

Zsolnai György

## A JÓ FELESÉG

*A női szempont érvényesülése  
a minőségi tévésorozatokban*

Hogyan ítéljük meg pusztán cím, premissza vagy pilot alapján azt, hogy akár egy hat-hét évadnyi hosszúságú sorozatba érdemes-e belevágni vagy sem? A minőségi sorozatokhoz való hozzáférés és a mélyebb megértésre való igény nem kisebb hazánkban sem, mint bárhol máshol a világon. A könyvkultúrát nem felváltó, hanem kiegészítő sorozatkultúra egyre nagyobb méreteket ölt, a szórakozáson túl ma már az ismeretszerzés és a műélvezet egyik legfontosabb területévé a kortárs sorozatok követése vált. A minőségi sorozatok sokoldalúságával, narratív sokszínűségével, poétikai változatosságával és tematikájával, beleértve a női szempontot is, egyelőre kevés hazai műhely foglalkozik.

A női szempont az elmúlt egy évtizedben jelentősen megerősödött a minőségi tévésorozatok világában. *A női szempont* alatt olyan témavilágot értek, amely kifejezetten nőinek tartott problémákkal konfrontálja a nézőt, így például bizonyos 21. századi társadalmi és magánéleti szerepek autenticitásának kérdéseivel, többek között a karrier és a család összeegyeztetésének a problémájával, vagy a férfiak által dominált világon belüli érvényesülés stratégiáival. Könnyű lenne azt mondani, hogy a női szempont egy felesleges magyarázó hipotézis a minőségi tévésorozat fogalmának árnyalásához, de állításom szerint ez a speciális perspektíva önálló fogalom, amely a minőségi sorozatok világán belül jelöl egy jól elkülöníthető agendával rendelkező sorozattípust.

### *Hatás és ellenhatás*

A fenti meghatározásból kitűnhet, hogy jelen írásomban nem arra töreksem, hogy bizonyítsam: az elmúlt évtizedben jelentősen megnőtt a kiterjedt női szereplőgárdával operáló sorozatok száma, ebből ugyanis még nem következne az, hogy a női szempontot megjelenítő, minőségi sorozatok száma is egyenes arányban nőtt volna. A jelenkori sorozatdömping már csak a nagy számok törvénye alapján is számos olyan

szériát kínál az érdeklődőknek, amelyben női szereplők nőies témákkal kívánják szórakoztatni az érdeklődőt, de ezek többsége nem éri el a minőségi sorozatokhoz kapcsolt kritériumokat,<sup>1</sup> mint amilyen a narratív komplexitás, a technikai kidolgozottság mind a megjelenítés, mind az elbeszélés mód tekintetében, és a társadalmi, illetve etikai szempontból is releváns tartalom megléte. A *Szex és New York (Sex and The City, 1998–2004)* éppen úgy nehezen kapcsolható a minőségi tévésorozatok világához és sokkal inkább még a tévé második aranykora előtti szappanoperák zsáneréhez tartozik, mint ahogyan a *Született feleségek (Desperate Housewives, 2004–2012)* vagy a *Szűvek szállodája (Gilmore Girls, 2000–2007)* is. Ezekben a sorozatokban az a szembeötlő közös vonás, hogy sem témavezetésükben, sem a karakterek megformálásában nem törekednek a realizmusra, hanem könnyen iterálható konfliktusokat vesznek elő részről részre, amelyek kimenetelének megjósolása – akárcsak a szappanoperák esetében – nem kíván a befogadótól semmilyen különösebb értelmezői erőfeszítést. A sorozatok problémavilágait (rendszerint szerelmi háromszögek, a nagy Ő megtalálása és kertvárosi intrikák szövevényes hálója) minden valószínűség szerint a célcsoport női nézők vélt vagy valós igényei szerint alakították ki, de ennek ellenére sem mondhatjuk, hogy egy sajátosan női szempontról szólnának ezek a szériák. A női szempont felvétele ugyanis nem piaci reakció vagy fogyasztói igények szerint alakuló kritérium, hanem egy program, amely egy minőségi tévésorozat szervezőelveként funkcionál.

Nem tartoznak a női szempontot képviselő sorozatok közé azok a szériák sem, amelyek egyfajta radikális feminista program keretében arra törekednek, hogy nőket bűjtassanak olyan közismert karakterek bőrébe, amelyeket egyébként férfiak szoktak eljátszani. Jó példa erre a *Sherlock és Watson (Elementary, 2012–)*, amelyben meglehetősen szabad értelmezés nyomán Sir Arthur Conan Doyle dr. John Watsonját (immáron dr. Joan Watsonként) Lucy Liu alakítja. Hasonló, bár sokkal jobban védhető fejlemény az, hogy a *Ki vagy, doki? (Doctor Who)* időlord főszereplőjének tizenharmadik megtestesülése a korábbi tucat férfi helyett 2018 októberétől várhatóan női formában történik majd

1 A „quality series” fogalmának pontos tartalma körül jelenleg is élénk vita folyik az angolszász televíziós kutatók körében. A fogalom mozgó mivolta miatt a jelen szövegben három összetevőjét, a narratív komplexitást, a technikai kidolgozottságot és a társadalmi, illetve etikai relevanciát neveztem meg. Mások a fogyasztói szempontból magasan pozicionált tartalmat, szerialitást, a nagy narratívát (Lyotard-ral élve), lineáris és célhoz kötött történetmesélést és az erős szerzőiséget is ideértik. Julia Eva HAVAS, *Invocations of Feminism: Cultural value, gender, and American quality television* [doktori disszertáció], University of East Anglia, 2016, 43., ill. 279.

meg Jodie Whittaker személyében. Bár nagy vita övezte már a „nem-váltás” előtt is az időlord nemét (miért éppen fiatal-középkorú fehér férfiak képében regenerálódnak újra az időlord), de a brit sikersorozat készítői meghallgatták a követeléseket, és női testet kölcsönöztek az egyébként gender nélküli galaktikus főhősnek. Volt olyan feminista szerző, aki a brit *Metro* hasábjain azzal érvelt az új, női időlord mellett, hogy az a fiatal lányoknak valódi példát tud nyújtani, mert végre nem az időlord okos, ámde szolgálalkú asszisztensnőjével, hanem a főhőssel is tudnak azonosulni.<sup>2</sup> De ez még mindig nem egy női szempont által alakított sorozat, legfeljebb egy harcos politikai aktivizmus eredménye.

Egyebek mellett a *Maffiózókhoz* (*The Sopranos*, 1999–2007) és a *Totál szívás* (*Breaking Bad*, 2008–2013) című sorozatokhoz kötött minőségi „kreatív forradalom”<sup>3</sup> egyik leglátványosabb eleme az volt, hogy a nagyszabású történetek középpontjába egytől egyig szociopata, középkorú, fehér férfiak kerültek, akiknek a közelében a nők csak egyfajta állandó körülményként tűnnek fel (nagyjából úgy, mint a szobahőmérséklet vagy a légnyomás), amellyel a főszereplőknek számolniuk kell, ha már nem tudnak rajtuk a saját akaratak szerint változtatni. E nagyszabású és közkedvelt, ma már klasszikusnak számító történetek térnyerésében azonban van egy paradox mozzanat: a minőségi sorozatok feltűnése az évezred elején nem egy véletlen anomália volt, hanem a kábelszolgáltatók tudatos tartalomfejlesztési politikájának szerencsés és maradandó terméke, melynek keretében a férfi nézőket kívánták minél nagyobb mértékben átcsábítani magukhoz a hagyományos, broadcast televíziós programoktól az egyébként korábban erősen női fogyasztásra hangolt kábelsatornákra.<sup>4</sup> A sorozatgyártás e marketing szempontú meghatározottsága a minőségi sorozatok kategóriájának létrejöttét tette lehetővé, és az első, maskulin hullám után megnyitotta az utat a női szempont megjelenítése felé is.

Nem feltételezem, hogy valamilyen lineáris fejlődési irányba lenne a sorozatgyártásnak, amelyet a magasabb minőség felé való törekvés jellemez, és azt sem, hogy egymással szinte azonos időszakokban készülő sorozatok közvetlenül és tudatosan tanulnának egymástól annak

2 Rachel CHARLTON-DAILEY, *Why a female Doctor Who really matters to young girls*, Metro 2017. július 17., <http://metro.co.uk/2017/07/17/why-a-female-doctor-who-really-matters-to-young-girls-6785159>.

3 A „creative revolution” kifejezést erre a 90-es évek vége, 2000-es évek elejének időszakra vonatkoztatva Brett Martin használja *Difficult Men* című monográfiájának alcímében. Lásd Brett MARTIN, *Difficult Men*, Faber and Faber, London, 2013.

4 Lásd Amanda D. LOTZ, *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*, New York University Press, New York, 2014, 29–34.

érdekében, hogy ehhez a minőséghez minél közelebb jussanak. Ám azt sem gondolom kifizetődő stratégiának, ha minden fejleményt, amely kitűnik a sorozatgyártás trendjeiből, csak és kizárólag tévétársaságok fogyasztási szokásokra alapuló, tudatos, jellemzően profitmaximalizálási szándékkal átítatott trükkjeként értelmezünk. Túlzott hegeliánus olvasat lenne például azt gondolni, hogy a minőségi sorozat és a női szempont felé haladó út során a fentebb említett férfi antihősök ellentételezéseként tűnt volna fel a marihuánát egyre szervezettebb kerektek között árusító kertvárosi családanya történetét feldolgozó *Nancy ül a fűben* (*Weeds*, 2005–2012), a gyógyszerfüggő kórházi ápolónő életét bemutató (a *Maffiózó*kban egyébként a női főszereplő Edie Falco páratlan alakításával) *Jackie nővér* (*Nurse Jackie*, 2009–2015), vagy a szintén erős női vonallal bíró, családi szintre emelt diszfunkcionalitást bemutató *Szégyentelenek* (*Shameless*, 2011–). Mégis ezek a szériák mintegy logikus ellenpontként szolgálnak a férfi antihősöknek és bevezetik az antihősnőket is a diskurzusba, szinte jelezve, hogy nem a férfiak privilégiuma a deviancia. Ezek a sorozatok ugyanakkor nem alkalmasak arra, hogy az úgynevezett női szempontot, az értékek, felelőségek és választások mentén kirajzolódó női olvasatot kidolgozott formában kínálják fel a nézőknek.

### *A feleség védelmében*

A sajátosan női szempontot megjelenítő sorozatokból az elmúlt öt-tíz évben több is útjára indult. Ide sorolható többek között a Netflix első saját gyártású sorozata, a már említett *Nancy ül a fűben* készítőjétől, Jenji Kohantól a nő mint szerep integritását és tarthatóságát a női börtön laboratóriumi környezetében vizsgáló *Orange is the New Black* (2013–), vagy a harcos feminista politikai aktivista, Lena Dunham a fiatal nők kitolódó coming-of-age-éről és önkereséséről szóló dramedyje, a *Csajok* (*Girls*, 2012–2017) is.

A női szempont mint teljes sorozatoknak tematikát nyújtani képes megközelítés legfontosabb és leginkább tárgyalt példája az amerikai CBS által gyártott *A férjem védelmében* (*The Good Wife*, 2009–2016) című sorozat. A Robert King és Michelle King írópárost dicsérő széria főszereplője, Alicia Florrick (Julianna Margulies), aki a szexbotrányba keveredő férje, az államügyész Peter Florrick (Chris Noth) börtönbe kerülése miatt arra kényszerül, hogy feladja háztartásbeli státuszát és

ügyvédként ismét munkát vállaljon. Protekcióval hamar állást kap egy egykori egyetemi szerelme, Will Gardner (Josh Charles) ügyvédi irodájában, odahaza pedig anyósa, Jackie Florrick (Mary Beth Peil) segít a ház körüli teendőkből és a gyerekek ellátásában. A sorozat hatásos jelenettel indul: a börtönbe vonuló férj sajtótájékoztatót tart, hogy mentegesse magát, közben egy hangsúlyos pillanatban megragadja felesége kezét, hogy demonstrálja, a kapcsolatuk a megpróbáltatások ellenére is stabil, és a feleség megbocsátott neki. Igaz, a kamerák kereszttüzéből kikerülve, a sajtótájékoztatónak helyet adó hotel egyik hátsó folyosóján Alicia pofon vágja Petert, ezzel jelezve, hogy mélységesen megbántotta és elárulta őt a férje – igaz, ez a tény és az ő valódi érzései nem tartoznak a külvilágra.

A sorozat természetesen nemcsak Bill Clinton és Hillary Clinton viszonyára játszott rá, hanem a 2000-es évek más, politikusi botrányaira is (a legerősebben Eliot Spitzer New York-i kormányzó 2008-as botrányára és John Edwards észak-karolinai kormányzó ugyancsak hasonló botrányára szintén a 2000-es évek végéről). Mégis, az itt jelzettek túl, további közvetlen politikai referenciák ellenére is a hétéves sorozat egyik fő témája nem a politika, hanem azok az értékek (mint például a hűség és a felelősség), amelyek Alicia Florrick mint nő, mint feleség, mint sikeres ügyvédő fejlődéstörténete során a leginkább megméretnek.

Az alkotók *A férjem védelmében*nek egy sajátos alcímet is adtak, ami egyébként egyáltalán nem elterjedt szokás a sorozatgyártás mai viszonyai között: *Alicia Florrick fejlődésének története* (*The Education of Alicia Florrick*). Ezzel a sorozat már az első résztől egy lehetséges értelmezési stratégiát kínál a nézőnek, amennyiben lehetővé teszi, hogy Alicia történetét kifejezetten fejlődésregényként fogadja be<sup>5</sup> és a főhősnő által vallott értékek, vélemények változását figyelje meg az előtte adódó helyzetekben, vagyis a nagy történet felé forduljon, a figyelme pedig a tárgyalótermi, jogi dráma részről részre hömpölygő egymásutániségében forgácsolódjon szét. Ebből a szempontból különösen fontos a sorozat keretes kompozíciója, hiszen a pilotban feltűnő kézfogós és pofonvágós jelenet a sorozatot lezáró képekben megismétlődik, igaz, más módon, mint eredetileg. Alicia hét évvel az első sajtótájékoztató után az ismét elítélés előtt álló férje kezét nem fogja meg, hanem inkább a színpalak mögött álló, újdonsült szerelme, Jason Crouse (Jeffrey Dean Morgan)

5 A „Bildungsroman” műfaji önmegjelöléssel kapcsolatos befogadási stratégiáról hosszabban ír HAVAS, I. m. 280–283.

után rohan, majd amikor a már ismert hátsó folyosón nyomát veszti, nem ő pofoz fel valakit, hanem ő kapja a kijózanító pofont korábbi cégtársától, Diane Lockharttól (Christine Baranski). Ahogyan a szerzőpáros fogalmazott a sorozatot búcsúztató, rajongókhöz írt levelükben: „a show egy pofonnal indult és egy pofonnal ér véget”, illetve „az áldozatból lesz az áldozattá tevő, ez Alicia Florrick fejlődésének története”.<sup>6</sup> A készítők hozzátésszik: ha az első pofon arra volt jó, hogy Alicia félretegye a naivitását és felismerje a világban rejlő romlottságot, akkor a záró pofon arra volt alkalmas, hogy a hét évvel későbbi Aliciát ráébressze saját bűneire,<sup>7</sup> amelyeket egyébként a szemünk előtt követett el 156 rész alatt. A sorozat utolsó szezonjára Aliciából, a naiv háziasszonyból cinikus, szarkasztikus, ellentmondást nem tűrő, kérges karrierista nő válik, akinek sem barátja, sem stabil párkapcsolata nincs, a munkahelyi intrikáknak pedig nem kizárólagos elszenvedője, hanem inkább aktív alakítója.

### *Feminista szempontok női szempontok helyett*

*A férjem védelmében* feminista körökben nem örvend túl nagy népszerűségnek, még annak ellenére sem, hogy rendkívül intenzív, árnyalt és a jellemekre összpontosító történetvezetése egyedülálló a minőségi sorozatok történetében. Igaz, ha a sorozat címének magyar fordítását ismernék az angolszász feminista televíziós kutatók, arról is bőven tudnának cikkezni: kevés nagyobb félreértés van ugyanis, mint a *The Good Wife*-ot *A férjem védelmében*re fordítani, hiszen a sorozat szinte hagiografikus címadása többszörösen rájátszik Alicia Florrick sorozatban kapott becenevére, a Szent Aliciára, amivel nemcsak a férje kampánymenedzsere illeti, hanem a film univerzumában működő média is.<sup>8</sup>

Egyenesen „kegyetlen optimizmusnak”<sup>9</sup> nevezi Shani Orgad, a London School of Economics feminista professzora *A férjem védelmében* által sugallt női pályaképet. A brit professzor több háztartásbeli édes-

6 *The Good Wife Creators Says Farewell. Robert and Michelle King Thank Fans And Explain The Final Episode*, CBS.com 2016. 05. 08., [https://www.cbs.com/shows/the\\_good\\_wife/news/1005197/the-good-wife-creators-say-farewell-spoilers](https://www.cbs.com/shows/the_good_wife/news/1005197/the-good-wife-creators-say-farewell-spoilers).

7 *Uo.*

8 Ezt a címfordítási tévedést a magyarországi forgalmazók egyébként következetesen tovább is vitték: a sorozat spin-offja, a *The Good Fight* (2016–), amelynek fókuszában a már említett Diane Lockhart áll (és számos más szereplő is feltűnik az előzménysorozatból), a magyar HBO Gón *Diane védelmében* címmel érhető el.

9 Shani ORGAD, *The cruel optimism of The Good Wife: the fantastic working mother on the fantastical treadmill*, Television and New Media 18. (2017/April), 165–183.

anyát interjúvolt meg arról, hogy milyenek találják Alicia Florrick sorozatban bemutatott életét az otthon és a karrier összefüggésében. A kutatásból kiderül, hogy a megkérdezett anyák irigykednek a főszereplőre, aki mindkét fronton látszólag sikereket ér el, még annak ellenére is, hogy saját tapasztalatuk szerint lehetetlen mindkét fronton olyan magas szinten helytállni, ahogyan azt a sorozat sugallja: egy átlagos anyának külső segítség(ek) nélkül nincs arra lehetősége, hogy este kilencig-tízíg dolgozzon a munkahelyén többmilliós pereken, majd munka után elmenjen meginni egy italt a munkatársaival. Márpedig külső segítségre a kivételezettek kivül nagyon kevés nő számíthat, a társadalmi korlátokkal való szembeszállás pedig végképp extra energiákat kíván. Orgad aláhúzza: a sorozat tovább erősíti a neoliberális feminista olvasatot, amely szerint csak és kizárólag a nő felelős azért, hogy megvalósítsa önmagát és gondoskodjon önmagáról, miközben kialakítja a boldog munka-család egyensúlyt.<sup>10</sup>

Felmerül a kérdés, hogy feladata-e egy sorozatnak a társadalmi és etikai problémákra való rezonáláson túl konkrét válaszokat is megfogalmazni annak érdekében, hogy betölthesse a minőségi szériák közötti helyét. Azt gondolom, hogy minden sorozat esetében azt szükséges vizsgálni, hogy elvégzi-e azt a feladatot, melyet saját magának kijelölt. *A férjem védelmében* esetében ez a feladat egy metamorfózis bemutatása egy kifejezetten női megközelítésből, nem pedig konkrét szociológiai problémák feltárása és annak megoldása. Ez a sorozat is számos ponton tárgyal aktuális politikai kérdéseket (csakúgy, mint a spin-offja, a *Diane védelmében* is), mégsem *politikai tett* egy-egy epizód. Ilyen értelemben a radikális feminista olvasatok, amelyek egy adott sorozatban (és egyébként mindenben, amit a vizsgálódásuk tárgyává tesznek) azt vizsgálják, hogy a nőről mint olyanról az általuk érvényesnek gondolt nőfogalomnak megfelelő reprezentáció jelenik-e meg, nem nevezhetők esztétikai értelemben érvényes megközelítésnek.

A női szempont megjelenítésére szeretnék hozni egy másik példát is, amelyet talán kevesen gondolnának a nőkről szóló minőségi sorozatokat tárgyaló írásban relevánsnak: a Netflix saját gyártású szériája, a hírek szerint mindeddig a világon legmagasabb költségvetésből készülő *The Crown* (2016–) című sorozata megtörtént eseményeket dolgoz fel, ennyiben közvetlenül reflektál a valóságra. A főszereplő, II. Erzsébet, Nagy-Britannia királynője (az első két évadban Claire Foy), aki apja,

10 *Uo.*, Catherine Rottenberge hivatkozva ismerteti Shani Orgad a neoliberális feminizmus ismérveit.

VI. György király (Jared Harris) korai halála után lép a trónra, szinte egyik napról a másikra szembesül a korona viselésének szakrális és egzisztenciális súlyával. II. Erzsébetnek mint uralkodónak kell első-sorban helytállnia, akinek csakis másodlagos lehet mind a család, mind pedig a magánélet. A sajátosan női szempontot az adja ebben a sorozatban, hogy Erzsébetnek uralkodóként mindenki *felett* kell állnia, hiszen mindenki körülötte az alattvalójának számít, és közben valamilyen formában meg kell őriznie feleségmivoltát férje, Fülöp herceg (az első szezonban Matt Smith) *mellett*. Nem gyakori, hogy valakiből királynő lesz, szóval a sorozat problematikáját nem lehet éppenséggel tipikusnak, hétköznapiak mondani, ennek ellenére is olyan kifejezetten női szempontot vizsgál a *The Crown*, amelyet sem a társadalmi nő feminista olvasata, sem pedig más, doktriner megközelítés nem tud értelmezni a saját keretein belül. Márpedig a *The Crown*on keresztül igenis képet kaphatunk arról, milyen nőnek lenni, hiszen azokban a háttérhelyzetekben, ahol II. Erzsébeten belül az uralkodó és a feleség, az uralkodó és az anya, az uralkodó és a lánygyermek, és így tovább, csapnak össze, a nőként való élés igényei és értékei kerülnek felszínre. Ilyen értelemben a sorozat II. Erzsébet (csakúgy, mint a valóságos II. Erzsébet) valamit megjelenít abból, milyen nőnek lenni, valamilyen módon reprezentálja a női szempontot.

### *Nem minden női, ami nőies*

Azt, hogy az értékek által vezérelt női szempontnak nem sok köze van a politikai feminizmushoz, mi sem mutatja jobban, mint hogy önmagában a női szereplők túltengésétől még egy sorozat sem lesz a női szempontot képviselő minőségi tévésorozatok közé sorolható. Elég, ha a Netflix kategorizálási gyakorlatát megnézzük: 2013 óta létezik a „TV Shows Featuring a Strong Female Lead” elnevezésű kategória, amelyben az itt részletesebben tárgyalt sorozatok közül megtalálható *A férjem védelmében*, a *The Crown*, az *Orange is the New Black*, a *Szűvek szállodája*, a *Nancy ül a fűben*, a női szempontokat erősen nélkülöző, ám invenciózus komédia, a *The Good Place* (2016–), a férfi és női nézőpontok között váltakozó, izgalmas narratív technikát alkalmazó *A viszony* (*The Affair*, 2014–), a trójai háború történetét feldolgozó fél-trash történelmi akciósorozat, a *Troy: Fall of a City* (2018–), az egyetlen „valódi” szereplős sci-fi sorozat, a *Continuum* (2012–). A felsorolás



nem lehet teljes, de talán ebből az összetett kínálatból is látszik, hogy a kortárs sorozatdömping nemcsak a minőségi sorozatokat termeli ki, hanem ízlés szerint szinte bármit, a szappanoperától a történelmi kaszabolásig. Van-e értelme ezekben a sorozatokban egyenként megvizsgálni azt, miként reprezentáltatik bennük egy feminista agenda szerinti ideális nő?

Még ha lenne is, lehet, hogy nem szabad a Netflix kategóriái szerint gondolkodnunk minderről. A *Critical Studies in Television* egyik feminista szerzője szerint<sup>11</sup> a pozitív kiemelés, vagyis az „erős női főszereplők” kategóriája azt feltételezi, hogy azok a sorozatok, amelyek nincsenek ebbe a kategóriába sorolva, egyébként „erős férfi főszereplővel” bírnak. Sőt, a pozitív kiemelés azt engedi feltételezni, hogy az ebbe a kategóriába tartozó darabok egyenesen szembemennek a normalitással. Ráadásul, mivel a Netflix minden egyes felhasználó adata alapján kreál személyre szabott ajánlatokat, úgy érezhetem, hogy az „erős női főszereplők” normalitással szembemenő kategóriáját tulajdonképpen maga a felhasználó generálja saját maga számára. Vagyis a Netflix ezzel a kiemeléssel visszaigazolja a társadalmi nemhez kapcsolódó mintázatokat a fogyasztási szokásokon keresztül.

Az egyre nagyobb méreteket öltő sorozattúltengésben egyre nehezebben jut el a minőségi tartalom az arra egyébként nyitott befogadókhoz. Ez csak annyiban érinti specifikusan a női szempontokat erőteljesen és értékelvűen megjelenítő sorozatokat, amennyiben egyre több, masszív női főszereplővel működtetett széria kerül a piacra, és nem csupán egyetlen platformon keresztül, hanem kábeltévén és a különböző streamszolgáltatások által is. Az egyre hangosabb zajban egyre nehezebb lesz megtalálni az értékeket, legyen szó akár speciálisan női szempontokat érintő sorozatokról, akár bármilyen más, valóban minőségi szériákról. Nem minden széria jelenít meg (és főleg nem érvényesen, pontosan) női értékeket, konfliktusokat attól, hogy nők adják a szereplőgárda javát.

11 Sarah ARNOLD, *Ghettoising the Strong Female Lead – Netflix, Demographics and Gendered Categorisation*, CSTonline.net 2014. június 4., <http://cstonline.net/ghettoising-the-strong-female-lead-netflix-demographics-and-gendered-categorisation-by-sarah-arnold>.