

Hódosy Annamária

Szegedi Tudományegyetem

Szukakiképző. A makeover filmtől a posztfeminista vérfarkas narratíváig

Mivel a vérfarkas hagyományosan olyan szörnyként van elgondolva, amely teliholdkor alakul át, női „alanyok” esetén az átalakulás könnyen a nőiséghez köthető, és felmerül, hogy a női létmódról ad szimbolikus „kórképet”. A dolgozat azt demonstrálja, hogy a kortárs filmekben egyre gyakoribb női vérfarkasok a női „átváltoztatós” (*makeover*) filmek egy új változatát képviselik. Az összehasonlítás rámutat, hogy ezek a narratívák a nőiség újabb keletű „posztfeminista” elgondolásának kifejeződései, kritikai analízisükre ennél fogva kitűnően alkalmas a posztfeminizmus foucauldianus kritikája. A női vérfarkas ebben a megközelítésben a „felszabadult és szexéhes nő” trendi imázsát közvetíti, amelyet a kritika a fegyelmező hatalom internalizálásának következményeként, a női vérfarkasok életére jellemző problémákat pedig az ennek megfelelő éntechnológiák bemutatásaként látta.

„Kegyetlen ronda kamasz voltam. Aznap éjjel, amikor vérfarkassá változtam, gyönyörű nőként ébredtem” (Thomson 2009, 10), olvashatjuk Ronda Thompson *Egy vérfarkas szupermodell vallomásai* című siker-ponyvájának bevezető fejezetében. Még ha az olvasó ismerős is az írott vagy mozgóképes vérfarkas-fikciókkal, ez a verzió váratlanul érheti. Egyrészt úgy szoktuk meg, hogy a vérfarkassá való átalakulás során az „alany” emberi formája — például a vámpírokéval ellentétben — nem változik meg. Nem véletlenül, hiszen a történetek az embert emberré tévő többletet éppen az emberi test megszokott, normális állapotával érzékeltetve állítják szembe a vérfarkas-alakban megnyilvánuló ocsmánnyal és iszonytatóval. A szebbé válás ekként alapvetően ellenkezik a vérfarkas-fikció reprezentációs stratégiájával. Másrészt, a kultúra diszkurzív terét benépesítő vérfarkasok többsége — a vámpírokkal ellentétben — még mindig férfi, ami feltehetőleg annak köszönhető, hogy a vérfarkasság elsősorban fizikai erőszakban, az agresszív és szexuális ösztönimpulzusok kitörésében aktualizálódik. Márpedig ez utóbbi a tesztoszteron-feszítette férfiassággal asszociálódik, nem pedig a nőiséggel, amelyet tradicionálisan (az ösztönösség szintjén is) az anyáskodó, gondoskodó szeretettel kapcsolnak össze.

Adja magát a hipotézis, hogy a női vérfarkas az efféle konvenciók felrúgásának eszköze, annak a megnyilvánulása, hogy az új évezredben már nem működnek az említett skatulyák: a nőkben is lappang agresszivitás, éppúgy, mint erős szexuális impulzusok. A vérfarkas-forma talán éppen a nőiség ezen „újszerű” megnyilvánulásainak az ijesztő és veszélyes aspektusait jelezheti. Ám a dolog nem ennyire egyszerű. Az említett érvelés a női vámpírokra talán érvényes lehet, hiszen azok egyszerre bukkantak fel az első feministákkal és asszociálódtak azután a változó idők szülte új nőtípus, a „vamp” figurájával. A női vérfarkas — legalábbis filmen — azonban jóval hosszabb ideig látenciában maradt (Bourgault du Coudray 85), jelezve, hogy ez a szörny nők számára olyan problémák szimbolizálására szolgálhat, amelyek később aktualizálódtak. Mint megpróbálom bemutatni, a női vérfarkas-fikcióknak a klasszikus feminista megközelítéssel való elemzése során a narratívák egyes aspektusait kénytelenek lennénk figyelmen kívül hagyni, ha tartani akarjuk az álláspontunkat. A posztfeminizmus jellemzői, illetve annak kritikája jóval alkalmasabb rá, hogy értelmet adjon a nőiség és a vérfarkasság összekapcsolásának.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy ez csak a vérfarkas-filmek egy meglehetősen kis hányadára jellemző: az általam elemzettek nem túl nagy költségvetésű, még a horroron belül is *réteg*-közönséget megcélzó filmek. A legtöbb vérfarkas-film továbbra is az „állat az emberben” általános problémáját, a természet és a kultúra egymáshoz való viszonyát értelmezi a még mindig elsősorban férfiként elképzelt farkasembereken keresztül. Ha mindebbe női vérfarkasok révén a társadalmi nemek problémája is bevonódik, ez többnyire kimerül abban, hogy a „szukáknak” hasonló ágenciát biztosítanak, mint „hím” társaiknak. Esetleg a kultikus *Üvöltés* (Dante 1981) nyomdokait követve egyszerűen csak olyasfajta szexualitás reprezentációjára használják őket, amely az „állati” sztereotípiájának megfelelően kevésbé tartózkodó vagy kisajátító, mint az, amelyet a „civilizált” női nemnek tulajdonítanak, s ami ekképp „sajnálatos” korlátot jelent a férfi-ösztönök számára (Lander 194–195). Máskor éppen a férfi ráció/női érzelmek oppozícióját vetítik a vérfarkasvilágra, ahol ennél fogva a *she-wolf* lesz az, aki a potenciális emberi áldozatot megmenti kegyetlen fivéreitől, mint a *Vér és csokoládé*ban (von Garnier 2007). Ennek részletesebb vizsgálatára azonban ez a dolgozat nem ad lehetőséget.

Ha a vérfarkas-fikció elsősorban az „állat az emberben” problematikájának a megfogalmazása, akkor ez egyszersmind azt jelenti, hogy valójában az embernek *a saját* testéhez való viszonyának egy ábrázolásmódjáról van szó. Az emberi forma ezekben a narratívákban az ember testi mivoltából adódó érzések és késztetések *elfojtott* állapotát képviseli, míg a vérfarkas-forma mindezek (f)elszabadulását jelzi (Bourgault du Coudray

2006, 3; Cohen 1997, 4). Másképp fogalmazva, a vérfarkassá való átalakulás a *test megfelelő fegyvelmezésének* hiányából adódó fenyegetésre hívja fel a figyelmet. Látszólag mindkét esetben ugyanarról van szó, ám az utóbbi, foucault-i áthallásokkal bíró megfogalmazás különösen nagy szerepet játszik az ezredvég utáni női szubjektivitás diszkurzusában, és más irányú interpretációknak is teret enged, mint az elfojtás (freudi alapú) diszkurzusa. Többek között azért, mert a kortárs nyugati világ egyik legszembeötlőbb jellemzője nem más, mint a szexuális „felszabadulás” (Attwood 2006, 80-84; Levy 2005, 2–5), amely azonban a „pornografikus kultúra” foucauldianus kritikusa szerint egyáltalán nem mond ellent az önfegyvelmezés egyre erőteljesebbé válásának (Bartky 1990, 75; Heineken 2007, 122; Kauppinen 2013, 83). Sőt, éppen ellenkezőleg, az önfegyvelmezés én-technológiák azok, amelyeknek a segítségével ez a szexualitás előállítható, fokozható és a fogyasztás szolgálatába állítható. Az ezredvég női kultúrájának kötelező elemei, a testedzés, a smink, a divatos öltözés, a fogyókúra és a testátalakítás más, megszokott vagy radikális formái mind arra hivatottak, hogy a testből mint nyersanyagból kialakítsák a magát a vágy alanyaként és irányítójaként (félre)ismerő női szubjektumot (Sivulka 2009, 348; Evans et al. 2010, 119; Gill 2007, 152).

A következőkben Ronda Thompson magyarra is lefordított *Vérfarkas szupermodellje* mellett két vérfarkas-film példáján próbálom bemutatni, hogy a vérfarkas-tematika nők, pontosabban *lányok* esetén különösen alkalmasnak tűnik az „én-technológiákra” épülő szexualizált kultúra feszültségeinek és frusztrációinak a megjelenítésére (Hatton-Trautner 2013, 74). *A fiú, aki vérfarkast kiáltott* (Bross 2010) című habkönnyű horror-komédiában és a sötétebb hangvételű *Ginger Snaps* (Fawcett 2000) című horrorban a szörnyé váló átalakulás nem annyira a szexuális impulzusoknak adott szabad utat jelöli, hanem sokkal inkább azokat a hatalmi stratégiákat példázza, amelyek előírják és szabályozzák a szexualitás megnyilvánulását. Annál is inkább, mert a populáris „női” irodalom és film (a *chick lit* és a *chic flick*) jelentős részében az átalakulás amúgy is középponti szerepet kap, és pontosan a „ronda kamaszból” „gyönyörű nővé” válás technológiáit mutatja be.

A legtöbb esetben persze szörnyek bevonása nélkül. Ha azonban jobban megnézzük, kiderülhet, hogy ez bizonyos mértékben csak műfaji kérdés. A mai vérfarkas-fikciók egy része, főleg, amelyek a tini-közönséget célozza meg, úgy is felfogható, mint a romantikus komédia vagy a melodráma horrorrá való átírása. Ebben a megközelítésben a vérfarkas-fertőzés a nővé válással és a női léttel kapcsolatos ambivalens érzéseket tárja fel és tárgyalja (Miller 4), különös tekintettel azokra a szabályokra, rítusokra, eljárásokra és problémákra, amelyek ezzel manapság mintegy kötelezően együtt járnak.

A makeover film és a feminin én-technológiák

A női közönséget megszólító filmek Hollywood fénykorától kezdve gyakran élnek egy olyan motívummal, amely olykor e filmek alapstruktúráját alkotja, s ami miatt azután olykor külön kategóriaként is emlegetik őket. Ezek az „átalakítós” (*makeover*) filmek, amelyek cselekménye arra épül, hogy egy kezdetben kevésbé vonzó és magányos lányt szexis és magabiztos nővé alakítanak át azáltal, hogy lecserélik a ruhatárát, megtanítják sminkelni, és olyan általános átnevelésben részesítik, melynek során megtanulja, hogyan kell a testét vonzóbbá tenni, s megfelelőképp reprezentálni a közönség felé (többek között bizonyos viselkedési szabályok betartásával). Más szóval, megtanítják, hogyan kell a női szexualitást — Judith Butler kifejezésével — előadni, performálni. Egy általánosabb szinten a főszereplőt arra ébresztik rá, hogy a nőiségről való aktuális/normatív elképzeléshez való pozitív viszonyulásán áll az emberként való megítélése általában (Negra 2009, 123–124; Hollinger 2012, 48; McDonald 2010, 45–47).

Ezt az átalakítást a korábbi filmekben azok a férfiak felügyelték, akik azután a nők párjaivá váltak (*My fair lady* (Cukor 1964), *Mókás arc* (Donen 1957), *Széldülés* (Hitchcock 1958), *Pretty woman* (Marshall 1990)). Már csak emiatt is, e filmeket a Pygmalion-mítosz újabb verzióiként is felfoghatjuk, ami, ha a társadalmi nemek klasszikus kritikája felől vesszük szemügyre, könnyen a férfiuralom fantáziájaként értelmezhető. Egyrészt azért, mert a főszereplő nők azelőtt és ahhoz, hogy méltók legyenek a főszereplő férfiakhoz, egy kizárólag férfiasként bemutatott (szellemi) teremtőerő tárgyaiként kell megjelenjenek, műalkotásként kell működniük. Másrészt a férfiak sokszor a nők tiltakozása vagy ellenkezése ellenére alakítják át őket efféle szexuális és esztétikai tárgyakká.

Az újabb makeover filmek (*Az ördög Pradát visel* (Frankel 2006), *Vaskos hazugságok* (Harvey 2010)), amelyeket számos tinifilm előzött meg (*A bambanó* (Gosnell 1999), *Spínédzserek* (Heckerling 1995), *Bajos csajok* (Waters 2004)) már egyáltalán nem ilyen férfiközpontúak. A férfi-ágenciát női ágencia váltja fel. A kozmetikai átalakítást általában nők/lányok ötlete, az ő „testvéri” csoportjuk végzi szolidaritásból, s látszólag az eredmény sem a nők tárgyá redukálása. Mivel az átalakítás az „ártatlan” férfiak figyelmének fondorlatos rabul ejtését célozza, a narratíva olykor egyenesen azt sugallja, hogy e férfiak lesznek a nők „bábjai” (nem pedig nők a férfiak „babái”). Az a feminista kritikában megszokott érv, miszerint a populáris filmek rossz színben tüntetik fel a női karriert, önállóságot, ezúttal szintén nem működik. Épp ellenkezőleg: a megszépülés az összes említett filmben jó hatással van a főszereplők karrierjére (legalábbis ideiglenesen). A nők szellemi képességei sincsenek fordított arányban a külsejükkel, és a párkapcsolataik érdekében nem kell

(feltétlenül) lemondaniuk a munkájukról. A „szép és okos nő” korábbi paradoxona ezekben a filmekben — egyéb romantikus komédiákhoz hasonlóan [*Doktor Szőszji* (Luketic 2001), *Hogyan veszítsünk el egy pasit 10 nap alatt* (Petrie 2003)] elérhető ideálként jelenik meg.

E filmek nőábrázolása — a szépség kultusza ellenére — a nőiség társadalmi kezelésében megnyilvánuló korábbi problémák megoldódását sugallja, s ennél fogva „posztfeminista” alkotásoknak minősíthetők. A főszereplő nők aktív és öntudatos figurák, akik maguk irányítják a sorsukat, olykor még a férfiakét is. A nehezen megszerzett szépség nem (feltétlenül) a házastársvadászat eszköze, hanem ugyanilyen mértékben szexuális örömök szerzésére hivatott. A női szexualitás elfojtása, amely korábban követelménynek számított, most szélsőségesen divatjamúlt igényként jelenik meg. Az átalakítandó figurát ehelyett rá kell ébreszteni mind önnön szexuális vágyaira, mind pedig arra a lehetséges hatásra, amelyet a férfiakban kelte ki tudja elégíteni ezeket a vágyakat. A „frigid banya” (*Doktor Szőszji* (Luketic 2001)) immár a „vesztes” szinonimája, a félmeztelen férfitest pedig egyre megszokottabb látványosság.

A posztfeminizmus *kritikája* azonban legalább ilyen mértékben alkalmas e filmek megközelítésére. Mint Susan Bordo, Feona Attwood, Rosalind Gill és mások megfogalmazták, az az újabb keletű aktivitás és öntudatosság, ami napjaink női hőseire jellemző, „pornografikus” kultúránkban csak látszólag a felszabadulás és az emancipáció tünete. A férfinézés (*male gaze*) által jelzett uralom nem tűnt el, hanem átadta a helyét az „önfegyelmző narcisztikus női nézésnek”, amelynek az a feladata, hogy kritikus pillantással feltárva a „problémákat”, a testet megfegyelmző éntechnológiák segítségével úgy változtassa szexuális tárgyiassággá a nőt, hogy ők ezt a *saját választásukként* lássák. (Evans et al. 2010, 116). Ugy, mint ami a saját örömük érdekében történik — „mert megérdemlik”.

Ha azonban valaki mégsem így választ, az nem pusztán a szexuális vonzerejét veszíti el, de azt a lehetőséget is, hogy emberszámba vegyék. Hiszen nem viselkedik emberként — szubjektumként — abban az értelemben, amelyben a „szubjektum” az aktuális (azaz kapitalista, piaci) rendszer alattvalóját jelöli, aki közreműködik e rendszer működtetésében. Ha a külsőre irányuló elvárásokat a test megfegyelmzésekként fogjuk fel, akkor ez logikusan segíti elő a női egyén társadalmi boldogulását, hiszen azt jelzi, milyen készséges a hatalom elvárásainak való megfelelést illetően. A *Beépített szépség* (Petrie 2000) FBI-nyomozónője, Grace például nem csupán külsőleg elhanyagolt (állítólag), hanem a katonai parancsrendszer elfogadásával is nehézségei vannak — teste „megszelídítése” a dacos lélek ellenállásának megtörésére is hivatott.

Amikor Grace-t felkérlik, hogy legyen beépített ember egy szépségversenyen (ahol merénylet fenyeget), a feminizmussal rokonszenvező

lány a nők diszkriminációjával magyarázza a számára kellemetlen feladatot. Nyomozótársa azonban így hárítja a vádat: „Ne álmodozz, itt senki nem tekint nőnek.” A kijelentés humorosan forgatja ki azt a klasszikus feminista követelést, amely arra irányul, hogy a női munkavégzők teljesítményét a nemüktől függetlenül kezeljék. A férfi-nyomozó megjegyzése egyrészt azt sugallja, hogy ez a feminista követelés immár nyitott kapukat dönget, hiszen Grace-t „senki nem tekint nőnek,” másrészt viszont Grace pontosan erről „álmodozik.” Azaz, a feminizmus immár nem pusztán felesleges, de egyenesen káros, amennyiben olyan helyzetet eredményezett, amely nem egyezik a nők „valódi” vágyával, ami természetesen nem más, mint megfelelni a Miss Amerika verseny által fémjelzett szépségcsúcsnak, és ezáltal a vágy tárgyává válni. A történet ezután következő része fényesen bizonyítja is ezt a látszólag komolytalan felvetést, amennyiben világossá válik, hogy Grace *valóban* szeretné felkelteni nyomozótársa szexuális érdeklődését, ami meg is történik, amint álomszép Barbie-vá alakítják.

A fentebb említett filmekkel ellentétben a *Beépített szépség* a korábbi átváltoztató filmek hagyományát követi, amelyekben a főszereplő nő vonakodik az üresfejű liba szerepét játszani, s erre csak a hivatás(tudat) és a szerelem veszi rá [*Mókás arc* (Donen 1957), *Pretty Woman* (Marshall 1990)]. A „férfinézés” itt is alapvető, hiszen Grace-t férfiak küldik a szépségversenyre, férfi készíti fel és férfiak figyelik minden lépését. Az átváltozás során mindazonáltal Grace „rájön”, hogy a megszépülés az ő céljait szolgálja, ez az ő vágya is, és még azt is elhiszi/elhisszük, hogy ez *emberként* való funkcionálásának feltétele.

Amikor Grace kifejezi érdektelenségét külsejével és helyezésével kapcsolatban, trénerre szerint ez azt jelzi, hogy „nincs magában semmi becsvágy, semmi büszkeség”. Amikor Grace erre azt válaszolja, hogy az ő becsvágyát kielégíti, ha jó FBI ügynök, az oktató nem azt válaszolja, hogy egy nem nőhöz illő munka (ahogyan egy hagyományos „patriarchális” filmszövegtől talán várhatnánk). Ehelyett így vág vissza: maga „ember is, még hozzá teljesen fogyatékos, se barátok, se kapcsolatok”. Mindennek hatására Grace — bizonyára számtalan nézővel együtt — egyre hajlamosabb azt gondolni, hogy a „fogyatékos” szembenálló „egészséges” *emberi* státuszát a „fogyatékosnak” látott természetes test „tökéletesítése” és „nőiesebbé” tétele révén lehet elérni.

Ez a tevékenység ugyanakkor nem merül ki a nő testének alakításában, Grace szellemi átnevelése a végső cél, amelynek eredményeképp Grace-nek képesnek és hajlandónak kell lennie rá, hogy *önszántából* alkalmazza az elsajátott én-technológiákat. Amikor a nyomozónőt magára hagyja mind az FBI, mind pedig az oktató, az a cselekményben nem csak azt a célt szolgálja, hogy Grace bebizonyíthassa igazát és nyomozói rátermettségét, hanem azt is,

hogyan jelezze: immár nem szorul rá a férfi-tekintetre, amelynek helyét ettől kezdve a többi nő tekintete, illetve a „narcisztikus önfegyelmű női pillantás” vesz át.

Szupermodell leszek — és vérfarkas

Ha a nőiséggel kapcsolatos elvárásoknak való megfelelés egyszersmind az emberi mércének való megfelelés is, akkor a normától való eltérés az „emberitől” való eltávolodás is egyszersmind. Mivel az elvárásoknak való megfelelés az én-technológiák segítségével valósul meg, amelyek a test megfegyelműzését az „emberi” minőséget biztosító „léleknek” az állati eredetű test feletti uralmaként, a vad test „pórázon” tartásaként értelmezik, a kulturális képzelet „vadállatként” láttatja a szépségkritériumok megsértőit. A *Beépített szépség* főszereplőnőjét például az átalakítás előtt közeliben mutatják, amint az étteremben csámcsogva és önfeledten eszik egy félig nyers beefsteak-et, és a húst hosszan beleforgatja a vérnek tűnő szószba. Emellett teli szájjal beszél, amit asztaltársa nem is hagy szó nélkül, s vontatott társalgási kedvét azzal magyarázza, hogy „elvonta a figyelmemet az a félig megrágott tehén, ami a kitátott szájában bukfencezik.”

Grace átalakítása szintén nem nélkülözi az olyan asszociációkat, amely a nemkívánatos külsőt és viselkedést az állatihoz hasonlítja. Az átalakítás folyamatának bemutatása más kortárs makeover filmekhez hasonlóan kevésbé koncentrálna az emberi test olyan *kiegészítőire*, mint az öltözék vagy a smink, viszont kifejezett — és némiképp szadista — örömmel időz el az olyan *csonkoló* eljárásokon, mint a fodrászkodás, a gyantázás, a festés, a fogászat. A kényelmetlenségek elviselésének képessége külön jelentőséget kap. A „tréner” immár inkább állatszeliédítőnek tűnik, mint Pygmalion-szerű művésznek: „Fogtam egy meghatározhatatlan nőnemű lényt és hölgyet csináltam belőle” — mondja Grace „tanácsadója”. Ahogyan ez is jelzi, az emberből állattá való átalakulás fenyegetése — amely a vérfarkas-fikció alapelve —, kitűnően alkalmas annak a veszélynek a megjelenítésére, amely a szexualizált kultúrában a megfelelő nőiesség fenntartásával kapcsolatos nehézségeket jelöli.

A vérfarkassá való átalakulás legfontosabb attribútumai, a szőrnövekedés, a fogak megnyúlása és megerősödése, a „farkaséhség” kielégítésére irányuló legyőzhetetlen késztetés, az erőszakos fellépés és a nyers (minden csillogást nélkülöző) szexualitás a modern nőiesség-kép legfontosabb kritériumait érinti és sérti meg. A *Vérfarkas szupermodell* minden felületessége ellenére jól rámutat ezekre az összefüggésekre. Lou, a főszereplőnő visszaemlékezései a történetet a makeover filmekhez hasonlóan strukturálják, ahol az átalakítást a nem megfelelő küllemből adódó hátrányos helyzet teszi szükségessé és kívánatossá:

Csúnya gimnazista lány vagyok. A csinos, népszerű lányok úgy húzódnak el tőlem az öltözőszekrények között, mintha valami ragályt terjesztenék. Összenevetnek, és a többi lány nevet velük. Iskola után sírva megyek haza. (Thomson 2009, 157.)

Lou a szalagavatója estéjén alakul át először vérfarkassá — mely esemény az amerikai filmek hagyományában a lányok nővé válásának ikonikus pillanata. Az eseményt követően azonban a lány majdnem szexuális erőszak áldozata lesz. Ez utóbbi erősen negatívvá teszi a kamaszból „nővé” való átalakulás élményét, és felveti a lehetőségét, hogy a vérfarkassá való átalakulást, amely először ekkor következik be, e (feldolgozatlanul maradt) trauma fantazmatikus kivetülésének tudja be.

A későbbieket figyelembe véve ugyanakkor nem teljesen lehetetlen, hogy a szexuális erőszak kísérlete valójában maga is metafora, a *nővé válás traumájának* a kivetülése, hiszen a főszereplő Lou mindig a menstruációja környékén alakul át. Azon kívül, hogy a havivérzés és a holdciklus összefüggése megkönnyíti a női fejlődéstörténet és a vérfarkas-narratíva összeillesztését, a menzesz jelentősége a történetben azért is fontos, mert ez az esemény a nők életében általában negatív konnotációkkal bír (Briefel 2005, 25, Bourgault du Coudray 2006, 122). A PMS, a pre-menstruációs szindróma nem csupán görcsökkel jár, de a közvélekedés szerint feszültté, hisztérikussá és beszámíthatatlanná teszi a nőket. Bármilyen is ebből az empirikus igazság, annyi bizonyos, hogy a menzesz a női természet materiális vagy biológiai lényegének a manifesztációjaként értelmeződik, és az eseménynek tulajdonított negatívumok folyamatosan figyelmeztetik a női alanyt, hogy próbálja azt elkendőzni és észrevétlenné tenni — éppen ahogyan ezt a tampon és betétreklámok sugallják (Delany 1976, 5; Houppert 1999, 216; Wolf 2002, 223). A vérfarkasság és a menstruáció összekapcsolása többek között ezért is kézenfekvő: a havonta előtörő állati attribútumok éppúgy a test elrejtenei vagy megváltoztatni való jellemzői, mint a havivérzés.

Mindemellett a holdnak az átalakulásában betöltött szerepe nem pusztán a menstruációval összekapcsolva feminizálja a vérfarkas-jelenséget. A menstruációhoz hasonlóan a testszépítő/figyelmeztető eljárások sem egyszeri események, hanem a test regenerációjának ritmusát követő ismételt beavatkozásokat követelnek — épp, ahogyan a vérfarkasra jellemző átalakulás is a halálig tartó ismétlődéssel jár. A szépség fenntartására irányuló feladatok (kozmetika, fodrász, plasztika, torna, fogyókúra) a hagyományos női munkákhoz (takarítás, ápolás, mosás, mosogatás) hasonlítanak abban, hogy sosem érnek véget és mindig újrakezdődnek, hiszen a „természet” szférájához tartozó, materiális és ciklikus jelenségek szabályozására irányulnak. Ennélfogva az elérhetetlen ideálhoz képest mindig „kevésnek” minősülnek. „Miért nem lehetek gyönyörű anélkül, hogy vérfarkas lennék?” (Thomson

2009, 12.) — teszi fel a költői kérdést Lou a *Vérfarkas szupermodell*ben. A válasz a történetből kézenfekvő: valójában minden nő metaforikus vérfarkas, és a „gyönyörű” kinézet valójában a „vérfarkas” jellemzők ideiglenes hiánya. Ami elengedhetetlen a karrierhez: „ha újból kitörnek rajtam a farkasjegyek, nem fogom tudni ellátni a munkát, ami a labrér felét fedezi ebben a méregdrága épületben. A valódi szőrmebundámon túl, nincstelen leszek” (Thomson 2009, 32).

A *Vérfarkas szupermodell*ben az állati attribútumok a kontextusból kiemelve akár a „trendi” mai nők mindennapi kozmetikai feladataival járó kényelmetlenségeket is jelölhetnék, annál inkább, mert a vérfarkassággal járó problémák egy szinten jelentkeznek más, olyan kellemetlenségekkel, amelyek *valóban* a „menő” nőies divat követéséből adódnak:

A leheletnyi csipkebugyi a vágatomban csúszkál. A melltartóm két számmal kisebb a kelleténél. Fel vagyok fúvódva, és a homlokomon a pattanást egy kuklopsz is megirigyelhetné. Elégséges ok a gyalázatos közérzethez, de most, mindennek a tetejébe, szőrösödési roham tör ki rajtam. (Thomson 2009, 7)

Öklömet a számba gyömöszölve nagyot rántok a gyantacsíkon, sikerül elfojtanom az üvöltést. [...] Ujjamat a torkomba dugni és kalóriákat felbőfögni is kellemesebb volna a vállamat maró fájdalomnál, de nincs szükségem tisztítókúrára. [...] Bármennyit ehetek, egy dekát sem hízom. Örömteli gondolataimról nem csak a vállamban lüktető fájdalom tereli el figyelmemet, hirtelen sajogni kezd az ínyem is. [...] Nagyszerű. Tépőfogak. Már csak ez hiányzott. (Thompson 2009, 11)

A szőr és a fogak állandó rejtegetésre szorulnak, ha Lou nem akar kilógni a többiek közül. Ez azonban még nem elég: a kényelmetlen fehérnemű is kötelező, az arcbőr is kezelésre szorul, és a fogyókúra (vagy a hánytatókúra) csak azért nem szükséges, mert a főszereplő ebből a szempontból szerencsés alkat. A regény azt sugallja, hogy egy nő *mindenképpen* állandó kozmetikázásra szorul, hiszen az elérhetetlen kulturális nőideálhoz képest még egy topmodellnek is olyan problémás a külseje, mint a vérfarkasé az „átlagos” külsőhöz képest. A „normalitás” a regény többi szereplője számára is egy olyan normának való megfelelést jelent, amely a velük született külső szorgos, állandó és radikális átalakítását propagálja.

A *Vérfarkas szupermodell* cselekményét nem maga az átváltozás szolgáltatja, hanem egy olyan eseménysor, amely a „tipikus” horrorokra jellemző. Szemben Lou-val, akinél a vérkasság nem jár gyilkolászással, Lou hajdani fiú-támadója, aki szintén vérfarkas, több lányt megölt a szalagavató óta, és most Lou-ra vadászik (aki szerinte „megfertőzte” a vérfarkassággal). Ezenközben a lány nyomozót fogad, hogy kiderítse, kik a valódi szülei (ugyanis örökbefogadott gyermek volt). A két szál ott találkozik, hogy kiderül:

mind Lou, mind pedig támadója „mesterséges” vérfarkasok, egy vegyipari gyár szándékos vagy szándékolatlan kísérletének eredményei. Lou megöli elmebeteg támadóját, és a történet ezzel véget ér.

A közhelyes és kidolgozatlan cselekmény egy szempontból figyelemreméltó: a „ki vagyok én?” kérdést feszegeti, azaz Lou identitásának feltételeit firtatja, és a „vérfarkast” adja meg válaszként, ami azt jelenti, hogy Lou-nak azzal a „skizofrén” létmóddal kell azonosulnia, amely teste állandó fegyelmezésében áll. Azáltal, hogy Lou nem kívánja bevallani „valódi” természetét — főleg az őt szexuálisan érdeklő férfiaknak nem — a történet a posztfeminista identitásba vetett hitről tanúskodik, arról, hogy a szexualizált „normához” való igazodáson kívül nincs más lehetőség a szubjektummá válásra. Ez az identitás viszont „mesterséges,” azaz voltaképpen szimuláció, a tudomány gyümölcse (Thompson 2009, 251) — hasonlóan a plasztikai sebészet vagy a botox által kialakított önképhez. Mégis, az erő érzetével tölti el Lou-t: „végül is nem volt annyira pocskék farkasnak lenni. Olyan képességekkel jár, amiket még csak el sem kezdtem felfedezni”.

Depressziós szukák: *Ginger Snaps*

A *Ginger Snaps* (Fawcett 2000) vérfarkas-történetének középpontjában két kamaszlány áll, akik közül az idősebbiket, Gingert megharapja egy vérfarkas, minek következtében a lány egyre erőszakosabbá válik, és végül külsőleg is teljesen átalakul szörnyé. Húga, Brigitte, csak úgy tudja megvédeni magát tőle, hogy megöli a nővérét. A film következő része a mégiscsak megmart, s így farkassá vált Brigitte menekülésének és kálváriájának tragikus történetét dolgozza fel.

A két lány első pillantásra megfelelni látszik a makeover filmek kiindulópontjaként felvezetett „csúf kiskacsa” állapotnak, hiszen látványosan kilógnak a többi középiskolás közül, akik következetesen gúny tárgyává teszik őket. Lényeges eltérés azonban, hogy a lányok ezúttal maguk választják ezt a marginalizált helyzetet, mert megvetik a többieket, akiket a nyájszellem ostoba képviselőinek tartanak. A középiskolások legfőbb jellemzőjeként az egymáshoz igazodás és a népszerű figurák feltétlen mintaként való kezelése van bemutatva, a két főszereplőt azonban ezen túlmenően a iskolai hatalmi játékok nemi aspektusai idegesítik leginkább: a lányok kacérkodása és szexuális tárgyként való felkínálkozása, aminek a másik oldalról a fiúk erőfitogtatása és nőgyűlölő magatartása felel meg.

A Gingert ért vérfarkas-harapás ezt a *status-quo*-t borítja fel oly módon, hogy többé-kevésbé világgossá teszi: a vérfarkassá váló átalakulás (ezúttal is) a nővé válás traumájának a metaforájaként szolgál. Egyoldalról hangsúlyos, hogy a koruk (Brigitte 15, Ginger 16 éves) és ennek megfelelő külső testi

érettségük ellenére a lányok még nem menstruálnak. Ginger első havivérzése a farkasharapás időpontjában történik, minekutána eldönthetetlen, vajon a vérzés vonzotta oda a farkast, a harapás indította el a vérzést, avagy esetleg a harapásból eredő seb szürrealisztikus módon maga értelmezendő a menarché metaforikus megjelenítéseként. A vérfarkassá változás tünetei ennek megfelelően részben olyan problémák, amelyek a *Vérfarkas szupermodellhez* hasonlóan a bontakozó nőiség és szexualitás társadalmilag nem elfogadott járulékaival kapcsolatosak. A szőr és a vérzés jeleinek a visszaszorítása elsőrendű fontosságúnak tűnik, ám Thomson regényével ellentétben itt olyan egyéb tünetek is jelentkeznek, amelyek már nem magyarázhatók kizárólag a szépség fenntartásának motivációjával.

Gingernek a vérzés mellett farkas-farka kezd nőni, amit a lányok először ragasztószalaggal a lány combjához rögzítenek. Egy alkalommal Ginger a fark levágására is kísérletet tesz. A másik, talán még aggasztóbb tünet Ginger szexuális (ét)vágyának a megjelenése és folyamatos erősödése, ami egy idő után már alig-alig választható el az erőszakra és vadászatra való késztetésétől. Bár mindkét tünet rendkívül realiztikus, világos, hogy a fark fallikus szimbolikával bír, arra szolgál, hogy Ginger (vérfarkas-)szexualitását deviánsnak minősítse.

Mindennek köszönhetően a *Ginger Snaps* első pillantásra a patriarchális kultúra által felkínált női szerepek klasszikus kritikáját látszik nyújtani, már ha úgy véljük, hogy a lányok tragédiája végeredményben annak köszönhető, hogy elfogadják a nőiség hagyományos alsóbbrendűségét. Ha megfontoljuk, hogy a klasszikus feminista kritika szerint a „nőgyűlölet” egyik alapvető jellemzője a mater/iával, tehát az anya(sá)ggal asszociált test megvetése a magasabb rendűként elgondolt atyai/„férfias” szellemhez képest, akkor a nővérek kezdeti ellenállása a szexualitással szemben első pillantásra a női szexualitás elfojtása iránti igény felől is elgondolható. A 80-as években író Iris Marion Young számára még nagyon is jelenvaló volt a menstruációval kapcsolatos szégyen tapasztalata, amely

arra kényszeríti a nőket, hogy tartsák titokban a menstruációjukat, és a nők számára kényelmetlenné teszi az olyan nyilvános helyeket, mint az iskola vagy a munkahely, amelyek gyakran visszautasítják a nők effajta fizikai és pszichés igényeihez való igazodást. (Young 2005, 97–98)

Egy efféle perspektívából nézve a film főhősnőinek a menstruációval kapcsolatos undora akár azt jelezhetné, hogy a lányok egy „magasabb” (férfi-)szellemiséggel azonosulnak saját megvetett nőiségük ellenében. Ebből a szemszögből nézve úgy tűnhet, hogy maga a film is ezt az álláspontot képviseli, hiszen a vérfarkassá váló Ginger erőszakos szexualitását nőhöz nem

illőnek és szörnyszerűnek minősíti, amely a film végén jogos bűnhődéséhez vezet.

Bár ez az értelmezés bizonyos pontokon elgondolkodtató, időszerűtlensége és az ebből adódó csúsztatások főleg akkor feltűnőek, amikor a nővérek viselkedésének vélt társadalmi kontextusát – azaz a női szexualitás elfojtásának vélt igényét – összehasonlítjuk a film (amúgy többé-kevésbé realiztikusan ábrázolt) lehetséges világának idevonatkozó elveivel. A filmben szereplő felnőttektől, akik a „normát” képviselik, mi sem áll távolabb, mint a hagyományos prűdéria vagy a női szexualitás elfojtására irányuló igyekezet. Míg Naomi Wolf még amiatt panaszkodott, hogy szemben a férfiak beavatási szertartásával a nővé válás eseményét patriarchális kultúránk nem ünnepli meg (Wolf 2002, 279), a nővérek anyukája repesve várja, hogy gyermekei jelét adják a peteérésnek, és Ginger első menstruációjának örömeire hatalmas tortát készít. Az iskolai ápolónő nemhogy normálisnak minősíti a vérzést, amelyen nincs semmi szégyellnivaló, de rögvest óvszert kínál Gingernek soha-nem-lehet-tudni alapon. Míg Ginger vonakodik betétet vásárolni, s ezzel nyilvánvalóvá tenni állapotát, a fiú, aki kihallgatja dilemmáját, a görcsök megszüntetésére felajánlja szexuális szolgáltatásait, azaz a női vérzés „hagyományos” tabusításával éles ellentétben lelkesen reagál a jelenségre. A női szexualitás ebben a világban ünneplés és felfokozott érdeklődés tárgya (Faludi 2006, x–xi). A nővérek kiközösítését éppen az váltja ki, hogy — legalábbis kezdetben — nem vesznek részt ebben a „kultuszban”. Az a kritika tehát, amely a nőiség elfojtásának tradíciójára építi a téziseit, ellentmondásokba ütközik.

Ezzel szemben egy olyan kritika, amely a posztfeminista, „pornografikus” kultúra ellentmondásaiban keresi Ginger tragédiáját, sokkal koherensebbnek tűnik. Ami Gingert és hűgát irritálja, az nem *maga* a testiség. (Ezt mindennél jobban jelzi, hogy a történet kezdetén olyan véres fotókkal bosszantják osztálytársaikat, amelyet azok furának, a tanárok pedig egyenesen undorítónak tartanak). A lányok a szexualitás középpontba helyezését azért nehezményezik, mert ez ritualizált szabályok szerint történik, a viselkedés homogenizálódásához vezet, amely sérti kamasz öntudatukat és önállóságra törekvésüket, és olyan önfegyelműző én-technológiák alkalmazását követeli meg, amelyekben — a többiekkel szemben — ők világosan a hatalom kiterjesztésének eszközét látják.

Mint volt róla szó, a szőrproblémán kívül Ginger várfarkassá alakulása nemigen értelmezhető a szépségeszménynek meg nem felelő testtel való küzdelemként. A növekvő farok eltüntetésének igénye, majd az „erőszakos” szexualitás megzabolázására való képtelenség mindazonáltal szintén a testi létből adódó késztetések manipulációjának és fegyelműzésének problémáját példázza. A film a női „szörny(ű)séget” — a szépségkritériumoknak való

megfelelésen túl — a viselkedés nemi kódjaihoz való alkalmazkodás problémájával hozza összefüggésbe. Világossá teszi, hogy a látszólag felszabadult és bátorított női szexualitás valójában a nőiség előadásának bizonyos jól körülhatárolt *stilusaira* korlátozódik, amelyek nem a vágyak kifejezésére, hanem a vágyról való hetero-normatív elképzelések kötelező jellegű utánzására hivatottak.

Az érett/fertőzött Ginger kihívó viselkedése nem jelent pálfordulást a még nem menstruáló lányoknak a konformizált nemi szerepjátékokkal szemben érzett ellenszenvéhez képest: az immár szexre vágó Ginger ugyanilyen ellenszenvet érez a szexuális viselkedésben elvárt konformitással szemben. És egy rövid átmenet után a közösség éppoly ellenséges az „új” Ginger felszabadult viselkedésével szemben, mint amilyen a korábbi Ginger zárkózott viselkedésével szemben volt. Mint Dawn Heinecken írja a nőiségre vonatkozó jelenkori elvárásokkal kapcsolatban, itt válik világossá, hogy a láthatóan bátorított női szexualitás „megfelelő artikulációja a szélsőségektől való óczkodást, és az önfegyelmet, a test és a vágyak kordában tartását is magában foglalja” (Heinecken 2007, 133). Az előbbiekben elemzett narratívához hasonlóan *nem* Ginger vérfarkassá alakulása képviseli a társadalmi elvárások elleni lázadást, hanem a határok túllépése; az, hogy nem képes/nem hajlandó az átalakulás (ideiglenes) következményeit eltitkolni és/vagy korlátok közé szorítani. A film a látszat fenntartására irányuló igény elutasítását bünteti halállal.

A *Ginger Snaps* második része (Sullivan 2004) még nyilvánvalóbbá teszi a narratívának a posztfeminista nőiség-koncepcióval való összefüggését, amennyiben a történet nagy része egy drogszanatóriumban játszódik, ahová Brigittet zárják azután, hogy Ginger halála után elmenekül otthonából. Brigitte farkasfű-injekcióval kezeli a vérfarkas-tüneteket, aminek nyomait a társadalmi hatalom képviselői — szociális munkások formájában — a drogozás jeleiként értelmeznek és megvonják tőle az anyagot. Az első rész radikalizmusát még inkább fokozva a film Brigitte történetén keresztül a kábítószerrel való leszoktatás elvileg „jótékony” eljárását is a hatalomnak az egyén életébe való illetéktelen beavatkozásaként mutatja be, ami a kezelhetetlen és haszontalan polgárok engedelmességre való nevelését célozza. A történetet ezúttal nemigen lehet a foucault-i hatalom és fegyelem képzetét megkerülve megközelíteni; már csak azért sem, mert a drogszanatórium és a Foucault által elemzett elmeegógyintézet és börtön hasonlatossága tagadhatatlan. Ráadásul a betegek itt mind nők, akik eleve „gyengébbnek”, és a „betegségre hajlamosabbnak” minősülnek, mint a férfiak. A klasszikus moziban megszokott, hogy

A nőben és a betegségben van valami közös — mindkettő társadalmilag leértékelt és marginalizált jelenség, amely állandóan azzal fenyeget, hogy

megrontja és megfertőzi azt, ami középponti fontosságú, az egészséget és a férfiaságot. [...] Mint gyakran elmondják, a hisztéria szó a méhre használt görög szóból ered, a 19. század valóban a méh zavaraként is definiálta ezt a betegséget — azaz a nőnek a saját szaporítószervei által való elárulásaként. (Doane 1987, 38)

A női vágy „abnormálisként” való beállítása annak idején arra szolgált, hogy a nőket tradicionális, alacsonyabbrendűként definiált és passzív (többnyire háztartásbeli) szerepeik keretei között tartsa (Devereux 2014, 20). Jane Ussher szerint a „nőiség patologizálása” valójában “a nehezen kezelhető nők megzabolozásának” feladatát látta el (Ussher 2013, 63), ami jól megfér azzal a foucault-i elgondolással, miszerint a modernitásban a szexualitás medikalizálása lesz az egyik legalapvetőbb fegyvelmező gyakorlat. Valóban, Brigitte történetében a drogszanatórium egyértelműen a „nem megfelelő” viselkedés „meggyógyításának” eszköze — amely egyértelműen az oda elkülönített szubjektumok engedelmességre nevelését, hasznos állampolgárrá alakítását célozza — ám ezúttal *nem* a szexualitás elfojtása révén. Az előző részben megnyilvánuló posztfeminista kritikához hasonlóan a „felszabadult” szexualitás ebben a filmben is a női szubjektum kötelező feladatai között szerepel, ugyanakkor e felszabadulás valódisága is erősen megkérdőjeleződik.

A szex a drogszanatóriumban egyrészt terapeutikus funkcióval bír, a lakókat autoerotizmusra bírva próbálják eltéríteni meglévő addikcióiktól. Bár lehetséges, hogy mindez Brigitte víziója, a szex „gyógymódként” való felhasználása nagyon is logikus, ha a pornografikus kultúra kritikusaik az érvelését követve a szexben immár nem a „rend” megbontásának a lehetőségét, hanem a szubjektum elvárt működéséhez szükséges motivációt és célt látunk. Azon túl, hogy a (szexualizált) gyógyítás erőszakosan történik, a szex egy más szempontból még nyilvánvalóbban az elnyomás eszköze: az ápoló ugyanis hajlandó drogot adni a kiszolgáltatott betegeknek — szexért cserébe. Ginger történetéhez hasonlóan így Brigitte története is a posztfeminizmus kritikája és a továbbra is létező szexuális kizsákmányolás rémisztő meséje happy end nélkül.

A fiú, aki vérfarkast kiáltott: farkaséhség és nőiség

Furcsa módon azonban mindezt happy enddel is el lehet mesélni. *A fiú, aki vérfarkast kiáltott* (Bross 2010) című tinikomédia szintén egy testvérpár — ezúttal egy gimnazista lány, Jordan és egy általános iskolás fiú, Hunter — átalakulásának története. A cselekmény szerint a csőd szélén álló amerikai család, Sands-ék egy erdélyi birtokot örökölnék titokzatos felmenőjüktől, és Romániába utaznak közelebből is utánajárni az ügynek. Utazásuk közben,

majd megérkezésük után a — populáris tudatban immáron szorosan Erdélyhez kötődő — vámpír- és vérfarkasmitológia egyre hihetőbb valóságként veszi körbe őket. A megörökölt kastélyban a gyerekek találnak egy titkos laboratóriumot, vért tartalmazó kémcsövekkel, amelyek közül az amúgy is igencsak ügyetlen Jordan eltör egyet és az üveggel megsebzí magát. A néző az erőteljesen felidézett horror-kontextusban tökéletesen érti, hogy a lány éppen vérfarkassá alakul. Nem sokkal később az is kiderül, hogy Hunternél — mint egyedüli férfi-örökösénél — a serdülés „fertőzés” nélkül, genetikai alapon is kiváltja a vérfarkassá változást, ami nála teliholdkor történik. A szörnyeteggé alakult két gyerek legyőzi a vámpírokat — ez ugyanis a kastély tulajdonosainak ősi feladata — majd a laboratóriumban talált recept segítségével a lányt visszaalakítják. A fiú azonban vérfarkas marad — az emberiség szolgálatában.

A komikus hagyománynak és az ifjúsági besorolásnak megfelelően a vérfarkasok külseje nem túlságosan ijesztő; leginkább animált plüssállatok képzetét kelti. A figurával asszociált erőszak és ösztönösség a lány esetében erőteljesebb, a fiú esetében szinte említésre sem kerül, pedig általában ezek a „férfi”-vérfarkasok leginkább „hagyományos” attribútumai. A cselekmény ugyanakkor azt sugallja, hogy mindez éppen a „hagyománynak” a cselekményben betöltött szerepéből következik: a férfi-vérfarkas mint egy férfi-ágon és „természetes” (biológiai) úton öröklődő feudális pozíció képviselője a szó szoros értelmében a történelmi folytonosság megtestesítőjeként lép fel. Ennek megfelelően a hímnemű vérfarkas erőszakossága itt a múltban még „megbecsült”, de „titokban” továbbra is a világrend fenntartásán dolgozó patriarchális uralom fallikus erejének a nosztalgikus jelévé alakul. Hunter neve, „vadász”, azt sugallja, hogy a fiú egy olyan pozíció birtokosa, amely az erőszakra való hajlamnak a rendfenntartás szolgálatába való állítását képviseli (ezúttal a vámpírok levadászása révén).

A fiú által képviselt patriarchális (vérfarkas-)rend elsősorban a Paulina vezérletével működő, s így a nőuralom iszonytató képzetével asszociálható vámpírok világával áll szemben, azt tartja sakkban. A lány vérfarkassá változása furcsa devianciaként jelenik meg ebben a polarizált struktúrában; a történet végéről szemlélve azt a képzetet kelti, mintha megjelenése az elhalt Dragomir Vukovics gróf és a még nem elég érett fiúörökös közti hiányt próbálná betölteni, ám erre a funkcióra neménél fogva nem alkalmas. Amikor a vérfarkassá alakult Jordan kinyilvánítja, hogy hajlandó kiállni a vámpírok ellen és „megmenteni a világot”, a házvezetőnő leintí: „A szent földet csak farkas-vérvonal tagja óvhatja meg. Te nem vagy a vérvonal tagja.” Jordan vérfarkassága tévedés, ami orvoslásra szorul. A történet strukturális vázát alkotó nemi/hatalmi antagonizmus közepette ezt a tévedést nem volna túlságosan nehéz a nők emancipációjával, sőt a feminizmus felemelkedésével asszociálni. A vérfarkassá alakuló Jordan félnk és szégyellős kislányból

hirtelen magabiztos nővé válik, aki felszabadultan, élvezettel szemléli a világot maga körül, amely egy darabig kellemesnek tűnik a számára, mindazonáltal megbotránkoztatja az öccsét, megfélemlíti újdonsült román udvarlóját. A fiú, aki, kedvelte a félénk Jordant, a vérfarkas Jordannal úgy érzi magát, „mint egy darab hús”. A fiú által használt kifejezés literális jelentés mellett világosan érezhető a nemi szerepek felcserélődésének veszélye, az, hogy a női felszabadulás, a nő alannyá, „vadásszá” válása esetleg a férfi tárgyiasulását, „prédává” degradálódását vonhatja maga után (Hollinger 2012, 35; Gill 2008, 47). Vagyis a változás kifejezett allúzió a nők azon erőre ébredésére, szexuális felszabadulására, amely a 20. századi feminizmus céljai közt prominens helyen szerepelt — itt azonban „fertőzősként,” legyőzendő (és legyőzhető) kórként jelenik meg.

A lány vérfarkassá alakulásának azonban számtalan olyan tünete is van, amelyek a feminista célkitűzések valóra váltása mellett/helyett inkább a posztfeminista nőiség-képzetekkel mutatnak rokonságot. Először is, a történet meglepően hasonlóan alakul az átalakításos makeover filmekhez. A történet kezdetén a lány visszahúzódo és gátlásos; szerelmes az egyik iskolatársába, de kicsúfolják és megalázzák. Szerénysége és csendessége korántsem a szexualitás intézményes elfojtásának vagy a nőiség alantasként való érzékelésének köszönhető, ugyanakkor nem is az intézményes elvárásokkal szembeni ellenállás, hanem egyszerűen az *egyéni inkompetencia* megnyilvánulása. Bármennyire szeretné, Jordan nem elég szexis és nem elég nőies ahhoz, hogy felkeltse a fiúk érdeklődését. Hiába mondják barátnői, „légy te a vadász”, minden erre irányuló igyekezete ellenére sem tudja megfelelően imitálni a menő lányok figyelemfelkeltő, kihívó viselkedését.

A vérfarkassá való átalakulás pontosan ehhez a helyzethez képest hoz változást. Ebben a kontextusban a laborbeli baleset nem annyira a megfertőződés/betegség képzetét lopja be a narratívába, hanem inkább a lélekben is „nővé válás” szimbolikus gesztusaként értelmeződik. A történet elején domináns szexuális vágyak kontextusában a kémcső üvegének az eltörése, Jordan ettől való megsebződésének és vérzésének képe a menstruáción túl a szüzesség elvesztését és a szexuális beavatást idézi. A vérfarkassá való átalakulástól ezek után akár azt is várhatnánk, hogy Jordan aktív szexuális életének kibontakozásával lesz párhuzamos — ahogyan ez a vérfarkas szupermodell Lou és Ginger esetében is történik. Egy tini-komédiához illően azonban ezúttal tettekről nincs szó. Jordan transzformációja nem a fiatal lány életének, hanem (csak) szeml/életének szexualizálódását, önnön szexuálisan láthatóvá tételének megtanulását, a „szexiség én-technológiáinak” elsajátítását konnotálja (Evans et al. 2010, 117).

A vérfarkassá való átalakulás Jordan esetében az önbizalom jelentőségét, az önmagunkban való hit jelentőségét vizualizálja — ami a posztfeminizmus egyik alapvető tézise, amikor a női „szépségkultusz” Naomi Wolf által kritizált korlátozó és elnyomó jellegét a „szépség” újabb keletű „demokratikus” elérhetőségével próbálja ellenpontosítani. Ugyanakkor a narratíva világossá teszi azt is, hogy ez az elérhetőség — a korábban elemzett történetekhez hasonlóan — kemény munkát és állandó önfegyelmet feltételez. A vérfarkas tünetek első felbukkanásától kezdve Jordan fő foglalatossága a testén groteszk módon növekvő szőr eltávolítása, erőszakos impulzusainak megfékezése, és ezzel szoros összefüggésben csillapíthatatlan éhségének kezelése lesz.

Jordan a történet kezdetén vegetariánus, s Hunter ki is csúfolja emiatt: „az ember húst is eszik, ezért vannak ezek” — mutat a szemfogaira, előreutalva az ezután bekövetkező eseményekre. Valóban, Jordan megfertőződésének egyik első jele, hogy kedvet kap a húshoz, és a reggelinél feltálat hatalmas adag ételt az utolsó szálig eltünteti. Bár a cselekmény szempontjából a húsevés — és az ezáltal felidézett gyilkos készletések — jelentik a fenyegetést, a narratíva meglehetősen nagy hangsúlyt helyez a megevett étel *menyiségére*, továbbá arra, ahogyan a lány mindezt *titokban* tartja. A megdézsmált tálak a zugevés — és ezáltal a fogyókúra és a bulímia problémáját idézi fel, a farkaséhség metaforája pedig a gyilkosság veszélye helyett/mellett a szexualizált nőeszményt fenyegető legfőbb veszélyt írja körül: a testsúly, illetve általánosabb értelemben a *test feletti kontroll* elvesztésének kockázatát.

Az evés feletti felügyeletet illetően Jordan a házvezetőnővel osztozik, aki felismeri a lányon a vérfarkasság tüneteit (hiszen az elhalálozott vérfarkasgróf bizalmasa volt). Ugyanakkor ábrázolása azt sejteti, hogy ez a figyelem és „örködés” nélkül is személyiségének integráns része. Madame Varcolac (Brooke Shields) parodisztikus figura: kimért, tisztelettudó, szögletes, merev és végtelenül fegyelmezett — inkább robotnak tűnik, mint embernek, ami az adott kontextusban az élőhalottság lehetőségét is felidézi. Pedig Madame Varcolac nem vámpír, zombi vagy gép, pusztán csak végtelenen automatizáltan hajtja végre a megfoghatatlan hatalom (vélt) parancsait. Amikor a gyerekek felfedik előtte a titkukat, ő is feltár néhányat a sajátjaiból: telefonja csengőhangja például Britney Spears (aki állítása szerint szintén vérfarkas). A komikus mellékszereplő pozíciójának betöltésén, a félrevezető elvárások kialakításán és a cselekményben betöltött segítői funkcióján túl Madame Varcolac figurája elsősorban arra alkalmas, hogy megtestesítse a test fegyelmezésének azt a (nem javasolt) *végletét*, amelynek *másik* ellenpólusa az az erőszakos, „fallikus” magabiztosság és „ösztönös” gátlástalanság, amely az

előző filmben Gingerre és kezdetben a vérfarkassá alakuló Jordanra is jellemző.

A megfelelő nőiség a felszabadulás és az önfegyelmzés közti arany középút megtalálásában rejlik — sugallja a film. A végkifejlet azonban azt mutatja, hogy a lényeg nem annyira az arány, mint inkább az önfegyelmzés metodológiája, amelynek ideális esetben úgy kell működnie, hogy eredménye természetesnek tűnjön, hogy a kemény munka gyümölcse úgy tűnjék fel, mintha úgy találták volna. A női felszabadulás ilyen értelemben nem más, mint az internalizált hatalom láthatatlanná válása, a szabályoknak való *önalávetés* megnyilvánulása, a kritériumokhoz való szabad akaratból történő igazodás — amely a boldogulás ígérését hordozza.

A film végén Jordant újra abban a szituációban látjuk, amelyben kezdetben volt, de a hajdan imádott fiú immár az ő kedvét keresi, és a hajdan irigyelt lányok őt irigylik — mert olyan *magától értetődően* szép és szexi. Holott még a cselekmény szó szerinti értelmezése esetén is világos, hogy ez a „természetesség” Jordan esetében tanult folyamat, a „könnyedség” pedig fáradságos munka és sok gyakorlás eredménye, akár a két lábon járó cirkuszi kutyák esetén — hiszen Jordan immár nem vérfarkas, pusztán *úgy viselkedik*, mint amikor még vérfarkas volt. Ha pedig a vérfarkas-fertőzést az szexiség én-technológiának elsajátításaként és a test folyamatos ellenőrzésének gyakorlataként értelmezzük, akkor Jordan „gyógyulása”, a kísérletező tinédzserkor homályzónájának szimbolikus elhagyása, a nővé válás valójában nem a „szörnyű” testtel való békekötés pillanata, hanem az örökös küzdelem megszokottá és automatizálttá válása.

Összefoglalás

Mivel a vérfarkas olyan szörny, amely ciklikusan, telihold idején veszi fel szörny-formáját, női delikvenssek esetén a transzformáció könnyen a menstruációval asszociálható és a női szexualitáshoz köthető. Habár a vérfarkasra többnyire a túlradó erőszak és az állatias vágyak megtestesítőjeként gondolunk, és férfias figuraként címkézzük fel, néhány újabb vérfarkas-filmben ezek a jellemzők a „posztfeminista” női szubjektivitás kifejezőivé válnak. Könnyen lehet, hogy mindebben az is szerepet játszik, hogy a vérfarkas tematikában központi fontosságú átalakulás már kis fantáziával is összefüggésbe hozható a „makeover” filmmel, amelyben szintén az átváltozás a lényegi mozzanat. A női filmnek ez utóbbi alműfaja — a *Hamupipőke* és *A rít kiskacsa* archetipikus narratívájára építve — a film aranykorától kezdve kedvelt kifejezése a társadalmi elvárásoknak megfelelő női viselkedésre való buzdításnak és az arra való felkészítésnek. Mindez újabban mintha a vérfarkas-narratíva női szereplőinek sorsában kapna

áttelesebb, a horror műfajával „megfertőzve” pedig a korábbinál szexualizáltabb, érzékletesebb és hátborzongatóbb kifejezést. Amint a kortárs makeover filmekben és TV-show-kban kedvelt átváltozás értelmét ezek a műsorok abban jelölik meg, hogy az “egészségesebb állapothoz, vidámsághoz, jobb önértékeléshez és a szexuális kapcsolatok javulásához vezet” (McRobbie 2009, 124.), úgy mindez a vérfarkassá váló átváltozásról is elmondható, ha nőikkel történik. Farkas-formájukban a női szereplők aktív és magabiztos egyénekké válnak, akik képesek céltudatosan megszervezni az életüket, amiben többnyire nagy szerepe van, hogy a szörnyyé változás itt — legalábbis kezdetben — nem megcsúnyulással, hanem megszépüléssel és erősebbé válással jár.

A vérfarkasra elengedhetetlenül jellemző erőszakosság ezekben a filmekben azt az aktív és magabiztos női szexualitást képviseli, amelyet a női főszereplőknek is sugározniuk kell, ha szeretnének beilleszkedni. A vágyak elfojtása és a „tisztaság”, amely a nőikkel szemben oly sokáig alapvető követelmény volt, divatjamúlta vált (Levy 2005, 2–5). A vérfarkassá váló átváltozás révén kapott erő így voltaképpen azt a hatalmat hivatott kifejezni, “amellyel a nők a férfiak szexuális vágyai felett bírnak. Ez az erő a karcsú és csábító fiatal testhez kapcsolódik, amelynek hatalma abban áll, hogy felkeltse a férfiak figyelmét és olykor más nők irigységét”. (Gill 2008, 43). Azaz pontosan arról az élményről van szó, amely a *Ginger Snaps* (Fawcett 2000) közepe táján és a *Fiu, aki vérfarkast kiáltott* (Bross 2010) végén egy álom valóra válását jelenti, és ami a vérfarkas-állapotot minden hátulütője ellenére is oly kielégítővé teszi a *Vérfarkas szupermodell* (Thompson 2009) hősnője számára. Akár szupermodellé alakulnak át, mint a *Beépített szépség* (Petrie 2000) hősnője, akár vérfarkassá, akár a kettővé egyszerre (mint a *Vérfarkas szupermodell* címszereplője), e történetek női főszereplői egyszerre lehetnek aktívak, okosak és szépek, ami korábban paradoxonnak minősült, és lehetetlensége nem kevés vicc tárgya volt. A gazdaság azonban nagy úr, és a fenti változás, amelyet amúgy talán hajlamosak volnánk a felvilágosodásnak vagy az előítéletektől való megszabadulásnak betudni, McRobbie szerint csak azt tükrözi, hogy „a külső és az önkifejezés újfajta fontosságát kap abban a korban, amikor a legtöbb állás a kiszolgáló szektorban található” (McRobbie 2009, 131). A vizsgált filmekből kettő pontosan azért nevezhető „posztfeministának”, mert „nem a női veszteségeken és boldogtalanságon siránkoznak, hanem a nőknek a patriarchális elnyomás fölött aratott dicsőséges győzelmét ünneplik, miközben a tradicionális nőiesség számos elemét is megtartják” (Hollinger 2012, 48).

A posztfeminizmus kritikája igencsak jól használható ezeknek a filmeknek az elemzésére. Susan Bordo, Feona Attwood, Rosalind Gill, Angela McRobbie és mások rámutattak, hogy az az aktivitás és magabiztosság, amely

a kortárs filmek emberi hősnőinek nagy részét épp úgy jellemzi, mint a fentebbi filmek női vérfarkasait, nem a valódi emancipáció és egyenlőség jele. Mint Diane Negra írja, a kortárs „átváltoztatós” cselekmények többnyire „a nőiség korábban problematizált sztereotípiáit élesztik újra” (Negra 2009, 107). A szexisség kötelezővé válik, ami az itt analizált narratívák mindegyikben hangsúlyos, amikor az élesesű hősnőket átlagos külsejük vagy szégyenlőségük miatt teszik nevetségessé és közösítik ki. Ha egy nő nem tud kellő szexuális vonzerőt sugározni és szexuális vágyakat kifejezni, akkor „kevésbé egyenlőnek” minősül (Gill 2008, 44). Ahhoz, hogy valaki az „elit” mezőnyben maradhasson, folyamatos erőfeszítéseket kell tennie a „formában maradásra”.

Ahhoz, hogy a fertőzés titokban maradhasson, a vérfarkas-test állandó ellenőrzésre és fegyelmezésre szorul, nagyon hasonló módon ahhoz, ahogyan „az Egyedülálló Nő legfőbb feladata, hogy a smink, az öltözék, a testgyakorlás és a plasztikai beavatkozások szakértő használata révén testesítse meg a heteroszexualitást”, és így kapcsolja össze a nőiséggel kapcsolatos elvárásokat a fogyasztói kultúrával (Radner 1999, 15). A vérfarkasság ily módon nem más, mint egy régóta raktárban heverő, kézenfekvő szimbólum annak a nőképek megjelenítésére (és reklámozására), amely az „újabb neo-liberális diszkurzusok azon igyekezetét tükrözi, hogy az egyént a fegyelmező technológiák internalizálása révén próbálja szabályozni” (Evans et al. 2010, 117).

Habár az itt vizsgált négy narratívából három azt érzékelteti, hogy a „posztfeminista szubjektummá” válásra tett erőfeszítések végül is megérik az árukat és viccesek, a *Ginger Snaps* álláspontja más. Ez a dráma nem finomítja a beilleszkedésre való alkalmatlanság büntetésének kegyetlenségét, amely nem csak azt sújtja, aki nem vesz részt a szépség kultuszában (à la Naomi Wolf), hanem az is, aki *túlságosan* is szexis és aktív. A két nővér története arra mutat rá, hogy a „szexisség technológiái” nem elégedett egyéneket hivatottak létrehozni, hanem csupán könnyen kezelhető, szelíd alanyokat. Bárányokat vérfarkasbőrben.

Felhasznált irodalom

- Attwood, Feona. 2006. „Sexed up: theorizing the sexualization of culture.” *Sexualities* 9 (1): 77–94.
- Bartky, Sandra Lee. 1990. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York and London: Routledge.
- Bourgault du Coudray, Chantal. 2006. *The Curse of the Werewolf: Fantasy, Horror and the Beast Within*. London: Tauris I B.

- Briefel, Aviva. 2005. „Monster Pains: Masochism, Menstruation, and Identification in the Horror Film.” *Film Quarterly* 58 (3): 16–27.
- Cohen, Jeffrey Jerome. 1997. „Monster Culture (Seven Theses).” In Jeffrey Jerome Cohen (ed.) *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3–25.
- Delany, J., M.J. Lupton & E. Toth. 1976. *The Curse: A Cultural History of Menstruation*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Devereux, Cecily. 2014. „Hysteria, Feminism, and Gender Revisited.” *ESC* 40 (1): 19–45.
- Doane, Mary Anne. 1987. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Evans, Adrienne, Sarah Riley & Avi Shankar. 2010. „Technologies of Sexiness: Theorizing Women's Engagement in the Sexualization of Culture.” *Feminism & Psychology* 20 (1): 114–131.
- Faludi, Susan. 2006. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers Press.
- Gill, Rosalind 2007. „Postfeminist media culture: elements of a sensibility.” *European Journal of Cultural Studies* 10 (2): 147–166.
- Gill, Rosalind. 2008. „[Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising](#).” *Feminism & Psychology* 18 (1): 35–60.
- Hatton, Erin & Mary Ann Trautner. 2013. „Images of powerful women in the age of 'choice feminism'.” *Journal of Gender Studies* 22 (1): 65–78.
- Heinecken, Dawn. 2007. „Toys Are Us: Contemporary Feminisms and the Consumption of Sexuality.” In Ann C Hall & Mardia J. Bishop (eds.) *Pop-Porn. Pornography in American Culture*. London: Praeger, 121–136.
- Hollinger, Karen. 2012. *Feminist Film Studies*. London & New York: Routledge.
- Houppert, K. 1999. *The Curse: Confronting the Last Unmentionable Taboo: Menstruation*. New York: Allen & Unwin.
- Kaappinen, Kati. 2013. „At an Intersection of Postfeminism and Neoliberalism: A Discourse Analytical View of an International Women's Magazine.” *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines* 7 (1): 82–99.

- Lander, Dawn. 1988. „Eve among the Indians.” In Diamond Arlyn & Lee R. Edwards (eds.) *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 194–211.
- Levy, Ariel. 2005. *Female Chauvinist Pigs*. New York: Simon & Schuster.
- McDonald, Tamar Jeffers. 2010. *Hollywood Catwalk. Exploring Costume and Transformation in American Film*. London & New York: I.B. Tauris.
- McRobbie, Angela. 2009. *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*. London: SAGE Publications.
- Miller, A. 2005. „‘The Hair that Wasn’t There Before’: Demystifying Monstrosity and Menstruation in *Ginger Snaps* and *Ginger Snaps Unleashed*.” *Western Folklore* 64 (3–4): 1–11.
- Negra, Diane. 2009. *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. London & New York: Routledge.
- Radner, Hilary. 1999. „Introduction: Queering the Girl.” In Hilary Radner & Moya Lockett (eds.) *Swinging Single: Representing Sexuality in the 1960s*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sivulka, Juliann. 2009. *Ad Women: How They Impact What We Need, Want, and Buy*. New York: Prometheus Books.
- Thompson, Ronda. 2009. *Egy vérfarkas szupermodell vallomásai*. Ford. Turai Katalin. Budapest: Ulpius ház.
- Ussher, Jane M. 2013. „Diagnosing difficult women and pathologising femininity: Gender bias in psychiatric nosology.” *Feminism & Psychology* 23 (1): 63–69.
- Wolf, Naomi. 2002. *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: Harper Collins.
- Young, Iris Marion. 2005. *On Female Body Experience. „Throwing Like a Girl” and Other Essays*. New York: Oxford UP.

Filmográfia

- Bross, Eric (rend.). 2010. A fiú, aki vérfarkast kiáltott. (The Boy who Cried Werewolf). Nickelodeon.
- Cukor, George (rend.). 1964. *My Fair Lady*. Warner Bros Pictures.
- Dante, Joe (rend.). 1981. *Üvöltés (Howling)*. Wescom Productions.

- Donen, Stanley (rend.). 1957. *Mókás arc.* (*Funny face.*) Paramount Pictures.
- Fawcett, John (rend.). 2000. *Ginger Snaps.* Motion International.
- Frankel, David (rend.). 2006. *Az ördög Pradát visel.* (*The Devil Wears Prada.*) 20th Century Fox.
- Gosnell, Raja (rend.). 1999. *A bambanő.* (*Never Been Kissed.*) 20th Century Fox.
- Harvey, Gary (rend.). 2010. *Vaskos hazugságok.* (*Lying to be Perfect.*) Lifetime Television.
- Heckerling, Amy (rend.). 1995. *Spínédzserek* (*Clueless.*) Paramount Pictures.
- Hitchcock, Alfred (rend.). 1958. *Szédiülés.* (*Vertigo.*) Paramount Pictures.
- Luketic, Robert (rend.). 2001. *Doktor Szősz* (*Legally Blonde.*) Metro-Goldwyn-Mayer.
- Marshall, Garry (rend.). 1990. *Micsoda nő!* (*Pretty Woman.*) Touchstone Pictures.
- Petrie, Donald (rend.). 2003. *Hogyan veszítsünk el egy pasit 10 nap alatt.* (*How to Lose a Guy in 10 Days.*) Paramount Pictures.
- Petrie, Donald (rend.). 2000. *Beépített szépség.* (*Miss Congeniality.*) Warner Bros. Pictures
- Sullivan, Brett (rend.). 2004. *Ginger Snaps 2: Unleashed.* Lionsgate.
- von Garnier, Katja (rend.). 2007. *Vér és csokoládé* (*Blood and Chocolate.*) Lakeshore Entertainment.
- Waters, Mark (rend.). 2004. *Bajos csajok.* (*Mean Girls.*) Paramount Pictures.