

KOVÁCS BEA

A TRANSZMEDIÁLIS LENA DUNHAM-UNIVERZUM

„Hannah-ra, aki megteszi a következő lépést a véletlenszerű lépések sorozatában.”

CSAJOK, 4. ÉVAD, 1. RÉSZ



E multimedialitás értelmezésében két célt szolgál: művészi vonalon egyrészt az alkotó különböző műfajokban való kísérletezését, közszereplői vonalon másrészt a szélesebb körű inkluzivitás megteremtését segíti elő.

(pilot)

■ A Lena Dunham munkásságáról szóló szövegeket szokás azzal az idézettel indítani, amit a *Csajok* főszereplője, Hannah Horvath a sorozat próbaepizódjában mond, enyhén beópiumozva, egy hotelszobában szüleinek: „Azt hiszem, hogy én vagyok a nemzedékem hangja.” Fontosabb azonban, ami ezután következik: „Vagy legalábbis egy hang. Egy nemzedéké.”¹ Írásomban így kezelem az amerikai színész, rendező, író alkotói és közéleti munkásságát: mint egy generáció egy hangjának hangsúlyos, bár vállaltan esendő megnyilvánulását, az önmaga pozíciójának relatív voltával tisztában levő művész törekvéseit. Dunham alkotásai túllendülnek a hermetikusan zárt műértelmezés szorongató korlátain, műveinek erőteljes kulturális illetve közéleti beágyazódása pedig a kultúratudományok és az irodalomszociológia világát hívják be értelmezésünkbe. A digitális kultúrában, amelyben ezek az alkotások létrejönnek és amelyben azonnali reakciót váltanak ki, más szempontok szerint értékelődik a műalkotás, maga a mű műalkotás volta másodlagos kérdésé válik, és első helyre a politikai korrektség, a PC-faktor kerül. Elsősorban olyan kérdéseket feleget a Dunham-opusz, mint: mi számít magán- és közszférának? hol húzható meg a határ a privát élmények nyilvánosságra hozása és a fröcsögés (overshare) között, illetve mi számít

Részlet egy hosszabb tanulmányból

művészi tabudöntőgetésnek és mi számít a szennyes egyszerűen ízléstelen kitevetésének? mennyire befolyásolja a megszólaló (fehér, amerikai, New York-i művészkegéből származó, privilegizált nő) kiléte a kimondottak emészthetőségét, azaz ki(k)nek áll jogában szót kérni, szóhoz jutni a virtuális terek pulpitusánál? végezetül pedig melyek azok a témák, amelyek a 21. században érzékeny pontokat érinthetnek a közvélemény páncélja mögött?

Dunham olyan alkotó, aki művein túl közéleti personája miatt is számtalanszor a média kereszttüzeiben találta magát, és jogosan: több olyan megnyilatkozást tett, amelyek emberi stupiditásukban elfogadhatlanok,² elvi következetességükben kifogásolhatók³ vagy egyszerűen csak kínosak.⁴ A helyzet odáig fajult, hogy a Twitteren létrejött egy Lena Dunham bocsánatkérés-generátor (<https://twitter.com/lenadunhamapols>), illetve 2018 januárjában az Aranyglóbusz köré szerveződő feminista megmozdulás, a *Time's Up* kapcsán tanúsított tolatkodó viselkedésmódja miatt Dunham-et a #MeToo mozgalommal összeférhetetlen perszónaként kiáltotta ki a *New York Post*.⁵

Egy alkotó magánemberi megmutatkozásainak azonban két oldala van: a mindig, olykor saját kárára szókimondó, 31 éves Dunham 2018 tavaszán a nyilvánosság előtt beszélt egy esszében az évek óta elhúzódó endometriózisa miatt bekövetkezett hisztériktómia-műtétjéről, kényelmetlen, de reális képet festve azokról a megpróbáltatásokról, amelyeken egy fokozott stresszhelyzetben élő fiatal nő keresztülmehet.⁶

Mint a fenti példából is látjuk, a digitális érában, ahol kedvenc íróink és zénezeink egy tweet-re vannak tölünk, teljesen átértékelődik a mű és művész, a privát és a nyilvános, a valós és a fiktív viszonya. Mennyire tudjuk elvonatkoztatni egy publikus persona csapongásait egy kitalált sorozatszereplő hétköznapi viszontagságaitól? Hol ér véget a magánélet és hol kezdődik a művészet, illetve mennyire fajsúlyos az alkotó személye az alkotás megítélésében? Van-e egyáltalán még szükség ezekre a feszes kategóriákra az internet uralta világban, ahol minden doktumentálható és követhető, és a műbírálathoz nemes feladata a lelkes tömegeknek, nem pedig a szakavatott kritikusoknak marad meg?⁷

A metamodernizmus az internetes éra domináns paradigmája, írja Seth Abramson meghatározó esszéjében, majd a távolság-közelség, elkülönülés-azonnalitás digitális tér-idő koordinatái kapcsán így fogalmaz meg egy metamodern készletet: „A metamodernizmus le akarja bomlasztani a távolságokat, főleg az ellentétesnek tűnő dolgok közötti távolságot, hogy újratereítsen egy olyan egészség-érzetet, amely hétköznapi értelemben megengedi, hogy meghaladjuk környezetünket és azzal a céllal haladjunk előre, hogy pozitív változást idézzünk elő közösségeinkben és a világban.”⁸ Egy ilyen bináris ellentétpár, talán az idők kezdete óta, az Élet és a Művészet, a kettő közötti távolság, átfedés és kölcsönhatás összes lehetséges variációjával együtt. Abramson szerint a metamodernisták kitűzött célja, hogy az Életet és a Művészetet egyidejűleg tiszteljék és elrendeljék (enact), elvetve azt az elképzelést, miszerint az irodalommal foglalkozó művészeknek valamelyik mellett kell dönteniük. Abramson nem fogalmaz meg értékítéletet annak kapcsán, hogy pillanatnyilag sikerül-e a metamodern realista-optimizmusból fakadó, művészet révén történő világjavítás/-javulás, de fontosnak tartja megjegyezni, hogy eljött az idő, hogy kitaláljuk, miként élhetnénk újból boldogan.

Bár populáris és olykor trash volta miatt Lena Dunham nem tűnhet egyből metamodern művészeknek, úgy gondolom, a kortárs televíziózásra gyakorolt hatá-

sa, illetve a közbeszédre tett befolyása vitathatatlan, és karrierje kezdete óta valóban az Y-generáció megkerülhetetlen hangjává vált. Dunham egy multi- és transzmediális alkotó, aki különféle platformokon enged ki művészi hangját, és úgy nyúl az új médiumokhoz, hogy közben a régieken egyensúlyoz és azokat finomítja. Akárcsak sok metamodern kortársa, ő sem veti el teljes egészében a posztmodern hagyatékot, hanem viszonyul hozzá és átalakítja azt.⁹ Alkotásainak legfőbb inspirációs forrása maga az Élet, és bár ez az élet-szelet értelemszerűen nem lehet soha reprezentatív, mégis létjogosult.

A továbbiakban arra keresem a választ, hogy milyen hatással van a digitális kultúra az irodalomra, illetve mihez kezdhet az irodalom önmagával a virtuális nyilvánosság berkeiben; megfigyelem, hogy a női szerző/nőíró léte és szerepe miként problematizálódik a Dunham-életműben, illetve hogy mit jelent az élet és a művészet egyidejűsége a formai-tartalmi választások, azaz a megszólalás módjának mikéntje értelmében. A művészi önkifejezést és az alkotó közéleti szerepvállalását egymással szimbiózisban igyekszem vizsgálni, a médiumokon átívelő történetmesélés egész-sége, kerek-sége értelmében. És, amennyiben a metamodernizmus az érzés szerkezete, egy érzésszerkezet,¹⁰ megpróbálom felfedni, hogy Lena Dunham mint kortárs szerző milyen struktúra(ko)n keresztül közelíti meg a világot (és hogy lehet-e nekünk valami hasznunk belőle).

(önéletrajzi művészet)

„Úgy tűnik, hogy a nőknek vagy férjhez kell menniük, vagy tanulniuk kell valamit.”

SEX ÉS NEW YORK, 6. ÉVAD, 7. RÉSZ

■ Hannah a sorozat nyitóepizódjában, mielőtt szülei rázúdítanak a hideg zuhanyt, azaz hogy megvonják tőle az egzisztenciális biztonságot jelentő anyagi támogatást, készülő esszékötete felépítését ecseteli: úgy tervezi, hogy kilenc személyes esszét fog közölni, melyekből ezen a ponton négy már megvan, a többi pedig még „meg kell élni”. Hannah egy értelmiségi szülőktől származó, Y-generációs fiatal nő, akinek nagy figyelemigénye van, hétköznapi nehézségeit, sajátos, szókimondó stílusát elégségesnek tartja az íróvá váláshoz. Úgy érzi, hogy a New York-i, pontosabban a brooklyni hipsterélet elegendő anyagával szolgál egy ütős debütkötethez, és valamilyen szinten az is benne motoszkál, hogy az íróvá válás szülői elvárásként csapódik saját ambícióihoz. Hannah anyja, Loreen (Becky Ann Baker) titkon azt reméli, hogy e szülői gesztus valós anyagot szolgáltat majd egy mondanivalóval bíró könyvhöz. Hannah nem így gondolja.

Nem lövök le semmi poént, ha elmondom: a sorozat végére Hannah nem válik publikált, elsőkönyves szerzővé. Helyette anya lesz, gyermeke egy futó kalandból születik, az apával nem tartja a kapcsolatot. Egy pár szerződés-közeli pillanatot leszámítva Hannah főként szabadúszó szerzőként, kreatív (marketinges) szövegíróként, helyettesítő tanárként, végül pedig, a sorozat utolsó momentumában, egyetemi tanársegédként dolgozik. Bár nem házasodik meg, egy hasonlóan klasszikus női szerepet, az anyaságot vállalva búcsúzik nézőitől, akik, valljuk be, titkon drukoltak neki, hogy *igazi* író legyen.

Lena Dunham, a *Csajok* létrehozója, 2014-ben jelentkezett első kötetével, a *Nem olyan csajjal*.¹¹ A könyv magyar kiadását több szempontból is problémásnak tartom: bár átveszi az eredeti kiadás fekete-pink színvilágát, a címlapra magának a szerzőnek az egészalakos fotóját helyezi egy drágának tűnő, pasztelles, enyhén falikárpitra hasonlító outfitben, amint egyik kezét derekára téve, kinyi-

tott szájjal az olvasóra csücsörít; Tamás-Balha M. Etelka fordításában pedig a könyv alcíme is végzetesen félresiklik: az angol cím (szabad fordításban: „egy fiatal nő elmondja nektek, hogy mit »tanult«”) pontosan azt az (ön)íróniát és a publikálási lehetőség helyzetére való reflexiót hozza magával, amitől a Dunham-könyv inkább anti-útmutatóként funkcionálhat, mintsem szó szerinti önségítő/életmód-tanácsadási könyvként. A továbbiakban tehát az idézőjeles tanítás keretein belül értelmezem a Dunham-könyvet.

Gács Anna *A példaszerű élet és az önéletrajz mint tömegtermék* című tanulmányában a kortárs kultúrában futótűzként terjedő önéletrajzi művek szociális mozgatórugóiról, illetve a nyilvánosság problematikájáról ír.¹² Írásának felütésében már hivatkozik Habermasra, aki szerint „a nyilvánosság az egyéni élettörténetek közzétételének a szférájává válik”, ezáltal felvetve a kérdést, hogy mi számít releváns élettörténetnek, ki számít releváns hangnak az életrajzok túlbujánzó palettáján. Gács az amerikai televíziózás és a sztárkultusz kapcsán beszél arról, hogy ezek az önéletírások immár egyfajta recept szerint íródnak, javarészt újságírói segítséggel, és nagy mértékben magukon hordozzák a digitális kor öndokumentációs és önarchiválási trendjeinek lenyomatát.

Ennek értelmében feltehetjük a kérdést, hogy Lena Dunham, a számos előjogot élvező, New York-i művészközegből származó, objektív lencsén nézve is feltuttatottnak mondható, igencsak fiatal szerző memoárja mennyiben mondható érdekesítő önéletírásnak? A *Nem olyan csaj*-ról született magyar nyelvű kritikák közül Adorjáni Panna műbírálata tartom a legkomolyabb hangvételűnek, azonban ez a szöveg sem lép túl olyan bináris oppozíciókon, mint a genderszemléletű irodalomkritika női vs. férfi szerző ellentéte, illetve a populáris vs. elit kultúra kettőse.¹³ Adorjáni többszörösen is hivatkozik Dunham előjogokat élvező helyzetére és státuszára, ezzel megfosztva őt a relevánsnak mondható nézőponttól, mintegy érvénytelenítve élettapasztalatát, végül pedig arra a következtetésre jut, hogy a memoár felszínes, fecsegő stílusa „minket” (ki az a mi? a női olvasók homogén masszája?) nem vesz le a lábunkról, „velünk” nem lehet csak úgy sztorizgatva beszélni az élet igazán fontos dolgairól. A kritika hangneme nagy mértékben szembemegy azzal a demokratikus nézőponttal, amit Robert Folkenfik önéletrajz-kutató képvisel: „demokratikus potenciálja, hogy azt sugallja, minden embernek megadatik a lehetőség, hogy önéletrajza legyen, és kapcsolata az alulról építkező történetírási módszerrel, mely mindenkit helyzetbe hoz, aki el akarja mesélni a történetét (akár szóban is).”¹⁴

Valóban, Dunham stílusa inkább humoros, könnyed, épp csak sejteti a felszín alatt húzódó, vitathatatlanul reális, megélt, kisebb-nagyobb traumákat, merőben más például Joan Didion, Susanna Kaysen vagy Jeanette Winterson vére menő, önmagát igen komolyan vevő önéletrajzi ihletettségű írásaitól. Dunham tudatában van annak, hogy privilegizált környezetből származik, és hogy mentális betegségei (kényszerbetegség, szorongás, étkezési zavarok) mégiscsak szülői és szakemberi felügyelet mellett bontakoznak ki. Dunhamnak tehát nem áll jogában megütni azt a hangot, mint például Malála Júszafzainak vagy Marjane Satrapinak (*Persepolis*), és nem is teszi ezt. Ettől függetlenül saját írói hangjához híven beszél azokról a nehézségekről, amelyeket kisgyerekként és fiatal nőként átélt, ezáltal normalizálva, destigmatizálva a populáris kultúra tereiben például a mentális betegségről és a női szexualitásról folytatott diskurzust.

A metamodernizmus, és ezen belül az új őszinteség értelmében az irodalmi szöveg egyszerűen működteti az őszinteséget és az íróniát, úgy tárulkozik ki, hogy

ugyanakkor tudatában van annak, hogy mennyire sutának, ostobának tűnhet bárki számára. Seth Abramson teoretikus melléhelyezésnek (juxtaposition) nevezi ezt a jelenséget, amely aktiválja a metamodernizmus egy másik elvét, a paradoxont, amelynek értelmében az irodalmi szöveg szerzője tisztában van azzal, hogy a számára objektív valóság nem egy univerzálisan érvényes valóság.¹⁵ A *Nem olyan csaj* bevezetésében és hátlapján szereplő szerzői küldetésnyilatkozat összecseng a közlési vágy és a közölt történetek esetlegességéből fakadó, metamodern ellentmondásossággal: „Én viszont el akarom mesélni a történetemet, sőt el *kell* mesélnem azokat, hogy be ne csavarodjak! El kell mesélnem, milyen volt felébredni a felnőtt női testemben, amitől undorodtam és megijedtem. [...] És ha a tapasztalataim kicsit is megkönnyítik a helyzetedet vagy megakadályozzák, hogy csak azért ne vedd le a tornacipődet szex közben, mert esetleg majd menekülőre kell, hogy fogd, már egyetlen ballépésem sem volt hiábavaló. Előre szégyellem, hogy azt merem gondolni, bármiben is segíthetek, de előre örülök annak, ha meggátolhatok, hogy kipróbálj egy nagy drága lébőjtékúrát, vagy hogy hibásnak érezd magad, ha az illető, akivel randizol, visszakozik, mert frusztrálja, hogy ennyire tisztán látod a földi küldetésedet. Nem, nem vagyok szexszakember, sem pszichológus, ahogy dietetikus sem. Nem vagyok 3 gyerek anyja, és sikeres harisnyaüzletláncom sincs. Viszont olyan lány vagyok, akit nagyon is érdekel, milyen, ha »mindened meglehet«. Épp ezért a következő oldalakon reményekkel telve tudósítalak majd arról, hogy áll a fronton a harc.”¹⁶

A könyv végére érve válik egyértelművé, hogy a „mindened meglehet” szlogen nem igazolódik be, és láthatóvá válik, hogy mekkora szakadék húzódik az amerikai sztárok/hírességek felszínes sikerei és belső viszontagságai között. Dunham távolról sem az az ember, akit tanácsadói szerepkörben elképzelünk, őszintesége és (ön)íroniája, a gesztus, amint kibillenti magát a klasszikus coachok ellentmondást nem tűrő tekintélypozíciójából, emberivé, sőt barátiává változtatja a könyv hangnemet; így a kötet úgy ad tanácsot, hogy mindent idézőjelbe tesz, azaz megadja az olvasónak azt a lehetőséget, hogy saját értékrendszere és belátása szerint felbecsülje, hogy mi vonható le egy-egy sztoriból, esszéből. Amennyiben igaz a mondás, hogy az okos ember a mások hibáiból tanul, Dunham nagyvonalúan nyújtja át az olvasónak a stafétát, azzal a jegyzettel ellátva az élettörténeteket, hogy „legyetek okosabbak nálam” – ez a szerzői attitűd pedig szimpatikusnak bizonyul az önmagukat is túl komolyan vevő megmondóemberek kinyilatkoztatásai mellett.

A könyv hangvétele valójában Lena Dunham szuverén alkotói autentikusságát támasztja alá. Ez a fajta önazonosság, amely a Hollywoodban fabrikált, tiszavirág-életű sztárokból legtöbbször hiányzik, valójában a Dunham-brandet övező siker kulcsaként is értelmezhető. Keszeg Anna *Az (új)autenticizmus a kortárs kultúriparban. Lena Dunham Csajok című sorozatáról* című tanulmányában így foglalja össze az emberi/alkotói autentikusság mögött húzódó belső iránytű működési mechanizmusát: „a belső hang jelzi saját egyéni szabadság-összefüggésemhez való hűségem, illetve figyelmeztet (kinél korábban, kinél később), ha e hűség ellen teszek.”¹⁷

A *Nem olyan csaj* narratív struktúrájában is szakít a klasszikus önéletírások áramlásszerű stílusával, és szövegeinek eklektikus műfajiságával érezteti azt az elmozdulást, amelyet az internetes beszédmód, a digitális kultúrában létrejövő közlés az írott prózai szövegre gyakorol. Ennek értelmében Dunham memoárja a hagyományos személyes esszétől kezdve lábjegyzettel ellátott e-mail-részletet,

chat-beszélgetést, levelezést, anekdotát, vallomást és az internetes blogok listáira emlékeztető, pontba szedett „bölcsségeket” tartalmaz, de megtalálható benne a szerző saját, de facto naplójából átirnt étrend-lista (erős Bridget Jones-referenciaként), illetve a *Cosmopolitan* és egyéb női magazinok csillogó lapjairól visszaköszönő *Mi van a táskámban?*-cikk is. Mindemellett számos, valós és fikatív példaképtől származó idézet és popkulturális utalás, valamint Joana Avillez illusztrációi egészítik ki a főszöveget. Az egyes szövegek műfaji sokszínűsége alapvetően nem az elmesélt történetek rendkívüliségét vagy a bejárt életút különlegességét hivatott hangsúlyozni, hanem arról ad kaleidoszkópszerű képet, hogy Lena Dunham mint alkotó ember hogyan látja a világot.

Hogyan látja tehát Lena Dunham a világot? Egy olyan érzékeny, kreatív megfigyelővel van dolgunk, aki már gyerekként kissé koravén és jobban kijön szülei fura művészbarátaival, mint saját kortársaival. A kis Lena egy intelligens, tehetséges (gifted) gyerek, egy olyan csodabogár, akinél elszigetelődésében különféle pszichés, illetve mentális rendellenességek állnak elő, mint például a kényszerbetegség, a szorongás és az étkezési zavarok. A felnövő Lenát érdekli az írás, különösen az önéletrajzi ihletettséű szövegek, és akárcsak sok generációs társa, ő maga is saját életéből meríti a legtöbb inspirációt; emellett filmeket készít, (túl) sokat pasizik, mert lenyűgözi a szexualitás kérdése, és szereti oda tenni az ujját, ahonnan mások a lehető leggyorsabban elkapnák kezüket. Egy természetes provokátor, aki azért tűnik provokatívnak, mert nem érti, egyes dolgokat miért övezi a tabusítás, hogy bizonyos témákba miért pirulnak bele a felnőttek, és hogy miért baj az, ha megosztunk olyan dolgokat, amelyeket jobb lenne elhallgatni?

Ezen a ponton érdemes beszélnünk az „intim nyilvánosság” (intimate public) fogalmáról, amelyet Lauren Berlant nevéhez kötünk.¹⁸ Berlant alapvetően az amerikai irodalom és tömegkultúra termékeit vizsgálva jut el következtetéseisehez, azonban digitális korunkra általában is jellemző jelenségeket is megfogalmaz. Fókuszában főként a női és egyéb marginalizált csoportból (színesbőrűek, queerek) származó szerzők és olvasók állnak, akik számára létfontosságú egy olyan publikus szféra megteremtése, ahol a szegregált módon létező, de közös élettapasztalatok megoszthatóvá válnak. A személyes így kollektív válik, a nyilvánosban megteremtődik az intim tapasztalat lenyomata, a közösségi élményt pedig a diskurzásban résztvevők hasonló világnézete és érzelmi tudása generalja. Az intim nyilvánosság „lehetőséget ad rá [...], hogy megbeszéljük, hogyan lehet x-ként élni.”¹⁹

A fentiek értelmében a Dunham-opusz arra tesz kísérletet, hogy megragadja az életérzést és -tapasztalatot, amelyet egy húszas éveiben járó, művészhajlamú, mentális betegségekkel küzdő nő napjainkban megélhet. Ezen a ponton Dunham családi hátterét illetve amerikai származását nem tartom relevánsnak, ugyanis az alkotói fókusz a mentális betegség és a (női) íróvá válás felé mozdul el, ez a két szempont pedig kitarja az értelmezési keretet és a különbségeken túl lépve a közös tapasztalat intim vetületeit teszi a művészi vizsgálat tárgyává.

Amennyiben az intim tapasztalatok nyilvánossá tételét követjük végig az általunk elemzett művekben, láthatóvá válik, hogy Dunham művei rengeteg szálon összefonódnak, átfedésbe kerülnek és párbeszédet folytatnak egymással, összefüggő univerzum szétszórta részeként csengnek egybe. Első nagyjátékfilmje, a 2009-es, kisbüdzsésű *Creative Nonfiction* már nyomokban tartalmazza és előrevetíti azt a szerzői hangnemet, amelyben Dunham a következő filmjében, a *Tiny Furniture*-ben, majd a *Csajokban*, illetve memoárjában is kísérletezik majd.

Könyvében Dunham így ír első nagyjátékfilmjéről: „A szex és az identitás esetemben csak később kapcsolódott össze. A *Creative Nonfiction* (Kreatív tényirodalom) című első filmemben majdnem szóról szóra megírtam a szüzességem elvesztésének történetét, kivéve azt a részt, amikor Audrey az életéért remegve berontott az ajtón. Ahogy életem első szexjelenetét eljátszottam, sokkal inkább éreztem, hogy megváltoztam, mint amikor Jonah-val a valóságban szexeltem. Mintha az akkor csak szex lett volna, most viszont már a művemnek nevezhettem.”²⁰

A nyilvános és az intim Dunham műveiben szinte mindig kéz a kézben jár. A *Creative Nonfiction* YouTube-os feltöltése alatti kommentek között értelemszerűen megtalálható a *relatable* (azonosulható, ismerős) szó, és az egyik kommentelő megfogalmazza Lena Dunham ars poeticáját: „46:30 *this turns into 100% nonfiction. to real. far too real. this is why I love Lena Dunham.*” („46:30-nál ez 100%-ban valóssá vált át, igazivá, túl igazivá. ezért szeretem Lena Dunhamet.”) És valóban, a szüzesség elvesztésének filmre vétele mindenki számára enyhén megalázó helyzetet jelent: elsősorban Dunham-nek, aki saját történetét viszi filmre és játssza el, majd férfi színésztársának, aki hasonlóan kétbalkezes kezdőként jelenik meg, feltételezhetjük, hogy a stáb maga is eléggé kényelmetlenül, vagy legalábbis pluszban érezhette magát a forgatás közben, de végezetül a néző kerül a legkényelmetlenebb pozícióba, mert végig kell néznie azt az idétlen ügyködést, amit ez a két művészlelkű egyetemista elművel magával és egymással a szex nemes céljának érdekében. A néző, feltéve ha átlagember, tudja, mi az a kínos, tökéletlen szeretkezés, tudja, mi a szégyen, és ismeri a magas elvárások okozta csalódást, Dunham pedig pontosan erre játszik rá mind ebben a filmben, mind az összes művében: van bátorsága vizuálisan végigvinni egy intim, de emberi esendőségében átlagos, és ennélfogva közös tapasztalatot, amely attól válik tabuvá, hogy végtelenül hétköznapi.

Memoárjában Dunham részletesen leír egy megerőszakolást, ami egyetemi éve alatt történt meg vele. A könyv megjelenése után egy volt egyetemi társa becsületsértéssel vádolta Dunhamet: a könyvben szereplő republikánus, álnéven szereplő Barry túl sok hasonlóságot mutatott egy valós Barry nevű, ex-Oberlines hallgatóval, aki ezúton kérte fel Dunhamet, hogy tisztázza jóhírét. Dunham az ügy következtében a Buzzfeed számára írt esszében tisztázta a valós Barry One-t és kijelentette, hogy a memoárban szereplő Barry név fiktív, szándéka volt megvédeni az eredeti elkövető identitását. A könyv további kiadásaiban nem szerepelt már a Barry név, Dunham viszont kiállt története mellette, hangsúlyozva, hogy felelősséget és szolidaritást érez mindazok irányába, akik hasonlóan erőszak áldozatává váltak egyetemi éveik alatt.²¹ A helyzet megítélését nehezíti a tény, hogy Dunham alkohol, kokain és Xanax hatása alatt állt az incidens alatt. Könyvében így ír a pillanatról, amikor rájött, hogy erőszak áldozata volt: „Amikor fiatal voltam, olvastam egy cikket egy 10 éves lányról, akit egy idegen megerőszakolt a piszkos úton. Most, hogy már majdnem 40, arra emlékszik, hogy ott feküdt a kockás pamutruhájában, amit az anyja varrt neki, és hogy védje magát, úgy tett, mintha élvezné. Egyszerre tűnt ez félelmetesnek, izgatónak és a megfelelő menekülési tervnek. Soha nem felejtettem el ezt a történetet, de csak napokkal azután jutott eszembe, hogy Barry megdugott. Olyan durván baszott meg, hogy másnap forró kádba kellett ülnöm, hogy enyhítsem a fájdalmamat. Akkor jutott eszembe. [...] Felmásztunk a radiátor fölötti párkányra, összebújunk és én elmesélem az előző éjszaka eseményeit, amit azzal fejezek be, hogy: »Nagyon sajnálom, hogy ez történt a lapruháddal.« Audrey sápadt arca kifejezéstelenné

válik. Megragadja a kezem, és azon a hangon, amit az anyáknak tartanak fenn a Lifetime csatorna filmjeiben, azt súgja: »Megerőszakoltak.« Felnevetek.²²

A Dunham-jelenség konfliktusosságához hozzájárul, hogy Dunham maga több közösségi oldalon, főként a Twitteren és az Instagramon is aktív, azon alkotók/hírességek közé tartozik, akik naprakészen reagálnak azokra az eseményekre, amelyek valamilyen módon érintik őt, illetve azokra az ügyekre, amelyeket képviselnek. Ebben az esetben a nyilvános (köz) és a magán tartalmak közötti távolság ismét kérdésessé válik; egyrészt azért, mert konfliktushelyzetben a közösségi médiák anonim és demokratikus volta miatt a virtuális tömeg és a megszólaló közötti párbeszéd folyamatosan újabb és újabb pontosításokra, árnyalásokra kényszeríti a megszólalót, azaz nehezen vagy egyáltalán nem lehet elkülönülni az egyszerű alkalommal megfogalmazott állásponttól; másrészt az online térbe való kitettség befolyással van a tényleges magánéletre, vagyis azáltal, hogy valaki részt vesz a virtuális diskurzusban, azt az érzetet kelti, hogy magánszemélyként is láthatóvá válhat, kiszolgáltatott helyzetbe kerülve ezáltal. Gyakori jelenség, hogy különféle hírességek a közösségi médiumokon kérik a sajtótól és a rajongóktól, hogy tartsák tiszteletben magánéletüket időközönként felmerülő intim szituációkban. A *Jegyzet a privátról való beszéd alapvetéséhez* című tanulmányában²³ Kovács Barna arról értekezik, hogy milyen módon függesztődik fel a privát szféra a digitális kultúra szerteágazó, szinte agresszív tereiben, illetve hogy miként válik a magány, az egyedüllét, az elszigetelődés utáni vágy pozitív felhangú állapottá az internetes nyilvánosság röntgenszemének tudatában: „Minden, ami privát, beágyazódik egy közösségi életbe, amely nélkül nem is jöhetne létre. Csak azáltal vágyhatok a magányra, hogy közösségben élek. Egyértelműen kölcsönös meghatározottságok uralnak. A priváció a nyilvánosság hiányának a vágya. A hiány mint megfosztottság és a vágy mint törekvés feszültsége egy sajátos erőteret hoz létre, amelyben a »magánzás« feltételezi a köz jelenlétét és fordítva. A köz és a magán, akár Deleuze-nél az aktuális és a virtuális, nem kizárja, hanem kölcsönösen feltételezi egymást.”²⁴ Mint láthattuk, a *Nem olyan csaj* kapcsán a privát és a nyilvános terek az irodalmi közeg révén folyamatosan ütköztek és érintkeztek: a privát élmény irodalommal transzponálása és a köztérbe való kivitelezés felhívja magára a nyilvánosság figyelmét, amely a digitális kultúra kommunikációs lehetőségeinek értelmében megszólítja ismét a magán(ember)t, és ismételt nyilvános állásfoglalásra kényszeríti; ez a másodlagos közlés azonban már nem bír művészi erővel, mivel a feladó nem alkotói, hanem elsősorban magánemberi mivoltában kapcsolódik be újból a diskurzusba. Az internetes kommunikáció világában így a tér- és időkoordináták átminősülnek, a megszólaló és a hallgatóság szerepe folyamatosan felcserélhető, a tér virtuális, az idő kérdése pedig a válaszreakciók azonnaliságában vagy késleltettségében válik relevánssá. Ezeknek értelmében a kortárs szerzők teljes mítosztalanítása megy végbe, az önéletrajzi irodalmi szöveg pedig katalizátorként operál szerző és olvasó (hallgatóság) között, és összekötő kapocsként működik a virtuális platformok szétszórt, egymástól teljesen elkülönült résztvevői között. A szerző egyrészt analóg (nyomtatott), másrészt digitális (virtuális) síkon is jelen kell legyen, amennyiben hajlandó párbeszédet folytatni a műveivel kapcsolatban felmerülő kérdésekről. A kortárs szerzőnek kevés lehetősége adódik a csendbe burkolózásra: a virtuális csatamezőn a nem-reagálás a lehető legrosszabb reakciónak számít. Lena Dunham egy olyan Y-generációs szerző, aki tisztában van a digitális kultúra diskurzustechnikájával, és hajlandó párbeszédbe lépni az ellentétborral,

még akkor is, ha vesztésre áll. Az írói szerep másodlagosan jelenik meg a közszereplő felelőssége mellett.

Amennyiben a *Csajok* főszereplőjét, Hannah Horvath-ot (feltörekvő) kortárs írónak tekintjük, érdemes megfigyelnünk, hogy ő milyen irodalminak mondható műfajokban dolgozik. A nézőnek kevés lehetősége adódik arra, hogy megítélje, Hannah milyen író valójában, azaz tud-e írni vagy sem, releváns-e mondanivalója vagy sem. A sorozat alatt Hannah írói kvalitásairól voltaképpen a többi szereplő révén, illetve különféle munkalehetőségek kapcsán szerzünk tudomást – ezekből kikövetkeztethetően Hannah valóban egyéni, sőt markáns stílusban ír.²⁵

Hannah a sorozat kezdetén személyes esszéket ír, mint példaképei, van egy személyes naplója és Twitterezik. A naplót még a szezon elején megtalálja Charlie, Marnie (Hannah legjobb barátnője és lakótársa) pasija, aki a kettejük kapcsolatát kimerítő, szúrós bekezdést egy indie zeneesten előadja haverjával, Ray-jel. Hannah szövege pontos és kegyetlen, mint a legtöbb szövege általában. A sorozat kezdetén Hannah karaktere még elég sok narcisztikus személyiségvonnást hordoz, így ebben a szituációban is arra kérdez rá, hogy minőségi-e a szöveg, nem realizálja, hogy mennyire megbántotta barátnőjét és Charlie-t.

Twitteren Hannah gondosan megfogalmazott egysorosokat komponál, illetve munkahelyén, ironikus módon, gyakornokként, feltörekvő, ám tapasztalatlan íróként kéziratokat olvas egy kiadónak. Az első évad során Hannah egyre inkább belebonyolódik az Adammal való kapcsolatába, írni, dolgozni alig látjuk, ezért is hat erősen az évad utolsó előtti része, a *Leave Me Alone*, amelyben a csajok Hannah volt évfolyamtársának könyvbemutatójára mennek. Hannah ezen a ponton szinte alig ír, de végtelen irigységet érez Tally Schifrin iránt, akinek memoárját azt inspirálta, hogy barátja öngyilkos lett.

A második évadban Hannah elkezd szabadúszó íróként dolgozni egy internetes portálnál. A szerkesztő extrém, ütős sztorit rendel, feltehetőleg a pénzt hozó kattintások miatt, és azt javasolja Hannah-nak, hogy kokainozzon be és írja meg tapasztalatait. Hannah, a hiperérzékeny, hipochonder lány viszonylag jól reagálja le a tudatmódosított állapotot mindaddig, amíg volt barátja, a melegségét immár nyíltan vállaló Elijah bevallja neki két csík kokain között, hogy lefeküdt Marnie-val. Az önfeledt szórakozás hirtelen bosszúvágytól duzzadó drámába vált, Hannah szembesíti Marnie-t tettével és elégtétellel állapítja meg, hogy kettejük közül ő a jobb barát. A következő részben még futólag említés kerül arról, hogy a cikk jó lett, de többször nem kerül szóba, hogy Hannah dolgozna tovább is az internetes újságnak.

Az évad előrehaladtával azonban hatalmas fordulat következik Hannah életében: a kokainos cikket olvasva keresi meg őt David Pressler-Goings, egy kisebb kiadó szerkesztője, és felkéri Hannah-t, hogy írjon neki egy e-könyvet, lehetőleg egy hónap alatt. Hannah e váratlan és irreális feladat súlya alatt ihlet nélkül marad, a gyakorlatból is kiesett, nem tud írni, és a szerződési kötelezettségek okozta stressz miatt előjön kényszerbetegsége. Az évad végén Hannah idegösszeomlást kap, Adam menti meg; ezt követően a harmadik évad elején egy többnyire egészséges Hannah köszön vissza ránk, aki rendszeresen szedi gyógyszerait és ütemesen halad az írással. Az induló karriernek szerkesztője váratlan és tragikus halála vet véget, melynek következtében Hannah újból narcisztikus énjét mutatja meg, és képtelen gyászolni, mert csak kötete sorsára tud gondolni. Egy kínos temetés után Hannah-t végül egy új kiadóhoz irányítják, ahol papírfornában nyomnák ki az esszékötetet. Azonban az előző szerződés értelmében

Hannah szerzői jogai a volt kiadó tulajdonában maradnak több éven át, így a kötet megvalósulása mindenestől meghiúsul.

Ezen a ponton történik egy jelentős váltás, ugyanis Hannah egy jól fizető reklámügynökségi pozíciót vállal el a *GQ* magazinnál. A helyzet több értelemben is ironikus: egyrészt mert a *GQ* egy férfimagazin és Hannah megrögzött feminista-ként javarészt a női tapasztalatról ír, illetve akar írni; másrészt Hannah az örök cinikus Ray-jel beszélgetve ébred rá, hogy valójában megrendelt reklámcikkeket fog írni, nem pedig szerzői minőségében fog hozzájárulni a magazin tartalmi színvonalához; harmadrészt a munka valóban jól fizet és több juttatással jár, rengeteg fiatal író számára ideális munkahelyet jelentve; végezetül pedig abban áll e helyzet legnagyobb ironiája, hogy Hannah meg van győződve arról, hogy az írószobában ő az egyetlen igazi író és nehezebbre esik elfogadni, hogy munkatársai kötetes költők, írók – bár már egyikünk sem ír igazából, hisz kreatív energiájukat felemészti a stabil egzisztenciát biztosító munkahely. Hannah morális dilemmát él meg, és a sorozatban ezen a ponton mutatkozik meg először belső tartása, írói elkötelezettsége: ő nem szeretne lemondani írói ambícióiról a reklámszövegek azonnali visszacsatolást és (pénz)jutalmat jelentő, de alapvetően vadkapitalista világa miatt. Rövid vacillálás után Hannah felmond, és az évad végén megkapja eddigi élete legfontosabb hírért: felvették az Iowai Íróműhelybe.

A neves múltú, nagy presztízsű íróműhelyben hamar egyértelművé válik, hogy a csoporton belül az a fajta önéletrajzi, internetes nyelvezetű irodalom, amit Hannah művel, az íróársak számára érdektelen, jelentéktelen. Hannah-nak ezen a ponton minden lehetősége megvan, hogy figyelmen kívül hagyja a külső visszacsatolásokat, és önmagán dolgozva, saját korlátait meghaladva átadja magát az írásnak és végre íróként éljen, ő azonban egy pár hetes próbálkozás után végleg feladja ezt a régóta dédelgetett álmot, és visszautazik New Yorkba. A városban mindenki éli saját életét, barátja, Adam időközben megismert valakit, így Hannah arra van utalva, hogy újraértelmezze önmagát és életét. Egy közös ebéd közben azt fogalmazza meg barátainak, hogy segíteni szeretne másokon, és inkább tanítana, beismerve, hogy nem megy neki az írás. A negyedik és ötödik évad javarészt ebben a karrier-kulcsban zajlik: Hannah egy liberálisabb hangulatú általános iskolában irodalmat tanít, eléggé felkészületlenül, de kreatív módszereket alkalmazva.

Egy adott ponton Hannah az utcán összetalálkozik Tally-vel, az örök íróellen-séggel, és hosszú évek visszakozása után végre elszívják a békepipát, és megbeszélik az írói lét és nemlét viszontagságait. Hannah bevallja, hogy teljesen lemondott az írásról, Tally pedig beismeri, hogy szakmai sikerei ellenére alkotóként teljesen ki van égve és a saját maga által felépített íróimidzs áldozata lett. A beszélgetés felszabadítóan hat Hannah-ra, aki ennek következtében (az évad utolsó részében) benevez a *The Moth* nevű storytelling versenyre, ahol meglepően természetes, humoros és őszinte stílusban adja elő, hogy milyen érzés volt megtudni, hogy ex-barátja, Adam és legjobb barátnője, Jessa összejöttek. A szezonzáró rész optimista kicsengéssel búcsúzik, Hannah a pozitív tapasztalattól fellelkesülve kocog hazafelé a Williamsburg-hídon át: talán új fejezet kezdődik írói, avagy történetmondói életében.

A sorozat utolsó, hatodik szezonja Hannah sikeres, nyomtatott sajtós debütjével indul: a *New York Times Modern Love* rovatában jelenik meg a kibontott féltékenység-történet, amellyel Hannah a *The Moth*-estén szerepelt. Ez a cikk ismét katalizátorként működik, Hannah újból szabadúszó íróként kezd el

dolgozni, immár 27 évesen, sokkal komolyabban véve magát. Különböző megbírázásokot kap: szarkasztikus hangvételű cikket írni a szörf-trendről, szexszekta-leleplezés, befutott nőíróval interjúkészítés. Ezzel a virágozni látszó írói karrierrel párhuzamosan Hannah magánélete teljes fordulatot vesz, ugyanis teherbe esik egy alkalmi szeretőtől, és úgy dönt, megtartja a babát. Az íróság ismét háttérbe szorul, a gyermekvállalás és a szingli anyuka-élethelyzet mellett Hannah egyetemi tanársegédként, szemináriumtartóként kezd el dolgozni. A női szerző *Bildung*jaként is értelmezhető sorozat végső kifizetéséről a *Transindex* portál feminista blogjára, a *Columbo Feleségére* írtam közvetlenül az utolsó rész után egy rövid cikket, innen idézek a karrierreprezentáció kapcsán: „Dunham mégsem tudta teljesen megúszni az elvárt hepiendet: az utolsó előtti részben Hannah megkap egy menő egyetemi állást, ez pedig amerikai akadémikusok szerint teljesen lehetetlen lenne a valóságban.”²⁶ A sorozat tehát így fejeződik be: Hannah Horvath-ból (egyelőre) nem lesz író, de lesz belőle anya és egyetemi oktató.

A *Csajokban* megjelenő irodalmi vagy szövegcentrikus intézmények java-részt (*GQ Magazine*, Iowa Íróműhely, *The Moth*, *New York Times/Modern Love*) valóságok, Hannah Horvath karaktere átjárás képez a fiktív és reális életterek között. A valós és fiktív közötti átjárások egy közös, hatalmasabb univerzum létezését is felvillantják, a kreatív ötvöзéseknek köszönhetően elképzelhető, hogy Hannah (a miénkkel párhuzamos) élete ugyanúgy folytatódik tovább, talán összefutunk vele még egy-két spoken word eseményen, vagy meglepődünk, hogy hetilapunkba ő írja a legzaftosabb sztorit. Hannah önéletrajzi ihletettségu írásai és egyéb történetmondói megnyilvánulásai tehát egy valós intézményrendszer keretein belül teljeseznek ki; ezáltal is tetten érhetjük a digitális és analóg, virtuális és reális világok metamodern ütköztetését, amelyről fentebb már említést tettünk. Lena Dunham és Hannah Horvath önéletrajzi művészete szervesen illeszkedik az Y-generáció önarchiválási trendjébe, az intim és nyilvános szférák összemosódása pedig azt a kérdést veti fel, hogy hol vannak, léteznek-e még ezek a határok a digitális korban. A digitális kultúrában az írói megszólalás másmilyen hallgatói attitűdhöz illeszkedik, a párbeszédese forma, a diskurzus kontinuitásának lehetősége pedig megnyitja az értelmezési mezőt. Mint láthattuk, mind Lena Dunham, mind Hannah Horvath esetében az (irodalmi) szövegek stíláriis jegyeiről igen kevés szó esik: a nyelv, a megszólalás módja transzparenssé válik, előbeszédyszerúsége felfüggeszti a szövegtani elemzés szükségességét, az önéletrajzi művészetben a fókusz a centrumban álló művészre terelődik. Ha zárásként a fejezet irányadó, szándékosan ironikus mottójához kanyarodunk vissza, elmondhatjuk: e két (egy valós, egy fiktív) nőíró életében egyelőre nincs házasság, a feleséggé válás klasszikus női szerepe helyett ezen a ponton marad hát a tanulás.

(transzmediális platformok)

„Média-ista vagyok.”

CSAJOK, 3. ÉVAD, 4. RÉSZ

■ A Lena Dunham-opusz általános jellemzőit érdemes műfaji sokszínűségében és e műfajok közötti átjárásokban megragadni. Mint láthattuk, Dunham azon alkotók közé tartozik, akik multimediális keretek között dolgoznak. Dunham maga is nem pusztán íróként, hanem rendezőként, színészként és producerként is dolgozik, az egyes jól definiált alkotói szerepek és műfaji korlátok kitágulnak.

Ennek értelmében a Dunham-művek a következő műfajokban teljesednek ki: kisjátékfilm, nagyjátékfilm, sorozat, podcast (*Women of the Hour*), online hírlevél (*Lenny Letter*), könyv/kötet, valamint a közösségi médiás profilok (Twitter, Instagram). A hagyományos műfajok az új média színtereivel egészülnek ki, közöttük nincs hierarchikus rangsor, saját mediális lehetőségeikhez híven járulnak hozzá a művészi, illetve közszereplői közlendők megvalósításához. A különféle médiumok az univerzumépítést segítik elő, esetünkben ez javarészt egy értékrendbeli univerzumot jelent, egy átfogó, ciklikusan ismétlődő témákból kirajzoló, spirálszerű alkotói világszemléletet.

E multimedialitás értelmezésében két célt szolgál: művészi vonalon egyrészt az alkotó különböző műfajokban való kísérletezését, közszereplői vonalon másrészt a szélesebb körű inkluzivitás megteremtését segíti elő.

Dunham kis- és nagyjátékfilmjeiben, sorozatában és memoárjában számos stilisztikai és tematikus erővonalat fedezhetünk fel. A már tárgyalt önéletrajzi ihletésű történetvezetés és szereplőábrázolás mellett fontos szerepet kap a tér-idő-koordináták reális, azaz korszerű megválasztása, mely gesztus révén a fiktív világ erőteljesen kapcsolódik korunk történelmi realitásába. Ennek értelmében a *Creative Nonfiction* debütfilm felismerhetően idézi meg az ohioi Oberlin College világát, amelynek Dunham alumnusa; a *Tiny Furniture* egy lépéssel tovább megy, és bonyolítja a reális és fiktív kapcsolatát: a filmet Dunham saját New York-i lakásukban forgatta, anyja, Laurie Simmons a főszereplő anyját, húga, Grace Dunham pedig a filmes húgot játssza; a *Csajok* hat évadon át pedig számtalan Brooklyn-kapcsolódást sorakoztatott fel, cameoszereppel operált és fiktív szereplőit a kortárs amerikai valóságba helyezve festett nem széleskörűen reprezentatív, de szubjektivitásában legitim freskót az Y-generációs fiatalok kortüneteiről. Dunham filmes világa több ponton is a mumblecore²⁷ zsánerjellemzőit idézi meg, a kisbűdzsés költségvetéstől a dialóguscentrikus szereplőábrázoláson át a generációs életérzések megmutatásáig. A *Tiny Furniture*-ben már szerepel Jemima Kirke és Alex Karpovsky, akik a későbbiek a *Csajok*-ban Jessaként, illetve Rayként köszönnek vissza.

A *Nem olyan csaj*-ban számos olyan szöveghelyet, ötletfoszlányt találunk, amelyek egyik vagy másik műben már jelen voltak Dunhamnál. A már említett szüzesség elvesztés-jelenet megrendezésének *megírása* mellett a következő példákkal mutathatjuk fel a Dunham-munkák transzmediális összecsengéseit: a kötet első fejezetében, a *Szex és szerelemben* olvashatunk Igorról, aki az általános iskolás Lena online-pasija volt, majd titokzatos módon meghalt. Ez a sztori a *Csajok* első évadának kilencedik részéből, a már említett *Leave Me Alone*-ból lehet ismerős: azon a bizonyos könyvbemutatón, ahol Hannah esküdt ellenségének, Tally-nek kénytelen gratulálni új memoárja kapcsán, találkozik volt egyetemi tanárával is, aki meghívja egy felolvasásra. Hannah volt vezetőtanára bízik a lány tehetségében, támogató szavakat intéz hozzá, és titkon azt is megsúgja, hogy jobb írónak tartja, mint Tally-t. A felolvasás jó lehetőségnek bizonyul, hogy Hannah válogatott közönség előtt is megmutassa írását, és egy személyes esszé választ bemutatásra, ami egy volt barátjáról, egy kényszeres gyűjtőgetőről szól. Hannah elújságolja az örökké cinikus Ray-nek, hogy mivel készül, illetve milyen témákat érint az esszé (intimitás, az elköteleződéstől való félelem), mire az örök szingli Ray jelentéktelennek nyilvánítja ezeket a kérdéseket, és helyette azt javasolja, hogy Hannah inkább valami valós témát térképezzen fel, mint például a halált. Hannah stílusához híven késve érkezik meg a felolvasásra, ahol a gondo-

san megírt esszéje helyett egy, a metrón rögtönzött szöveggel rukkol elő, ami Igorról, a netes barátjáról szól, aki meghalt. A szöveg rövid és összecsapott, Hannah pedig úgy próbál hatást gyakorolni a közönségre, hogy párszor elismétli: a pasija meghalt – *meghalt*. A szituáció egyszerre kínos és komikus, úgy tűnik, Hannah képtelen olyan témáról érdemben írni, amiről nincs személyes tapasztalata, és pontosan azért válik triviálissá, hogy valami túlságosan általános dologhoz nyúl, ám felszínesen.

Ezért izgalmas a Dunham-kötet zárófejezetének, *A teljes kép*-nek az *Igaz ez egyáltalán? Gondolatok a halálról és a meghalásról* című fejezete, hiszen erőteljesen megkülönbözteti a fiktív Hannah-t a való Lena-tól. Dunham így vall a halálhoz való viszonyáról: „Meglehetősen sokat gondolok arra, hogy mindannyian meghalunk. Ez többnyire elképesztően alkalmatlan pillanatokban jut eszembe. [...] tisztában vannak ezek az emberek azzal, hogy végül mind ugyanoda jutunk? Visszarázódom valahogy a beszélgetésbe és azt mondogatom magamnak, a halandóságom tudata gazdagabbá teszi az életemet, eszembe juttatja például, hogy kuncogós, hajdobálós, ami-a-szívemen-a-számon üzemmódba kapcsoljak, mert... mert miért is ne? Néha azonban az érzés elkísér, és arra emlékeztet, gyerekek vagyok – tele félelemmel és hűján annak a képességnek, hogy megnyugtassam magam. Azt hiszem, ha a halálról van szó, egyikünk sem találja a megfelelő szavakat. [...] Születésem óta foglalkoztat a halál gondolata.”²⁸

A fejezet további részében Dunham részletesen ír melankolikus alaptermeszetről, halálfélelméről és hipochondriájáról, és bár bizonyos értelemben megtartja a humoros hangvételt, összességében nem poénkodik el a felvetett kérdéseket, helyzeteket. A szövegrész komolyságához az is hozzájárul, hogy Dunham valóban mentális betegségek elszenvedője: a szorongásos-depressziós, illetve kényszeres betegek érzelm- és gondolatvilága kiélezettebb, ez pedig a halálhoz való viszonyulásban, a halálfélelem állandó megélésében érhető tetten.

A sorozatban Hannah mindvégig olyan szituációkban mutatkozik meg, amelyek Keszeg Anna szavaival élve, nem opcionális opciók,²⁹ és ezek egyike a halál. A *Csajok* legemlékezetesebb halál-része mégsem az, amikor Hannah nagymamája meghal (bár a gyász reprezentatív megélése és rendezői ábrázolása itt is elmarad), hanem az, amikor Hannah szerkesztője, David Pressler-Goings *váratlanul* meghal. Hannah reakciója egyszerre nevetséges és ijesztő, és ebben az epizódban (3. évad, 4. rész) felmerül a nézői kérdés, hogy egy szociopátával van-e dolgunk, vagy ez a lány egyszerűen annyira egoista, hogy saját apró sikerein és sikertelenségein túl valóban képtelen embertársaira figyelni, empátiát érezni irányukban? Hannah első útja a halálhírt követően a *Gawker* online portálra vezet, amely köztudottan amerikai celebek és médiaszereplők bulvársajtója volt másfél évtizeden keresztül. Adam felháborodik azon, hogy barátjánője ebben a kényes helyzetben egy internetes szennyportálhoz fordul, de Hannah-nak megvan a magyarázata: „Média híreket közölnek, és én egy média-ista vagyok, szóval... innen kapom a híreimet. [...] Ez egy webes portál, amely ünnepli az írott szót, és testvéroldala, a *Jezebel* egy olyan hely, ahol feministák összegyűlhetnek és támogathatják egymást, és ebben a lekurvázásokkal teli modern világban erre szükségünk van. [...] Szerintem kell legyen egy helyed, ahonnan összeszeded az iparágad számára fontos információkat, és aztán megbeszéled őket a többi, hasonló gondolkodású egyénnel. Ezért annyira fontos nekem a kommentszekció és ezért szereztem olyan sok e-barátot!”

Ebben a jelenetben, kedvenc portálja védelmezése közben Hannah sokkal hevesebb érzelmeket mutat, mint a tényleges halálhír hallatán, vagy akár a temetésen, és viselkedése azt is jelzi, hogy sok generációs társához hasonlóan az online kommunikáció világában sokkal otthonosabban mozog, mint a valóságban. Törést fedezünk fel az érzelmi intelligencia reális és virtuális megnyilvánulása között: a való világban alapvetően nehezebben lehet palástolni érzéseinket, illetve azoknak hiányát, az online terekben azokban nincs ellenőr, aki felmérné reakciónk őszinteségét vagy képmutatását. Tamás Dénes stadioneffektusnak nevezni azt a jelenséget, amelynek értelmében „félelmek nélkül lehet beleüvölni az éterbe a bennünk meglévő állapotokat.”³⁰ A kommentszekció, amelyben Hannah feltehetően íróként, véleménynyilvánítóként érvényesül, tekintélyre és barátokra tesz szert, egy olyan virtuális tér, ahol a nagy szavak mellé nem kell (és nem is lehet) valós érzelmeket csatolni, a túlzások nem ellenőrizhetők. Hannah-ból kinézzük, hogy a *Gawker*-es cikk alá hosszú, érzélgős, több szavazatot is begyűjtő, népszerű kommentet ír, amelyben könnyes búcsút vesz ex-szerkesztőjétől, majd önmagát hátba veregetve folytatja érzelemmentes, offline napját.

Az epizód iróniája és online-offline szarkazmusa azért nagyszerű, mert a *Gawker* magát Dunhamet is szétszedte, amikor kiderült, hogy az író nő 3,7 millió dolláros ajánlatot kapott memoárja megírásához, a *Jezebel* pedig abban az időben közölt egy leleplező cikket, amelyben Dunham *Vogue*-fotózásának eredeti és retusált képeit hozta nyilvánosságra.³¹

Dunham azt a reprezentativitás-hiányt, amit eddigi alkotói életének központi művében felfedeztek a kritikusok, más platformokon pótolta, kamatoztatta. Dunham egyrészt a közösségi média két fontos felületén, a Twitteren és az Instagramon van állandó dialógusban a napirenden levő, feminizmust, politikát, mentális egészséget és egyéb témákat érintő kérdésekben, másrészt két olyan új médiás platformon, amelyek a *Csajok* lejárta után is működnek/működtek.

Mind a *Lenny Letter* online feminista hírlevél, mind a *Women of the Hour* podcast 2015 októberében startolt, az előbbi mind a mai napig létezik, az utóbbi két szezon ért meg. Mindkét platform célja volt, hogy olyan, főként női hangokat szólaltasson meg, amelyek a kulturális diverzitást, a nézőpontok és élettapasztalatok sokszínűségét hivatottak reprezentálni. A *Lenny Letter*, ami Jenni Konnerrel, Dunham régi produkciós és alkotópartnerével közös projekt, mind fikciós, mind nem-fikciós szövegeket közöl, tematikus fókusza mindenekelőtt a feminizmus, az aktuálpolitika és a közélet, illetve a fiatal, különféle etnikai, vallási, szexuális háttérből jövő női szerzők írásai, a fősodoron kívüli (de javarészt angol nyelvű) irodalom népszerűsítése. A *Women of the Hour* podcast epizódonként változó tematikus blokkokat vonultat fel, házigazdája Lena Dunham, meghívottjai olyan ismert és ismeretlen emberek, akik Dunham szerkesztői koncepciója szerint releváns mondanivalóval bírnak egy-egy téma kapcsán. Az érintett témák a *Nem olyan csaj* fejezeteiből is ismerősek lehetnek (*Barátság, Test, Munka, A teljes kép*), de olyan új, mélyebb, komolyabb topikok is beszélgetés tárgyává válnak, mint: *Magány, Döntések, Zaj, Traumák&Gyógyulás, Hit&Spiritualitás, Betegség&Egészség*. A podcast erőssége, hogy autentikus meghívottjai révén valós (és közös) emberi tapasztalatoknak ad hangot, nem fél mélyebb, kevésbé populáris témákat érinteni, de dinamikus szerkesztése miatt képes fenntartani a figyelmet.

Ez a két új médiás kísérlet törekszik egyfajta inkluzivitásra, az amerikai tapasztalat szerteágazó voltának megragadása, illetve a női életutak különbözőségeinek és hasonlóságainak felmutatására. Ugyanakkor vitathatatlan, hogy mind-

két platform sokkal kevesebb emberhez jut el, mint a világhírű *Csajok* sorozat. Feltehetőleg olyan fogyasztók követték/követik a *Lenny Letter*-t és a *Women of the Hour*-t, akik vagy Dunham-rajongók és minden Dunham-terméket elfogyasztanak, vagy valamilyen módon intellektuális-értékbeli érintettséget éreznek a felmerülő kérdések, témák kapcsán. A fikciós műfajok könnyebben eljutnak a széles közönséghez, hihetőbbnek és könnyebben emészthetőnek tűnnek, és a visszajelzések alapján sokkal inkább reálisnak tűnnek fel, mint ahogy valójában azok. A két nem-fikciós platform azért sem lett annyira népszerű, mint a *Csajok*, mert Dunham közéleti personája elég sok sérülést szenvedett az évek során. Akárcsak memoárját, új médiás platformjait is főként rajongói és kritikusai követték nagy figyelemmel. Az itt érintett témák egyszerre személyesek és univerzálisak, tehát biztonságosak is egyben, és nem váltottak ki annyira heves reakciót, mint a *Csajok*ban megjelenő, tabuként elkönyvelt, vizuálisan reprezentált témakörök. A szexualitás, illetve a szexuális együttlét mítosztalanító ábrázolása, vagy a mentális betegségek hétköznapiakra gyakorolt hatásának felmutatása a televíziós sorozat keretein belül sokkal drasztikusabban hat, mint például amikor két értelmiségi beszélget arról, hogy mit jelent a monogámia és a poliamória. Ez a jelenség azzal is magyarázható, hogy a populáris kultúra termékeitől alapvetően a szórakoztatást várjuk el, legyen az komikus, romantikus vagy horrorisztikus, történelmi témát érintő vagy korhű ábrázolással dolgozó szórakoztatás. A *cringe*-érzés, amelyet a *Csajok* számos jelenete kivált nézőiből és amit magyarul kínosnak, cikinek, zavarba ejtőnek mondunk, nem feltétlenül az az érzés, amit az átlag sorozatnéző egy átlag hétköznapi tévénézés során érezni akar. Főként azért nem, mert elsősorban nem magukat a szereplőket tartjuk kínosnak, hanem az önmagunkra és saját életünkre vonatkoztatott párhuzamokat, azokat a felismeréseket, hogy mindennapi tapasztalataink legtöbbször tökéletlenek és olykor kellemetlenek is. Ez a reveláció ugyanakkor megerősíti a nézőben azt az érzést, hogy a filmek elbűvölő és irreális szépségideálja a valóságban tényleg nem létezik, és nem is implementálható. Dunham lerombolja a filmek és a valóság interszónális tapasztalatai között húzóódó távolságot, és ahelyett, hogy a képernyőről próbálná megváltoztatni a hálószobák intimitását, fordított mozgással viszi a négy fal közti nyers realitást vissza a képernyőkre.

Lena Dunham alkotóként a következő fő vonalakon van jelen a kortárs művészeti és közéleti diskurzus tereiben: fikciós alkotóként kis- és nagyjátékfilmek írója, rendezője és szereplője, kreatív nonfikciós íróként memoárt közöl, szerkesztőként/konceptfelelősként az új média platformjain foglalkozik közéleti, politikai és egzisztenciális kérdésekkel, illetve a nyilvánosság teréhez felhangolt önmagaként, azaz közéleti szereplőként a közösségi médiákon keresztül nyilvánul meg véleményalkotóként és -formálóként. E szerteágazó mediális jelenlét mögött azonban ugyanazok az értékek, ügyek és célok húzódnak: az intim tapasztalatok nyilvánossá tétele a destigmatizáció érdekében, a tabutémák normalizálása, illetve a feminizmus és a marginalizált csoportok integrációja érdekében való felszólalás. Dunham, azáltal hogy számos témában azonnal reakciót osztat meg követőivel (Dunham a Twitteren 5.7 millió, az Instagramon 3.1 millió követőt számol), folyamatosan kiteszi magát az internet keresztműzének. Kortárs alkotóként nem az elefántcsonttoronyból dolgozik, hanem ténylegesen a már említett stadion kellős közepén áll, használja a digitális kultúra jellegzetes virtuális tereit és dialogikus formában kommunikál mind rajongóival, mind kritikusaival. Esetében nehéz szétválasztani a művész Lena Dunhamet a közéleti, il-

letve a magánemberi Lena Dunhamtól, a nyilvánosságba való kitettség és a választott művészi médiumok nonfikciós, illetve erőteljesen veroszimilis vonásai miatt a klasszikus irodalomelemzés erőteljes határai elmosódnak, alkotó és műve között csökken a strukturális távolság, a médiumok és az alkotói-közéleti personák közötti átjárások pedig tovább bonyolítják a behatárolást. A digitális kultúra művészeként Dunham kénytelen naprakész módon kapcsolatban lenni azal a szociális közeggel, amelyből kreatív alkotásaihoz inspirációt merít, úgy megfigyelője, hogy közben alakítója is közvetlen miliójének. Az internetes kommunikáció azonnalisága, a térbeli távolságok felszámolása miatt egy olyan művésztipussal van tehát dolgunk, aki társadalmának aktív tagja.

A multimediális kifejezőmód olyan Y-generációs gesztus, amely az önarchiválási tendenciák értelmében az önkifejezést többirányúnak látja, megbontja az egyműfajiság tekintélyelvűségét és a feszes művészszerkezeteket, és a művészeti ágak illetve különféle médiumok közötti átjárhatóságot, mellérendelést támogatja. Ebben az értelemben a nyomtatott könyv fontossága nem lesz túldimenzionálva, a televíziós sorozat nem lesz kevesebb, mint egy nagyjátékfilm, egy podcast vagy egy személyes esszé pedig ugyanolyan relevanciával tud bírni, mint egy jól megkomponált Instagram-bejegyzés. Ez a nem-hierarchikus műfajszemlélet demokratizálja az írott szót, azaz nem várja meg a fentről érkező, tekintélyelvű felkérést a publikálásra, hanem alulról szerveződő módon, az anarchia jegyeit is magán hordozva követel szót magának a közéleti és művészi diskurzusban.

Lena Dunham megosztó személyisége sokszor eltereli a figyelmet alkotásaink minőségéről, azok művészi, innovatív, esetleg formabontó jellegéről. Értelmezésben Dunham nem stílusában újszerű, hanem mondanivalójában, és bár persze e kettő lényegesen nem választható külön, mégis érdemes egyfajta megkülönböztetést tenni köztük. Mivel Dunham alapvetően populáris műfajokban és a tömegkultúra tereiben utazik, nem fektet akkora hangsúlyt a művészi megszólalásmód (megreformálására, hanem választott témái által hoz új jelentéssel bíró tartalmakat a közszféra diskurzusaiba. Mind sorozatában, mind memoárjában szerzői stílusa mintegy áttetszővé válik, a médium közege transzparens lesz, hogy a néző/olvasó áttekinthessen a közvetítő anyagon és a mögöttes jelentésekre figyeljen. Ez a szerzői gesztus nagyban különbözik a posztmodern szövegcentrikus irodalomtól, illetve a film filmszerűsége való állandó reflexiójától. Az új őszinteség értelmében a formának igazodnia kell a tematikus tartalmakhoz, és bár itt is találkozunk a szentimentalizmus és az ironia közötti metamodern oszcillálással, alapvetően e kettősség nem zökkent ki a művel való találkozásból, hanem gördülékennyé, valóssá, életszerűvé teszi azt.

■ JEGYZETEK

1. Csajok, 1. évad, 1. rész
2. Samantha Cooney: *Lena Dunham Said She Wishes She Had an Abortion*. [on-line] <http://time.com/4608364/lena-dunham-wish-abortion-comments/>
3. Debra Birnbaum: *Lena Dunham Apologizes for Defending 'Girls' Writer Accused of Sexual Assault* [on-line] <https://variety.com/2017/tv/news/lena-dunham-apology-girls-writer-murray-miller-1202618404/>
4. Cole Delbyck: *Lena Dunham Finally Apologizes To Odell Beckham Jr. After Cringeworthy Amy Schumer Interview* [on-line] https://www.huffingtonpost.com/entry/lena-dunham-apologizes-odell-beckham-amy-schumer-interview_us_57cb16ebe4b0a22de09641c9
5. Dana Schuster: *The #MeToo era has no time for Lena Dunham*. [on-line] <https://nypost.com/2018/01/13/the-metoo-era-has-no-time-for-lena-dunham/>
6. Lena Dunham: *In Her Own Words: Lena Dunham on Her Decision to Have a Hysterectomy at 31* [on-line] <https://www.vogue.com/article/lena-dunham-hysterectomy-vogue-march-2018-issue>
7. Tamás Dénes hivatkozik Jürgen Habermasra egy tanulmányában: „az online világban az értelmiségiek meg nyilvánulásai – akikre Habermas mint a nyilvánosság irányadóira tekint – elveszítik fókuszteremtő erejüket.” Tamás Dénes: *A komment az idő mocska*. Korunk 2017. 8. 3–10.

8. Seth Abramson: *Metamodernism: The Basics*. [on-line] https://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics_b_5973184.html
9. Karel van Ooteghem: *Oscillating Towards and Within the Metamodern*. Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* as a *Transitional Novel for the New Structure of Feeling within the Contemporary Post-Postmodern Literary Debate*, 2015. [kézirat]
10. „structure of feeling”. Vö. Robin van den Akker, Timotheus Vermeulen: *Misunderstandings and clarifications. Notes on 'Notes on Metamodernism'*. [on-line] <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/>
11. Lena Dunham: *Nem olyan csaj. Egy fiatal nő útmutatója az élethez*. Bookline Könyvek, Bp., 2014.
12. Gács Anna: *A példaszerű élet és az önéletrajz mint tömegtermék*. In: Olay Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont, Bp.–Pécs, 2014.
13. Adorjáni Panna: *Pont olyan könyv a nem pont olyan csajokról*. Korunk 2015. 7. 105–107.
14. Gács: i.m. 120.
15. Seth Abramson: *Ten Basic Principles of Metamodernism*. [on-line] https://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html
16. Dunham: i.m. 17–18.
17. Keszeg Anna: *Az (új)autenticizmus a kortárs kultúriparban. Lena Dunham Csajok című sorozatáról*. Alföld 2016. 7. 80–90.
18. Lauren Berlant: *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Duke U.P., Durham – London, 2008.
19. Gács idézi Berlant-ot, i.m., viii.
20. Dunham: i.m. 27–28.
21. Alison Flood: *Lena Dunham to amend memoir following legal threat over sexual assault details*. [on-line] <https://www.theguardian.com/books/2014/dec/10/lena-dunham-barry-not-that-kind-of-girl-sexual-assault-pseudonym>
22. Dunham: i.m. 83–84.
23. Kovács Barna: *Jegyzet a privátról való beszéd alapvetéséhez*. Korunk 2017. 8. 20–24.
24. Kovács: i.m. 24.
25. Lonnie Firestone: *A Burning Girls Question: Is Hannah Horvath a Good Writer?* [on-line] <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/04/girls-lena-dunham-hannah-horvath-good-writer>
26. Kovács Bea: *A sorozat véget ér, a Csajok kirepülnek*. [on-line] <http://columbofelesege.transindex.ro/a-sorozat-veget-er-a-csajok-kirepulnek/>
27. „A mumblecore-nak elnevezett függetlenfilmes irányzat ennek a túlképzett, alulmotivált generációnak az életérzését jeleníti meg. A New Yorker szerint »a fiatalság a mumblecore témája és egyben létezésének feltétele«, de ez önmagában nem definiálja a lényegét, amelyhez sokkal közelebb jutunk, ha a motyogást jelentő »mumble«-t piszkáljuk meg. Ez vonatkozik arra is, hogy ezekben a rendszerint nagyon alacsony költségvetésből készült filmekben a rossz hangminőség miatt előfordul, hogy alig érteni a szöveget, de utal a szereplők erőtlén kifejezőmódjára, zavaros érzelmeire és inkoherens jövőképére is. Ami pedig a kivitelezést illeti, a mumblecore-ra jellemző, hogy a szereplők sokszor a – képzett vagy képzetlen – rendező ismeretségi köréből kikerülő amatőrök, akik gyakran improvizálva, áttételesen saját életüket is a filmbe szöve alakítják ki a sztori végső változatát.” Bujdosó Bori: *Motyogó érzelnek* [on-line] <http://www.origo.hu/filmklub/blog/osszeallitas/20090401-mumblecorefilmek-funny-ha-ha-hannah-takes-the-stairs-the-puffy.html>
28. Dunham: i.m. 256–257.
29. Keszeg: i.m. 82.
30. Tamás: i.m. 7.
31. Danie D'Addario: *“Girls” sharply parodies Gawker and Jezebel*. [on-line] https://www.salon.com/2014/01/27/girls_sharply_parodies_gawker_and_jezebel/