



A kapcsolódás elvi lehetősége

RÉZ Anna

(Fleabag, angol TV-sorozat — 1. évad, 2016; 2. évad, 2019)

Phoebe Waller-Bridge a Fleabag című sorozatban

Mióta véget ért a *Fleabag* című BBC-sorozat második évada, Phoebe Waller-Bridge-hez, a sorozat rendezőjéhez, forgatókönyvírójához és főszereplőjéhez mintha *epiteton ornans*ként ragadt volna hozzá a „tehetséges” jelző (persze nem egyszerűen, hanem „nevetségesen” vagy épp „észbontóan” tehetséges, a népszerű angolszász portálok megfogalmazásában).² Míg a 2016-ban készült, Waller-Bridge azonos című monodrámájából adaptált első évad pozitív kritikái fogadtatást kapott, és nem túl népes, de annál elkötelezettebb rajongótábort szerzett, addig a második évad a 2019-es év egyik legkiemelkedőbb televíziós történésévé vált: vígjáték kategóriában Waller-Bridge a számára elérhető *összes* Emmy-díjat bezsebelte (legjobb sorozat, legjobb forgatókönyv, legjobb rendezés, legjobb női szereplő).

Megérdemelten: Waller-Bridge létrehozott egy nagyon takarékos formai keretet, amelynek segítségével elbeszélhetővé váltak az emberi létezésnek és a személyközi kapcsolatoknak olyan paradoxonjai és mélységei, amelyek jóval túlmutatnak a legtöbb újgenerációs tévésorozat horizontján. Ennek a formai keretnek a legfontosabb sajátossága a „félre” technikája: főhősnőnk állandó párbeszédet folytat a kamerával; narrál, ellentpontos és főként viccel. A továbbiakban elsősorban ennek a narrációs eszköznek a sorozatbéli használatát fogom elemezni: azt, hogyan járul hozzá a *félre* a sorozat fő témáinak — szégyen, magány, szeretet és szerethetőség, az emberi kapcsolódás lehetősége, kontroll és kontrollvesztés — kibontásához.³

Az első évad első epizódja egyetlen, majd' háromperces, hadaró monológgal kezdődik, amelyet főhősünk a nézőkhöz címez, miközben épp anális szexet folytat egy számára majdhogynem ismeretlen férfival. Az epizód hátralévő része következetesen végigjárja a sorozat nem túl nagy méretű univerzumát: adott egy harminc körüli, jobbára egyedülálló nő Londonban (akinek a neve mindvégig nem derül ki); egy szórakoztatóan, mégis elkésérítően diszfunkcionális család; éppen felszedett vagy éppen kerekelt oldó férfiak; egy tönk szélén álló kávézó; egy halott anya és a legjobb barátnő, Boo, aki nemrég tisztázatlan (legalábbis az évad végéig tisztázatlan) körülmények között öngyilkosságot követett el.

A felütés ehhez a már-már konvencionálisnak tűnő szingli-kerethez képest öncélú keménykedésnek vagy provokációnak tűnhet. De nem az: az első három perc tökéletesen megelőlegezi a teljes évad tematikáját, és ami ennél is fontosabb: a *mi* funkcionkat Fleabag életében. Az intim és kiszolgáltató helyzet és a szellemes, szenvtelen, a néző elismerését elnyerni kívánó narrálás közti kontrasztban pontosan visszaköszön Fleabag élethelyzete: a jelen-nem-levés, a tetszeni vágyás, a védekező távolságtartás és a szégyen. Ez utóbbi lehetne egy szóban összefoglalva a *Fleabag* első évadjának vezérmotívuma:⁴ főhősünk szenvedélyesen rohan elébe minden sértő, megalázó és szégyenteljes helyzetnek, hogy aztán ezeket sorban elüsse egy tréfával — felénk. Kezdvé a mostohaanyja szobrának elcsenésével — ami aztán két évadon keresztül számtalan komikumforrás és még több kínos számonkérés forrása lesz —, a számára is tökéletesen méltatlan férfiakkal való szexen és a nekik való meghunyászkodáson át a családtagja-

ival való konfliktusaiig, amelyek egytől egyig valamifajta érzelmi elutasítással, árulással érnek véget, az évad könyörtelen alaposággal járja végig mindazokat az élethelyzeteket, amelyekből az ember lánya mocskosnak, értéktelennek, szeretetre érdemtelennek és tökéletesen magányosnak érzi magát.

A *félre* szerepe az évad folyamán többrettű. Hagyományosan a *félre* mint metaleptikus narrációs eljárás fő funkciója abban áll, hogy egyértelművé tegye a hős szándékait, terveit, érzéseit, illetve megosszon olyan információkat, amelyek a színpadi helyzetben valami miatt nem válhatnak transzparenssé: vagy azért, mert a szereplőt nem engedik szóhoz jutni, vagy azért, mert az a célja, hogy manipulálja a többi szereplőt.⁵ Ebből következően a *félre* szinte mindig valamiféle cinkos alku, privát megállapodás a karakter és a néző között: mi vagyunk az egyetlenek, akiket a karakter megtisztel a bizalmával.

Mindez többé-kevésbé a *Fleabag* esetében is igaz: a főhős nekünk mondja el a legszafosabb pletykákat és háttérinfókat a többi szereplőről; nekünk számol be hátsó szándékairól; és nekünk grimaszol, amikor „a helyzetben” mosolyognia kell. Ha azonban azt gondolnánk, hogy a *félre* segítségével valóban bepillantást nyerhetünk ennek az öngyűlölő, bizonytalan, impulzív figurának a belső életébe, akkor nagyot tévedünk. Fleabag csak annyira enged közel magához, amennyire *saját magát* közel engedti magához: mi ugyanannyira nem látjuk a fájdalmát és a kétségbeesését, amilyen keményen ő próbálkozik, hogy maga elől is elleplezze ezt a fájdalmat és kétségbeesést.

Mi több: a *félre* funkciója *pontosan az*, hogy Fleabagnek *ne* kelljen szembenéznie azzal a mélységes hiánnyal és szégyennel,

¹ Ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazon kedves ismerőseimnek és barátaimnak, akik türelmesen túrték, hogy a *Fleabag* kibeszélésének apropóján pszichoterápiás gyakorlatokat végezzek rajtuk. Kovács Krisztinek pedig még külön azt is, hogy felhívta a figyelmemet néhány nagyon fontos szempontra, amelyek különben kimaradtak volna az elemzésből.

² A továbbiakban — komoly önuralmat gyakorolva — nem fogom feltenni a kérdést, hogy vajon egy férfialkító hasonló kaliberű teljesítményénél fontosnak tartanánk-e kiemelni, hogy az illető tehetséges. Hasonlóképp nem szólnék hozzá ahhoz a kérdéshez sem, amely erősen megosztotta a *Guardian* olvasóit, hogy tudniillik kötelessége-e Phoebe Waller-Bridge-nek számot vetni mindazokkal a társadalmi privilégiumaival, amelyek segítségével olyan tehetségessé válhatott, amilyen.

³ Bár ez az elemzési szempont elég értelemszerűen adódik, mégis érdemes megjegyezni, hogy Waller-Bridge számos nyilatkozatában kitért rá: a sorozat készítésénél kulcsfontosságúnak tartotta a „kamera” és a főhős kapcsolatát és annak koherenciáját. Például itt: Rebecca Ford: „*Fleabag* Creator Star Phoebe Waller-Bridge on Hot Priest and a Possible Season 3: „I Feel Like It’s Done”, The Hollywood Reporter, 2019. 08. 16.; elérhető: <https://www.hollywoodreporter.com/news/fleabag-star-phoebe-waller-bridge-shows-alleged-final-season-i-feel-like-done-1229270>.

⁴ Erre — mármint az öngyűlölet és a szégyen kettősségére — utal maga a sorozat és az alapjául szolgáló dráma címe is. A „fleabag” szó szerint nagyjából annyit tesz: bolhafészek, de feltehetőleg a „szarzsák” pontosabb (bár nehezen értékesíthető) fordítás lenne.

⁵ Ez utóbbi történi a *House of Cards*-ban, amely szintén nem a *félre* technikájától függetlenül vált a Netflix első átütően sikeres sorozatává. A *House of Cards félre*-technikájáról ld. Mario Klarer: *Putting television ‘aside’: novel narration in House of Cards*, New Review of Film and Television Studies, 12/2, 203–220.

amellyel küzd. A félre egyszerre teremt lehetőséget arra, hogy Fleabag kívülálló maradjon olyan helyzetekben, amelyek a legmélyebb bevonódását igényelnék, és hogy elleplezze a kívülállásban megnyilvánuló magányt. Fleabagnek azért kell egy cinkostárs, hogy ne maradjon egyedül a saját érzéseivel, és hogy vicces anekdotákká vagy csínytevésekké formálhassa át azokat a fájdalmas és megalázó helyzeteket, amelyeken keresztül megy. Nézőként pedig valóban cinkossá válunk: a félre számunkra elsősorban arra lehetőség, hogy a szekunder szégyen újabb és újabb hullámai helyett Fleabaggel együtt kiröhögjük a szégyenét (és vele együtt a mi hasonló szégyeneinket). A *félre* mind a néző, mind a fikatív főhős számára fájdalomcsillapító hatású.⁶

A korlátozott bizalmasságnak ez a törekeny egyensúlya törik meg az évad utolsó epizódjában, amikor a főhős (meglehetősen ügyetlen) titkolózása ellenére a néző számára is kiderül a szégyen és öngyűlölet fő forrása: Boo azért követett el öngyilkosságot, mert a szerelme megcsalta — Fleabaggal. Ezt a közelséget pedig már nem bírja el a kamera és a főhős viszonya: Fleabag újított vadként menekül a kamera (szemrehányó) tekintete elől, az évad utolsó perceiben pedig már csak eltűri a kamera közelségét, de nem kommunikál „kifelé”. Megtörténik az elkerülhetetlen szembenézés saját magával, de ebben már nem engedi, hogy partnerei legyenek. Ez az első alkalom, amikor Waller-Bridge egyértelműen felmutatja a félrében rejlő ontológiai határátlépést a diegetikus és az extradiegetikus szint (tehát a fikatív történetezés és a fikción kívül létező „valóság”) között — mint látni fogjuk, a második évad ugyanezt a gesztust ismétli meg, csak eltérő tartalommal.

A második évad a történet szerint egy évvel később veszi fel a fonalt, és egy sokkal higgadtabb és összszedetettebb főhőssel indít. A kávézó kitűnően megy; Fleabag önkéntes cölibátusba vonult, hogy elkerülje a további értelmetlen és méltatlan kalandokat; és az évad nyitányában elkezdődik az apjával és a nővérel való viszonyának rendezése is. A *félrék* is ráérősebbé váltak; a második évadban csak egyszer tér vissza — egyértelmű utalásképpen — az a túlhajtott, hadaró beszédmód, amely a legelső szexmonológot, és általában az első évadot jellemezte. Ennek fényében meglepő, hogy az évad egy olyan fordulattal indít, amely még fleabagi léptékkal mérve is meredek: hősnőnk beleszeret egy katolikus papba.

A *Fleabag* második évadjának műsoridejét nagyrészt a Fleabag és a pap (az ő neve sem derül ki) közötti románc története tölti ki, a tétje elsősorban mégsem a szerelmi boldogság, hanem az emberi kapcsolódás elvi lehetősége. A kocsként káromkodó, gin-tonikozó pap figurája, aki valami nagyon szeretetteljes, közvetlen és természetes módon kapcsolódik Istenhez (és akit, újabb csavarként, a Nagy-Britanniában melegaktivistaként is jól ismert Andrew Scott alakít), nyilvánvalóan nem realiztikus figura. Sokkal inkább egy konstrukció vagy gondolatkísérlés: az egyetlen elgondolható lény a földkerekségen, aki meg tudja váltani Fleabaget attól a kozmikus magánytól, amelyben él.

Amint az az eddigiekből is kiderülhetett, a második évad nagyon tudatosan játszik rá a szent és a profán, a testi és a spi-

rituális létezés kettősségére. Időnként kifejezetten szentségsértő gesztusokat tesz — gondoljunk csak a negyedik rész emlékezetes gyóntatójelenetének „Térdelj!” felszólítására, amely egyidejűleg utal, az adott helyzetben tökéletesen adekvát módon, a bűnbocsánat és a szexuális dominancia jelentésrétegeire —, furcsa módon mégsem tiszteletlen vagy rebellis. Egy pillanatra sem enged elfeledkeznünk a kapcsolat testi oldaláról: Waller-Bridge professzionálisan építi fel a kettejük közti szexuális feszültséget, de a szexnek — ahogy ez már csak lenni szokott — önmagán túlmutató jelentősége van.

A *Fleabag* rendszeresen reflektál arra, hogyan függ össze a nők önértékelése a szexuális vonzerejükkel. A legszisztematikussabb (már-már didaktikus) kifejtését a témának az első évad záróepizódjában találjuk, ahol Fleabag a következő monológot zúdíítja banki hitelügymintézőjére: „És időnként úgy érzem, hogy a testem, itt és most, ebben a formában az egyetlen dolog, ami még megmaradt számomra. És amikor majd megöregszik, és már nem lesz basznivaló, akár meg is ölhetem. És mintha az égvilágon semmi nem lehetne rosszabb annál, mint hogy valaki nem akar megdugni. [...] Ezt egy kicsit talán mindenki érzi, csak nem beszélnek róla. Vagy tényleg kibaszottul egyedül vagyok a világon, de az kurvára nem lenne vicces.”⁷ Fleabag önértékelése — mint megannyi fiatal nő a nyugati társadalmakban — alapvetően ki van szolgáltatva annak, hogy a férfiak mennyire találják „baszhatóknak”. Pontosan ezért — ahogy ezt egy másik monológjában ki is fejt — a szexben nem a férfit és nem is az aktussal járó élvezetet kívánja meg, hanem annak a tényét, hogy valaki más *öt* kívánja — és ezáltal visszaigazolja, hogy értékes. Ilyen feltételek mellett nem meglepő, ha Fleabag számára a pap-pal való viszony elsődleges tétje a szexuális hódítás.

Ráadásul egy katolikus pap esetében a viszony maga óriási áldozathozatal. A pap többször nyilvánvalóvá teszi, hogy a kísértés, amelybe Fleabag beleviszi, jó eséllyel tönkre teheti az egész életét — nem az intézményes szankciók miatt, hanem azért, mert spirituálisan alkalmatlanná válhat választott hivatása betöltésére. És talán pontosan ez az az áldozat, amelyre Fleabag vágyik (és ezzel a vággyal, lássuk be, nem nehéz azonosulni): hogy valaki annyira szeresse és annyira vágyjon rá, hogy ezért hajlandó legyen kockára tenni mindazt, ami a lényében saját maga számára a legfontosabb.

A helyzetet tovább bonyolítandó: a pap olyan férfigura, aki — legalábbis spirituális értelemben — Fleabag fölött áll. Látszólag nagyon e világi lény, aki minden jel szerint mégis direkt összeköttetésben áll nem e világi hatalmakkal. Pusztán státusából fakadóan is olyasvalaki, akihez útmutatásért fordul az ember; olyasvalaki — és ezzel eljutunk a *Fleabag* egy másik

⁶ Mindez arra is választ ad, hogy a *Fleabag* miért ennyire (időnként, ha lehet ilyet mondani, már-már túlságosan) vicces. A szellemesség a *Fleabag*-ben élethálal kérdés: ha nincs egy megfelelően ütős *bon mot* a főhős tarsolyában, akkor semmi nem ment meg minket attól, hogy szembenézzünk a helyzetben rejlő fájdalommal és szégyennel.

⁷ Az eredeti monológ a „fucking” szó halmazására és többértelműségére épül, ezt sajnos a fordításban nem tudtam visszaadni.



Phoebe Waller-Bridge a Fleabag című sorozatban

központi témájáig —, akinek a kezébe lehet adni az irányítást anélkül, hogy attól kéne félnünk, hogy visszaél vele.

Mindezek fényében talán jobban érthető a második évad leglátványosabb narratív csavarja. A harmadik epizód végén, amikor Fleabag — immár többé-kevésbé rutinszerűen — rátör a papra, és épp egy bizalmas beszélgetésből (szokás szerint arról, hogy miért nem feküdhetnek le egymással) fordul a kamera felé, a pap megkérdezi, hogy „hová tűnt”. Amikor erre Fleabag, elképedéssel az arcán újra kifordul a nézők felé, a pap újra rámutat: „Igen, oda, erről beszéltek”. Innentől kezdve Fleabag nem „félrezhet” a pap jelenlétében anélkül, hogy az szóvá ne tenné — amikor pedig végül, méltó körülmények között, mégis lefeksznek egymással, Fleabag egy határozott mozdulattal elfordítja a kamerát az intim jelenetről, az ezt követő utolsó epizódban pedig csak beszédes pillantásokat és grimaszokat küld a kamera felé, de ritkán szól hozzá.

Ezt a nyílt ontológiai határátlépést többféleképpen értelmezhetjük. Magától értetődően adódik a romantikus értelmezés: Fleabag végre talált egy férfit, aki *valóban* látja őt. És ez persze igaz — de csak egy része az igazságnak. Fleabag és a pap szerelmi történetét, ahogy korábban erre már utaltam, érdemes egy tágabb allegóriaként értelmezni; vagy mint művészi választ az emberi lét egyik legfeszítőbb egzisztenciális kérdésére: létrejöh-e valódi kapcsolódás ember és ember között; olyan kapcsolódás, amely révén feloldható az egyén alapvető egzisztenciális különállása és magánya? Van-e út „lélektől lélekig”, és ha igen, hogyan lehet rajta végigmenni?

Olyan kérdés ez, amelyre talán nincs ember, aki ne akarna igenlő választ adni. A *Fleabag* második évadjának kitérő sikere talán részben annak tudható be, hogy maga is afirmatív választ ad erre a kérdésre — bár rengeteg megszorítással. Az ugyanis nem elég, hogy a másik „lát” minket (ami talán csak a különösen

nyújtó kameraszemmel, úgy áll bele egyre bátrabban a saját életébe. Ennek a folyamatnak emlékezetes lezárása a sorozat zárójelenete. Miután a pap kölcsönös szerelmi vallomások előtt és után szakít Fleabaggal, ő ottmarad egy buszmegállóban, egy vélhetőleg soha oda nem érő éjszakai buszra várva. Egy darabig várakozik, majd feláll, és elindul — a kamera pedig, ahogy végig a sorozat hasonló jeleneteiben, engedelmesen elindul utána. Ekkor Fleabag megfordul, és megrázza a fejét; a jelentése: „innentől te már nem jössz tovább”. Ő tovább sétál, és lassan eltűnik a ki-világított utcán (egyszer még sután visszaint) — mi, nézők pedig a buszmegállóból nézünk utána.

Ez a — sorozatok világában kivételesen radikális — búcsú a kamerától és ezáltal a közönségtől egyszerre végtelenül szívderítő, mégis szívszorogató lezárás. Szívderítő, amennyiben Fleabagnek nincs többé szüksége ránk. Az első évad mély és gyöttrő öngyűlöletéből eljutott odáig, hogy nélkülünk is boldogul — nem azért, mert bárki egymagában boldogulhatna, hanem azért, mert már tudja: még ha épp egyedül van is, alapvetően, mondhatni metafizikai értelemben még sincsen egyedül a világban. És szívszorító, amennyiben Fleabagnek nincs többé szüksége ránk, ami felveti a kérdést: nekünk vajon szükségünk lenne-e még Fleabag-re? Ez a bravúrosan egyszerű gesztus részben minket kérdez: mi vajon hogyan viseljük a visszautasítást; azt, ha (már) nincs helyünk a másik életében? És vajon mi magunk bele tudunk-e, merünk-e állni a saját életünkbe, most, hogy Fleabag többé nem fecsegi, narrálja, vicceli el azt nekünk?

A metaleptikus narrációs eszközökre — köztük a *félszere* — időnként hajlamosak vagyunk avitt színpadi eszközökként, máskor szimpla intellektuális bolondozásként tekinteni. Ám akár így van, akár nem (szerintem nem), érdemes észben tartanunk, hogy a metalepszis — különösen akkor, amikor kilép a konvencionális keretek közül, és explicitte teszi az ontológiai határsértéseket — szinte mindig valamiféle jelentéstöbbletet hoz létre.⁸ A *Fleabag* esetében ez a jelentéstöbblet a főhős lelkiállapotának és kapcsolati viszonyainak olyasfajta megjelenítéséből ered, amely által a sorozat képes meghaladni az újgenerációs televíziózás időnként (túl)pszichologizáló, máskor a társadalmi „üzenetnek” alárendelt realizmusát, és feltenni egy olyan alapvető egzisztenciális kérdést, amely senkit nem hagyhat hidegen. Ehhez pedig nem csak tehetség kell, hanem bátorság is.

jó spirituális összeköttetésekkel rendelkezőknek sikerülhet) —, nekünk is hagynunk kell, hogy lássanak. A pap nem egyszerűen észreveszi Fleabag „eltűnéseit” — számonkéri őket. A pap, akit nem zavar sem Fleabag ateizmusa, sem promiszkuus életmódja, azt nem tudja elfogadni, ha a nő *nincs jelen*.⁸ Fleabag pedig — hasonlóan az első évad zárójeleneteihez — először menekülni kezd ettől a közelségtől és a benne rejlő kihívástól.

A belső narrálás, a grimaszolás, az elviccelés — ha elvonatkoztatunk a konkrét narratív helyzettől, akkor világossá válik, mennyire ismerősek mindezek a megküzdési stratégiák a legtöbbször számunkra. Fleabag jó okkal retteg attól, hogy teljes lényével jelen legyen: ez ugyanis olyan radikális kiszolgáltatottság, amely nemcsak a valódi kapcsolódás, de legalább annyira a teljes és megmásíthatatlan elutasítás lehetőségét is magában hordozza.

Ahogy Fleabag a második évad folyamán szépen, lassan, komótosan megláztatja a kapcsolatot a biztonságos menekülést

⁸ A pap számonkérését értelmezhetjük maskulin, már-már patriarchális gesztusként is („Ha a nő velem van, csak velem legyen!”) — és ezzel sem lőnénk mellé. A hatalmi és szexuális dominancia kérdései át- és átszövik a teljes sorozatot, amely egyáltalán nem kívánja eltagadni a férfi vonzerőt és a hatalmi dominancia szoros összefonódását, és a nők vágyát arra, hogy átengedjék a (nem csak szexuális) kontrollt valakinek, aki azt felelősen magára tudja vállalni.

⁹ A metalepszis által létrehozott jelentéstöbblettel kapcsolatban ld. Christine BARON: *A metaleptikus hatás és a fikcionális beszédmódok státusa*, ford.: DIAN VIKTÓRIA = *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk.: BENE ADRIÁN – JABLONCZAI TÍMEA, Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 254–269. Jelen sorok írója Charlie Kaufman forgatókönyvei kapcsán foglalkozott részletesen a kérdéssel, ld. RÉZ ANNA: *Ontológiai darázsészkek – Metalepszis Charlie Kaufman forgatókönyveiben*, Prizma, 2011/02, 98–110.