

BUJDOSÓ ÁGNES

„Amerika kedvenc sorozatgyilkosa”

A KARAKTER KOMPLEXITÁSÁNAK DIMENZIÓI A *DEXTER* CÍMŰ AMERIKAI SOROZATBAN¹

2007 nyarán vírusszerűen terjedt az interneten néhány kültérre szánt, idő közben viszont betiltott plakát, amelyek egy amerikai televíziós sorozat első évadát promotálták a finn közönség számára. A három plakát olyan horrorfilmekből ismert kultikus sorozatgyilkos figurákat ábrázolt, mint Hannibal Lecter vagy Norman Bates, amint a tőlük megszokott módszerrel – de kissé talán skizofrén módon – éppen önmagukkal végeznek. Az első pillantásra bizarrnak tűnő, és az egyértelmű popkulturális utalások ellenére is nehezen értelmezhető kompozíciót a képfelirat kontextualizálja: „Semmi sem állíthat meg úgy egy sorozatgyilkost, mint egy másik sorozatgyilkos. *Dexter*, csütörtökönként 10 órától”.²

A *Dexter* című amerikai kortárs sorozat első évadát, melynek forgatókönyvét Jeff Lindsay regénye ihlette, 2006-ban kezdte el sugározni a Showtime amerikai kábelcsatorna. A sikertörténet aktualitását bizonyítja, hogy 2012 szeptemberétől már a hetedik évad ültette képernyők elé az amerikai, s a számítógépek elé a világ más pontjain élő nézőket. A sorozat címszereplője Dexter Morgan, törvényszéki vényomelemző a Miami városi rendőrségnél, látszatra tipikus „Average Joe”, kollégái szerint külön laborpatkány, aki bár munkáját a legnagyobb szakszerűséggel végzi, szociális kapcsolatai általában kimerülnek a rendőrsorozatokból oly jól ismert fánkadagok beszerzésében és kiosztásában. Dexter Morgan tehát az amerikai állampolgár mintapéldája lehetne, ha szabadidejében nem sorozatgyilkosok sorozatgyilkolásával és módszeres eltüntetésével foglalatосkodna. Áldozatainak kiválasztása egy sajátos „morális” kód alapján szigorú feltételekhez kötött: csak és kizárólag azokkal végez, akik a törvényi kiskapuknak, bírósági formai hibáknak vagy a szerencsének köszönhetően nem kapták meg a megfelelő büntetést. Teszi mindezt oly módszeres precizitással és kegyetlen hidegvérrel, amely akár rémisztő is lehetne, ha nem társulna mindehhez egy a naivitás és az identitáskeresés nehézségei okozta belső feszültséget is egyaránt leleplező ironikusan önreflexív narráció, valamint a sorozat védjegyévé vált fekete humor. A zavarbaejtően merész alapötletnek, illetve a minden szempontból minőségi kidolgozottságnak köszönhetően a *Dexter* és Dexter rövid idő alatt komoly és kitartó rajongótáborra tettek szert, akik számára a sorozathoz kapcsolódó egyéb médiaszövegek is kiemelt jelentőséggel bírnak.

Itt térjünk vissza egy kicsit a fent említett promóciós plakátokhoz, amelyek végül ugyan nem kerültek ki a finn utcákra, azonban a tömegkulturális utalásokra érzékeny reklám- és filmrajongó online közösségeknek hála igen gyorsan és igen sok felhasználóhoz eljutottak. S bár mindez azt mutatja, hogy mind a minőség és a komplexitás, mind a reklámkommunikációs célok szempontjából egy jól sikerült marketingkampányról van szó, a *Dexter* igazán jól ismerő sorozatrajongóknak komoly hiányérzete támadhat. Az említett képek ugyanis – ellentétben például a tanulmány címét ihlető plakáttal – ennek a több szinten is rendkívül komplex

karakternek csupán egyetlen elemére fektetik a hangsúlyt akkor, amikor a popkulturális ikonokként (is) funkcionáló sorozatgyilkos figurák középpontba állításával a horror és a thriller hagyományos műfaji koncepcióit és karakterképzési technikáit hívják elő a befogadóban.

A fenti rövid bemutatásból is kiderül, hogy a sorozat bár szorosan kapcsolódik az említett filmes hagyományokhoz – és gyakran szándékosan meg is idézi azokat –, mégis egy olyan sorozatgyilkos karaktert állít a középpontba, aki a plakátokon hivatkozási pontokként megidézett figurákhoz képest egy új típusú (anti)hőst testesít meg. A sorozatgyilkosokra kevésbé jellemző módon Dexter Morgan karaktere már önmagában is meglepően szimpatikus és szerethető, ráadásul bizonyos produkciós technikák a befogadót akaratlanul azonosulásra ösztönzik, s mindezzel a nézői élmények gyakran szokatlanul végletes, mégis szórakoztató sokszínűségét idézik elő. Jelen tanulmány éppen arra vállalkozik, hogy bemutassa: a mediális sajátosságokat is figyelembe vevő komplex vizuális és narratív megvalósítás, illetve a karakterképzési technikák kreatív és innovatív használata által hogyan konstruálódik meg egy a televízióban mindaddig sosem látott, újszerűen sokdimenziós, szubverzív karakter.³

„A nevem Dexter. Dexter Morgan.”⁴

A finn közönségnek szánt plakátokon megidézett kultikus filmekhez képesti elmozdulás már a médiaszöveg produkciójának alapvető jellegzetességeiben is tetten érhető. A *Dexter* esetében ugyanis médium- és formátumváltás⁵ történik, amennyiben a filmes hagyományoknak megfelelően a horror és a thriller műfajához kapcsolható *serial killer* karakter – korábban kevésbé jellemző módon – egy televíziós sorozat állandó főszereplője lesz, s így a siker érdekében a karakterképzés szempontjából is igazodnia kell ehhez a megváltozott mediális és strukturális elrendezéshez.

A Showtime amerikai előfizetéses kábelcsatorna 2006. október 1-én tűzte műsorra a saját gyártású sorozat első részét. A kezdeti – kritikai és nézettségi – sikereket igazolja, hogy a három klasszikus amerikai televíziós társaság egyike, a CBS⁶ már 2007-ben tárgyalásokat kezd a széria átvételét illetően, majd, a *Parents Television Council* heves ellenállására reagálva, a verbálisan és vizuálisan durvának ítélt jelenetek előzetes szerkesztésével 2008. február 17-én indítja el a *Dexter* első évadának sugárzását⁷ (Stelter).

A *Dexter* születésének körülményeit vizsgálva itt érdemes megjegyezni, hogy a Showtime csatorna programkínálatára alapvetően jellemző a saját gyártású, tematikusan és vizuálisan is gyakran kontroverzív műsorok sugárzása.⁸ A tudatos és következetes profilválasztás háttérben médiagazdaságtani tényezők állnak: a sokszereplős amerikai televíziós piacon a fizetős kábelcsatorna csak úgy biztosíthatja fennmaradását, ha különleges, egyedi és minőségi(!) műsoraival kitartó – és vásárlóképes – nézőközönséget szervez maga köré. A *Dexter* ráadásul éppen egy olyan időszakban került a képernyőkre, amikor a televíziós „öntudatra ébredésének” és a televíziós sorozat mint műfaj „önmagára találásának” folyamatait egyaránt érintő tényezőknek köszönhetőn a televíziós sorozatok fejlődésében mennyi-

ségi és minőségi változás állt be.⁹ A mennyiségi változás illetve az egyre tudatosabb, és magas elvárásokat támaztó sorozatnéző-közönség miatt ugyanis egyfajta tematikus és minőségi verseny is kialakult: csak az igazán érdekes, morálisan és/vagy érzelmileg felkavaró, a karakterépítés, a történetvezetés és a vizualitás szempontjából is professzionálisan kidolgozott szériák lehetnek sikeresek.

A sorozatgyilkos karakter címszereplővé emelése így valóban jó döntésnek tűnik, s nem csupán a figura felkavaró jellege miatt. A „sorozatgyilkos” mint bűnüldözési és igazságügyi szakkifejezés kialakulása Robert Ressler nevéhez (is) köthető, aki a Jeffrey Dahmer sorozatgyilkos utáni nyomozásban FBI-ügynökként vett részt. Ressler gondolatai az ügyről már csak azért is igazán érdekeseek, mert a sorozatgyilkosságok elkövetésének pszichológiai mechanizmusait a sorozatnézés paradox befogadói gyakorlatával állítja párhuzamba,¹⁰ amikor hasonlóságot vél felfedezni a sorozatgyilkos narratívák fogyasztása közben átélt befogadói élmény és a sorozatgyilkolás ki nem elégíthető motivációi között. Ezzel szoros összefüggésben két, egymástól látszólag nagyon különböző praxis hasonlósága strukturálisan is érzékelhető – s nyilván a fent idézett analógia is ebből fakad –, amennyiben mindkét gyakorlatot alapvetően jellemzi az erős szerialitás, egyfajta epizodikus ritmikuság, illetve a vágybeteljesítés és a hiány logikája. Kézenfekvő tehát, hogy ez a bűnelkövetési mintázat az elbeszélhetőség szempontjából éppen a sorozatlogikára épülő tömegkulturális narratívákban, illetve a formátumában is ezt az elvet követő televíziós elbeszélésben talál ideális reprezentációs platformot.

„Mondjak egy titkot? Apa embereket öl.”

A kortárs minőségi szériákhoz hasonlóan a *Dexter* esetében is megfigyelhető, hogy a sorozat-eltvre épülő televíziós fikciós elbeszélések kapcsán hagyományosan megkülönböztetett epizodikus és szerializált „narratív szerkesztés szabályai kreatív módon összefonódnak” (Mittel, 30.). A két narratív struktúra sajátos paramétereinek újszerű keveredésével kialakuló hibrid formát nevezi Jason Mittel narratív komplexitásnak. Erre az összetett narratív struktúrára fokozottan jellemző egyfajta „neo-barokk nyitottság”, mely által „a teljesség, az egységesség, és a rendszerszerűség helyett az instabilitás, a polidimenzionalitás és a változás veszi át a vezető szerepet”¹¹ (Ndalianis idézi Umberto Eco-t, 86.).

A narratív szempontból komplex sorozatok esetében megfigyelhető, hogy az egyes epizódok általában egyetlen problémát (orvosi, bűnügyi eset, haláleset) dolgoznak fel, ugyanakkor van egy epizódokon átívelő (általában magánéleti, kapcsolati bonyodalmakat tárgyaló és feltáró) narratíva is. Ez a technika a karakterképzés lehetőségeiben és minőségében is alapvető változásokat eredményez, hiszen a karakterek – elsősorban a főszereplők – komplexitása is erre a struktúrára, illetve a két elbeszélési mód által felvázolt eltérő karakterelemek ütközésére épül.

Ahogy arról a fentiekben is szó volt, ezekben a komplex elbeszélésű sorozatokban az epizodikus jelleget általában egyetlen probléma körüljárása és megoldása jelenti. Dexter Morgan foglalkozását tekintve törvényszéki vényomelemző, így munkájából adódóan logikusan következne a tény, hogy az egyes epizódok egy-

egy bűntényt és annak megoldását dolgozzák fel (mint ahogyan a *CSI*-típusú sorozatok esetében megszokhattuk). Ez részben igaz a *Dexterre* is, hiszen a rendőrségnek dolgozó szakértőt gyakran hívják különböző bűntények helyszínére. Ugyanakkor mégsem ez a motívum járul hozzá leginkább az epizodikus jelleg meglétéhez. Dexter esetében a csavart éppen az adja, hogy egyfajta önjelölt igazságosztóként a törvényeket sikeresen kijátszó vagy a rendőrség által még nem azonosított, szabadon lévő sorozatgyilkosokat tesz el láb alól. Így bizonyos szempontból az egyes epizódok – a klasszikus krimisorozatokra is jellemzően – valóban egyetlen bűntényt járnak körül: azt, ahogyan Dexter rábukkan egy gyilkosra, bizonyítékokat gyűjt ellene, majd módszeresen igazságot szolgáltat és eltünteti a nyomokat.

Az epizodikus tartalmak mellett a szerializált elbeszélési formát létrehozó elemek is hasonlóan hangsúlyos szerepet kapnak a narratíva komplexitásának megalkotásában. Ahogyan a legtöbb kortárs, minőségi amerikai sorozat esetében, úgy a *Dexterben* is a magánéleti-kapcsolati szálak (illetve évadonként egy nagyobb volumenű gyilkossági szál) azok, amelyek egyes epizódokon átívelnek, és amelyek a szerializált forma alapvető jegyeit magukon viselik. Dexter és a nővére közötti viszony például az egész sorozat dinamikáját meghatározza, olyannyira, hogy a hetedik évad szinte kizárólag erre fókuszál. Emellett Dexternek az első évadtól kezdve barátnője van, később fia születik, s háromgyermekes, boldog, látzólag átlagos családapa válik belőle.

Mindemellett viszont az is megfigyelhető, hogy az epizodikus és a szerializált tartalmak nem válnak el élesen egymástól. Éppen ellenkezőleg, a két szerkesztési mód által felvázolt kettős (vagy többszörös) cselekményszálak egymással szoros kölcsönhatásban állnak. Így például Dextert magánéleti problémáinak megoldásában gyakran éppen az áldozatai segítik, adott esetben inspirálják: történetükkel, személyiségükkel, tanácsaikkal, véleményükkel; számos alkalommal viszont az epizodikus történetiszál által felvázolt események a magánéleti – érzelmi vonalon is bonyodalmakat okoznak. Az egyes epizódok esetében tehát a két szál összekapcsolódása, eltávolodása és a kölcsönös utalások során kialakuló egysége az adott epizód tökéletes megkomponáltságát adja, így éri el azt, hogy az egyes jelenetek által az adott rész végére felépülő összetett narratíva komplex élmények (legyenek azok negatív vagy pozitív jellegűek) születéséhez vezet. A kettős narratív szerkezet által paradox módon egyszerre ismerjük meg a szimpatikus, hozzánk hasonló, hétköznapi családapa és báty karakterét („Apa”) és a kegyetlenül érzelemmentes, rituális gyilkosságokat elkövető sorozatgyilkost („embereket öl.”). Az így megkonstruált szélsőséges karakterelemek folyamatosan egymás mellé helyezése, ütköztetése vagy éppen összeecsúsztatása folyamatosan aláássa a karakterre vonatkozó stabil befogadói elvárásokat, s jelenetről jelenetre felidézi a benne rejlő felkavaró és fel nem oldható kettősséget.

„Nem lehetsz gyilkos és bős! Mert ez nem így működik!”¹²

tett vetületét vizsgálhatjuk meg. Hamon elsősorban az irodalmi alkotások szereplőit vizsgálta szemiológiai nézőpontból, a szereplő mint jel felépítését és funkcióit elemezve. A szemiológia által hagyományosan megkülönböztetett három jeltípusnak megfelelően három szereplőtípust különböztet meg: a referenciális, a deiktikus és az anaforikus funkciót betöltő szereplőket. Esetünkben a referenciális szereplőtípus lehet érdekes: Hamon ebbe a kategóriába sorolja a történelmi személyiségeket, a mitológiai alakokat vagy a társadalmi pozíciókat (rendőr, orvos) jelölő karaktereket. Ezek mind egy adott kultúra által rögzített, stabil jelentéssel bírnak, éppen ebből kifolyólag erősen sztereotipizált szerepek – „olvashatóságuk” mértéke is attól függ, hogy a befogadó milyen szinten ismeri az adott kulturális hátteret (Hamon, 122.). Mindez azt jelenti, hogy a befogadó – néző vagy olvasó – előzetes ismeretei alapján képes azonosítani ezeket a szereplőtípusokat, és így óhatatlanul az ahhoz kapcsolódó legfontosabb konnotatív információk is felidéződnek.

Gyakorlatilag az amerikai, minőségi televíziós sorozatok születésétől kezdve jellemző, hogy egy-egy társadalmi pozíciót betöltő referenciális szereplőt (vagy szereplőket) állítanak a középpontba – a korai időszakból gondolhatunk a *Zsarublues*-ra vagy az *Egy kórház magánélete* című sorozatokra. A kortárs minőségi amerikai sorozatok palettáját tekintve kiemelten jellemző, hogy számos kórház-, rendőrségi és egyre több jogi sorozattal találkozhatunk, mindez pedig jelzi, hogy a referenciális karaktertípusok fókuszba állítása tendenciának tekinthető. Ugyanakkor az is tény, hogy a kortárs szériákban megjelenő orvosok, rendőrök és ügyvédek gyakorlatilag csak hivatásukat tekintve hasonlítanak ötvenes évekbeli kollégáikhoz. Kiváló példa Dexter, aki a Miami rendőrség vérnymoelemző munkatársa, szabadidejében viszont kegyetlen, módszeres sorozatgyilkos. Ahogyan egy tárgyalás folyamán a védőügyvéd megjegyzi: „Mondhatjuk tehát, hogy a vér az élete”.¹³ Munkája nyilvánvalóan a történetvezetés szempontjából is lényeges: egyrészt a rendőrségi archiváló tevékenységnek köszönhetően Dexter hozzáférhet minden olyan adatbázishoz, amely a leendő áldozatok kiválasztásában, illetve a bizonyíték-keresés időszakában hasznos lehet. Másrészt, éppen saját szakmai tapasztalatainak és a nyomozó nevelőapja tanácsainak hála, mindent tud a bizonyítékok gyűjtéséről és eltüntetéséről.

A rendőr–gyilkos (rabló–pandúr) dichotómiának azonban egy ennél jóval fontosabb és érdekesebb szerepe is van. A Hamon-féle tanulmány nyomán társadalmi pozíciókat betöltő referenciális szereplők esetében társadalmi archetípusokról is beszélhetünk, melyekhez szükségszerűen különböző diszkurzív mezők kapcsolódnak – kulturális rögzítettségük által önkéntelenül is elindítanak bizonyos konnotációs-asszociációs folyamatokat. Mindez pedig egy sajátos nézői szerepelvárás kialakulásához vezet: a „rendőr” szó olyan kifejezéseket hívhat elő, mint tisztességes, becsületes, igazságos, megbízható, segítőkész, empatikus. A rendőrökre vonatkozó, pozitív előítéletekkel teli általános szerepelvárást jól példázza Dexter egyik találó megjegyzése: „Az egyetlen igazi kérdés az, hogy miért van az, hogy egy zsaruktól hemzsegő épületben csak egy ember – Doakes – talál visszataszító-nak engem”.¹⁴

Dexter karaktere és sorozatgyilkos ténykedése azonban tökéletesen ellentmond a rendőr mint társadalmi archetípus alapvető elemeinek. Jacques Dubois a

detektívregények kapcsán beszél arról, hogy mennyire szubverzív és meghökken-tő lehet, amikor egy kulturálisan rögzített társadalmi megbecsültséget élvező és ezáltal feddhetetlennek hitt karaktert a bűnös szerepkörébe helyez az alkotó. Dubois ezt a fajta eltolódást egy karakter diegetikus történetfolyamban betöltött szerepe és a szereplőhöz (elsősorban annak társadalmi pozíciójához) kapcsolódó szövegen kívüli, morális értékek között deontológiai résnek nevezi (Dubois, 110.). Szerinte ezek a technikák éppen azért hatásosak, mert olyan társadalmi intézmények képviselőiről van szó, amelyekhez hagyományosan komoly ideológiai és morális elvárások kapcsolódnak. Ugyanakkor Dubois azt is kiemeli, hogy az ilyen típusú szövegek többségében végezetül helyreáll a rend: a bűnöst elfogják (legyen akár rendőr, akár pap, akár orvos), a deontológiai rés megszűnik, a karakter paradox helyzete által megszegett szabályok helyett a szabálykövetés paradigmája érvényesül.

Ez azonban egészen máshogy alakul a *Dexter* esetében – nyilvánvalóan a sorozatforma biztosította kidolgozottság miatt is –, ahol antagonisztikus ellentétekkel és egy körkörös problémaspirállal találkozunk. Dexternek hivatásából adódóan feladata a rend fenntartása vagy annak helyreállítása („hős”), mégis éppen ő lesz az, aki megbontja ezt a rendet („gyilkos”) – azaz folyamatosan ellenszegül annak a morális kódznak, amelyet az általa betöltött funkcióban képviselnie kellene. S bár egyfajta sajátos igazságértelmezésből kifolyólag Dexter a gyilkolással is a rend fenntartására törekszik, paradox módon az alkalmazott eszközökkel pontosan a célként kitűzött rendet dönti romba. „Ördögi” kör, melyet tovább bonyolítanak a Dexter múltjára vonatkozó információk: mint kiderül, Dexter kisgyermekként végignézte édesanyja szörnyű halálát (mely több szempontból is hasonlít saját gyilkolási sémájára), melynek sokkoló képeit az évek folyamán olyannyira elfojtja, hogy csak egy újabb trauma képes felszínre hozni a kegyetlen emlékeket.¹⁵ Lélektani szempontból tehát Dexter a jelenben elkövetett gyilkosságokkal az édesanyja halála okozta belső meghasonlottságot igyekszik megszüntetni magában, de olyan módszerekkel, amelyek egyúttal mélyítik a lelki és morális válságát.¹⁶

Dubois a deontológiai mellett egyfajta „morális rést” is megkülönböztet: ennek során a bűnösség egymással rokoni vagy erős érzelmi kapcsolatban álló karakterek között alakul ki – családon belül elkövetett bűntényekről van tehát szó. Dexter esetében ez a morális feszültség az első évad végén egy testvérgyilkosságban csúcsoad ki, mely a kapcsolati szálakat tovább bonyolítva a mostohatestvér megmentését szolgálja.

A krimire jellemző mitikus sémák kerülnek itt elő: egyrészt Thészeusz bolyongása, amely a nyomozás, a megoldás keresésének feleltethető meg. A sorozat egész első évadának alapvető célkitűzése, hogy választ találjon a Dexter első monológjában elhangzó felvetésre: „Nem tudom, mi miatt váltam ilyenné”.¹⁷ A múlt meghatározó pillanatait felidéző flashbackek és a gyermekkorban átélt trauma képeinek bevilanásával a befogadó a karakterrel együtt rakja össze a kirakós különböző darabjait s kap választ az előzményeket és a motivációt firtató kérdésekre. Másrészt az első évad Oidipusz történetét is megidézi, amely azért lehet releváns, mert a nyomolvasás paradigmája egyfajta családi kontextusban is megvalósul (a saját történet keresése, az anya történetének keresése), valamint a mítoszhoz

hasonlóan a testvérviszály is központi elemnek tekinthető. Ebben a körkörös és többszörösen paradox problémahálóban a Dubois által említett rend a főszereplő kiiktatásával valósulhatna csak meg, ami azonban, egy újabb paradoxont szülve, a sorozat végét is jelentené.¹⁸

Ez az összetett és szubverzív deontológiai, illetve morális problémaháló azt eredményezi, hogy az adott társadalmi archetípus (esetünkben a „rend őre”) gyakorlatilag felbomlik, hiszen a hozzá hagyományosan kapcsolódó értékek épp elmentéses értékekkel ütköznek ugyanazon karakterben. A befogadó szempontjából rögzített(nek hitt) értékek jelenetről jelenetre cáfolódnak meg. Ha ehhez még hozzákapsoljuk az előző alpontban tárgyalt, a narratív komplexitás által létrejövő kettősséget, egy valóban több dimenziós, sajátos belső feszültséget magában hordozó karakterrel állunk szemben.

„Egyikünk sem az, akinek kívülről mutatja magát.”¹⁹

Az összeférhetetlen kettősségek sorát ily módon egyesítő karakter komplexitása a sorozat filmnyelvi és vizuális megkomponáltságában is fokozottan tükröződik.

A teljes széria sajátos formanyelvének elemzése önmagában túlnőné jelen tanulmány kereteit, így ezúttal mindössze az első évad első részének²⁰ vizsgálatára kerül sor. A legelső epizód analízise azért is kiemelten érdekes, mert egy széria esetében döntő fontosságú annak megszerkesztettsége, a téma és a karakterek megfelelő bemutatása, a kapcsolati háló felvázolása, hiszen a kielezett versenyhelyzet és a hatalmas kínálat miatt a minőségi sorozatokhoz szokott nézőközönséget már valóban csak azok a produkciók képesek megragadni, amelyek az első perctől izgalmas karaktereket, fordulatos történetet és váratlanul egyedi befogadói élményeket kínálnak. Dexter „belépőjén” pontosan látszik, hogy ennek a (pre)konceptciónak igyekszik megfelelni: gyors vágások, éles kontrasztok, számos premier plán, érdekes kompozíciók és nézőpontok, kiváló zenei aláfestés azok az elemek, amelyek az első epizód – és alapvetően az egész sorozat – képi világát meghatározzák.

A kezdő képkockák lassítva mutatják a kocsiában ülő, Miami belvárosának éjszakai életét kémlelő Dextert („Ma van az az este.”). Főhősünk arcát egy pillanatra sem látjuk teljes egészében, mindössze arcának éles kontúrjait vagy a visszapillantó tükörből figyelő, sötét, mogorva szemeket. A képsorokat Dexter háttorzongatóan nyugodt hangvételű narrációja festi alá, ami, csakúgy, mint az érdekes világitási technikák, vagy a szereplő arcának bizonyos fokú elfedése az ötvenes évek *film noir*jainak hangulatát idézi. A következő jelenet, bár még mindig este van, jóval világosabb: egy gyermekkórus előadásán vagyunk, a kamera mozgása a kórust vezető férfira irányítja a tekintetünket – ő Dexter következő áldozata („Ő a kiválasztott”). A további jelenetek gyorsan pörögnek: az autójába szálló férfit Dexter megtámadja, majd vezetésre kényszeríti – a főszereplő arcát ekkor látjuk először, de még mindig a sötét tónusok dominálnak. Az áldozatával egy elhagyatott házhoz hajtanak, mint kiderül, a kórusvezető itt temette el gyermekáldozatainak holttesteit. Dexter szembesíti a férfit tettével („Nézd, mit tettél!”), majd elkábítja áldozatát. A vágást követő jelenet az addigi legvilágosabb: a férfi egy asztalon fek-

szik, lecsupasztva, kikötözve, Dexter a rituálénak megfelelően megvágja a magatehetetlen áldozat arcát, majd egy fűróeszközzel lesújt. Éles vágással ugrunk a következő képsorokra, amelyek az előző komor képi világ tökéletes kontrasztját adják: vakító napfény, csillámló víztükör, élénk színek, vidám kubai zene – meg a hajóját kormányzó, mosolygós és elégedett, a mellette elhajózóknak barátságosan integető Dexter, aki a képsorokat kísérő narrációjában éppen bemutatkozik, ezzel kontextualizálja is az első néhány percben látottakat. Csakúgy, mint a következő jelenetek, amelyek egyrészt egy flashback során Dexter gyermekkorát és a gyilkolási inger első megnyilvánulását idézik fel, másrészt pedig alapvető információkat közölnek a karakterről. A hirtelen vágással elindított képsoroknak a gyilkosságot színre vivő jelenetekhez képesti kontrasztja itt összekapcsolódik az előzőekben tárgyalt, komplex narratív szerkesztésre épített karakterizációval, amennyiben vizuálisan is érzékelteti a két történetzál közötti feszültséget és a karakter meg-hökkentő kettősségét.

A vizuális megvalósítást illetően az első epizód egészére jellemző a világítás-technika sajátos használata, ami különleges és egyedi hangulatot kölcsönöz az egyes jeleneteknek, illetve a „világos–sötét” ellentétpárra épülő vizuális koncepció az egyes történetelemekre asszociálva is fontos szerepet tölt be. A felütésként szolgáló jelenetben Dexter áldozatát keresi, így a világítással vagy annak hiányával is ennek megfelelően operálnak. Az első percekben Dexter lassan haladó autójának sötétjéből figyelni az éjszakai Miami egyszerre buja és szenvedéllyel teli, mégis torz utcakepeit. Az autóban ülő alak profiljának csak a körvonalait látjuk, körülötte minden sötét, komor, csupán a szórakozóhelyek elmosódó színes fényei jelzik az utcai életet. A lassú tempó, a hosszú beállítások és a tompa fények miatt az egész jelenet álomszerűnek hat. Érzékletesen jelenik meg a karaktert jellemző kettősség: az autójában, mint egy védelmező és elhatároló, páncélszerű burokból egyedül ülő Dexter és a kinti, kaotikus, kiismerhetetlennek tűnő világ közötti távolság leküzdhetetlennek tűnik. Az elszeparáltság, a leválasztottság és a sötétség ugyanakkor segít leplezni a gyilkos szándékokat, s végeredményben mindazt, ami a külvilág felé mutatott maszk mögött valójában rejtőzik. Dexter ugyanis itt nem tesz mást, mint ragadozóként a vadászterületet fűrkészve becserkéskészi, majd levadássza gyanútlan áldozatát. A Dexter arcának sötét kontúrjaival erőteljessé tett premier plánról egy hirtelen vágással ugrunk a következő jelenetre, ahol egy, a felettük lógó megannyi lámpa miatt angyali fényben éneklő gyermekkorust látunk. Ebben az első, valóban jól megvilágított jelenetben a kamera a kórusvezető férfi arcán áll meg – *világosan* látjuk, hogy ki is lesz a következő áldozat. Ahogyan egy következő jelenetben a férfi az autójához lép, a jármű elhagyatottsága, a sötét tónusok és a fényes felületeken vissza-vissza tükröződő, villódzó vörös fény egészen baljós hangulatot kelt. Dexter a hátsó ülésről vezetésre kényszeríti áldozatát, mindeközben a kamera közeli felvételeken keresztül mutatja a foglyot és a foglyul ejtőt, valamint a nyakra feszülő kötelet, lassan mozdulva egyikről a másikra. Az úticélhoz érve az autó lámpáinak fényében válnak láthatóvá az elhagyatott épület udvarán feltárt apró sírgödörök. Dexter a házba vonszolja a férfit, ahol egyetlen lámpa világítja meg a tér bizonyos pontjait, például azt a területet, ahol a sírokból kiásott gyermekholttestek hevernek, vagy azt a pontot, ahol Dexter és áldozata először

kerülnek egymással szemtől szembe, s ahol a számonkérés és a szembesítés megtörténik. A lámpa viszonylag erős fénye egyrészt jelzi, hogy egyfajta vállalati folyamatról van szó, másrészt pedig vizuálisan is utal arra, hogy az adott jelenetben *fény derül* az igazságra. Ez a néhány perc verbálisan és vizuálisan a látás–nem látás, láthatóság–láthatatlanság kettősségére fókuszál.

A következő jelenet szintén egy lámpa fényével indít, itt viszont békaperspektívából látjuk a plafonra függesztett világítótestet, majd a képbe belépő főhősünk arcát, aki – amint az a vágás után kiderül – az asztalra kötözött gyilkos fölé hajol. Ez a legelső pillanat, amikor a profilok vagy félprofilok helyett a befogadó szemtől szemben, jó megvilágításban, élesen látja Dexter arcát, teszi viszont mindezt az asztalon fekvő áldozat nézőpontjából. Ez a meghökkentő kameraállás egy külső nézőpontból az áldozat arcát közelről mutató felvételekkel váltakozva egészen addig megmarad, amíg Dexter egy fúrószerű tárggyal az áldozathoz (a kamerához) közelít. Ezt az egyre kellemetlenebbé váló pozíciót oldja a következő, felülről fényképezett beállítás, illetve a gyors vágással bevezetett, meglepően kedélyes, vizuálisan is megkapó hajós jelenet.²¹ A mosolygó, láthatóan vidám Dextert azonban itt is csak a hajó szélvédőjének üvege mögött látjuk, a távolság és a megközelíthetlenség ez esetben is egyértelmű. A hajózás képeit a már említett flashback szakítja meg, majd újra Dextert látjuk, amint a függőfolyosón tengerparti lakásához igyekszik. A vizuális kompozíció tökéletes és rendkívül beszédes: a sötét tónusú öltözetet viselő Dexter végigsétál a világos, napfényes folyosón, a háttérben irracionálisan kék tengerrel és idilli zöld gyepel, miközben a tengerre néző lakások ablakaiban élesen tükröződik minden mozdulata. A figurának ez a belső feszültségekre reflektáló vizuális megkettőződése – nem kevésbé szimbolikus módon – a lakáshoz érve szűnik meg. Ez az a tér, ahol a karakter által folytatott kettős élet valójában összeér: itt tárolja trófeáit, gyilkos szerszámait, ugyanakkor ez az egyik terepe a munkára való készülésnek és az emberi kapcsolatok (ki)alakításának is.

A világos-sötét ellentétpárra épülő referenciahálót tovább bontva látjuk, hogy az epizód következő részeiben a nappali világosságban zajló jelenetek mind-mind Dexter rendes, hétköznapi életét mutatják be: a rendőrségi munkát és a magánéletet. Különösen jellemző a fehér és világos színek használata a vérnyomelemzői tevékenységekkel kapcsolatos képsorok esetében, akár az irodájában, akár külső gyilkossági helyszínen tartózkodik. Ez utóbbi esetben vizuálisan igen erőteljesek azok a jelenetek, amelyek során Dextert látjuk vérnyomelemzői munkája közben. A gyilkossági helyszín egy minimalista luxuslakás, ahol a terek és bútorok makulátlan fehérségét a falakra fröccsent vörös vérfoltok zavarják meg. A laborban és az irodában játszódó jelenetekben még érdekesebb szerepet kapnak a világos tónusok: a sterilitást, a precizitást, a feddhetetlenséget jelképezik, egyszóval Dexter professzionális elemzői tevékenységének szimbólumai – valaki, aki *világos* ismeretekkel rendelkezik szakterületének minden eleméről.

Másrészt praktikus szempontból a vér világos felületen hagy olyan jól látható nyomot, amely a vérnyomelemző munkáját megkönnyíti, így Dexter valahányszor saját laborjában modellez egy-egy végzetes fejre mért ütést vagy testet ért szúrást, a fehér színek dominanciája érvényesül. Mintha ezzel a produkció éppen arra hívná fel figyelmünket: a falra fröccsent vér most nem a sötét oldalhoz kapcsoló-

dik, hanem fontos információkat árul el a bűntényről és az elkövető nyomára vezet. A vér és az igazság ilyen jellegű összekapcsolása jelzi: Dexter most nem gyilkol, hanem épp egy gyilkos nyomait igyekszik felderíteni – törvényes eszközökkel, az igazságszolgáltatás intézményes keretei között. Ráadásul ezekben a jelenetekben a vérvomelemzői munkához kapcsolódóan a vér ábrázolása különlegesen esztétizált. Dexter rendőrségi íróasztalán és a falon sötét keretekben, fehér alapon vérmintákat látunk szépen rendezett, szabályos kompozícióban. A gyilkossági helyszínen a szétszóródó vércseppek mozgását jelölő, egyetlen pontban összefutó vörös fonalak a tökéletesen fehér térben képzőművészeti installációknak tűnnek. Egy ponton Dexter verbálisan is explicitté teszi a vizuális utalásokat – „[ez] a gyilkos egy művész”.²² És az is, aki a bűntényt megoldja, tehetnének hozzá. A karakter esetében a vér ilyen jellegű ábrázolása utal a pontos, precíz munkavégzésre, a legmagasabb szintű professzionalitásra, ugyanakkor egyfajta kreativitásra is, amennyiben a vércseppek elemzése, az általuk elbeszélte történet felismerése és interpretálása az elemző feladata.

S bár ez a precizitás és kreativitás a hivatásán kívül is jellemző a karakterre, a vizuális kódrendszer értelemszerűen megváltozik a Dexter által elkövetett gyilkosságok ábrázolásakor. Ezekre a jelenetekre alapvetően jellemző a gyenge világítás, a gyakran sötétségbe hajló félhomály, mindez nyilvánvalóan abból is fakad, hogy ezeknek a történetszálaknak a nagy része éjszaka játszódik. Dexter a minduntalan feltörő gyilkolási kényszert – stílszerűen – Sötét Utasnak nevezi („*The Dark Passenger*”), aki általában éjjel „dolgozik” – egyrészt mert a kettős életvitel kidomborítása érdekében nappal valódi munkája van, másrészt mert a sötétség leplezi a gyilkos szándékokat, az áldozatára vadászó ragadozót. Még ha bizonyos esetekben nappal kutatja fel egy-egy kiszemelt sorozatgyilkos lakását (ahogyan a pilot-epizódban is), akkor is tompa fények, lesötétített ablakok jelzik, hogy Dexter most tilosban jár, és a bizonyítékok keresése nem az igazságszolgáltatás intézményes keretei között történik.

A világítással való játékot tovább bonyolítja, hogy a fény, amellett, hogy a fentiekben tárgyalt módon az igazság felderítésére utal, más alkalmakkor éppen elfed, láthatatlanná tesz bizonyos dolgokat – elvakítja a szemlélőt. Így ahelyett, hogy rávilágítana a dolgok lényegére, éppen úgy eltakarja őket, mint a legmélyebb sötétség. A vizsgált első epizódban egy sorozatgyilkos követése során Dextert elvakítja a vele szembeforduló autó lámpája, s így éppen a túlságosan erős fény az, ami elrejtje előle az autó sofőrjének kilétét, kérdések sorozatát felvetve mind a karakter, mind a befogadó számára. Egy következő jelenetben szuperközel felvételen egy szemét látunk és egy sötét pupillát, amint a fényre reagál, majd a szem nézőpontjára váltva érzékeljük az elvakító fényforrást – Dextert egy mentőorvos vizsgálja. A jelenet, amellett, hogy felidézi a néhány pillanattal korábbi mozzanatokot, ismét megerősíti a karakter egyik alapvető vonását: a Dexter által felvett álca átvilágíthatatlan, a külvilág soha nem ismerheti meg a benne rejtőző másikat.

Az egyedi világítás- és fénytechnika mellett a *Dextere* jellemző a premier plánon fokozott használata – a díjnyertes főcím is ezzel a gyakorlattal operál.²³ A közelképek, elnevezésüknek megfelelően közelebb hoznak olyan apró rezdüléseket és változásokat, amelyek egyébként rejtve maradnának. Ahogyan Bíró Yvette írja:

„Pszichológiai, drámai értelmet nyer így minden kis mozzanat, olyan összefüggéseket villant fel, amelyekhez az irodalomnak olykor hosszú oldalak kellene” (Bíró, 59.). Ugyanezen az oldalon Epsteint idézi, aki szerint a premier plánokon keresztül „nem nézzük az életet, hanem belehatolunk”.

„Gonosz vagyok? Jó vagyok? (...) Nem tudom a válaszokat. Van, aki tudja?”²⁴

A *Dexter* legmerészebb újdonságát – és a finn plakátokon feltűnő figurákhoz képest a legelemibb különbséget – éppen ez adja: a filmtörténetben viszonylag kevés példát találunk arra, hogy a filmnyelvi és vizuális eszközök által egy sorozatgyilkos életébe „hatolunk be”, mégpedig úgy, hogy mindvégig az ő szempontjából „éljük át” az eseményeket. A közelképek, az önreflexív narráció, a cselekmények, események, élethelyzetek ironikus kommentálása, a motivációk felfedése is ezt az azonosulási folyamatot hivatottak segíteni. A produkció ugyanakkor saját koncepciójának megvalósításához tudatosan használja ki a mozgókép befogadásának alapvető mechanizmusait.

Jean-Louis Baudry a freudi azonosulás-elmélet alapelemeit a mozgókép befogadásának folyamatára alkalmazva alkotta meg a kettős azonosulás modelljét. Szerinte az identifikáció első szintje a „látás alanyával”, az „ábrázolóval” való azonosulás: azaz a néző első körben magával a kamerával, a látványt gyártó készülékkel azonosul – e folyamat nélkül a film nem lenne más, mint árnyak, színek és formák meghatározhatatlan egyvelege (Aumont, 185.). Nyilvánvalóan a néző is tudatában van annak, hogy az adott mozgókép egy bizonyos koncepció szerint, előzetesen szerkesztett – a kamera már ő előtte látta és rögzítette az adott jelenetet. Az elsődleges identifikáció mellett létezik egy ún. másodlagos identifikáció is: a befogadó az adott filmes elbeszélés szereplőivel, az „ábrázolttal” azonosul (Aumont, 187.). A másodlagos identifikáció kapcsán Baudry első lépésként az elbeszéléssel való azonosulásról beszél – azaz a nézőt eleve magával ragadja az a tény, hogy egy elbeszélés részesévé válhat. Mindez, csakúgy, mint a kamerával való azonosulás előfeltétele a filmenként differenciálódó másodlagos identifikációnak. Ez utóbbi esetében azt gondolnánk, hogy, csakúgy, mint a való életben, először egyfajta szimpátia alakul ki egy adott szereplő iránt, annak viselkedése, bizalmat keltő tulajdonságai alapján, és majd csak ezután indul el az azonosulási folyamat. Baudry azonban kifejti, hogy mindez éppen fordítva történik: nem a szimpátia miatt azonosulunk egy adott karakterrel, hanem a szimpátia lehetséges kialakulásának előfeltétele a karakterrel való identifikáció. „Így tehát a szimpátia az azonosulási folyamat következménye, nem annak oka.”²⁵ (Aumont, 189.). Lényeges tehát, hogy egy szereplővel történő azonosulás során nem a pszichológiai tényezők, sokkal inkább a filmszerkesztési metódusok bírnak döntő szereppel: nem a néző választása, hogy kivel azonosul, hanem a film alkotói és az általuk kreált szituációk irányítják a folyamatot. Egy karakter azért lesz például szimpatikus, mert az alkotók elkötelezett szándéka és egy kidolgozott koncepció része volt, hogy az egyes jelenetek képi megszerkesztettsége a kívánt hatást érje el a nézőben – azaz hogy a szereplő szimpátiát váltson ki (Aumont, 191.).

A *Dexter* esetében a másodlagos identifikációs folyamatra vonatkozóan egyértelműen kiderül, hogy az alkotók szándéka a főszereplővel való azonosulás elősegítése, és a jó érzékkel kiválasztott, sajátos filmtechnológiai és formanyelvi eszközök segítségével ezt sikerül is megvalósítaniuk. Ráadásul Dexter karaktere – mint láttuk – a történetvezetés szempontjából is úgy épül fel szignifikáns elemekből, hogy az azonosulás után a szimpátia érzetét is felkelti a nézőben. A sorozat esetében jól körvonalazhatók azok az elemek, amelyek a durván határsértő tetteket próbálják valahogyan igazolni (gyermekkori trauma; szigorú morális kód), illetve az általuk okozott feszültséget feloldani (karakterizáció, fekete humor). Ezt a komplex és felkavaró befogadói élményt egy amerikai televíziós blog kommentelője foglalta össze a legpontosabban: „Pontosan ez a show lényege. Majdnem minden részben, úgy tűnik, hogy ő az egész sorozat legnormálisabb karaktere, és azon veszed észre magad, hogy neki drukkolsz. Aztán a vége felé csinál vagy mond valami szörnyen beteg dolgot, és kiráz a hideg a gondolattól, hogy egy sorozatgyilkosnak szurkoltál. Egy elképesztően jó sorozat, amely olyan pszichológiai játékba kényszerít, mint nagyon kevés másik.”²⁶ (Nick)

Krigler Gábor a sorozatírás folyamatát bemutató kötetében az arisztotelészi tanításoknak ellentmondva állítja, hogy „a karakter a minőségi dráma alapja” (Krigler, 157.). A *Dexter* című amerikai sorozat nem tesz mást, mint ezt az állítást maradéktalanul bizonyítja minden egyes alkalommal, amikor színre viszi a háttorzongatóan szimpatikus vérvomelemző ikonikussá vált figuráját, Amerika kedvenc sorozatgyilkosát.

JEGYZETEK

1. A sorozat második évadát hirdető amerikai plakát felirata. Saját fordítás. „*The return of America's favorite serial killer.*” In Gabnormal: America's favorite serial killer. 2007.08.01. Fearnnet. <http://www.fearnnet.com/news/news-article/america%E2%80%99s-favorite-serial-killer-poster> Utolsó letöltés: 2013.03.21.

2. Saját fordítás. Vö.: „*Nothing stops a serial killer like a serial killer. Dexter, Thursdays at 10 pm*” In: human: A finn Dexter-kampány [online]. 2008.02.20. Sorozatjunkie. <http://www.sorozatjunkie.hu/2008/02/20/a-finn-dexter-kampany/> Utolsó letöltés: 2013.03.21.

3. Jelen tanulmány elsősorban a sorozat első évadára fókuszál. A nyilvánvaló területi korlátok mellett egyrészt azért, mert a megfigyelések nagy része a széria egészét tekintve is releváns. Másrészt a karakterképzésre és annak sikerességére vonatkozóan is alapvető jelentőséggel bír az első évad, amennyiben a sorozat jövője (is) múlik azon, hogy a sajátos technikák alkalmazásával hogyan konstruálódik meg a figura és a karakterfejlődésnek (amely a következő évadokban lesz majd igazán hangsúlyos) milyen irányai villannak fel az első néhány epizódban.

4. *Dexter: Régen és most.* 00:05:52.

5. Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy a sorozatgyilkos karakter teljesen idegen a televíziós médiaszövegektől. (Többek között a horrorantológiák vagy a nem sorozatlogikára épülő fikciós alkotások is szívesen használják ezt a figurát.) Bizonyos televíziós krimisorozatok már a *Dexter* előtt is színre vittek olyan történetzálakat, amelyek sorozatgyilkos karakter(ek)e)t implikáltak (*CSI*-típusú sorozatok, *Dr. Csonk*, *A mentalista*), a 2005-ös *Gyilkos elmék (Criminal Minds)* profilozói pedig már kifejezetten erre a bűnelkövetési típusra szakosodtak. Jellemző továbbá, hogy más típusú sorozatokban epizódszerepeket vagy hosszabb, átívelő történetzálakat szánnak egy-egy ilyen figurának (*Kés/alatt*). Beszédes, hogy 2013 elején két olyan amerikai sorozat is elindult, amelyek sorozatgyilkos-szektákat állítanak a középpontba (*The Following*, *Culi*). Ugyancsak ebben az évben mutattak be két olyan előzménysorozatot – *Hannibal* és *Bates Motel* –, amelyek jól ismert főhősei a bevezetésben említett plakát-

tokon is szerepelnek. S bár látszik a törekvés, amellyel ezeket az alapvetően negatív funkciót betöltő karaktereket is árnyalni igyekeznek az említett produkciók, mindezidáig viszont mégsem láttuk egyik esetben sem azt az erősen felforgató kettősséget, amely a *Dexterre* olyannyira jellemző.

6. CBS: Columbia Broadcasting System. Az amerikai televíziós piacon komoly elismerést jelent az, ha egy kábelcsatorna saját gyártású produkciójának sugárzási jogait az egyik nagy hálózat megveszi, még akkor is, ha mindössze az első évad epizódjairól van szó.

7. Magyarországon a Viasat3 és a Viasat6 sugározta a szériát.

8. Showtime-sorozat többek között a *Kalifornia (Californication)*, a *Homeland – A belső ellenség*, a *Szégyentelenek (Shameless)*, a *Tudorok (Tudors)*, és a *Jackie nővér (Nurse Jackie)*. A szlogenek is az említett pozícionáltságról árulkodnak: 1997–2005: *No Limits*, 2005–2011: *Tv. At Its Best*. 2011: *Brace Yourself*.

9. Az ún. nevezett „sorozat-boom” a 2000-es évek elejére tehető, amikor a televíziós sorozatok száma addig nem tapasztalt módon, ugrásszerűen megnőtt. Egy médium identitásának alakulása és az általa preferált műfajok fejlődése közötti összefüggésekről bővebben: Bujdosó Ágnes: *Televízió, médium-identitás, műfajtudat*. Alföld, 2011/9. 70–81.

10. Vö.: „I think what was... in my mind when were the serial adventures we used to see on Saturday at the movies (the one I liked best was *The Phantom*). Each week you'd be lured back to see another episode, because at the end of each one there was a cliff-hanger. In dramatic terms, this wasn't a satisfactory ending because it increased, not lessened the tension” (Young idézi Resslert, 78.).

11. Saját fordítás: „an open neo-baroque forme that displays »a loss of entirety, totality, and system in favour of instability, polidimensionality, and change*”.

12. *Dexter: Az élet álom*. 0:40:29.

13. *Dexter: Krokodil*. 00:08:28.

14. *Dexter: Régen és most*. 00:17:50.

15. Beth Johnson szerint a sorozat első évadához egyszerre társíthatók a szex, a szublimáció, a veszteség, az Oidipusz-komplexus és az anyafixáció kifejezések, melyek az édesanya korai és brutális halálával kerülnek egymással összefüggésbe. A különböző pszichológiai védekező és traumakezelő mechanizmusok összjátékaként Dexter a rituális gyilkosságok alkalmával saját veszteségét próbálja megérteni (Johnson, 78–88.).

16. „A szándékos emberölés teljes elhatárolódást okoz az emberektől, ezután már csak kívülálló lehet. Olyan, aki kívülről néz, hogy állandó társakat keressen.” *Dexter: Kivirágzás*. 00:46:55.

17. *Dexter: Régen és most*, 00:05:56.

18. A dolgozat írásának idején legfrissebb információk szerint a 2013 júniusában indult 8. évaddal befejeződik a sorozat.

19. *Dexter: Kivirágzás*. 00:46:29

20. *Dexter: Régen és most*.

21. Gyakorlatilag már az az írói döntés, mely szerint a sorozatot Miami-ban forgatják le, előrevetítette ezt a mesterien alkalmazott, különös technikát. A napfényes, állandóan pezsgő, tengerparti város szürreálisan sokféle, élénk színei még harsányabbak, a vízfelületek megkapóan csillognak. Ahogyan Dexter mondja: „Van valami furcsa abban, ha nappal kell megnéznem egy büntettet [Miami-ban]. Még a legbizarrabb gyilkosság is olyan, mintha a Disneyland új hullámvásútján ülnél”. Vö.: *Ibid.* 00:09:29.

22. *Ibid.*, 00:26:58.

23. Angelina I. Karpovich igen részletes tanulmányában egy valóban szoros „olvasás” eredményeképpen felfejti, hogy a sorozat főcíme az egész produkció legkomplexebb eleme. Az érzékletesen komponált vizuális (grafikus, filmnyelvi) és auditív elemek által előhívott asszociációs folyamatokra támaszkodva a sorozatban problematizált elemek mindegyikét bemutatja (vér, el/megfojtás, törekenység, erőszak), és ezekkel együtt azt a kettősséget is, ami a karakterre jellemző (Karpovich, 30–42.).

24. *Dexter: Az angol invázió*. 00:48:17.

25. Saját fordítás: „La sympathie est donc l'effet, et non la cause, de l'identification.”

26. Saját fordítás: „That's the point of the show. Almost every episode, he seems like the most normal character in the show and you end up rooting for him, and then near the end he'll do or say something horribly twisted and warped, and you'll be shaken up by the fact you were cheering on a serial killer. It's an amazing show that plays with your psyche like very few other shows.”

AUDIOVIZUÁLIS DOKUMENTUMOK

Dexter: Az angol invázió. [Televíziós sorozat]. 2. évad 2. rész. Rendezte: Steve Shill. Clyde Phillips Productions, 2007. (DVD)

Dexter: Az élet álom. [Televíziós sorozat]. 4. évad 1. rész. Rendezte: Marcos Siega. Clyde Phillips Productions, 2009. (DVD)

Dexter: Kivirágzás. [Televíziós sorozat], 1. évad 3. rész. Rendezte: Michael Cuesta, Clyde Phillips Productions, 2006. (DVD)

Dexter: Krokodil. [Televíziós sorozat], 1. évad 2. rész. Rendezte: Michael Cuesta, Clyde Phillips Productions, 2006. (DVD)

Dexter: Régen és most. [Televíziós sorozat], 1. évad 1. rész. Rendezte: Michael Cuesta, Clyde Phillips Productions, 2006. (DVD)

IRODALOM

Aumont, Jacques – Bergala, Alain – Marie, Michel – Vernet, Marc: *L'Esthétique du film*, Párizs: Éditions Ferdinand Nathan, 1983.

Bíró Yvette: *A film formanyelve*, Budapest: Gondolat, 1964.

Dubois, Jacques: *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

Hamon, Philippe: *Pour un statut sémiologique du personnage*. In R. Barthes – W. Kayser – W. Booth – Ph. Hamon: *Poétique du récit*, Párizs: Éditions du Seuil, 1977, 115–180.

Jonhson, Beth: *Sex, Psychoanalyses, and Sublimation in Dexter*. In *Dexter – Investigating Cutting Edge Television* (szerk.: Douglas L. Howard). London: I.B. Tauris, 2010, 78–95.

Karpovich, Angelina I.: *Dissecting the Opening Sequence*. In *Dexter – Investigating Cutting Edge Television* (szerk.: Douglas L. Howard). London: I.B. Tauris, 2010, 27–42.

Krigler Gábor: *folyt.köv: Hogyan írjunk tévésorozatot*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

Mittel, Jason: *Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban*. Ford. Hagen Péter. Metropolis: Kortárs amerikai sorozatok, 2008, XII. évfolyam, 4. szám, 30–53.

Ndalianis, Angela: *Television and the Neo-Baroque*. In: Hammond, Michael – Mezdon, Lucy (szerk.): *The Contemporary Television Series*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, 83–101.

Nick: *Komment a 'Dexter' exclusive: Michael C. Hall talks about season 4's killer finale című írásához* [online]. 2009.12.16. Entertainment Weekly. <http://hollywoodinsider.ew.com/2009/12/15/dexter-michael-c-hall-talks-finale/>. Utolsó letöltés: 2013.04.05.

Stelter, Brian: *Showtime's Serial Killer Moves to CBS, to a Not Entirely Warm Welcome* [online]. 2008. 02. 16. The New York Times. http://www.nytimes.com/2008/02/16/arts/television/16dext.html?ex=1360818000&en=1a985ba93161796f&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss&_r=0. Utolsó letöltés: 2013.03.27.

Young, Alison: *The Scene of Violence – Cinema, Crime, Affect*. Abingdon: Routledge, 2010, 75–104.

SZABÓ ORSOLYA

„Egy ízig-vérig amerikai lány”

CATHERINE CAMBRIDGE-I HERCEGNÉ PRODUKCIÓJA ÉS RECEPCIÓJA
A *VANITY FAIR* ÉS A *PEOPLE* OLDALAIN

„Amerikai vagyok, és úgy gondolom, hogy Will & Kate fantasztikus”.¹ Ez a bejelentés, mely akár egy Névtelen Amerikai Royalisták nevű csoportban elterjedt bemutatkozásként is könnyedén megállná a helyét, Tgd46 (nick)nevéhez köthető, aki az amerikai *People* internetes oldalán osztotta meg a világgal rajongását a brit hercegi pár iránt. A kommentelő logikus döntést hozott, amikor a *People*-t használta