-hegyi Szabadság-szobrot) mutatja be ünnepélyes, pátosszal telt zenekari mu-

49 Az apaság diskurzusában megfigyelhető változásokról, melyek az 1980-as és '90-es évek magyar filmjeiben a rezsim omladozó tekintélyelvűségének allegóriáiként jelennek meg lásd: Orban, Clara: *When Walls Fall: Families in Hungarian Films of the New Europe*. In: Ostrowska, Dorota – Pitassio, Francesco – Varga, Zsuzsanna (eds.): *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, London & New York: I.B. Tauris. pp. 248–260.

50 Zsamba: *Szocialista krimi kapitalista díszletekkel*.

51 *ibid.* p. 24.

52 *ibid.*

zsika kísértében. Ám ezek a város építészeti múltjára utaló tekintélyes régi emlékművek a harcművészeti filmek vizuális nyelvén kerülnek bemutatásra, rántott svenkekkel és hirtelen ráközelítésekkel, távolodásokkal. Ezt az ábrázolásmódot értelmezhetnénk úgy, mint a *Linda* azon ambícióját, hogy Budapestre, az európai történelemnek eme központjára posztmodern, kozmopolita szemmel tekintve kiemelve a várost a szocialista múlt sötétjéből, és a vagány, nyugatias jelen fényébe vonja – azonban ezt az értelmezést komplikálja az a tény, hogy Linda kalandjaiban, melyek e nevezetes szinterek között zajlanak, a genderkérdés hangsúlyozott szerepet kap, és az, hogy a bűnözők az esetek jelentős többségében férfiak. A legtöbb epizódban az „emlékmű”-montázst valamely emblematisz közterületről készült légifelvételek követik, amely köztér háttérként szolgál Linda magányos harcának egy csapat ellenséges férfi ellen. (Az *Aranyháromszög*ben például a Parlament épülete előtt verekszik meg velük.) A műsor epizodikus-ritualisztikus szerkezete kétértelművé teszi a turistatekintetet: miközben megnyugtatóan szolgál, hogy Linda mindig le fogja győzni férfi támadóit, az epizodikus televízióra jellemző repetitívitás azt is sugallja, hogy a férfiak által elkövetett (szexuális) erőszak éppolyan szerves része ennek a gyönyörű modern metropolisznak, mint a (férfi történelmi személyiségeket ábrázoló) nagyszerű szobrok – akármilyen keményen dolgozik is Linda előbbi megszüntetésén. Pontosan ezt, a férfiak által elkövetett bűnözés szexualizált jellegét és az epizodikus televízió hatásait hagyja Zsamba figyelmen kívül, amikor arra a következtetésre jut, hogy azzal, ahogyan a sorozat az utcai bűnözőket ábrázolja, propagandaszerűen pusztán a közterek helyes használatára oktatja a nézőket.

A bűnügyi cselekmények gonosztevőinek megjelenítése ugyancsak kétértelmű, és ez a „szocialista propaganda a külföldi fenyegetés ellen” olvasatot teszi problémássá. Mint már említettem, a bűnözők gyakran a modern Magyarország értelmiségi, kulturális és szakmai középosztályába tartoznak; és ami döntő fontosságú, a bűncselekményeknek sok esetben kevésbé a kompromittáló nyugati hatásokhoz van köztük, mint inkább az exportálható magyar erőforrásokkal való hazai visszaéléshez. A bűnügyi cselekmények nagy része olyan témákat ábrázol, melyekben magyar bűnözők nyugatra csempészik az ország történelmi (*Panoptikum*, *Rebeka*, *Víziszony*), művészeti (*Piros*, *mint a kármin*, *Pop Pokol*, *Aranyháromszög*), szellemi (*Software*) vagy kereskedelmi (*Oszkár tudja*) tulajdonát. Ebben a jellegzetességben impliciten az sugalmazódik, hogy az említett javaknak

a kapitalista Európában felsőbbrendű értéke van. A sorozat mind a csempészet, mind a szexuális erőszak ábrázolásakor – melyek rossz fénybe vonják a helyi turisztikai látványosságokat és javakat; ilyen az *Aranyhalban* a német turista nő szexuális zaklatása, akik jóhiszeműen látogattak el erre az állítólag nyugatiasodott, azaz civilizált fővárosba – a nyugatosodás folyamatát kihasználó, azzal visszaélő helyieket teszi meg elkövetőnek. Egyedüli ellenfelük Linda, akinek újszerű, erőszakos, rugalmas szupernőisége képes őket (átmenetileg) megállítani, miközben a hagyományos rendőrségi módszerek hatástalannak bizonyulnak. Ilyen értelemben illeszkedik be tehát a sorozat terébe és idejébe a különc harcos nyomozólány, aki magabiztosan lakja ezt az átmeneti korban létező Magyarországot, amely éppen jövőbeli poszt-szocialista, transznacionális és kozmopolita identitását keresi. A végfőcím, mely ikonicitását tekintve a nyitó főcímhez mérhető, szó szerint a háttetokról kiáltja, hogy Linda az egyetlen, aki uralni képes ezt a konfliktusokkal teli világot: egy magas, budapesti épület hófödte tetején, piros szatén karateruhában, bokszsákkal edz a fehér háttér előtt a főcímmel ütemére. A kamera egy ideig követi edzésprogramját, majd lassan hátrálni kezd, míg Linda alakja el nem vész a nagy épületek közt. A hosszú légifelvétel még megmutat egy utolsó panorámaképet madártávlatból a belváros nevezetességeiről; így egyesítve a régit és újat egyetlen felvételben.

Konklúzió

Tanulmányomban azt a kérdést jártam körül, hogyan ábrázolja a nyomozó hősnőt az 1980-as évek magyar rendőrségi procedurális sorozata, a *Linda*. Az átmeneti periódusban lévő régió kulturális folyamatait tükröző jellegzetes médiaterméknek a sorozat talán legfontosabb tulajdonsága, hogy egy női harcművész hős áll a központjában, akinek szupernőként való ábrázolása a nyugati hatásokat domesztikálja. E domesztikáció kulcsfontosságú aspektusait – mint a műfajkeveredés, az intertextualitás, egy „új” nőiség korporalitása, valamint a rendőrség és a bűnözés konfigurációi a tér és a turistatekintet viszonylatában – vizsgálva amellett érveltem, hogy a *Linda* kulturális hatása nem merül ki a nyugati trópusok helyi kontextusba való átültetésében, ami által egy látszólag kulturálisan inkongruens, újszerű fantáziafigurát hoz létre. Megjelenése éppígy nem magyarázható a nőközpontú noir/bűnügyi műfajok exportálható



Linda

88

transznacionalizmusának és transzkulturális felismerhetőségének elméleteivel.⁵³ A Garland-Thomson nyomán általam megalkotott „produktív különység” fogalmát alkalmazva demonstráltam, hogy közelebről szemlélve a *Linda* nagyon is jellemző a gyártásának idejére és helyére, még akkor is, ha a taekwondoharcos „nyomozólány” megjelenése látszólag összeegyeztethetetlen a környezetével.

Természetesen, figyelembe véve kulturális-geopolitikai-ideológiai szempontból összetett hátterét, a *Linda* rendkívül kézenfekvő esettanulmány egy ilyen transzkulturális

és transznacionális elemzéshez, és rá is mutattam, hogyan érzékelteti a nyugatosodási aspirációk és az ezzel ellentétes nacionalista protekcionizmus konfliktusos projektjeit, amelyek meghatározták a magyar diskurzusokat a sorozat gyártásának idején. Ugyanakkor emellett is érvelek, hogy a helyi közeget mindig figyelembe kell venni, amennyiben a transznacionálisan elterjedt női detektívfigurákat és általában a transznacionális médiát vizsgáljuk. Az ilyen témájú kutatások igen gyakran érvelnek a nyugati média „lingua franca” vagy „exportálható” mivolta mellett, ám ezzel akaratlanul is az (egyébként elitelt) angol–amerikai kulturális imperializmus jelenségét reprodukálják. Ezek a korlátozottságok mutathatók ki a közelmúltbeli feminista szakirodalomban is, mely egy fordított irányú televíziós exportról, a női főszereplős *Nordic noir* transznacionális formálhatóságáról és az angol–amerikai, illetve nyugat-európai kontextusba való átültetéséről szól. A diskurzusok, melyek a *Nordic noirt* a „periférián” lévő nemzeteknek a központi területekre gyakorolt kulturális hatásaként mutatják be (ami önmagában egy anglo- és eurocentrikus megközelítés), nem veszik figyelembe a „nemzeti” kérdését ezekben a kulturális áramlatokban. Noha a *Linda* kirívó példája az olyan műsoroknak, amelyek a gendert középpontba állító transznacionális, regionális, intertextuális jelentésalkotás révén valamilyen nemzeti (kulturális, ideológiai) identitást fejeznek ki, a transznacionális export/import kérdését illetően azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy az adott nemzeti és regionális hatás mindig jelen van; ez egy olyan elem, melyet az angol–amerikai kutatók hajlamosak kifelejteni a médiaszövegeket befolyásoló tényezők közül. Ezek a megfigyelések különösen fontosak egy olyan időszakban, amikor a nyugati médiakultúrák és tudományos diskurzusok rendre a posztkolonializmus, a multikulturalizmus és feminizmus állítólagosan progresszív, de nyugatcentrikus retorikája iránti elkötelezettségükkel álcázzák az euro- és anglocentrizmust. Az ilyen performatív progresszivitás csupán a középpontot erősíti, és az általa kritizált dinamikát reprodukálja azzal, hogy úgy közelít meg tereket, eszméket és szövegeket, mintha azok csak a Nyugathoz mint viszonyítási alaphoz való kapcsolatukban és arra való reakcióként léteznének.

Túry Melinda fordítása

53 Zsámbo: *Szocialista krimi kapitalista díszletekkel.*; Klinger: *Gateway Bodies: Serial Form, Genre, and White Femininity in Imported Crime TV.*