

*Kothencz-Török Katalin*

Szegedi Tudományegyetem

## **Elbűvölő bájkeverők: Posztfeminista boszorkányok a tévében**

A boszorkányok közösségét egyfajta nők közötti kapcsolati hálóként képzeljük el leggyakrabban. A boszorkány figurája a második hullámos feminizmus bizonyos diskurzusaiban fontos helyet töltött be, mint a hatalommal, ágenciával rendelkező, engedetlen nőfigura. A tanulmány a boszorkány figurájának azzal a televíziós sorozatokban felbukkanó alakváltozatával foglalkozik, amely egyaránt hordoz feminista és posztfeminista jellegzetességeket, azaz azokkal a csinos, nőies és hatalommal bíró boszorkákkal, akik a sorozatok hősnőiként mások segítésére törekednek.

### **Műfaji sajátosságok**

A boszorkányokat szerepeltető sorozatok között egyaránt találunk a horror, a thriller, a romantika és az akció műfajába illő darabokat is. Ezek a boszorkány figurájának különböző alakváltozatait, értelmezési lehetőségeit használják fel elsősorban attól függően, hogy protagonistaként vagy antagonistaként kívánják feltüntetni, de egytől egyig a hatalommal, erővel bíró nő alakjára építenek, amely a második hullámos feminizmus bizonyos diskurzusaiban fontos szerepet töltött be. A következőkben a boszorkány figurájának azzal a televíziós sorozatokban felbukkanó alakváltozatával foglalkozom, amely egyaránt hordoz feminista és posztfeminista jellegzetességeket, azaz azokkal a csinos, nőies és hatalommal bíró boszorkákkal, akik a sorozatok főhőseiként mások segítésére törekednek.

Rachel Moseley a tiniboszorkák reprezentációival foglalkozó tanulmányában röviden bemutatja különböző feminista diskurzusokban és gyakorlatokban a boszorkány figurájának jelentőségét (Moseley 2002, 409–411). Ahogy írja, számos boszorkánygyülekezetet [coven] alapítottak a hetvenes években a második hullámos feminizmussal összefüggésben, amelyeknek gyakran csak női tagjai voltak és a boszorkányságot mint istennő központú vallást ünnepezték. Szintén a második hullámos feminizmussal kapcsolatban több teoretikus a nők boszorkákként való kivégzésének történetéhez fordult. Moseley egyik példája Robin Morgan, aki szerint a boszorka a nők elnyomásával szemben fellépő ellenállók ősi figurája, ez a

kritikai megközelítés a boszorkányt a női ellenállás metaforájának tekinti, és olyan nőket értelmez boszorkányként, akik a társadalmi szabályoktól eltérően éltek, például női közösségekben, ezáltal a patriarchális renden kívül helyezkedtek el. Mary Daly-t azért tartja fontosnak, mert a boszorkákban a hatalommal rendelkező nők rejtett történetét látta, és az erős, felszabadult nő figurájaként visszakövetelte a feminizmus számára a vén banya [hag] korábban lenézett, túlságosan negatívnak ítélt alakját. A másik fontos értelmezési keret, amely még fontos Moseley bemutatásából, az a természethez kötődő jóval konvencionálisabb kép, ebben a női reprodukciós képességet, ezáltal a nő természethez való kapcsolhatóságát emelték ki, a hajadon és az anya alakját tartották fontosnak; valamint a természetközelséggel, a természet ismeretével kapcsolódik össze a Barbara Ehrenreich és Deirdre English által képviselt felfogás, amely szerint a boszorkányüldözések célpontjai azok a füvesasszonyok és gyógyítók voltak, akik fenyegetést jelentettek az egyházra vagy a patriarchális hatalom képviselőire.

Ahogy Moseley szemléltetéséből látható, már a második hullámos feministák számára is fontos alak a boszorkány és annak különböző változatai. Értelmezéseiket két csoportba sorolhatjuk, egyrészt mint a kifejezetten női hatalom birtokosa, a női ellenállás alakja, aki a patriarchátuson kívül áll, másrészt mint a természettel kapcsolatba állított nő, ahol a reprodukciós képesség, a női életszakaszok válnak fontossá. Előbbi radikálisabb értelmezés, amely az engedetlen, ágenciával rendelkező nő alakjára fókuszál, utóbbi pedig konvencionálisabb, hiszen a nőiességre, a feminin jegyekre, szerepkörökre koncentrálnak.

A továbbiakban olyan televíziós sorozatokat mutatok be, amelyekben a boszorkány figurája a bájjal, a varázslatossággal kapcsolódik össze, hősnők koruk női ideáljainak felelnek meg, és olyan hatalommal bírnak, amelyet kordában kell tartaniuk — ami gyakran egy tanulási folyamat része. Olyan sorozatokról van szó, amelyek többségében realiztikus helyzeteket ábrázolnak fantasztikus csavarral<sup>1</sup>; valamint mindben a női kötelék, a nőági boszorkányság figyelhető meg. Ahogy látható lesz, a kilencvenes években és az azután induló sorozatokban egyszerre működik egy feminista és egy posztfeminista retorika. A feminizmust olyan hívószavak fogják jellemezni ebben a boszorkányos tematikában, mint az emancipáció, a szolidaritás, a nővérség [sisterhood], a matriarchátus, a női erő, hatalom, a patriarchális rend megkérdőjelezése, a hegemon maszkulinitás büntetése. Ezek a fogalmak, kifejezések a második hullámos feminizmusba illeszkednek és a nők egyenjogúságát, a patriarchális kultúra erőviszonyainak átalakítását tartják szem előtt. A tárgyalt sorozatok sok szempontból könnyedén illeszkednek a

---

<sup>1</sup> Ez alól a *Chilling Adventures of Sabrina* lóg ki leginkább, de más szempontokból illeszkedik a többi alkotás közé.

feminizmus ezen irányába, hiszen már önmagában a boszorkány figurája is értelmezhető a második hullámos feminizmus egyik kiemelt alakjaként, ahogy az fentebb Moseley bemutatásából is látható. De emellett a posztfeminizmus logikája is erőteljesen meghatározza az elemzett kétezres évekbeli sorozatokat, ami az olyan hívószavakban ölt testet, mint a glamúr, az ideális feminin külső, a női szépség, a domesztifikáció, a tradicionális nőiességbe és a patriarchátusba való beíródás, a női szexualitás vizuális bemutatása. A posztfeminizmus kritikájával azt a posztfeministának nevezett kulturális logikát vizsgálom, amely a feminizmus céljait beteljesedtként, meghaladottként állítja be. A posztfeminizmus kritikájával a posztfeminista logika működésére kívánok rávilágítani, amely miközben a felszínen a második hullámos feminizmusban fontos női erőt, egyenjogúságot hirdet, a patriarchális rendet tartja fent azáltal, hogy a hagyományos női szerepeket és a férfi tekintet számára ideális női szépséget és szexualitást teszi a nők számára vágyottá és elérendővé.

### Samantha, az első a sorban

A televíziós sorozatok világába 1964-ben a *Bewitched* (1964–1972) emelte be a boszorkány figuráját Samantha (Elizabeth Montgomery), a varázslatos háziasszony formájában. Az 1950-es és 1960-as évek sorozatainak megfelelően (Krigler 2008, 20) a *Bewitched* is egy idealizált középosztálybeli amerikai nukleáris családot mutat be, de míg a hagyományos szituációs komédiák ebben az időszakban a szuperapát idealizálták (Lacalle & Gómez 2016, 2), addig a *Bewitched* a karcsú, vonzó és szőke háztartásbeli feleséget, Samanthát állította a középpontba, férjét pedig a korszakban megszokottal szemben kevésbé talpraesettnek mutatta. Már ez a különbség is jelzi, hogy kortársaitól eltérően a narratív dinamikát itt nem a férj, hanem a feleség határozza meg, így a hagyományos ötvenes-hatvanas évekbeli férfi-női hierarchia felborul, és egy olyan képet közvetít a családon belüli erőviszonyokról, amely sokkal inkább a nyolcvanas évektől a munkásosztályt szerepeltető szériák sajátossága — ezekben talpraesett, erős anyafigurákat látunk, felelőtlen, buta apafigurák mellett (Butsch 2003, 582). Betty Friedan egy évvel korábban megjelent könyve, a *The Feminine Mystique* — amely a második hullámos feminista mozgalmak számára fontos mű volt — hatása egyes kritikusok szerint érezhető a *Bewitched*ben, elsősorban a nők háztartásbeli szerepének, a férfi-női feladatok bemutatásának tekintetében és abban a narratív dinamikában történő változásban, hogy ebben a szériában a női ágens a meghatározó<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Lásd például Julie D. O'Reilly-nál (2013, 23)

Az alapszituáció szerint a boszorkány Samantha feladja a varázsvilággal való kapcsolatát, hogy átlagos külvárosi háziasszony lehessen férje, Darrin<sup>3</sup> oldalán, akinek nászéjszakájukon vallja be természetfeletti erejét. A férfi elfogadja a nő erejének létét, de kapcsolatuk zálogaként Samantha nem használhatja varázserejét. Persze mindez nem megy ilyen egyszerűen és minden egyes epizód komikumát a varázslatok következtében fellépő bonyodalmak és azok helyrehozatala adja. A rend felborulása általában Samantha egyik családtagjának csínytevésének a következménye, aki gyakorta Samantha anyja, nagynénje vagy lánya, néha bácsikája vagy apja. A varázsvilág a *Bewitched*-ben elsősorban nőági erőről tanúskodik, a női boszorkák nagyobb varázserővel bírnak, mint a férfi varázslók<sup>4</sup>, amit az is szemléltet, hogy míg Samantha kislányának meg kell tanulnia varázserejét használni és kordában tartani, addig a sorozat hetedik-nyolcadik évadában szereplő fiuk elenyésző varázserővel rendelkeznek. A sorozatbeli varázsvilág a családi varázshelyzethez hasonlóan matriarchális alapú, női vezetőkkel, főpapnőkkel bír, amire többször is rámutatnak a szereplők. A varázslatok adta komikum, ahogy már jeleztem, felborítja a hagyományos férfi-női hierarchiát, a patriarchális varázstalan világban a matriarchális varázsvilág kerekedik felül, ezt erősíti az is, hogy a varázslatos tréfáknak gyakran Darrin, a patriarchátus sorozatbeli képviselője esik áldozatul, a rendet pedig mindig Samantha állítja helyre.

Míg a *Bewitched* alapszituációja és közege azt a látszatot kelti, hogy a patriarchális rendnek megfelelő a családi helyzet, aminek megfelel a magasbeosztásban, a reklámparban dolgozó férj és a háztartásbeli, gyermekeket nevelő anya, akik a külvárosban élnek, addig a fantasztikus elemnek köszönhetően a patriarchális ágens alól kicsúszik a talaj a matriarchális erő egyik birtokosának a beavatkozása miatt, hogy az epizód végén egy szintén matriarchális erő visszaállítsa a látszólag patriarchális rendet.

Ebben a bujtatott női hatalomban látja Susan J. Douglas a *Bewitched* népszerűségét:

A *Bewitched* részben újdonsága és a speciális effektek szakképzett használata miatt volt hatalmas siker, amelyek a mágia és irányítás meglehetősen alapvető fantáziájára játszottak rá. De azért is sikeres volt, mert azon kevés sorozat közé tartozott, amelynek vonzó női főszereplője a női nézők számára szünetet biztosított a férfi dominanciától, valamint annak kritikáját szolgáltatva. (Douglas 1995, 127)

<sup>3</sup> 1964-től 1969-ig Dick York keltette életre Darrint, 1969-től 1972-ig pedig Dick Sargent.

<sup>4</sup> Annak ellenére, hogy ugyanolyan vagy hasonló erővel bírnak, általános jelenség, hogy csak a nőket nevezik boszorkánynak, férfi megfelelőit pedig varázslónak [*sorcerer*] vagy boszorkánymesternek [*warlock*].

Douglas olyan sorozatokban elemzi a természetfeletti erővel bíró nő figuráját, köztük Samanthaét, mint a *Jeannie, a háziasszony* (1965–1970) és *Az Addams család* (1964–1966), amelyek változó nemi szerepekre reagálnak, és amelyekben a nők nem használhatták varázserejüket, csak ha az életükben lévő férfinak volt rá szüksége (Douglas 1995, 127). Lynn Spiegel szintén ezeket a szériákat vizsgálja tanulmányában a fantasztikus szituációs komédiák<sup>5</sup> kapcsán, amelyek szerinte egyfajta elhajlásai voltak az ötvenes-hatvanas évek idealizált családjainak, mivel felforgatták a tradicionális értékeket (Spiegel 1991). A *Bewitched*et a továbbiakban bemutatott szériákhoz hasonlóan két retorika működteti egyszerre, ami a fenti Douglas idézetből is kiolvasható. A sorozat egyrészt megfelel a korszak szériáit meghatározó tradicionális család elképzeléseknek, a tradicionális nőiséget hirdeti, azaz a patriarchális rend hagyományos elképzelését mutatja be, ugyanakkor már megmutatkozik benne Friedan *The Feminine Mystique*-jének hatása, ezáltal pedig a második hullámos feminizmus számára fontos olyan fogalmak jelennek meg benne, mint a női erő, hatalom, a patriarchális rend felborítása, a hagyományos női szerepek kritikája.

A *Bewitched* több szempontból is meghatározó széria a televízió későbbi boszorkái számára. Egyrészt sikeressége és kulturális státusza vitathatatlan Amerikában, hiszen mióta véget ért a sorozat, újra és újra műsorra tűzik a különböző csatornák — amelyiknél a disztribúciós jogok aktuálisan vannak. Másrészt a női szépség ideálját is hozzákapcsolta a kedves boszorka karakteréhez, aki mágiájával férjét segíti és otthonában tartja fenn a rendet. Bár elsőre a háziasszony és a család hagyományos szerepét nyújtja a sorozat, kettős erő mozgatja, egyszerre szolgálja ki és forgatja fel a patriarchátust. A kilencvenes évektől ez a kettős erő, bár kissé átalakul, de továbbra is meghatározó marad a sorozatok olvasatában.

## Posztfeminista boszorkák

A kilencvenes évektől megjelenő sorozatokban két retorika együttes működése figyelhető meg a boszorkák kapcsán. Az egyes sorozatok főhősnői boszorkányok, akik hatalommal, természetfölötti erővel bírnak, amelyet általánosságban női ágon örökölnek vagy nőági családtagok segítségével sajátítanak el és használnak, azaz erőteljesen építkeznek a 'matriarchális kötelekekre, és erejük segítségével kiállnak a gyengébbek — általában nők — mellett. Ezzel a második hullámos feminizmus egyes diszkurzusaiban

---

<sup>5</sup> A fantasztikus szituációs komédiát hívhatják szörny-család szituációs komédiának a fantasztikus elemek milyensége függvényében.

<sup>6</sup> Az angolul megjelent tanulmányok részleteit a Szerző fordításában közöljük.

ünnepelet erős, ágenciával bíró nőekkel körülvett boszorkány képét teremti meg. Azonban ezeknek a tévés boszorkáknak az életében rendkívül nagy hangsúlyt kap a divatos, csinos, nőies megjelenés, a romantikus kapcsolatok, a heteroszexuális szerelmi élet és az otthon szférája. E tekintetben a posztfeminizmus nőközpontú neokonzervatív logikája is működteti a szériákat. Diane Negra ezt a következőképp fogalmazza meg:

a posztfeminizmus jelentős reprezentációs figyelmet összpontosít az otthonra, az időre, a munkára és a fogyasztói kultúrára, és hajlamos olyan történetek és képek termelésére, amelyek ezeken a területeken a női szorongást ábrázolják és a női hatalomról [empowerment] fantáziálnak. (Negra 2009, 12.)

A posztfeminizmus kritikusainak kedvelt területe a chick flick filmek vizsgálata, hiszen a Negra által kiemelt témákat előszeretettel ábrázolják a posztfeminista retorikának megfelelően. A posztfeminizmus retorikáját működtető filmek és sorozatok gyakran használnak feministának tekinthető karaktereket, akikkel szemben főhőseik meghatározhatják vagy akiktől elhatárolhatják magukat. De vannak bizonyos felhangjai, amelyek a feminizmus hívószavait idézik meg, mint például a női hatalom és a választás lehetősége. A posztfeminizmus a feminizmus célkitűzéseit beteljesítettnek állítja be, a női egyenlőséget megvalósultként, a nők professzionális lehetőségeit, a publikus és a privát szférában való együttes megjelenésüket evidenciaként kezeli, így azt kommunikálja, hogy a nő újra lehet nőies és csinos, és hogy van választási lehetősége azt illetően, hogy a munka vagy az otthon világát részesíti előnyben, miközben az utóbbit propagálja. „Az otthon maradás lehetősége mint a kvázi feminista hatalom jellemzője azt a szélesebb kulturális tendenciát ábrázolja, hogy a feminizmust a tényleges politikai céljaival ellentétesen képviselje” (Negra 2009, 25).

A domesztifikáció, az otthon szférája, az abba való visszatérés, az abban való ténykedés az egyik kiemelt helyszíne a boszorkányokat szerepeltető sorozatoknak is. A hősnők a családi otthonban női rokonaikkal együtt élnek, gyakorta itt ütköznek meg a különböző gonosz erőkkel, itt kotyvasztják bájitalaikat, és gyakran itt mondják el a varázslatokat. A választás mint látszólagos lehetőség is újra és újra napirendre kerül ezekben a szériákban, a boszorkányi kötelességeik, amelyek domesztikus környezetükhöz kötik őket, és a publikus életük közötti egyensúlyteremtésre tett kísérletek során szembesülnek a zsonglórködés lehetetlenségével, egy utat hagyva számukra, amely egyértelműen az előbbi. A posztfeminizmusnak megfelelően tehát ezek a sorozatok romantizálják az otthont, a domesztikus környezetet, feladatokat, a nők kivonását a munka világából, ez a visszavonulás [retreatism] pedig az egyik kulcsfontosságú társadalmi gyakorlat

a posztfeminizmusban (Negra 2009, 25), ami a hagyományos női szerepek visszaállítását az otthon fontosságának hangsúlyozásával éri el, ezzel visszaírva a nőket a patriarchális rendbe. A szerepekre kiválasztott színésznők külső megjelenése, a karakterek öltözködési stílusa, a divatos ruhatár hangoztatása pedig a fogyasztói kultúrának való megfelelés világos következménye, valamint azt a folyamatot szemlélteti, amit többek között Sandra Lee Bartky kezdett vizsgálni Foucault elmélete alapján, azt, hogy a nők a fegyelmező technikák révén megépítik saját engedelmes testüket, amely létrehozza az ideális nőiességet (Bartky 1992).

Az első olyan boszorkányos sorozat, amely felkeltette a feminista kritikusok figyelmét a kilencvenes években a *Sabrina, a tiniboszorkány* (1996–2003) volt, amely a tinilányok körében lévő hatalmas népszerűsége miatt érdekelte őket. A *Sabrina* a *Bewitched*hez hasonlóan a családi szituációs komédia műfajába tartozik, és a kilencvenes évek azon trendjébe illeszkedik, amelyben a tinédzser közönség megnyerése érdekében a célközönséggel egykorúvá tették a főszereplőt és a szereplő gárda egy részét (Butsch 2003, 581–582). A sorozat főszereplője az erejét a 16. születésnapján megismerő Sabrina (Melissa Joan Hart), aki szintén boszorka nagynénjeivel él együtt. A zenész Hilda és a tudós Zelda egyaránt az önálló, sikeres és hivatása iránt elkötelezett nő képét állítják Sabrina elé, az epizódok során pedig arra nevelik, hogy varázsereje segítségével bármit elérhet a világban, amit csak akar — például egy csettintésre karate mesterré válhat. Miközben az önállóságra, az erő elsajátítására és a női diszkriminációtól mentes világban való életre tanítják — amik egyértelműen a sorozat feminista potenciálját szolgáltatják a női emancipáció fontosságának hangsúlyozásával — az egyes részek megerősítik az olyan hagyományos patriarchális normákat, mint a nők fizikai szépségének követelménye és a heteroszexuális kapcsolat, mindezekkel pedig kétértelművé teszik a feminista olvasatokat.

Sabrina szabadon használhatja varázserejét, amely átsegíti az egyes epizódok okozta kihívásokon. Szituációs komédia lévén az egyes varázslatok kicsúsznak Sabrina irányítása alól, ez szolgáltatja a sorozat humorát, és bár a történetek során nénikéi biztatják erejének használatára — ami gyakran azzal jár, hogy férfiasnak ítélt terepeken bizonyítja rátermettségét a tinilány —, az epizódok végére, hogy a rend helyre álljon, vissza kell illeszkednie a hagyományosan feminin szerepekbe, ami gyakran saját döntése, mert a nőies szerepet megfelelőbbnek, kényelmesebbnek tartja. A patriarchális elvárásoknak megfelelő nőideált reprezentálja a *Sabrina* első évados főcíme is, amelyben Sabrina különböző öltözködési stílusokat próbál ki a tükör előtt állva, főleg olyanokat, amik a hagyományosan nőies megjelenésnek felelnek meg, az utolsó öltözék pedig általában valamilyen nem megfelelő kosztüm — például egy hagyományos boszorkány jelmez, amely nem tetszik a lánynak,

mert nem igazán ő, ahogy mondja. Az epizódok is hasonlóan kezelik az egyes felvehető, kipróbálható szerepeket, azaz a részek végére a patriarchális rendnek megfelelő, kellően feminin szerepbe tér vissza a nőies és férfias lehetőségek között szabadon változatható Sabrina.

Rachel Moseley már említett tanulmányában a tiniboszorkák filmes és televíziós reprezentációival foglalkozik, és azt állítja, hogy a tiniboszorkák ábrázolása a populáris tartalmakban kiváló terep a hetvenes évek második hullámos feminizmusa és a kilencvenes évek posztfeminizmusa közötti elmozdulás vizsgálatára (Moseley 2002, 403). Hozzá hasonlóan közelít a *Sabrinához* Sarah Projansky és Leah R. Vande Berg, akik abból a szempontból vizsgálják a sorozatot, hogy milyen feminizmust és milyen női identitást közvetít a rajongók felé, és emellett érvelnek, hogy bár a populáris szövegekben ünneplik a *Sabrinában* megjelenő girl powert és feminizmust, a sorozat jelentősebb ideológiai munkája annak a szerepnek a feltárása, amit a népszerűsített feminizmus a nemi, faji és osztálykülönbségek fenntartásában — és nem aláásásában — játszik (Projansky & Vande Berg 2000, 36). Az általuk népszerűsített feminizmusként tárgyalt retorika a posztfeminizmus, amely miközben a *Sabrinában* is fenntartja a feminizmus látszatát annak kulcsfogalmainak használatával, a narratív dinamika segítségével a tradicionális női értékeket tartja fent és őrzi meg, valamint a patriarchális rendbe írja be Sabrinát. Tanulmányukban sorra veszik a sorozat feminista felhangjait, de nagyobb hangsúlyt fektetnek az ezeket aláaknázó, a narratívát a hagyományos női miliőbe illesztő sajátosságokra, amelyek a sorozat különböző rétegeiben jelennek meg. Tényként kezelik, hogy a *Sabrina* feminista üzenetei hangot kapnak a különböző médiaszövegekben, rajongói véleményekben, és be is mutatják a sorozat feminista potenciáját, de azzal a fenntartással, hogy ennek ellenére az egyes csattanók az epizódok végén a tradicionális feminitást erősítik meg.

Moseley szerint a kilencvenes-kétezres évek filmjeiben és sorozataiban a tiniboszorkány alakja problematikus:

Egyrészt a női hatalomba való élvezetes befektetést kínál, és lehetővé teszi, hogy olyan komoly témákkal foglalkozzon, mint a férfi erőszak és a nemi egyenlőség, ilyen módon az 1970-es évek feminizmusa gyakran átjárja a szövegeket. Másrészt posztfeminista szövegek is, abban az értelemben, hogy a második hullámos feminizmus kizárásával foglalkoznak, és abban is, hogy a konvencionális nőiségek és a hatalom összekapcsolásába investálnak: a glamúr [glamour] minden értelemben látványosan képviselteti magát. (Moseley 2002, 412–413)

Moseley tehát mindennek a kulcsmomentumát a glamúr [glamour] látványos bemutatásában látja az egyes sorozatokban; a szó eredetét vizsgálja,



hogy rámutasson a női szépség és a varázslat, erő közötti kapcsolatra. Ahogy írja, az idők során az elsődleges jelentés helyét, mint varázslás, bűbáj, átvette a női fizikai szépség, báj, de eredeti jelentéséből megtartotta a szó az erőt, a misztikusságot (Moseley 2002, 404). Emiatt tartja kulcsfontosságúnak a boszorkákkal kapcsolatban a glamúros bemutatást, hiszen egyszerre van jelen a női erő, hatalom, ami a varázslásból származik és a női szépség, női báj. Moseley glamúr fogalma kiváló példája a posztfeminizmusnak, hiszen a posztfeminista logika számára fontos női szépséget az erővel — amely a posztfeminizmusban csak látszólagos — és az élvezettel, vágygal kapcsolja össze — legyen szó akár a nők a férfi tekintet számára kívánatos bemutatásáról, akár a heteroszexuális kapcsolatok fontosságáról. Hódosy Annamária szintén a szépség és a boszorkányság, mágia kapcsolatát vizsgálja tanulmányában abból a szempontból, hogy miért olyan gyakori motívum, hogy a boszorkányok a mágia segítségével akarnak megszépülni (Hódosy 2016b, 28), ami például a *Sabrina* 2018-as feldolgozásában is megfigyelhető az idősebb boszorkák esetében. Moseley a glamúrban mutatja ki az ideális nőiesség és az erő kapcsolatát, amit, ha nem fantasztikus elemekkel tarkított sorozatokban látnánk, nevezhetnénk egyszerűen vonzerőnek is. A *Sabrina* kapcsán például pont a külső megjelenés fontosságára hívja fel a figyelmet, amikor a glamúr eszközeként a csillogást azonosítja — a varázslás jeleként —, ami a felszínt hangsúlyozza, ezáltal pedig szerinte az ilyen jellegű jelenetekben, médiaszövegekben a női erő kifejezetten a külsőn keresztül, a megjelenésre fókuszálva jelenik meg (Moseley 2002, 409). A varázslatok glamúros bemutatása élvezetet eredményez a további sorozatok világán belül és kívül is egyaránt, amire még visszatérek.

## Nővérségben az erő

A *Sabrina* után két évvel indult a *Bűbajos boszorkák* (1998–2006), amely szintén ünnepelt sorozattá vált, és a *Sabrina*hoz hasonlóan ennek a szériának is megvannak a maga feminista felhangjai. A *Bűbajos boszorkák* az előző példákkal ellentétben kilép a szitkom kategóriájából, ehelyett a dráma, akciódramma műfajába tartozik, hiszen az epizódok egyes meghatározó jelenetei a gonosz démonokkal való összecsapások, akciójelenetek. Amanda D. Lotz az akciódramák hibrid narratíváját vizsgálja a női főhősöket szerepeltető szériákban, amelyekben a hősnőt gyakran fizikailag, szellemileg vagy mágikusan erősebbé teszik, azaz gyakori, hogy az ilyen sorozatok főszereplői valamilyen szupererővel, természetfeletti erővel rendelkeznek (Lotz 2006, 68). Lotz ezeknél az akciódramáknál, amelyek közé a *Bűbajos boszorkákat* is sorolja, nem egyszerűen olyan műsorokat vizsgál, amelyek a nemi szerepeket megfordítva férfias munkakörbe helyezik női szereplőiket,

mint például a *Cagney & Lacey* (1981–1988), amely két rendőrnőről szól, hanem azokat a kilencvenes évektől feltűnő valamilyen különleges képességgel rendelkező női főszereplős sorozatokat, amelyek kidolgozott női karaktereket szerepeltetnek, epizódról epizódra látványos akció jeleneteket használnak, miközben a szereplők személyes élete és kapcsolatai kiemelten fontos szerepet töltenek be a történetvezetésben, természetfeletti erejüktől eltekintve pedig a lehető legátlagosabbként mutatják be ezeket a nőket.

A korábbi boszorkás sorozatokkal összevetve egy további lényeges narratív dinamikabeli különséget is találunk, míg elődei egy női főszereplőt állítottak a középpontba, addig a *Bűbájos boszorkák* a Bűbájosokat [*the Charmed Ones*], a három Halliwell-nővért, akiknek meg kell védeniük a világot a gonosztól. Az egymástól elidegenedett nővérek az őket felnevelő nagymama halála miatt jönnek újra össze a családi házban, majd egy bűbáj következtében felébred addig szunnyadó erejük, ami pedig hozzájuk vonzza a védelemre szoruló ártatlanokat és az erejükre sóvárgó démonokat. Az egyes részek így rendelkeznek egy epizodikus szállal, amely az aktuális ártatlanra való rátalálással vagy egy démontámadással indul, és a gonosz erő legyőzésével zárul, valamint egy átívelő szállal is, amely a lányok szerelmi és munkahelyi életéhez kapcsolódik és egy a háttérben a szálakat mozgató főgonoszhoz, azaz a sorozatot a narratív komplexitás jellemzi, hiszen egyszerre van jelen az epizodikus és szeriazált történetmesélés (Mittel 2008, 30). Lotz az akciódramák legnagyobb innovációjának a narratív hibriditást tartja — Mittel kifejezésével ez a narratív komplexitás —, mivel a hagyományosan férfias akciósorozatokból jövő epizodikus szál és a hagyományosan női, melodramatikus szeriazális cselekményvezetés keveréke teszi működőképpé ezeket a sorozatokat. Az epizodikus szál hangsúlyos jelenléte miatt pedig a női akciódramák nyújtotta nézői élmény eltér a többi nőközpontú drámától (Lotz 2006, 72), hiszen a látványos akciójelenetek eltérő vizuális élvezetet szolgáltatnak, amelyhez hozzájárulnak a női hősök glamúros látványa is.

A *Bűbájos boszorkák* három nővére különböző képességek birtokában vannak — a telekinézis, időmegállítás és jövőbelátás képessége oszlik meg közöttük —, de igazán különlegessé és erőssé a hármak ereje [*Power of three*] teszi őket, ami a hármójuk közötti kapcsolatból táplálkozik, erejüket tehát a női kötelék és a közös eredet határozza meg. A nővérség [*sisterhood*] bemutatása meghatározóvá válik a Bűbájosokat követő boszorkány-szériákban, a nők közötti kapcsolatok, a nővéri kötelék pedig a sorozatban az elsőszámú kapcsolattá válik, hiszen ez határozza meg a nővérek együttes erejét is. Emiatt Karen Hollinger kategóriájába, a *female friendship* filmekbe is beilleszthető, mivel a női főhősök közötti kapcsolat az egyik primér narratívszál, és a több női karakter a felvehető női szerepek széles skáláját kínálja (Hollinger 2012). Lotz is a nővéri kapcsolat fontosságát hangsúlyozza, mert a *Bűbájos boszorkák*

azáltal, hogy a boszorkánytestvérek történetét mutatja be, így többféle női karaktert felsorakoztatva szélesebb lehetőséget biztosít a nézők számára a szereplőkkel való azonosulásra, és lehetővé teszi, hogy a nők közötti barátságot és nővéri köteléket térképezze fel (Lotz 2006, 74). A sorozatban Prue (Shannen Doherty), a legidősebb testvér, aki a telekinézis képességét birtokolja; az ő vállát nyomja a legidősebb testvér terhe, a többiekért való felelősségvállalás, a család összetartása. Piper (Holly Marie Combs) a középső testvér, az ő képessége az idő megfagyasztása, majd a későbbiekben képes a robbantásra, igazi gondoskodó női karakter már az első epizódoktól, aminek megfelel szakács munkája, és erre erősít rá az is, hogy az évadok során ő válik egyedül anyává. Phoebe (Alyssa Milano) a legfiatalabb hármuk közül, igazi lázadó tinédzser, aki éppen csak a felnőtté válás küszöbén áll és nem tudja mit kezdjen az életével, neki jutott a jövőbelátás képessége, később pedig levitálásra és az érzelmek olvasására is képes. A harmadik évad végén Prue meghal, de a negyedik évadban előkerül egy eltitkolt testvér, a teleportálás képességét birtokló Paige (Rose McGowan), akivel újra teljessé válik a hármak ereje. A lányok ereje pedig a család női ágából származik, anyjuk és nagymamájuk gyakran segítségükre siet a túlvilágról. Ezt az erőteljesen matriarchálisnak prezentált mágikus vérvonalat Piper fiai tágítják ki, akik ellentétben a *Bewitched*del jelentős mértékű varázserővel rendelkeznek.

Hannan E. Sanders a sorozattal foglalkozó tanulmányában nagy hangsúlyt fektet a nővérség bemutatására, a nővéri kapcsolat fontosságára, és a nővérséget a második hullámos feminizmus felől úgy közelíti meg, mint ami olyan politikai fogalomra vált, amely magában foglalja a nők kollektív küzdelmét a magán- és publikus életben (Sanders 2007, 80). Sanders szerint a nővérség megjelenítése a *Bűbájos boszorkány*ekben egyszerre feminista és posztfeminista, mivel a nők emancipációjára törekednek a nővérek, amikor az ártatlanokon segítenek — akik általában nők vagy más marginalizált csoportokból érkeznek — és megszabadítják őket a rájuk leselkedő gonoszoktól, és posztfeminista abban a tekintetben, hogy a nővérek közös hivatása, varázsserejük által lévő kötelékük és kötelezettségük a hagyományosan feminin terekbe és szerepekbe helyezik őket, domesztikus környezetükbe, ahol gyakorta csapnak össze a démonokkal, és ahol a varázsigéket írják, a bájitalokat főzik, és a gondoskodó nő szerepében találják magukat. Így bár az egyes epizódokban teljesül a második hullámos feminizmus egyik célja, a nők emancipációja, ezt mégis aláássa a boszorkánymunka domesztikált jellege, ami a hagyományos háztartásbeli feladatokra emlékeztet (Sanders 2007, 91). A lányok otthona a sorozat legfontosabb helyszíne, hiszen ezáltal is a domesztikáció kap hangsúlyt, otthonuk pedig az egyes epizódokban újra és újra ostrom alá kerül, a démon támadások során folyamatosan károk keletkeznek, amelyek gyakran a

következő epizódban még javítás alatt állnak, hogy aztán újból megsérüljenek. Az otthonukra veszélyes démonok leggyakrabban a patriarchátus képviselőiként tűnnek fel, legyőzésükkel a hatalommal bíró nők győzelmet aratnak a patriarchátus felett, megvédik az otthon szféráját, ezáltal újfent a domesztikus környezet fontosságára hívja fel a figyelmet a narratíva.

A Bűbájosok életében felbukkanó férfiakat két típusba sorolhatjuk, a hegemon maszkulinitást megtestesítő karakterekre és az azon kívül állókra. Előbbiek a boszorkák ellenségeiként tűnnek fel, patriarchális közösségből érkező démonok és warlockok — mind a démonok világa, mind az általuk használt vállalati álca patriarchális felépítésű a sorozatban. Gyakran üzletemberek, befolyásos ügyvédek, vállalatvezetők alakjában mutatkoznak meg ezek a férfiak, akik természetfeletti erejük segítségével akarnak uralomra törni vagy kontrollt szerezni bizonyos személyek, csoportok felett. Azáltal, hogy ezeket a gyakran kegyetlenek, zsarnoknak és hímsovinisztának tűnő démonokat a Bűbájosok a hármak erejével győzik le és eltörlik őket a földről, felforgatják a patriarchális rendet és a hegemon maszkulinitás kritikáját szolgáltatják (Lotz 2006, 78). A második kategóriában a nővéreket segítő férfialakokat találjuk. Elsősorban ilyen a lányokat tanácsokkal ellátó, boszorkányi helytállásukat irányító fényőrük, akivel a későbbiekben Piper családot alapít. Másodsorban az őket a rendőrségen segítő nyomozók, akik betekintést engednek a lányoknak a nem hétköznapi esetekbe. Ezek a segítséget nyújtó férfiak bár a patriarchális rend szolgálatában állnak — mivel mind a rendőrség, mind a boszorkányügyekben illetékes vének tanácsa ekként tűnik fel — a nővérekkel kapcsolatban áthágják a szabályokat, és követik a Halliwellek kéréseit. A *Bűbájos boszorkák* ezáltal a hegemon maszkulinitás helyett egy módosított férfiasságot tüntet fel pozitívként, amely részint kiszolgálja a patriarchátust, de ki is lép belőle.

Victoria L. Godwin írja, hogy „a boszorkányok patriarchális retorikai stratégiái a barátnők, feleségek és anyák normatív nemi szerepeibe neveli a nőket” (Godwin 2012, 98). Godwin a boszorkányok reprezentációi kapcsán azt vizsgálja, hogyan használnak a boszorkák varázslatokat, bájjitalokat, hogy elnyerjék a vágyott férfi szerelmét, hogyan használják természetfeletti erejüket, hogy beilleszkedjenek a normatív nemi szerepekbe. Bár a Bűbájosok nem használhatják erejüket saját boldogulásukra, csakis mások javára — ellentétben Godwin több példájával —, a nővérek közötti beszélgetések gyakran a vágyott férfiről, szerelmi életükről szólnak, és olykor ugyanazon férfi kegyeiért versengenek. Azáltal, hogy nem készíthetnek saját maguk részére szerelmi bájjitalokat, éppen az igaz szerelem ideáját hirdetik, ezzel újfent a szerelmi beteljesedést várva. Az egyes epizódokban feláldozzák saját személyes boldogságukat az elesettek megsegítése érdekében, de az epizódok végére felértékelődik számukra szerelmük, családjuk. Phoebe kudarcos

szerelmi élete következtében már nem keresi a következő flört lehetőségét, elzárkózott a szerelemtől, viszont már arra vágyik, hogy megállapodjon, családot alapítson. Az anyai szerep fontossága többször hangot kap a sorozat különböző pontjain. A sorozat végén pedig flash forwardnak köszönhetően láthatjuk, hogy mindegyik lány megtalálja személyes boldogságát, feleségekké és anyákká válnak.

A női kötelék a tekintetben is meghatározó a sorozatban, hogy a lányok milyen kapcsolatot ápolnak más nőkkel, kifejezetten a megmentendő ártatlanokkal. A három testvérnek az egyes harcok során fel kell adniuk individuális céljaikat és vágyaikat — legyen szó munkájukról, nézetkülönbségeikről vagy szerelmi életükről —, hogy boszorkányi kötelezettségükre koncentráljanak, és hogy együttesen legyőzzék a gonoszt. Bár a karakterek vágyai újra és újra hangot kapnak az epizódokban, ahhoz, hogy helytálljanak, ezekről le kell mondaniuk — legalábbis egy időre. Vagyis az egyéni helyett a kollektív cél a fontos, és ezt szemlélteti a lányok varázsereje is, amelyeket külön is birtokolnak, de együtt a legerősebbek. Így a nővérség megjelenítése összekapcsolódik a nők közötti szolidaritással, ami ezáltal a nők közötti kapcsolat kulcsfogalmává válik. Az egyes epizódokban a démonokkal való összeütközések során valójában a boszorkák személyes problémáikkal és egymással való konfliktusaikkal néznek szembe, győzelmükben az egymással szembeni szolidaritás mindenben való felülkerekedése tükröződik, mindenek felett áll tehát a nővéri kötelék és kötelesség.

Ennek egyik visszatérő példája, hogy a Halliwell-nővérek nem tudják használni a hármak erejét, ha konfliktus van közöttük. Ezt vizuálisan például az *Árnyak* könyvén elhelyezkedő szimbólum szétesése jelzi egy-egy epizódban, ami által a néző már előre sejtheti, hogy a nővérek közötti nézeteltérés és viták miatt természetfeletti erejük is gyengült. A boszorkák természetesen mindezzel a gonosszal való összeütközéskor szembesülnek, ahhoz pedig, hogy újból működésbe hozzák közös erejüket, fel kell vállalniuk az addig elfojtott konfliktust és rendezniük kell nézeteltérésüket.

Ahogy látható, a *Bűbájos boszorkákat* egyaránt látványosan működteti a feminista és a posztfeminista retorika is, utóbbi lappangva határozza meg a sorozat hangsúlyait, nevezetesen a domesztikált környezet, a hagyományos női szerepek és feminin megjelenés fontosságát. Lotz is felhívja rá a figyelmet, hogy a nézők és a kritikusok egyaránt gyorsan felfigyeltek ezekre a női karakterekre feminista potenciáljuk miatt, hiszen erejük segítségével könnyedén győzedelmeskedtek a férfi karakterek felett, de sokuk elsiklott a karakterek nőies vonalairól, a szépségideálnak való megfelelésük és szexuális megjelenésük felett (Lotz 2006, 71), azaz a tradicionálisan feminin jegyeken, amelyek a férfi nézők számára élvezetként szolgálnak, a női nézőknek pedig ideálként állhatnak. Elismerhetjük tehát, hogy a sorozat feminista potenciálja

fontos, hangsúlyai a második hullámos feminizmus szempontjából is pozitívnak tekinthetők, ugyanakkor azt is szemelőtt kell tartanunk, hogy mindeközben erőteljesen meghatározza a posztfeminizmus logikája a hagyományos női értékek győzedelmeskedése által, azaz az otthon, a női szépség és hagyományosan női feladatok fontosságának hirdetése által. A felnőttkor küszöbén álló fiatal nők természetfeletti erővel átitatott mindennapjai igen nagy népszerűségnek örvendtek, több sorozat is a *Bűbájos boszorkák* örökösének tekinthető. Bár nem lettek olyan sikeresek, mint elődjük, de érdemes egy kis figyelmet fordítani rájuk, mivel a posztfeminizmus felé való még látványosabb elmozdulást figyelhetjük meg bennük.

### Rövidéltű utódok

A Bűbájosok örökösének tekinthetjük az *Eastwick* (2009–2010) és a *Született boszorkák* (2013–2014) című sorozatokat — ráadásul mindkettő készítője Maggie Friedman volt, így a két sorozat együttes tárgyalása sem alaptalan. A *Bűbájos*hoz hasonlóan mindkét széria több női főszereplővel dolgozik, a karakterek boszorkányságát a női kötelék, a közös eredet határozza meg, erejüket együttesen nyerik el, összefogva a legerősebbek, de különböző képességekkel, erősségekkel rendelkeznek. Tehát ezeket a sorozatokat is jellemzi, hogy az individualitás felett a közös érdekek és feladatok állnak. Az *Eastwick*<sup>7</sup> három női főszereplője átlagos nőként él, míg útjaik nem keresztezik egymást, amikor találkoznak, felébred addig szunnyadó erejük, amit egy különös férfi érkezése tovább erősít. A három nő között a szuggesztívó, a jövőbelátás és a természeti erők irányítása oszlik meg, erejüket érzelmeik felerősítik, összefogva pedig legyőzik a rájuk leselkedő veszélyeket is. A *Született boszorkák*<sup>8</sup> két halhatatlan boszorkanővéréről szól, akik egy átoknak köszönhetően sosem élnek meg harmincadik születésnapjukat, haláluk után pedig újjászületnek. Ebben az életükben anyjuk elítélte előlük boszorkány létüket, így erejük felfedezése, elsajátítása újfent a narratíva részét képezi, ami hasonlóan a korábbiakhoz glamúros bemutatást kap, a nővéreket pedig élvezettel tölti el új erejük. Ez a széria kivételes abból a szempontból, hogy két generációt egyaránt kiemelt szereplőként működtet, a két testvért, anyjukat és nagynénjüket, akikkel egy tető alatt élve fedezik fel varázserejüket. A *Született boszorkák*ban a matriarchális kötelék sokkal hangsúlyosabb, mint elődeiben, mivel a négy nő egyenértékű szereplői a sorozatnak, az anya az eddigieknél

<sup>7</sup> A sorozat John Updike *Az eastwicki boszorkányok* című könyvét és annak azonos című 1987-es filmváltozatát veszi alapul.

<sup>8</sup> A sorozat Melissa de la Cruz azonos című regényét adaptálja.

hatványozottabban van jelen lányai életében, és ez a nőági családi kötelék határozza meg a leglátványosabban a szereplők életét.

A két sorozat epizodikus szálának jelenléte nem olyan erőteljes, mint a *Bűbajosban*, hiszen a narratív dinamikát egyikben sem a heti gonosztevők legyőzése szolgáltatja, ehelyett mindkettőben egy kiemelt gonosz irányítja az eseményeket, amelyek hatása nem feltétlen mutatkozik meg minden egyes epizódban. Az epizodikus szál tehát kevésbé meghatározó a narratív szerkezetben, a melodramatikus szeriális szál jelenléte pedig feltűnően erősebb lett, de az egyes részekben itt is találhatóak kisebb-nagyobb akciójelenetek, így ez a két sorozat is beleillik Lotz női főszereplős akciódrama kategóriájába.

A női szolidaritás még inkább hangot kap a két szériában, hiszen mindkettőben jelentős teret kap az addig szunnyadó erő felébredése, amelyet együttesen fedeznek fel, tapasztalnak meg. Ez a tanulási folyamat látványosabban bevonja Moseley glamúr fogalmát, mivel a boszorkák saját magukat és boszorkánytársaikat is elkápráztatják az egyes varázslatok, bűbajok sikeres végrehajtása következtében. Ezek a glamúrosnak bemutatott jelenetek a sorozat vizuális élményéhez járulnak hozzá, amit tovább erősítenek az egyes női karakterek örömteli reakciói is, ez pedig szintén a nézői élvezetet szolgálja ki. A nők egymás iránti szolidaritása mindkét sorozatban a nők közötti összetartásban, egymás segítésében, a női feladatok kiszolgálásában mutatkozik meg, de a nők egymás iránti köteleltségeinek végrehajtását előszeretettel megszakítja egy-egy epizódban a férfi iránti vágy eluralkodása, a szexualitás térnyerése. Ebből a szempontból a két széria már közelebb áll a posztfeminizmushoz, amely lehetővé teszi a női vágy kirakatba állítását, azt úgy állítja be, amely tisztán a nőért van, miközben ugyanazokat a vizuális jeleket, pózokat, bemutatási módokat használja, amellyel a férfi fantázia számára hoznak létre hasonló képeket. Hódosy Annamária (2016a) reklámok elemzésekor idézi Rosalind Gillt:

a szexualitás immár nem a férfiak vágyainak kielégítéseként jelenik meg, hanem „független” örömforrásként, amit számtalan olyan reklám hangsúlyoz, amely a terméket az autoerotizmushoz köti, mint egy másik új Wang farmerreklám, vagy a leszbikus viszony kontextusába helyezi, mint például a Balenciaga legújabb, 2015-ös reklámkampánya. A normatív heteroszexualitástól való (látszólagos) eltérés itt nem a különbözőség ünneplését célozza, hanem sokkal inkább a férfiktól való függetlenséget hangsúlyozó narcisztikus önimádatot igenli. (Gill 2008, 50)

Az *Eastwickben* és a *Született boszorkákban* egyaránt nagyobb hangsúly került a női szépség és szexiség kidomborítására, a szexualitás ábrázolására, a női szereplők szexuális vágyaira, de ezek megjelenítése a pornografikus vizuális kultúra jelrendszerébe illeszkednek. Mindkét sorozatban több olyan

jelenet található, amelyben az egyik boszorka a vágyott férfival való szenvedélyes együttlétről álmodik, ezek a jelenetek a női érzékiséget, élvezetet teszik a látvány tárgyává, azaz továbbra is a patriarchális rendet szolgálják ki, ami újfent a posztfeminista logika látványos működését szemlélteti számunkra.

Még egy jelentős eltérést kell megemlíteni a két sorozat és a *Bűbájos boszorkák* tekintetében. Míg a Bűbájosok a felnőttkor küszöbén álltak, ezáltal korban közelebb voltak a *Sabrina* főhőiséhez, addig az *Eastwick* és a *Született boszorkák* szereplői idősebb karakterek. Az *Eastwick* főhősnői harmincas-negyvenes éveikben járnak, ketten már anyák is. A *Született boszorkák* főszereplője a húszas évek végén, anyjuk és nagynénjük negyvenes éveik végén. A két sorozatban nem csak a húszas éveiket taposó nők, hanem a harmincas-negyvenes éveikben járók is szexuálisan aktívak, vonzóak, életükben ugyanúgy jelen vannak romantikus kapcsolatok, mint fiatalabb társaiknál, és szerelmi boldogságuk, individuális boldogulásuk hasonlóképpen fontos a szériák narratív szerkezetében. Ez szintén a posztfeminizmus látványosabb jelenlétét mutatja, mivel a posztfeminizmus kitágítja a fogyasztói közönséget mind felfele, mind lefele, azáltal, hogy az addig hanyagolt középkorú nőknek is nagyobb láthatóságot biztosít (Negra 2009, 47).

## Az új nemzedék

Milyenek a posztfeminista boszorkák napjainkban? A 2018-as év rendkívül termékenynek bizonyult ilyen szempontból, hiszen három olyan boszorkányos sorozat is indult, amelyek illeszkednek az eddigi sorba. Az egyik a *Bűbájos boszorkák* rebootja, a *Charmed* (2018–), a másik *A boszorkányok elveszett könyve* (2018–)<sup>9</sup>, a harmadik a *Chilling Adventures of Sabrina* (2018–)<sup>10</sup>. Mindháromban megfigyelhető, hogy lépést tartva az elmúlt években felvetődött kritikákkal a diverzitás jegyében nagyobb hangsúlyt fektetnek, hogy ne csak fehérbőrű, privilegizált helyzetben lévő, heteroszexuális női karaktereket szerepeltessen. Ez a leghangsúlyosabb a *Charmed*-ben, ahol a három főszereplő színesbőrű, a középső testvér pedig leszbikus. *A boszorkányok elveszett könyvében* a főszereplőt felnevelő leszbikus párt szintén színesbőrű színészek alakítják, a *Chilling Adventures of Sabrina*-ban pedig Sabrina baráti társaságában találunk színesbőrű karaktereket, valamint egy nonbináris és több homo- és biszexuális karaktert. A 2018-as szériák szélesítették a nézők

<sup>9</sup> Deborah Harkness *A mindenszentek-trilógiájának* adaptációja.

<sup>10</sup> A *Sabrina, a tiniboszorkány* az azonos című képregényt adaptálta, ehhez hasonlóan a *Chilling Adventures of Sabrina* az azonos című 2014-ben indult, az eredetnél sötétebb hangvételű képregényt dolgozza fel.



számára kínálkozó azonosulási lehetőségeket, de a legtöbb esetben nem alakulnak ki problémás kérdések a rassz vagy a szexualitás körül, ezáltal pedig azt mondhatjuk, hogy bár a felszínen a diverzitásra törekednek a szériák, a narratíva szintjén nem foglalkoznak ezekkel a kérdésekkel — ez alól a *Chilling Adventures of Sabrina* nonbináris karaktere a kivétel, aki többször zaklatás áldozata a sorozatban.

A leglátványosabb különbség a három 2018-ban indult darabban a férfi karakterek szerepének megnövekedése. Ezt leginkább *A boszorkányok elveszett könyve* szemlélteti, amelyben a főhősnő szunnyadó erejét egy vámpír ébreszti fel, és kettejük szerelme, egymás iránti vágyuk hozza elő a nő különböző képességeit. Mind a három sorozatban tovább erősödött a matriarchális boszorkány kötelék és a nők közötti nővérség és szolidaritás fontosságának hangsúlyozása, a domesztikus környezet pedig továbbra is meghatározó maradt. Erőteljesebb lett viszont a feminista nyelvhasználat, a *Charmed* esetében az anya és a középső testvér egyaránt feminista kutatók, ami lehetőséget kínál a patriarchális rend kritizálására. *A boszorkányok elveszett könyve*ben ezt a hangot a főhőst felnevelő pár képviseli, ami megfelel a korábbi szériák karakterhasználatának is. A *Chilling Adventures*ben ez két fronton is megfigyelhető, egyrészt a halandók iskolájában Sabrina létrehozza barátaival a WICCA-t [Women’s Intersectional Cultural and Creative Association], ami egy a lányok számára alkotott fórumként működik, ahol a patriarchális rendet képviselő igazgató által tiltott könyvekről, témákról beszélhetnek. Másrészt Sabrinának, mivel félig ember, félig boszorkány, tizenhatodik születésnapján kell eldöntenie, hogy a boszorkányközösség teljes tagja lesz-e azzal, hogy aláírja a Sötét Úr könyvét, ami által nagyobb hatalmat és hosszabb életet kaphat, Sabrina pedig az évad során újra és újra azzal szembesül, hogyha aláírja a könyvet, igaz, hogy hatalmat kap, de a Sötét Urat kell szolgálnia és végre kell hajtania annak parancsait. Egy beszélgetés során például azt mondja Sabrina, hogy szabadságot és erőt akar, mire egy boszorkány azt válaszolja, hogy azt sosem fogja megkapni a Sötét Úrtól, egyik nő sem, mert megrémíti, hogy egy nő mindkettőt birtokolhatja. A *Chilling Adventures of Sabrina*<sup>11</sup> következetesen végig viszi a narratíván, hogy a boszorkány erő patriarchális forrástól származik és a boszorkányrend berendezkedése is patriarchális jellegű, ezeket folytonos kritika alá veszi, de az első évad végére Sabrina feláldozza szabadságát, hogy a kapott erővel megmenthesse a városát az arra leselkedő veszélytől, így végül is beírja főhősnőjét a patriarchális rendbe.

Az ezekben a 2018-as boszorkányos szériákban megfigyelhető jellegzetességek arra utalnak, hogy miközben szembetűnően nagyobb hangsúlyt fektetnek a feminista szövegekre ezekben a sorozatokban, ami

<sup>11</sup> Itt csak a 2018. október 26-án megjelent *Part 1*-nal foglalkozok, az 2019. április 5-én megjelent *Part 2*-vel nem.

lehetőséget kínál a patriarchátus kritikájára és a női hatalom, a nők közötti szolidaritás szerepeltetésére, tehát a felszínen hangsúlyosabbá és fontosabbá válik a második hullámos feminizmus hívószavainak használata, addig továbbra is dolgozik a fentiekben tárgyalt posztfeminista retorika, ami végsősoron a patriarchális rend fenntartását segíti elő, de sokkal rejtettebben és lappangóbban teszi ezt, mint korábbi társai, ez pedig egyáltalán nem tekinthető pozitív változásnak.

### Felhasznált irodalom

- Bartky, Sandra Lee. 1992. „Foucault – a nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja.” Ford. Keresztes György. *Magyar Filozófiai Szemle* 36 (3–4): 434–445.
- Butsch, Richard. 2003. „Ralph, Fred, Archie and Homer: Why television keeps re-creating the white male working class buffon.” In Gail Dines & Jean McMahon Humez (eds.) *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*. Thousand Oaks: Sage, 575–585.
- Douglas, Susan J. 1995. *Where The Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*. New York: Three Rivers Press.
- Friedan, Betty. 1963. *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Co.
- Godwin, Victoria L. 2012. „Love and Lack: Media, Witches, and normative Gender Roles.” In Alena Amato Ruggerio (ed.) *Media Depictions of Brides, Wives, and Mothers*. Lanham: Lexington Books, 91–102.
- Hódosy, Annamária. 2016a. „[A reklám és a posztfeminista erődiskurzus.](#)” *Apertúra*. Letöltés: 2019.01.29.
- 2016b. „[Hófehérke és a ‘korizmus’: Feminista boszorkányok és posztfeminista királykisasszonyok a mese filmes feldolgozásaiban.](#)” *TNTeF* 6 (1): 15–35. Letöltés: 2019. január. 29.
- Hollinger, Karen. 2012. „Women and Genre Films: From the Woman’s Film to Chick Flicks.” In Karen Hollinger. *Feminist Film Studies*. London & New York: Routledge, 35–67.
- Krigler, Gábor. 2008. „Az előző részek tartalmából. Az amerikai sorozatok világa.” *Metropolis* 4: 10–28.
- Lacalle, Charo & Beatriz Gómez. 2016. „The representation of women in the family in Spanish television fiction.” *Communication & Society* 29 (3): 1–14.

- Lotz, Amanda D. 2006. „Fighting for Families and Femininity: The Hybrid Narratives of the Action Drama.” *Redesigning Women. Television after the Network Era*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 68–88.
- Mittel, Jason. 2008. „Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban.” Ford. Hagen Péter. *Metropolis* 4: 30–53.
- Moseley, Rachel. 2002. „Glamorous witchcraft: gender and magic in teen film and television.” *Screen* 43 (4): 403–422.
- Negra, Diane. 2009. *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. London & New York: Routledge.
- O’Reilly, Julie D. 2013. *Bewitched Again: Supernaturally Powerful Women on Television, 1996–2011*. Jefferson, NC: McFarland.
- Projansky, Sarah & Leah R. Vande Berg. 2000. „Sabrina, the Teenage...? Girls, Witches, Mortals, and the Limitations of Prime-Time Feminism.” In Elyce Rae Helford (ed.) *Fantasy Girls: Navigating the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 13–40.
- Sanders, Hannah E. 2007. „Living a *Charmed* Life. The Magic of Postfeminist Sisterhood.” In Yvonne Tasker & Diane Negra (eds.) *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 73–100.
- Spiegel, Lynn. 1991. „From Domestic Space to Outer Space: The 1960s Fantastic Family Sitcom.” In Lynn Spigel & Constance Penley (eds.) *Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 205–235.

## Filmográfia

- Aguirre-Sacasa, Roberto (alk.) 2018–. *Chilling Adventures of Sabrina*. Warner Bros. Television.
- Avedon, Barbara & Barbara Corday (alk.). 1981–1988. *Cagney & Lacey*. Mace Neufeld Productions, Filmways Television, Orion Television.
- Burge, Constance M. (alk.) 1998–2006. *Bűbájos boszorkák (Charmed)*. Spelling Television, Paramount Television.
- Friedman, Maggie (alk.). 2009–2010. *Eastwick*. Curly Girly Productions, Warner Bros. Television.

- Friedman, Maggie (alk.). 2013–2014. *Született boszorkányok (Witches of East End)*. 3 Arts Entertainment, Curly Girly Productions, Fox 21
- Levy, David (alk.). 1964–1966. *Az Addams család (The Addams Family)*. Filmways.
- Medina, Juan Carlos, Alice Troughton & Sarah Walker (rend.). 2018–. *A boszorkányok elveszett könyve (A Discovery of Witches)*. Bad Wolf, Sky Productions.
- Saks, Sol (alk.) 1964–1972. *Bewitched*. Screen Gems, Ashmont Productions.
- Schmock, Jonathan & Nell Scovell (alk.). 1996–2003. *Sabrina, a tiniboszorkány (Sabrina, the Teenage Witch)*. Archie Comics, Hartbreak Films, Finishing the Hat Productions, Viacom Productions.
- Sheldon, Sidney (alk.). 1965–1970. *Jeannie, a háziszellem (I Dream of Jeannie)*. Sidney Sheldon Productions, Screen Gems.
- Urman, Jennie Snyder, Jessica O’Toole, & Amy Rardin (alk.). 2018–. *Charmed*. Poppy Productions, Reveal Entertainment, Propagate, CBS Television Studios.