

*Hódosy Annamária*

## VÁMPÍRKULTUSZ ÉS A FELNŐTTÉ VÁLÁS NEHÉZSÉGEI

A vérszívás szimbolikája a kamaszkort tematizáló filmekben

### 1. A vámpír és a szexualitás az ezredfordulón

Kulturális közhely, hogy a vámpírok legsajátosabb jellemzője, a vérszívás és a szexuális aktus gyakran metaforikus viszonyban áll, és e minőségében szerepel az efféle témájú művekben a félelmek tárgyaként és az izgalom forrásaként (Varga, 2013, 82; Farson, 1976, 189; Nakagawa 2009). Régebben legalábbis így volt. Bram Stoker *Drakulájában* a vérszívás, illetve tágabb értelemben, a vámpírok által kiváltott borzadály és/vagy vonzerő következetesen a szexualitásnak a szöveg világából amúgy feltűnően hiányzó szféráját helyettesíti. A vámpíroknak a viktoriánus irodalomban való dömpingje sokat köszönhet a hipokrita moralitás és az elfojtott szexualitás közti feszültségnek, a női szexualitástól való patriarchális félelmeknek, illetve a feminista mozgalmaknak, amelyek jó ideig csak felerősítették ezeket a félelmeket.

Ebben a kulturális kontextusban a vámpírok tevékenysége és a szexualitás nem jelenhet meg egyszerre, egymást kizáró viszonyban állnak, hiszen az előbbi működik az utóbbi kódjaként. Ezzel szemben a Stokert majd 100 évvel követő Coppola *Drakulájában* (1992), ahogyan a 2006-os adaptációban is, igencsak nagy helyet kap az explicit módon ábrázolt erotika. A testi vágyak szférájának ezúttal is a vámpír a középpontja, a vérszívás és az élőhalott létezés egyéb kellékei azonban csak kiegészítik és árnyalják a vámpír(ok) és az élők közötti szexuális töltetű, gyakran testi kapcsolattá váló és vizuálisan is ábrázolt vonzalmat. A vámpírt motiváló és az általa keltett vágy itt nem az artikulálatlan szexualitás *helyett* áll, hanem sokkal inkább annak transzgresszív (és még a felszabadult 80-as években sem normatív) aspektusait képviseli. Az efféle asszociációk közt helyet kap

a homoszexualitás, a nimfománia, a házasságtörés, a promiszkuitás, a nemi betegség stb. A változás retorikai szempontból úgy is felfogható, mintha egy metafora hasonlattá válna, amelynek érdekessége immár nem egy „rejtett” jelölt sejtetésében, hanem inkább a hasonlított (a szexualitás) és a hasonlító (a vámpírizmus) közti összefüggés *indoklásában* rejlik. Mindez azonban csak a kezdete annak a trendnek, amely a vámpírhoz kapcsolódó konnotációk egészen más irányú átértelmeződése felé mutat.

Az ezredforduló utáni vámpírkultusz egyik legfőbb jellemzőjének a külsőleg és belsőleg egyaránt vonzó vámpír diadalra jutása tűnik, aki nem pusztán különleges szépségével, de erkölcsi tartásával is hódít (Varga, 2013, 78–79; Bailie, 2011, 141; Mukharjea 2011, 14; Török, 2012). Vérszívásra irányuló késztetését gyakran „humanista” megfontolásból állatokon vezeti le (úgymond „vegetáriánus”). Ez a motívum a buja vámpírszexualitásához hasonlóan a 90-es évektől jelen van – egyik első kultikus megtestesítője az *Interjú a vámpírral* (1994) melodramatikus Louis-ja Brad Pitt által életre keltve. Éppen ezért kockáztatható meg az az állítás, hogy a vámpírok felemelkedése a kultúra szexualizálódásával párhuzamos; a vámpírok ugyanabban a folyamatban lesznek „emberi” és rokonszenves figurák, amelynek során a pornósztárok a hivatalos kultúra részeivé válnak és életmódmagazinok „tiszteletreméltó” szexuális tanácsadóivá avanszálnak (Attwood, 2009, xiv).

Vagyis míg a 19. század végén a vámpír még az emberi mivoltot leíró „humanista” diszkurzusból *hiányzó* szexualitást képviselte, az ezredfordulón ez a funkciója okafogyottá vált. Olykor egészen más jellegű problémák metaforájává válik – a *Daybreakers*ben (2009) például a vérszívás a természeti erőforrásokon való mohó élőködés metaforája. Máskor viszont, főleg a kamaszokat vagy a szülő-kamasz viszonyt középpontba állító filmekben, olyan problémákat világít meg, amelyek továbbra is a szexualitással kapcsolatosak ugyan, mégsem tartoznak a „pornografikus” kultúra *fősodrába*, hiszen „csak” egy átmeneti korszakra és a kamaszok mindenkori „kisebbségére” jellemzőek.

Míg a 80-as évek második felének egyik hozadéka a vámpírizmus szexuális aspektusainak explicit megjelenítése, a látens manifesztté válása és a vámpírizmus jelentéseinek ebből következő átértelmeződése, egy másik jellemzője a vámpírtémájú tinédzserfilmek felbukkanása (Bacon, 2011, 5). A témának ez a korosztályváltása feltehetően összefüggésben áll a szexualitásnak a tinédzserkultúrában való megjelenésével úgy kulturális termékek, mint az életstílus szintjén (Garcia et al., 2012, 162; Luker, 2001, 25–26). Egyrészt a fogamzásgátlók elterjedésével a szexualitás veszélytelenebbé és lehetségessé vált a biológiailag termékeny, de házasságra még nem érett korosztályban is. Az AIDS járvány veszélye miatt a 80-as évek közepétől erős kampányt folytattak a

tinédzserek szexuális felvilágosítása és védelme érdekében. A média egyre nagyobb hatókörének köszönhetően a szexualizált képek és témák akkor is elérték a fiatalokat, ha a privát szférában ettől elvileg óvni igyekeztek őket (Beaver, 2001, 30–33). Az ezredforduló szociológiai felmérései is azt jelezték, hogy „a gyerekek szexuális tudása jóval nagyobb, mint egy generációval korábban” (i.m., 33).

A kultúra domináns üzenete szerint a vágy többé nem titkolnivaló, s a szexualitás nem tabutéma, mint egy századdal azelőtt. E „felvilágosult” diskurzusnak a kamaszok is a részesei, a tizenévesek immár nem minősülnek „ártatlan” lényeknek, akik a nászéjszaka beavatási rítusán keresztül lépnek át a felnőtt szexuális életbe. Ha a vámpírfigura csillogása a kultúra fősodrában a szexualitás középponti értékévé válását jelzi, akkor a vámpír megjelenése a tinédzserkultúrában logikusan a kamaszok életének szexualizálódását jelezheti. Ám szemben a felnőttekkel foglalkozó, felnőttekhez szóló művekben, a kifejezetten kamaszokat megcélzó, kamaszokat szerepeltető filmekben a vámpír – mint megpróbálom bizonyítani –, továbbra is őrzi alapvetően szexuális szimbolikáját. Vagy talán helyesebb volna úgy fogalmazni, hogy ez a jelentésszféra a felnőttek filmjeiből *átkerült* a kamaszkort tematizáló filmekbe – köszönhetően annak, hogy a kamaszkor átmeneti korszakában az elfojtás, a titok és a szégyen *továbbra is* domináns probléma. Mindebben jelentős szerepet játszik az az ellentmondás, hogy míg „a szülők azt szeretnék, hogy a gyermekeik ne éljenek szexuális életet, a tizenévesek viszont folyamatosan azt az üzenetet kapják, hogy a szex jó móka és a felnőttkorba való átlépés rítusa” (Roleff, 2001, 14).

A következőkben négy vámpírtémájú filmet vizsgálok, amelyek közül egy a 80-as évek végéről, egy a 90-es évek elejéről való, kettő viszont az ezredforduló után készült. Mindegyik tinédzsert szerepeltet főhősként, akik a szexuális beavatás küszöbén állnak, tanácstalanok és keresik „magukat” – amit a narratívák a főszereplőknek a fiktív világok vámpírfiguráihoz való viszonyán keresztül mutatnak be. Hipotézisem szerint a filmek éppúgy hivatottak jellegzetes kamaszkori problémákat feldolgozni és megkönnyíteni, ahogyan Bettelheim (1988) szerint a mese elősegíti a kisgyerek pszichoszexuális fejlődését. A négy különböző időszakban készült, és a főszereplő nemét tekintve is megoszló film olyan radikálisan különböző módokon aknázza ki a vámpírfigura jelentéspotenciáljait, hogy trendeket igen nehéz volna belőlük megállapítani. Az azonban mindegyik filmre jellemző, hogy ezek a jelentések a felnőtté válás és a gyerek/felnőtt viszony aktuális történeti kontextusába illeszkednek, és olyan – egyébként korántsem egyedi vagy különös – problémák megjelenítésére szolgálnak, amelyeket a kamasz szereplők maguk sorolnak az „elmondhatatlan” vagy a „ciki” kategóriájába.

## 2. Az *Elveszett fiúk* avagy az Oedipus vámpírverziója

Az *elveszett fiúk* főszereplője, a felnőttkor küszöbén álló Michael Emerson családjával, elvált anyjával és 12 év körüli öccsével, Sammel a nyaralóhelyként ismert Santa Carlába költözik, a fiú nagypjához. Michael anyja a közelmúltban vált el, munkakereséssel és új párkapcsolat kialakításával van elfoglalva. A városról hamarosan kiderül, hogy egy vámpírbanda uralja, akik hamarosan megkörményezik Michaelt, hogy álljon közéjük.

Michael idegen a városban (ahogyan később az *Alkonyat* Bellája Forksban), ami szokványos eszköze annak, hogy geográfiailag érzékeltesse azt az elveszettséget, amit identitástatusának bizonytalansága okoz. Sem nem kislány, sem nem férfi, ami nem erősíti az önbizalmát, főleg, amikor látja, hogy a lány, aki tetszik neki, (látszólag) odáig van a koncerten meztelen és izmos felsőtesttel pöffeszkedő hipermaszkulin sztártól. Michael a lányt követve csapódik a vámpírbandához, amely (látszólag) Michael-korú fiúkból áll, akik – vele ellentétben – az identitástudatukat illetően egyáltalán nem tűnnek „elveszetteknek”. Csak támadáskor válnak torzzá és taszítóvá, a mindennapi életben a kor jóképű és menő srácainak tipikus reprezentánsai. Első pillantásra a 80-as évek underground, indulataikat és társadalomellenes impulzusaikat garázdasággal – a tisztaságjárók zaklatásával, provokálásával, fenyegető felvonulással – levezető fiataljainak általános képét kínálják. A vérszívó képzelet először minden szempontból ennek a szubkulturális befolyásnak az allegóriájaként szolgál.



1. kép: A vámpírok bandája *Az elveszett fiúkban*

Az ismerkedés tipikusan a kortárs csoport-képzés, a hasonlóak közé való beilleszkedés képzetét kelti, azt a folyamatot idézi, amelynek során a fiatalok valamely a családtól eltérő, sőt, azzal gyakran szembenálló közösség részévé válnak. A lányon kívül Michael-t a motorozás iránti szenvedély is vámpírok közé vonzza, ami maga is az ellenállás egyik szokványos jele és szimbolikus járműve. A vámpírok barlangjában Jim Morrison képe díszel, s a díszletek az alternatív klubokéra emlékeztetnek; maga a hely valójában egy parti

sziklafokra épült előkelő hotel maradványa, amely egy földrengés során a beomló szikla alá süllyedt – a vámpírtanya ekképpen a szó szoros értelmében a tradicionális, „hivatalos” kultúra *aláásásaként* működik. A fiúk vezetője borral kínálja Michaelt, amelyről sejteni lehet, hogy valójában vámpírvér, s amelynek hatására Michael lassan elkezd vámpírrá alakulni.

Az átalakulás vizuális bemutatása a korabeli ellenkultúrával szinte kötelező módon asszociált drog hatásával állítja párhuzamba a vérivást. Még mielőtt rájönne a Michael által mutatott tünetek „tulajdonképpen” jelentésére, Sam azt hiszi, Michael belötte magát, s bár feltételezése téves, kimondottá, s ekképp eltéveszthetlenné teszi a vérszívás fenti konnotációit. Amikor Michael a vámpírokkal van, gyakran (a koncerteken látott füsthatáshoz hasonló) köd gomolyog körülöttük, amelyben a vámpírok szinte „lebegnek”; kedvenc időtöltésük a veszélyes helyzetek kiprovokálása, amely szintén azt a képzetet kelti, hogy kábítószert hatása alatt állnak, ahogyan ezt implicálja a repülés is, és az, hogy mindezt álomszerű, lassú felvételek mutatják. A drog asszociációjának bevonása a vámpírtörténetekbe nem egyedülálló, sőt az ekkor eszkalálódó AIDS-hisztéria miatt kifejezetten gyakori (Varga, 2009, 200; Yurguis, 2002, 3–4). Ugyanakkor ezáltal a vámpír-lét még erősebben a tinédzserkori szubkulturális létmóddal asszociálódik.



2. kép: Motorozás és vámpír-szubkultúra *Az elveszett fiúkban*

Barrie híres *Pán Péter* története további látens értelmező szálakat jelent a családi, és a kortárscsoport közötti ambivalens kapcsolat szempontjából. A Schumacher-film címe – *Az elveszett fiúk* – látszólag csak a városban oly gyakori plakátokra utal, amelyek a szó szoros értelmében elveszett gyerekeket keresnek. Santa Carlában feltehetőleg azért van olyan sok efféle plakát, mert a gyerekek a vámpírok áldozatai lesznek, illetve vámpírrá válnak – az egyik tejesdobozon annak a 6 év körüli kislánknak a képét látjuk, aki Starhoz hasonlóan a vámpírbandával él, és Michaelhez hasonlóan a vámpírrá válás jeleit mutatja. De egy más szempontból a cím a *Pán Péter* történetében szereplő *Elveszett Fiúkat* is felidézi, akik

Sohaországban szintén nem öregszenek, örökké fiatalok maradnak. Egy Michael nevű szereplő egyébként a Pán Péterben is van (ott a Péter által Sohaországba csábított testvérek legkisebbikének ez a neve). A lebegésszerű motorút a Sohaországba való repülésre emlékeztet, és Barrie történetét különösen erősen idézi az a jelenet, amikor Michael az öccse ablaka előtt lebeg.



3. 4. és 5. kép: Michael Pán Péterként lebeg az öccse ablaka előtt Az *elveszett fiúk*ban

A *Pán Péter*ben a felnőtté válás, és az azzal járó veszteségek a családhoz és a mindennapi élethez kötődnek, míg az „örök gyermekség” a mese, az álom, a képzelet világával asszociálódik. Simon Bacon szerint a filmben vámpírként ábrázolt „elveszett fiúk” ábrázolása szándékosan ezt gondolja tovább, ezúttal az örök gyermekkort és folyamatos szórakozást ígérő popkultúra vonzerejét szembesíti a családdal, és ezen belül is a kor azon tipikusan „csonka” családmodelljével, amely számos más korabeli filmben megjelenik (Bacon, 2011, 2). A családi közösség gyengeségét a fiúk közti korkülönbségből adódó különböző érdeklődés, és az anya által kijelölt hierarchikus szerepekhez való kelletlen viszonyulás jelzi. Michael nem szívesen tölti idejét az öccsére való felügyelettel, Sam viszont nem gondolja, hogy bátyjának atyáskodni kellene felette. Mindez kiegészül azzal, hogy az anya fantáziálásnak véli a fiúk gondjait, és nem is ér rá ezekre időt fordítani. A vámpírvér által kialakított „kortársi” kapocs, és az ezáltal jelzett közös vágyak és érdeklődés így már-már erősebbnek bizonyul, mint a *vérvonal*beliek összetartozása.

A fő téma eszerint a kortárs csoport és a család értékeinek és szerepének a szembesítése volna a tinédzserek életében. A kritikusok gyakran a Reagan-korszak azon igyekezetének lenyomataként olvassák a filmet, mely a tradicionális család szerepének visszaállítására irányult (Butler, 2010, 182; NiFhlainn, 2009, 149). A veszély, amire a film figyelmeztet, eszerint nem más, mint hogy a változó nemi szerepek (a nők munkába állása, a férfi középponti családfenntartó szerepének relativizálódása, a női szexualitásnak a középkorú nők jogai közé való betolakodása és a promiskuitás iránti tolerancia növekedése) olyan diszfunkcionális családot eredményezett, amely nem tudja kezelni a kamaszkorú gyerekek frusztrációit:

„Ezekben a filmvilágokból hiányzik a család azon szerepe, hogy a felnőtté válást szolgálja. E filmek önmagukkal elfoglalt szülőfigurái, akár elváltak, akár nem, nem adnak át hasznos tudást és nem értik meg gyermekeik vágyait és gondjait, nem kínálnak megfelelő modellt a világ kihívásaival való megbirkózáshoz és főleg nem nyújtanak védelmet ez elől a világ elől.” (Gill, 2002, 19).

A vámpírveszély a cselekmény szerint pontosan ezért ezen gyengeség tud elhatalmasodni. Mint kiderül, a vámpírok vezetője valójában a helyi videotéka középkorú és disztingvált úriembernek tűnő tulajdonosa, Max, aki „vámpírfiaival” ekképp szintén csonka családot alkot. Max azért udvarol az Emerson-fiúk anyjának magának, hogy a két társaságot egyesítve visszaállítsa a család fényét. A kisebb fiú, Sam kezdettől gyanakszik Maxra, és amikor a férfi Emersonéknál vacsorázik, a „vámpírszakértő” gyerekek megpróbálják kiugratni a nyulat a bokorból, fokhagymát csempésznek az ételébe és „véletlenül” leöntik szenteltvízzel. Max mérges lesz, és közli, „van sejtésem arról, mi folyik itt”. A várakozással ellentétben azonban nem arra „tippel”, hogy a fiúk vámpírnak

nézik, hanem arra, hogy Sam azt hiszi, hogy „az apja helyébe akar lépni, vagy elvenni tőle az édesanyját”.

Ahogy Michael számára a vámpírfiúk által képviselt életmód a tagadás retorikai alakzatán keresztül asszociálódik a kábítószerrel, úgy a másik fiú, Sam Max-szel szembeni ellenségessége szintén a tagadás révén sejteti a fővampír figurájának jelentését:

„a vámpír a serdülő fiú frusztrációjának és/vagy szublimált szexualitásának a külső manifesztációja; a vámpír rügyező férfiasságának szörnyszerűségét képviseli, amit nem tud féken tartani, s így kivetíti a külső világba. (...) csak úgy nőhet fel, és úgy uralkodhat magán, ha megöli, ami az ödipális apagyilkosság legkülönbözőbb példáit eredményezi.” (Bacon, 2011, 8).

A vámpír jelentésének ez a pszichologizálódása fokozatosan épül föl; Sam első éjszakáján a nagyapja házában anyja a „szekrényszörnyel” viccelődik, a fiú pedig folyvást kitömött állatokat kap a nagyapjától, amit aztán éppen a szekrénybe zár. Az élőhalottak megjelenését/megjelenítését a film ekképp az életre kelő élettelen dolgok gyermeki fantáziájának tinédzserkori folytatódásaként mutatja be (vö. Antoni–Kérchy, 2001, 92). A vámpír alakzata tehát reflektáltan *projekció*, amelynek filmbeli variációi, a vámpír mint az ödipális érzések kivetülése és a vámpír mint az ellenkultúra vonzerejének a kifejeződése szorosan összefügg, és ez az összefüggés éppen a család azon történeti változásának a következménye, amely a film felütésében olyan hangsúlyos.

A vámpírbanda vonzereje, mint láttuk, a felelősségvállalás és a felnőtt értékek elutasításában áll, ami egyfajta „örök gyermekséget” konnotál. Az „elveszett fiúk” barlangja az anyaméhvel, a gyermeki állapottal asszociálódik, éppúgy, mint a Pán Péter esetében; az alvó vámpírok hálóhelyéhez egy olyan alagút vezet a barlangból, ami leginkább a szülőcsatornához hasonlít. Az alvó vámpírok megölésére tett kísérlet, amelynek jelenete a magzatvíz elfolyását és a születés borzalmát idézi, a tinédzserkori zavarral való leszámolásra, s a felnőttként való újjászületés félelmetes folyamatára utalhat. Valóban, a vámpírfiúk és a velük harcoló gyerekek száma megegyezik, akárha az előzők az utóbbiak metaforájaként funkcionálnának. E fantáziajelenet ily módon azt sugallja, hogy a fiúk önmagukat próbálják kiszabadítani abból a gyermeki állapotból, amelyben megrekedtek, ez a szabadulás azonban (többségük számára még) korai. A hadjárat kudarcot vall, a felébredő David keze pedig megég, ami a felnőtt „világ” veszélyeit jelzi.

Ugyanerre utal, hogy mint később rájönnek, nem David a fővampír, és így az ő megölése még nem elég Michael szabadulásához (a bizonytalan kamaszkorból) – ehhez Maxot kell megölnie. A vámpírbanda vonzerejének és Max fenyegetésének a szimbolika szintjén nincs köze egymáshoz, a végső konfliktust David és Michael viszonya kezdettől előkészíti.



Michael végül is nem a gyermekkor örömeinél való megmaradás miatt, hanem elsősorban egy lányt követve csatlakozik a csapathoz. Amikor motorozni indulnak, Michael először vonakodik: „sokkal kisebb a motorom”. David sokat sejtetően válaszolja: „nem kell versenyezned, Michael. Mert valóban sokkal kisebb”. Ez a fallikus versengés kerül új szintre, amikor fény derül Max terveire Michael anyjával kapcsolatban. A fiú Star iránti vonzalma, és a lány elcsábítása Daviddal világos párhuzamban áll a Max-szel való konfliktusával: ezt az analógiát az is hangsúlyozza, hogy Star is folyamatosan anyaszerepben jelenik meg, folyamatosan a legkisebb vámpírt óvja, védi, dédelgeti.

Ahogy a *Pán Péterben* az Elveszett Fiúk nem alternatív családot alapítanak, pusztán papás-mamást játszanak, azaz jövőre való szerepeiket próbálgatják a barlangban, úgy Michael és Star viszonya a filmben hasonlóképp inkább a felnőtté válás eljátszása, nem pedig annak realizálása, amely csak a családon keresztül valósulhat meg. A végső konfliktus a házban történik, amely a barlanggal szemben nem az anyaméhet és a regressziót, hanem – tradicionálisan – a szubjektumot, a természettel szemben a kultúrát képviseli. Az, hogy a vámpírmitológiának megfelelően Michael akkor tud leszámolni a vámpírral, amikor az hívatlanul lépi át a ház küszöbét, azt sugallja, hogy eljött a pont, amikor a szülői beavatkozás a már kialakult személyiség integritását fenyegeti. A film nem konzervatív és nem is liberális – az ellenkultúra mellett a konzervatív családmodell sem tűnik ideális kontextusnak a továbblépéshez. Az „erős” apafigura Max személyében egyértelműen a fiút fenyegető „gonosz” apa projekciója, a végső diadal viszont a laza nagyapának köszönhető. A szomszéd özvegyasszonnyal randizgató vagány öregember figurája, aki mindent tud, de semmibe nem avatkozik bele, nem erőltet semmit, hanem hagyja, hogy a fiatalok a maguk módján küzdjenek meg a problémáikkal, a megfelelő pillanatban azonban megjelenik (némiképp Yoda mestert felidézve), éppenséggel a liberális család pozitívumait érzékelteti.

### 3. Buffy és a „girl power”

A *Buffy, a vámpírok réme* történetében a vérszívókkal való összeütközés nem a szexualitásba való beavatást jelenti – a 90-es évek menő tini lánya láthatóan nem szorul felvilágosításra. Amivel Buffy a vámpírok „képében” szembesül, az valójában az a heteronormatív maszkulin hozzáállás, amellyel a fiúja is kezeli, amely láthatóan normálisnak minősül a mindennapi világában. Buffy látszólag frivol és „felszabadult” világában a lányok életének értelmét valójában (továbbra is) a fiúk szexuális provokálása és az így provokált vágyak kielégítésének és fenntartásának képessége adja. Míg a korábbi női generáció életcélja a férjhez menés volt, a Buffy azt sugallja, hogy a fogamzásgátló a legtöbb lány számára nem annyira a munka és a család közti választás lehetőségét kínálta,

inkább csak korábbra tolta a „pasi” megszerzésére és megtartására irányuló munka megkezdését. A vámpírok a filmben világosan ennek a viszonyoknak a torzképét kínálják, s Buffy tanítója a vámpírgyilkolás fantáziájának leple alatt ennek a szituációnak a – voltaképpen feminista – kritikáját várja el a lánytól.

Mindezt a *vér* motívumának motivált új felhasználása is kitűnően érzékelteti. A vér a vámpírmítosz egyik legsarkalatosabb pontja, amely itt egy olyan vonatkozással bővül, amely a felnőttek problémáit középpontba állító filmekben minimális jelentőséggel bír. Míg a korábbi filmekben a vér elsősorban az „élet” és a szexualitásban szerepet játszó testnedvek metaforájaként szerepel (és így többek között a „szüzesség” elvesztésével asszociálódik), a Buffyban a szexuális érettséggel való összefüggése kerül előtérbe. A menstruáció hagyományosan a termékenység jele, így a vámpírveszéllyel való összekapcsolása első pillantásra azt sugallja, hogy a vámpír „fogára való” áldozat nem más, mint a szexuálisan érett nő. Merrick azonban kifejezetten hangsúlyozza, hogy Buffy esetében nem csak arról van szó, hogy a menstruáció „csalétekként” szolgál a vámpír felé, hanem arról is, hogy a menstruációhoz társuló „görcs” egyszersmind jelzi a veszélyt *Buffy felé is*. A görcs, a fájdalom egyfajta szelekciós mechanizmusként működik: akkor jelentkezik, ha a szexuális jellegű közeledéshez erőszak társul, illetve mindazok a nőket lealacsonyító, őket pusztán „testnek” tekintő, tárgyiasító attitűdök jellemzik, amelyek az erőszakot lehetővé, ha nem egyenesen „természetessé” teszik. Ez utóbbi hangsúlyozása és tudatosítása a narratíva egyik legfőbb szervező eleme.



6. kép: Buffy-t menstruációs görcsök figyelmeztetik a vámpír-veszélyre

Az a kihívó és szexis nőiesség, amely kezdetben Buffyra jellemző, bármennyire is újszerű és főleg szexuálisan felszabadult is Stoker korához képest, valójában a hagyományos női szerep modern verziója, amelyet továbbra is a passzivitás, a saját vágyak helyett a másik vágyára való vágy jellemez. A történet elején Buffy látszólag nagy izgalommal várja, hogy egyedül töltheti az estét a barátjával. Ám amikor csókolózni kezdenek, Buffy-t láthatóan jobban érdekli a film és a chips, mint a csók. Pusztán megfelel egy elvárásnak. A vámpírvadászat azonban (amely ellen először éppen azért lázad, mert az egy tőle független elvárásnak tűnik felé) lényének arra a részére apellál, amely ellenáll ennek a passzív szerepnek. Buffy megváltozásának első jele, amikor a hímsoviniszta allűröket megszemélyesítő Benny felszólítja, hogy „kapja be” a sliccéhez tartott virslit, amire Buffy a virsli kettévágásával reagál. A vámpírvadász emlékek előtörése Buffyban következetesen a szexista gesztusokra való érzékenységet váltanak ki, ami a lányt egyre inkább arra készíti, hogy megtorolja az efféle viselkedést. Míg korábban Buffy-t nem zavarta, hogy fiúja barátai a fenekét vizslatják, egy erre vonatkozó megjegyzés később szinte „akaratlanul” arra készíti, hogy földhöz vágja a fiút, mert „fogdossa”.



7. A és B kép: Buffy vámpírvadász képességeit a szexizmus ellen használja

A vámpírokat csalogató vér így a Buffy menstruációs szimbolikájában a szexuális érettséggel kapcsolódik ugyan össze, ami a lány részéről *nem* (feltétlenül) jelent szexuális készenlétet, ugyanakkor ennek *ellenére is* célponttá teszi őt az olyan férfiak számára, akik a nőkben csak vágytöltésre alkalmas *tárgyat* látnak. Ennek megfelelően a menstruációs görcs, amely Buffyt a vámpírok jelenlétére figyelmezteti és vámpírvadász énje „ébredtőórájaként” szolgál, a *szexizmus* fenyegetését jelzi, amire a nőiség átgondolása és a női szerep átértelmezése a válasz. A *Buffy* világos bildungsroman, de ez csak a történet felszíni struktúrájában értelmezendő a vámpírok által veszélyeztetett világ megmentésének felvállalásaként. A történet látens szintjén Buffy „kiképzése” sokkal inkább annak a megtanulása, hogyan válhat a fiúk játékszeréből egy egyenlőségen alapuló kapcsolat résztvevőjévé.

Küldetéstudatának erősödésével párhuzamosan Buffy komoly feminista önérzetre kezd szert tenni, és még játékos formában sem tűri, hogy szexuális tárgyként kezeljék. Buffy agresszív felindulásainak a sorozata azt készíti elő, hogy a vámpírvadászatban a szexuális tárgy visszavágását lássuk (a film voltaképpen a hagyományos vámpírfilmnek a 90-es években oly divatos „rape-revenge” verziója). Menstruációs görcsei „vészcsengőként” jelzik Buffynak, ki kezeli őt efféle tárgyként, amire a pozíciók megfordítása a válasza: ő hatol be a fallikus karóval az őt megtámadó testekbe, és ő teszi tárggyá (holttestté) azokat.

Mindezt vizuálisan Buffy külsejének (elsősorban ruházkodásának) a világos megváltozása is közvetíti, amely a szexuális öndefiníció publikus kódjaként értelmezhető, s így egyértelműen Buffy *feminin* identitásának *feministává* alakulásáról árulkodik. Buffy kezdetben hangsúlyosan nőies, testhez tapadó, kivágott és szexis, kihívó ruhákat hord, ami mikroszociális pozíciójával tökéletes összhangban van: mint a helyi cheerleaderek vezetője és a gimnázium menő, végzős sportolójának barátnője ő a „domináns nőtény”, de csak mint az „alfa hím” nője, egy státusz jelölője. Vámpírvadászá válása során érdeklődésének témái mellett öltözködése is megváltozik: egyre gyakrabban látható bő nadrágban, kockás ingben és bakancsban. Praktikus ruhadarabok a vámpírvadászathoz, mondhatnánk, a szóban forgó – „fiús” – stílusból ugyanakkor pontosan a korábban olyannyira túlhangsúlyozott feminitás marad ki. Mindeközben megismerkedik egy olyan fiúval, aki tiszteli és igyekszik megérteni – egyszersmind azonban fény derül vonzalmára a fővámpír, Lotos iránt is, aki (egyedüli módon) éppoly delejes hatással van rá, mint ahogyan azt a korábbi Drakulák esetén már megszoktuk, s ami itt nem a szexuális vonzerőt, hanem a tradicionális nemi szerepektől való elszakadás nehézségeit sugallja.

A történet végén bekövetkezik a várható szintézis. Buffy ugyan egy, a korábbi énjéhez illő csipkés csodában megy a bálba, ám már nem tud beilleszkedni. Amikor megérkeznek a vámpírok a végső csatára, a felfordulás közben „spontán módon” ruhája is átalakul:

szoknyája uszálya „véletlenül” leszakad, amitől az estélyi „alter” miniruhává válik. Hozzá a barátjától „kölcön” kapott rockos bőrdzsekit kapja fel. Az új stílus vegyíti a fiúst a csajossal, a szexit a szemtelennel, a kifinomultat a vagánnyal. Valójában persze a kor egy „menő” stílusirányzatának megfelelő összeállításról van szó, amelyet önmagában is világosan a nemi identitás ideológiáinak a változása befolyásolt.



8. kép: Buffy ruháinak változása világosan tükrözi nemi szerepfelfogása változását

Ez a ruha egy olyan új szexuális öndefiníció jelölőjeként működik, amely a nőiséget immár nem a férfiasság ellenpárjaként, hanem a szerep-performancia két egyformán aktív „variánsaként” érti; az emancipációt ugyanebben a folyamatban megkülönbözteti a maszkulinizációtól, és szembeötlő feminizmusát nem a férfiak elnyomásának vágyaként, hanem a reduktív és korlátozó nemi szerepektől való megszabadulás lehetőségeként mutatja be. Pontosán ezt hivatott érzékeltetni, hogy Buffy agresszivitásának csak a hímsoviniszta megnyilvánulások és – az ezt reprezentáló – vámpírok a céltáblái. Ugyanerre utalnak Buffy és a hozzáillő társ, Pike utolsó szavai is. Pike táncolni hívja

Buffyt, és kis iróniával megkérdezi tőle. „Ugye te akarsz vezetni?” „Nem”, válaszol Buffy, mire Pike: „Én sem.” „És jól van ez így” – vonja le a következtetést a lány.

A vámpírtéma látványos megváltoztatása, a nő átírása áldozatból vadásszá tehát Buffy önnön szexuális lényéhez való hozzáállásának a megváltozását jelzi, amely immár nem a beavatás, a szexuális tudás megszerzésének, az ártatlanság helyébe lépő tapasztalásnak a története, ahogyan például Stoker Lucyja vagy akár Coppola Minája esetében történik (amit nem tesz szükségszerűvé, mégis jelez, hogy Buffy a történet kezdetén szűz<sup>1</sup> és *az is marad*). Az áldozat és a vadász különbsége ehelyett a szexualizált nőfigura és a szexuális értelemben emancipált nőfigura közötti különbséget érzékelteti (a kortárs feminista kritika egyik legfontosabb tézisé), ugyanakkor azt is világossá teszi, hogy mindez távolról sem redukálható a „passzív” női szerep és a „aktív” férfi-szerep megfordítására.

#### 4. Az Alkonyat és a „tiniveszély-korszak”

Az *Alkonyat*-sorozat minderre látszólag fittyet hány, amikor a vámpírt újólag a szexuális vonzerő csimborasszójává teszi. A „haladás” első pillantásra abban áll, hogy ez a vonzerő – a korszellemnek megfelelően – immár nem gonosz erőként jelenik meg. Ennek ellenére a tradicionális vámpírszimbolikát szem előtt tartva megfontolandó, hogy a filmben – konzervatív módon – csak a nászéjszakán kerül sor szexre, és erre is két és fél részt kell várni. A gátlástalanság látható gátjai magyarázatra szorulnak: mivel a narratíva Edward régimódi szokásainak tudja be a szex elhalasztódását, gyakran az író nő mormon vallásával magyarázzák az Edward képében vonzó módon becsomagolt konzervatív „ellenideológiát”. Szintén gyakori elképzelés, hogy a lányok, akiket a narratíva elsősorban megszólít, „nemüknél fogva” jobban értékelik az érzelmeket, mint az érzékiséget. Kifinomultabb az a felvetés, miszerint a vámpír „látens” szexuális jelentésének történeti okafogyottá válása révén immár a szuperego képviselőjévé avanszált (Varga, 2013, 85). A szexuális gátlástalanságnak a filmben megszólított korcsoportot(!) illetően illető korlátozott érvényességét azonban a film bizonyos jelenetei meglehetősen világosan kontextualizálják, és teljesen másképp értelmezik.

Az *Alkonyat*ban nem túl sok beszélgetés zajlik a szülők és a főszereplő kamaszlány között, ezek azonban a legtöbb esetben a lány kapcsolatait és intim viszonyait érintik. Az apa többször is megpróbál Bella fiúkkal való kapcsolatai iránt érdeklődni, amit Bella inkább

---

<sup>1</sup> Ez ugyan nem tematizálódik, ám bizonyos jelenetek összevágása ezt sugallja (egy izgatottan várt, barátjával töltött este után Buffy egyedül ébred hófehér, csipkés ágyában).

elhárít, mint elutasít: „Most tényleg fiúkról beszéljünk?” „Na jó, ne...”. A vontatott válaszok jelzik, hogy „magánügyekről” van szó, az apának ugyanakkor joga van némi betekintést nyerni ezekbe az ügyekbe. Nem sokkal később Bella anyja sejtí meg lánya kibontakozó románcát. Megpróbál csajos csevejt folytatni lányával a fiúról, ugyanakkor kilóg a lóláb, érdeklődése mindenekfelett arra irányul, milyen szintre jutott a szerelem: „És védekeztek?” Amikor a nagykorúsága felé közelítő Bella szülei házasságának kudarcra felől érdeklődik az Edward által felvetett házasság értelmét fontolgatva, apja azonnal azt hiszi, hogy a kérdés mögött lánya nem kívánt terhessége lappang, és körülményesen próbál erre rákérdezni. Bella számára is világos a kérdezősködés iránya, és hogy elvágja a kínos beszélgetés fonalát: kerek percc közli: „Még szűz vagyok”. Miután elviharzik, apja elégedett arccal mormolja: „Még szűz... Egy cseppet jobban tetszik a fiú.”

A szülő-gyermek között folyó párbeszédnek egyértelműen azt jelzik, hogy a család egy sajátos normarendszeren keresztül szűri meg a szexualitással kapcsolatos újkeletű képzeteket és értékeket, aminek köszönhetően a kamaszok ez irányú érdeklődése továbbra sem olyan problémátlan és vállalható, mint ahogyan az előbbiekből tűnhetne. Ugyanakkor a két nemet érintő különböző elvárások következtében a szexualitás más és más aspektusai szégyenletesek és/vagy ijesztőek fiúk és lányok esetében (Tolman, 2002, 4–5). Mint a *Transformers* szintén tinédzsertémájú és sikeres filmjei kitűnően érzékeltetik, a fiúkkal szemben továbbra is jóval engedékenyebbek a szülők, mint a lányokkal. A fiú főszereplővel készült első rész egyik jelenetében Sam szülei úgy találják, hogy fiuk furcsán viselkedik, anyja arra célozgat, hogy esetleg maszturbált. A kínos kérdezősködés „szerencsés” fordulatot vesz, amikor előbukkan Sam lány osztálytársa, akit a véletlen sodort a szobába. A szülők azt hiszik, barát-nőről és etyepetyéről van szó, és ragyognak a boldogságtól; az apa nem titkoltan gratulál is ágyéka sarjának. Úgy tűnik, hogy ha a férfiszexualitás az ellenkező nemre irányul, egészségesnek és pozitívnak minősül, legyen bármilyen korai. A lányok helyzete egészen másként van bemutatva.

Egyfelől a női vágy ebben az ezredforduló utáni világban nem hogy normális, de egyenesen elvárás; a választási lehetőségek és az önérvényesítés olyan megkérdőjelezhetetlen értéknek tűnik, amely Stoker korában elképzelhetetlen lett volna. Mindebben a mai tizenéves lányok élete radikálisan különbözik viktoriánus kori elődjeiktől. A másik oldalról viszont az új értékek láthatóan csak fenntartással vonatkoznak a szóban forgó életkori csoportra. A *Transformers 4.* részében egy pontosan Sam-korú lány képviseli az ifjúságot, s a film elején apja kifejezetten megtiltja neki, hogy fiúzzon, ameddig le nem érettségizik. „Ugye tudod, hogy másoknál nincs ez a szabály” – kérdi a lány. „Szabály? Ne állíts be szigorúnak, ez bölcsesség... Tizenkettőtől tizenhétig tart a tini veszély korszak, és az én dolgom, hogy ezt átvészeld.”

A női szexualitás elvileg már nem elítélt dolog. A kultúra pornografizálódása ellenére – vagy éppen ezért – a tizenéves lányok szexualitásában ugyanakkor továbbra is számos „tiltott” elem van. Mint Tolman írja:

„ha egy fiú eléri kamaszévei közepét és nem mutat látható szexuális érdeklődést a lányok iránt, környezete aggódni kezd férfiasságával és szexuális orientációjával kapcsolatban. Ezzel szemben, ha lányokról van szó, továbbra is csak a szerelem, a kapcsolat és a románc igényének kifejeződését várjuk és többnyire ezt is bátorítjuk. A szexuális vágy feltételezése lányoknál gyakorlatilag nem létező jelenség.” (Tolman, 2002, 5).

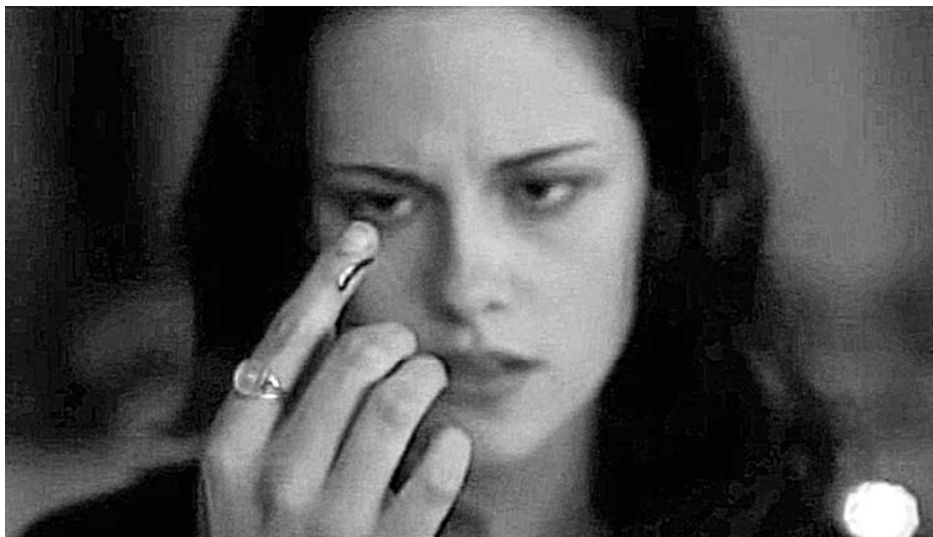
Mindez elég ahhoz, hogy a lányokkal kapcsolatos narratívákban felelevenítse a vámpír által megtestesített elfojtott szexualitás jelentéslehetőségeit – az adott korcsoportra specifikált konnotációkkal. A *Rise* című filmben például a rendkívüli erotikus vonzerővel bíró, ám kegyetlen vámpírbanda egészen más hatással van a felnőtt, érett és emancipált főszereplőnőre, illetve a férfi-főszereplő kamaszkorú lányára. Az előbbi esetben a szexuális aktussal összekötött harapás *nem* a tiltott-vágyott szexualitás beteljesülése, hanem a szadizmus és az erőszak megnyilvánulása. Apuka féltett-óvott szűzlánya esetében azonban ellenkezőleg, ugyanez annak a szexuális kiteljesedésnek a módja, amire a lány mindeddig hiába vágyott, s amelynek éppen az apai védelem volt az akadály. „Nem vagyok a szívecskéd” – mondja az apjának, aki kétségbeesve ismétli: „Az apád vagyok, szeretlek”. A lány azonban elutasítja: „Utállak téged, gyűlölök mindent, ami fontos neked. De már nincs hatalmad felettem. Szabad vagyok. ... Mást hibáztatsz, amikor így beszélek, mert nem tudod elviselni, hogy ez belőlem jön. Végre találtam egy helyet, ahová tartozom. ... Bishop az apám, és a fivérem, és a szeretőm. El sem tudod képzelni, miket csinál velem. Vele egész vagyok. De te... te semmi se vagy nekem.” A vámpírszerelem és a vámpírrá válás másképp ugyan, de az *Alkonyat*ban is a tizenéves lányok vágyai és a rájuk irányuló külső elvárások közti feszültséget artikulálja.

Az *Alkonyat* vámpírfigurái pontosan azt a „tini veszélyt” jelenítik meg, amelyről a *Transformers* apafigurája beszél; Edward a szexualitás azon aspektusait testesíti meg, amelytől a szülők féltik a kamaszkorú lányukat. Hogy a szexuális beavatás a tét, azt az *Alkonyat* egy archetipikus jelenete tanúsítja, amikor is Edward vámpírcsaládjánál vendégségben Bella véletlenül elvágja az ujját, s a legfiatalabb vámpírfiú önuralmát veszti a kicsurránó vér láttán. Megfontolva a történet és a kamaszkor szoros összekapcsolódását, ezúttal a szokásosnál is világosabb, hogy a vér Bella biológiai érettségének jele, ami mintegy automatikusan kiváltja a férfi(ak) „ragadozóösztönét” nemcsak a szó szerinti, hanem metaforikus értelmében is.

A mesék gyakran élnek e motívummal; a *Csipkerózsika* különösen idecítálható [9. kép]. A királylányt ért átok, hogy 15 éves korában megszurja az ujját, majd elalszik, Bruno



Bettelheim szerint pontosan azt a problematikát érzékelteti, amit az *Alkonyat* saga – a szexualitásra vonatkozó, a biológiai és lelki érettség között „ajánlatos” önmegtartóztatás korszakát (Bettelheim, 1988, 328).



9. kép: Bella Csipkerózsikaként megvágja az ujját az *Alkonyat*ban

A biológiailag termékeny, ám pszichikailag még nem érett tizenéves lány és Edward közötti kapcsolat itt is elhalasztódik úgy a szexet, mint a vámpírrá változtatást tekintve – ami a hagyományos vámpírszimbolika értelmében amúgy is ugyanaz. Bár a nőkkel szembeni elvárások nyilvánvalóan radikálisan mások a középkori eredetű és a 21. századi mesében, a tinédzserlányoktól elvárt figyelem és fegyelem némi átfedést képez a két világ szexuális erkölcsi között.

Ezek az elvárások szemben állnak az amúgy elismert vágyakkal és az önérvényesítés jogával. Eszerint egy tinédzser ugyan élhet szexuális életet, de vigyáznia kell (hogy teherbe ne essen, vagy betegségeket ne kapjon el). Szabadon alakíthat párkapcsolatot, de vigyáznia kell, nehogy túl komoly pszichés sérüléseket szerezzen (ha a szeretett fiú visszautasítja, megsérti vagy elhagyja). Az, hogy a történetben a szeretett fiú *vámpír*, pontosan ezeket a manapság tipikusan tinédzserkori tiltásoknak, korlátoknak az értelmét mutatja meg.

Bár semmi sem szól ellene, és senki nem tiltja explicit módon, Bella és Edward mégsem bocsátkoznak testi kapcsolatba. A szexuális aktus azért marad el, mert Edward fél, hogy kárt tesz a lányban. Szó szerinti értelemben arról van szó, hogy Edward esetleg nem tudja uralkodni magán, megharapja és megöli, esetleg vámpírrá teszi Bellát, vagy egyszerűen óriási testi ereje fizikai sérülést okoz. Szimbolikus értelemben azonban mindez

sokkal inkább azt jelöli, amitől a szülők a szórványos párbeszédekben félnek, vagyis hogy az óvatlan szex olyan nemkívánatos következményekkel jár, mint a terhesség, a nemi betegség vagy a pszichés sérülés. Amikor Edward egy időre elhagyja Bellát (a történet szerint azért, hogy megvédje az ellenségeitől), Bella pedig depresszióba esik, és öngyilkos próbálkozásokkal rémisztgeti szeretteit, mindez a szülői félelmeket és figyelmeztetéseket igazolja, ahogyan az is, hogy később, a nászútján a lány pár nap alatt állapotos lesz.

A vámpírrá való átalakulás vágya és megtagadása közötti vívódás és feszültség ugyanakkor a női szexualitással közvetetten összekapcsolódó problémák megtestesítésének is jó módja. Miután Edward örökéletű és örökké fiatal marad, Bella úgy érzi, hogy Edward megtartásához és a vele való együttléthez neki is ilyen lényé kell válnia, ami erősen felidézi az ezredforduló utáni posztfeminizmussal kapcsolatban felvetett problémákat, azaz a szépség és fiatalság megtartásának minden korábbinál erőteljesebb követelményét a nőekkel szemben (Evans et al, 2010, 118). Ez a probléma a „buffys” kockás ingekben mászkáló Bellát látzólag nem érinti, alapvető „mélabúja” azonban többek között annak a következményeként is felfogható, hogy képtelen megfelelni a kortárs szépségipar mindent átjáró nőképének (Antoni–Kérchy, 2001, 102). Edward rendíthetetlen szerelme ugyanakkor nem csupán az önbizalom ebből adódó hiányának (fiktív) *pótlására* szolgál. A vámpírkapcsolat kitűnő álca a félelmek közvetett *megfogalmazásához* is. Edward Bella vámpírrá változtatását elvileg azért utasítja el, mert ez a lány lelkének vesztét jelentené. Ezzel valójában egy olyan fiúbarát vágyát fejezi ki, aki nem osztja a nőekkel szembeni efféle követeléseket – azaz, mint Antoni Rita írja, Edward figurájában a „hegemón maszkulinitás kritikáját”, és nem a korábbi konvenciók újraértékelését kellene látnunk (Antoni–Kérchy, 2001, 101). Máskor Bella azt veti fel, hogy Edward esetleg azért ragaszkodik ahhoz, hogy ember maradjon, mert a vámpírokkal szemben ő élő lény, „mert jobb a szagom, meleg a testem”. Ebben az esetben éppen a vámpírrá válás képviseli az öregedéssel kapcsolatos félelmeket: az ártatlanság, az üdeség elvesztését, a lányság vonzerejének megszűnését.

Többen figyelmeztetik Bellát arra is, hogy szerelme vakká teszi azokra az életlehetőségekre, amelyek a szerelem esetleges múlásával vagy csökkenésével további értékeket adhatnak az életének; anyja a továbbtanulási lehetőségekről és az élet meglepetéseiről beszél, a gyerekekről és a változás tapasztalatáról, amelyek egy élőhalottnak nem adatnak meg. Ily módon a vámpírság mint „megrekedtség” az életlehetőségek azon beszűkülésétől való félelmeket is képviseli, amelyek az emberi világban éppen a túl korai házasságnak, a gyerekvállalásnak és a tanulási lehetőségek elmulasztásának lehet a következménye. Mely utóbbi nagyon is fenyegető egy olyan kultúrában, amely az élet kiteljesedését férfiak és nők számára egyaránt a tapasztalatok sokszínűségében látja (függetlenül attól, hogy ez a nők számára nehezebben megvalósítható, mint a férfiak számára).

Egy vámpír tökéletes metafora mindennek a *kimondatlan* érzékeltetésére, amire azért van szükség, mert a szóban forgó korcsoport számára ezek a problémák sem a szülők felé, sem a kortársak felé nem (vagy nagyon nehezen) kommunikálhatók. A szülők felé azért nem, mert az erről való beszéd a szülői beavatkozást mint hatalmi igényt legitimálná, ami ellentétes a függetlenségre való törekvés igényével. A kortársak felé hasonlóképpen azért nem, mert az efféle értékek hangoztatása ennek a szülői „hatalomnak” való behódolást jelez, azaz a „lábadó” kortárs csoport szemében presztízaveszteséggel jár. Azzal, hogy Bella aktív vágyáról többször is tanúbizonyságot tesz, tökéletesen megfelel a média által sugárzott nőképnek (Antoni–Kérchy, 2001, 100), mint Rosalind Gill írja:

„a posztfeminista kultúra mai fiatal női számára bizonyos a szexuális ismeretek, szexuális gyakorlat és szexuális aktivitás bizonyos mértékben előírásá vált – az „erény” vagy ártatlanság” kívánalmát a „szexiség technológiája” váltotta fel” (Gill, 2007, 72).

Ilyen értelemben az, hogy a fiú a lány *akarata ellenében* gyakorol önuralmat és őrizi a lány szüzességét, olyan projekció, amely azért szükséges, hogy egyfelől megőrizze a lány aktív szexualitása iránti elvárást, a másik oldalról ugyanakkor (ideiglenesen) megakadályozza ennek az elvárásnak való megfelelést. A vámpír korábbi ábrázolásaitól eltérően a vámpír figurája itt nem egy a vágyakkal szembeni pszichikai védekezési mechanizmus manifesztációja, hanem a tizenéves vágyak elleni *védekezéssel* szembeni védekező mechanizmus retorikai figurája.

## 5. A Vámpírok földje és a kasztrációs komplexus

Míg a *Buffy* a „girl power” koncepciójával felfegyverkezve a női emancipáció érzékeltetésére használta a harci kiképzés toposzát, a *Vámpírok földje* újra fiút tesz a bildungsroman főszereplőjévé. A cselekmény szerint az Egyesült Államokban egy olyan járvány kezd pusztítani, amely az embereket vámpírrá változtatja, akik azután egymást ölik vagy fertőzik meg. A főszereplő fiú családját is kiirtja egy vámpír, a srác azonban egy rejtélyes vámpírvadász, „Mister” segítségével megmenekül. A történet ezután road movie-ba fordul: főszereplőink újabb és újabb útítársakkal, vámpírolós kalandokkal tarkított útjuk során végül is eljutnak oda, ahová kezdetől szerettek volna: az északi Új Édenbe, ahol nincs járvány. A fiú „fejlődését” tekintve a film a *Karate Kölyök* vámpír-verziójának tűnik, és a vérszívók megjelenítése sem az új „glamour” trendet követi. Az élőhalottak itt nem a szuperhős újabb alakváltozatai, inkább zombiszerű, vérszomjas ám (többnyire) ostoba vegetatív lények, akárha a film az *Utolsó ember a földön* (Salkow, 1964) vámpírkaraktereit és apokalipszis-vízióját igyekezett volna megidézni (bár a *Buffy*-ban is hasonló vámpírkarakterekkel találkozhatunk).

Ez a nosztalgikus múltidézés, a trendi vámpírbrázolástól való radikális eltérés mindazonáltal több mint individuális rendezői koncepció, nem csak a kommerciális nyomvonal elutasításának a következménye. Köze lehet a főszereplő neméhez is; az előzőek fényében a vámpírrománc valóban női műfajnak tűnik, amennyiben kifejezetten a kamaszkorú lányok problémáira van kihegyezve. Ezzel szemben mit kínál a *Stakeland*? A harci kiképzés, az ölésre való tanítás és a férfiasság összefüggése látszólag nem sok magyarázatot igényel. A fallikus karó mesteri használata, amelyet a fiú Mistertől elsajátít, a védekezés és az agresszió levezetése mellett a szexuális késztetések szublimációjára is szolgál.



10. kép: Martin megtanulja, hogyan kell a karóval a vámpírok ellen harcolni

A vámpírok szerepe és a család képzelete közötti összefüggés a filmben azonban azt sugallja, hogy ennél többről van szó.

Mint a *Transformers* főhőse esetén már volt róla szó, a fiú-szexualitáshoz való hozzáállás ma is radikálisan eltér a lányok sexualitásának kezelésétől. Látszólag nem az elfojtás, hanem éppenséggel a teljesítménykényszer látszik a megterhelőnek: a srác még a szülei szemében is akkor „sikerült”, ha szexi barátnője van. Ezen túlmenően azonban a gátlás is jelen van: az említett jelenetben az apa és a fiú egyként zavarónak találja, hogy az anya a maszturbációt emlegeti. „Te maradj ki ebből” – mondja az apa; „Ez olyan apa-fia dolog” – mondja a fiú. Valójában tehát nem (csak) a fiú szexuális tevékenysége a problémás; az anya ebbe való (diszkurzív) bevonódása még problémásabb. A beszélgetés világosan körülrajzolja a fiú és az anya látszólag felvilágosult viszonyában rejlő „traumatikus magot”, az anya nőiségének, női sexualitásának tabusított jellegét.

Mindez a *Transformers 2*-ben is visszatér, hogy kellőképpen hangsúlyos legyen. A fiú egyetemre készül, s a szülők ezt láthatóan az új mézeshetek beköszönteként fogják fel. Az

apa megpaskolja az anya fenekét: „Nyomás ifjú hölgy!” „Szeretem, ha ifjú hölgynek hívsz, te vén kujon!” – enyeleg az anya. „Apa, apa, állj!” – szól közbe elképedve és felháborodva a fiú. „Látom, amit csinálsz, ez nem egy rap-videó... hátborzongató mozdulat volt” – feddi meg felmenőjét. Tagadhatatlan, hogy számos film építi helyzetkomikumait a szülők szexuális életén megbotránkozó fiatalok reakcióira, elsősorban az *anya* szexualitásának jelein megdöbbenő *fiúk* felháborodására. Sok esetben hangsúlyos, hogy ez a reakció atavisztikus és nevetséges a „modern” kort és a fiatalok elveit tekintve. A *Testvérek* című sorozat *Borfesztivál* című epizódjában például a meleg élettársi kapcsolatban élő X éppen spermát készül adni egy béranya megtermékenyítéséhez, mikor meghallja a hírt, hogy (elvált) édesanyja fürdőszobájában egy idegen férfi tartózkodik. Ettől olyannyira lebénel, hogy saját bevallása szerint képtelen helyzetbe hozni magát a sperma produkálásához.

A modern elvek és a szülői szexualitástól való elriadás közti ellentmondás talán nem olyan furcsa, ha meggondoljuk, hogy ez a primér elfojtás az identitás alapja; a fiúk esetében az anya aszexualitásának „fikciója” tartja fenn azt az incesztus-tabut, amely társadalommá teszi a társadalmat, legyen az más szempontból a legfelszabadultabb. Freud szerint a patriarchális kultúrában ez a tabu a szexuális identitás kialakulásával együtt a fiúgyermek kasztrációs komplexusához kötődik, ami hozzájárul a hierarchikus nemi értékrendszer kialakulásához és megerősödéséhez is. A kasztrációs szorongást Freud szerint a fallosz nélküli, azaz csonka, s ennél fogva torznak látott és fenyegetőként megélt női test látványa inspirálja, amely a kasztráció okozójaként megélt fallikus apai figurával való azonosulásra serkent (Freud, 1963, 212–213). A *Stakeland* narratíváját még csak különösebben „szorosan” sem kell olvasni, hogy ez a struktúra szembeötlő legyen.

A fiú áldozatainak nagy része nő, akiknek a látványától a fiú az első összecsapások során olyannyira elretten, hogy kis híján megcsonkított áldozat – azaz „kasztrált” – lesz maga is. Segítséget és fallikus fegyvert az egyértelműen pótapai szerepet játszó Mistertől” kap, akihez fokozatosan hasonlóvá válik. A film a vámpírvadászat fikciójával nem pusztán levezeti a tinédzser-szexualitást, illetve mintát ad a koherens identitáshoz az – itt szó szerintivé tett – *védekezési mechanizmusok* kifejlesztésével. A vámpírokkal való összecsapások vizuális bemutatása és koreografálása azt a kasztrációs traumát játssza le újra és újra, amely ennek az identitás-politikának a motivációját adja.

A veszélyes látvány elismerése és az apafigurával való azonosulás a nőitől való elhatárolódást vonja maga után, azaz a „nőt” képviselő figura bűnősként és alacsonyabb rendűként való tételezésével jár. A nő ezen aspektusát a filmben a vámpír meglehetősen egyértelműen képviseli. Az, hogy a történet a fiú férfivá válásának történetét éppen a szörnyekkel való leszámolás képességének kialakulásaként meséli el egy a modernitásától megfosztott, történelmét, időbeliségét vesztett világban, csak megerősíti a kasztrációs

szorongás szerepét a fiú által képviselt kamaszkori problémákban. Ez ugyanis meglepően hasonló formában jelentkezik az Eliade által tanulmányozott bennszülöttek szertartásaiban is:

„a férfi beavatási szertartások bevallott célja nem más, mint hogy a fiúkat mind fizikai, mind pszichológiai értelemben elszakítsa az anyjuktól, s az anyák (nők) által képviselt 'profán' világtól, hogy beléphessenek a csak férfiaknak fenntartott spirituális világba. A legtöbb esetben nagy hangsúly kerül nemcsak az anyák fennhatósága alól való kikerülésre (s ezzel a gyerekkortól való elhatárolódásra), de az anyák (rituális) megtagadására, megalázására is. [...] Ha a fiú szimbolikusan elszakadt az anyától, akkor meghalt mint gyermek és férfiként született újjá. A rítusban kötelezően megjelenő 'szörnyeteg' [...] maga a női világ mitikus képviselője, amely a leendő férfi elpusztításával, felfalásával és megemésztésével – vagyis a gyermek hajdani 'bölcsőjeként' szolgáló hasban való örök fogva tartásával – fenyeget, amitől a férfinak el kell szakadnia, amit meg kell tagadnia. [...] Mindent egybevéve, a beavatási szertartásokon kötelező gyilkos szörnyeteg nem más, mint az a női/anyai hatalom, amit az anya a gyermek felett gyakorol, s amelynek meg kell szűnnie ahhoz, hogy a gyermek felnőtté, vagyis a férfihatalom gyakorlójává válhasson” (Hódosy, 2012).

Mindez Laura Mulvey, Barbara Creed és Carol Clover meglátásait is könnyebben detektálhatóvá teszi a film által alkalmazott fordulatokban. Mulvey a filmet általában is a kasztrációs komplexus újrajátszásaként gondolja el (Mulvey, 2002, 565). Creed és Clover szerint a horror műfajában különösen jellemző, hogy a „női” az ellenség; Clover elgondolásában a horror gyilkos figurája az áldozatokat nőiségük miatt „bünteti” a kasztráció imitációjával (Hutchings, 2014, 68; Pinedo, 1997, 74–75). Creed értelmezésében viszont a horror szörnyével való szembeszállás nem pusztán a kasztráció/megcsonkítás és az ezzel asszociált alacsonyabb rendű „állati” léttől való elhatárolódás megfelelője. A „nőitől” való félelem nem pusztán a nővé válástól, de a női *hatalomtól* való rettegés is egyben. A „szörny” legyőzése a civilizált/apai és a „mindent elnyelő” anyához tartozó gyermeki vagy primitív világrend szétválasztását, és az utóbbinak a kulturális létezésből való száműzését reprezentálja. Ezt az anyai hatalmat és annak ambivalenciáját eredendően az abjekt érzékelteti és a vagina dentata szimbolizálja – a vámpír szája és fogai pedig beláthatóan különösen jól megtestesítik ezt a szimbólumot (Creed, 1993, 22–23; Chaudhuri, 2006, 100–101).

A film eleje a probléma genezisével szembesít. A történet a fiú E/1 narrációjával indít: „olyasmiket láttam, amit nem kellett volna látnom”, mondja. Egyrészt világos, hogy a „hitetlenkedés felfüggesztésével”, ami a nézőtől elvárható, mindezt a filmben látható posztapokaliptikus szituációra, és az ezzel járó borzalmakra kellene vonatkoztassuk. A későbbiek, illetve a már felvetett pszichoszexuális interpretáció fényében azonban mindez szoros összefüggésben látszik állni azzal a jelenettel, ami a szexuális fejlődéssel

kapcsolatos narratívákban – az így értelmezett horrorfilmben különösen – az első számú tabuként vagy trauma-genezisként szokott megjeleni, nevezetesen az „ősjelenettel”, a szülők közötti szex látványával (vö. Hutchings, 2014, 56–58). Az a kép, amely az „in medias res” kezdet előzményének bemutatására szolgál, a fiú családját mutatja, apját, anyját és egy csecsemőt az anya karjában. A család éppen a vámpírok előli menekülésre készül, amikor megtámadják őket. Csak a fiú menekül meg, aki a támadás időpontjában éppen nincs jelen. A mézszárlás helyszínére visszatérve először az anya véres testét látjuk, majd a kamera a vámpírt mutatja, aki éppen a csecsemővel végez.



11. kép: Martin később kiirtott családja a *Stakeland*ben

Az elmondottak fényében adja magát az a lehetőség, hogy a „véres” anyai testben az anya (szexuális értelemben vett) bemocskolódását lássuk, a gyilkos vámpír figurájában pedig az anya ezen aspektusának absztrakcióját. A csecsemőgyilkosság az anyával szembeni ellenérzésnek egy fontos, ugyanakkor különösen kimondhatatlan és bevallhatatlan aspektusát hangsúlyozza: nevezetesen, hogy a fiú számára a csecsemő valójában az ellene elkövetett „árulás” bizonyítéka: egyrészt az apa és az anya közötti szexualitás jele, másrészt az anyai szeretet egy újabb tárgya, s így ebben az értelemben is a fiú helyének bitorlója. A csecsemő halála a történetben ugyanakkor nem egyszerűen képzeletbeli bosszú. A baba a fiú kivetített *önképe* is egyszersmind, s így halála az őt ért trauma jellegét sejteti, amely az anyai szeretet (vélt) megtagadásában vagy visszavonásában áll, s amelyet az életnek az életadó általi kioltása, az anya vérével táplált gyermek vérével való táplálkozás, mintegy az élet/vér „visszaszívása” érzékeltet. A *Coriolanus*ban Shakespeare számára a „természetellenes” nőiség („an unnatural dam”) legérzékletesebb szimbolikus megnyilvánulása, ha a nő „megeszi a gyermekét” („eat up her own”). [12. kép]



12. kép: A *Stakeland* első vámpírja

Természetesen a filmben semmi sem jelzi, hogy mindennek bármi köze is volna Martin szexuális érdeklődésének alakulásához. A film az erre utaló egyértelmű jeleket mindannyiszor a vámpírnarratíva toposzaival helyettesíti, ugyanakkor meghagy bizonyos árulkodó elemeket. A filmet végigkíséri egy szex-kártyapakli, amelyet Martin egy kiirtott család házában talál, s időnként titokban nézeget.

Martin anyján és a kártyapakli elején látható nőn kívül ugyanakkor a filmben más női szereplők is vannak, akiknek a szerepe alátámaszthatja az említett hipotézist. Mint Freud kifejti, a kasztrációs fenyegetésre való másik lehetséges reakció az anyai nemi szerv veszélyes látványának a letagadása, amely a fetisizmust eredményezi. A néző ez esetben a „hiányzó” falloszt képzeletbeli fallikus tárgyakkal pótolja, fétissel helyettesíti. A „szent” vagy „tisztá” nő hagyományos képzele, amelyben a nő mint szexuálisan érinthetetlen tárgy jelenik meg, s ahol a „bűnösséget” az „erény” helyettesíti, pontosan ilyen képzet. A filmben két efféle anyafigura van. Az egyik apáca, akit az erőszakolástól mentenek meg a film főszereplői, a másik fiatal, csodaszép és kedves lány, aki terhes, ám magzatának „nincs” apja (vagy legalábbis erről egy szó sem esik). Így hát könnyen Szűz Mária figurája jut róla eszébe a nézőnek – és természetesen magának a fiúnak az anyja, akit anno csak csecsemővel a karjában láttunk. A film teljesen világossá teszi, hogy az aktuálisan hozzájuk csatlakozó nőkkel és Misterrel Martin elveszett családját próbálja újraalakítani. [13. kép]

Martin anyjához hasonlóan azonban mindkét nő „elbukik” végül; a vámpírok (ezekben az esetekben hangsúlyosan férfiak) mindkettővel végeznek. Ez a végzet mindkét esetben nagyon áttételesen ugyan, de a szexuális esendőséggel és hiánnyal asszociálódik: az apácát elrabolja, és egy ideig ágyasának használja egy férfi, aki azután vámpírrá alakulva a terhes lányt is elrabolja és megöli (ahol a szimbolikus kasztrációt a vélhető vetélést jelző, vérzést ábrázoló képek idézik újjólág).





13. kép: Martin „új” családja

Az a hipotézis, hogy a vámpírtámadások valójában a hajdan oly tisztának látott anyafigurák szexuális bemocskolódását, kasztrált voltát dramatizálják, konzervatív patriarchális, sőt kifejezetten nőgyűlölő kontextusba helyezi a narratívát. Legalábbis a történet végéig, ahol az újra magára maradt Mister és Martin találkoznak egy újabb nővel, aki ezúttal kifejezetten Martin-korúnak tűnik. Az árva fiú és az árva lány, Peggy gyorsan összebarátkoznak, és a kasztrációs komplexus rituálisan megoldódni látszik: a fiú immár könnyedén – és egyszersmind világosan egy udvarlási rituálé részeként – leszámol az utolsó vámpírral, akivel Peggy még az iskolában együtt járt. A leszámolás így szimbolikusan a férfivá válás metaforikus megfelelője. Annál inkább, hogy Mister, látván mindezt, titokban elmegy, és a fiúra hagyja emblemikus halálfejes nyakláncát (fallikus „lógóját”): átadja a stafétabotot. Ebben a megoldásban nincs semmi meglepő, az eddigieket figyelembe véve azonban érdekes, hogy Peggy, aki a fiú méltó „párjaként” jelenik meg a filmben, első pillantásra nem illik a „patriarchális” sémába, és ez a filmben igencsak hangsúlyos és tudatos fordulatnak tűnik.

Amikor először találkoznak vele, mindkét férfi főszereplőt meglepi a lány nyugodtsága, magabiztossága és ereje: nem csak szokatlan módon képes magát ijával megvédeni a vámpíroktól, de mindezt derűs sztoicizmussal is kezeli. Peggy éppen úgy hasonlít Martinhoz, ahogyan nyíla a fiú karójához – ilyen értelemben nem hogy nem kasztrált, de kifejezetten fallikus figuraként jelenik meg, mintegy Buffy (újabb) reinkarnációjaként. [14. kép]



14. kép: A magabiztos, erős Peggy ijjal védi meg magát a *Stakeland*ben

Újragondolva a film egészét mindez nem erőszakos betoldás, nem valamiféle erőltetetten „modern” befejezés, hanem olyasmi, amit a film következetesen előkészít. Az első pótanya figura gyenge és idős (ami a vámpirizációban testet öltő abjektívizáció egy finomabb formája). A második pótanya figura viszont már fiatal, és a kamera számára láthatóan a fiúval való szerelmi kapcsolatának a gondolata sem elképzelhetetlen (megismerkedésük jelenetében a fiú hosszan, szerelmesen nézi). E lány alárendelt volta, a hiány kiegészítésére szoruló jellege azonban továbbra is jelen van, amit ezúttal a terhesség jelez, s ami miatt a lány állandó segítséget igényel. Egy fontos jelenetben azonban mindezt a szoknyája derekáról lógó pisztoly ellensúlyozza, nem pedig a férfiak támogatása. Innen már csak egy lépés az önálló és magabiztos Peggy, akinek Martinnal való összetalálkozása mintegy Pike és Buffy egymásra találásának 21. századi tükörképe.



15-16 kép: Fallikus fegyverek a *Vámpírok földjében* – előbb csak a férfiaknál, idővel a nőknél is

Érdekes módon a film az „erős nő” modern figuráját, amelyet láthatóan minden irónia nélkül kifejezetten pozitívan kezel és bátorít, a „fetiszizált” nő hagyományos „képzeletbeli” figurájának megszemélyesítéseként, aktív performanciájaként fog fel. Úgy tűnik, az új párkapcsolati utópia azt veti fel, hogy a megfelelően „vagány” és „aktív” lányokkal kialakítható párkapcsolat problémátlanul válthatja fel azt a homoszociális univerzumot, amely a férfiak világát korábban mereven elválasztotta a „kasztrált” nők világától. A lány megjelenítése ugyanabba az irányba mutat, mint amit Kérchy Anna jelez Gaiman egy regénye kapcsán, ahol „a démonizált és idealizált anyaság egymás mellé helyezése (...) feminista kritikai potenciált is hordozhat”: a konvencionális „alávetett” vagy „alávető” (bekebelező) figurával szemben egy mindkettőtől különböző, új, autonóm női konfigurációt mutat fel kielégítő megoldásként, amely a „női maszkulinitás” nemi szerepeket megkérdőjelező típusában látszik megtestesülni (Antoni–Kérchy, 2001, 94).

## Konklúzió

Huxley a *Szép új világban* érdekes víziót közöl a békés jövőendő gyermekeinek szexuális neveléséről. Mivel Huxley szerint ez a világ az érzéki vágyak tudatosan irányított gyakorlására épül, a gyerekeket már kicsiny korban a jóváhagyott szexuális viselkedésre bátorítják (aminek lehetőségét Huxley a gyermeki polimorf perverzitás freudi elgondolására építette). A pornografikus kultúra kritikája azt sugallja, hogy a látszólag felszabadult szexualitás egyre inkább értelmezhető olyan „fegyelmező eljárásként” vagy „testpolitikaként”, mint ahogyan azt Huxley felvetette. Mindennek ellenére azonban a kamaszokat megszólító filmekből nem úgy tűnik, mintha az ő világukban is valóra vált volna Huxley jóslata. Úgy tűnik, hogy „a szexuális forradalom nem integrálódott teljesen az emberek életébe, főleg a tinédzserekébe nem” (Luker, 2001, 22). Sőt, a szexualitásnak az ártatlanság világába betörni akaró és egyre inkább betörni képes fenyegetésként való felfogása következtében a tabuk még erősödnek is, ami arra kényszeríti a korcsoportot megszólítani akaró műveket, hogy az őket foglalkoztató szexuális problémákat kódolt formában fejezzék ki.

A vámpír figurája már csak azért is kiválóan alkalmas erre a feladatra, mert mindezidáig pontosan ezt a funkciót töltötte be. Manapság viszont ez az aspektusa elhalványodott, és sokkal inkább az erőszakkal való kapcsolata dominálja a köztudatot (minek köszönhetően a vámpírfilmeket a horrorfilmek közé sorolják be, amelyek erőszaktartalma ugyan korhatárrossá teszi a műfajt, de *alacsonyabb* korhatárt tesz lehetővé, mintha explicit szexuális jelene- teket tartalmazó művekről volna szó). A vérszívó-metaphora így eléggé „biztonságos” kód- ként használható a továbbra sem publikus tinédzserproblémák boncolgatásához. Ennek a sajátos problémakörnek megfelelően a hangsúly olykor (pl. Az *elveszett fiúkban* vagy az

*Alkonyatban*) az átváltozáson van, amely a szexualitásba való beavatás mellett az egyéb kamaszkori testi változásokat is megfelelőképpen érzékeltetheti, míg a vámpír elleni harc általában a nemi értelemben vett önbizalom „vélt” pszichés gátjaival, tabuival való küzdelmet szimbolizálja (*Az elveszett fiúk*, a *Buffy* és a *Vámpírok földje* esetében is).

Mindez ugyanakkor egészen másképp alakul a fiúknak és a lányoknak szóló történetekben, ami világosan a nemek szerint különböző elvárásoknak köszönhető, ám nem feltétlenül ezeknek megfelelően alakul és ennek megfelelő megoldást sugall. A fiúkat középpontba helyező narratívák alapstruktúrája látszólag nem hoz sok újat. Ám ha meggondoljuk, hogy a vámpírok elleni harcot *Az elveszett fiúk* 1987-ben még a konvencionális apa-fiú rivalizálás trópusaként használja, a 2008-as *Vámpírok földje* viszont a fiú nőiség elleni (amúgy szintén konvencionális) küzdelmévé írja át, akkor felmerül a kérdés, hogy vajon nem a maszkulinista kultúrának a feminista „tűz” alá kerülése miatti kisebbségi komplexusa áll-e a háttérben.

A lányok főszereplésével készített filmek a régebbi vámpírtörténetekhez képest újszerű kérdéseket artikulálnak – vélhetően a női szexualitáshoz való viszony alapvető megváltozása miatt. Ennek megfelelően tematikusan is szokatlan elemekkel gazdagítják a műfajt. A női vérszívó figurája egyidős a férfivámpíréval, és eredete az idők homályába vész. A női vámpírvadász figurája viszont meglehetősen késői jelenség, s mint ilyen, világos példája a feminizmus térhódításának. Hasonlóképp, a vámpír-ember szerelmi viszony divatossá válása sem pusztán a nők szexuális vágyainak legitimálódását jelzi, de azt is legalább így érzékelteti, hogy ez könnyen normatívvá válhat: „a szexuális önbizalom a fiatal nők szexuális szubjektivitásának általánosan elvárt jellemzője lett, ami annyit tesz, hogy állandó nyomás alatt állnak, hogy 'előadják' a magabiztos, szakértő heteroszexiség szerepét” (Gill, 2012, 737).

A konfliktusok megoldása a narratívákban ugyanakkor a látszólag teljesen különböző szerepelvárások homogenizálódását mutatja az ábrázolt és megszólított ifjú generáció törekvéseiben: *Buffy* és *Pike*, *Bella* és *Edward*, vagy *Martin* és *Peggy* viszonya az oppozíciók feloldódásához vezet. A párokat végül biológiailag különböző nemű, ám jellemükben és viselkedésükben hasonló figurák alkotják. Míg a felnőttek elvárásai, és az ezekből adódó problémák a különböző nemeknél radikálisan különbözőek, a hősök elé állított pszichoszexuális ideál fiúk és lányok számára közelít egymáshoz. *Az elveszett fiúk* végén a család nem áll vissza a konzervatív modellnek megfelelően; a *Buffy* végén sem a lány, sem a fiú nem akar vezetni; az *Alkonyatban* mindkét főszereplő „mássá” válik, míg a *Vámpírok földjében* a kamaszkor végét az igazán önálló lány megtalálása jelenti. A hangsúly, úgy tűnik, minden esetben azon van, hogy a hősök a szexuális mintákat tekintve „valami mást csinálnak”, mint ami a megszokott. Úgy tűnik, a tini-vámpírfilmekben egy új „21. századi családi dinamika” és egy új nemi szereposztás kezd teret hódítani, amelyben „a szeretet együtt létezhet a függetlenséggel” (Antoni–Kérchy, 2001, 95).

## IRODALOM

- ANTONI, R. – KÉRCHY, A. (2001). Rejuvenation and Immortality in/of the Female Gothic Genre. The Feminist Potentials of Contemporary Children's and Teenage Gothic Fiction. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplinális eFolyóirat*, 2(1):90–108.
- ATTWOOD, F. (2009). Introduction: The Sexualization of Culture. In: Attwood, F. (Ed.), *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture* (pp. xiii–xxiv). London: I.B.Tauris & Co. Ltd.
- BACON, S. (2011). Re-viewing the Lost Boys. *Onlinejournal kultur&geschlecht*, No. 8.
- BAILIE, H. (2011). Blood Ties: The Vampire Lover in the Popular Romance. *The Journal of American Culture*, 34(2):141–148.
- BEAVER, W. (2001). Television Influences Teen Attitudes Toward Sex. In: Roleff, T. L. (Ed.), *Teenage sexuality: opposing viewpoints* (pp. 29–36). San Diego: Greenhaven Press.
- BETTELHEIM, B. (1988). *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek.* (ford.: Kúnos László.) Budapest: Gondolat.
- BUTLER, E. (2010). *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film: Cultural Transformations in Europe, 1732–1933.* Rochester: Camden House.
- CHAUDHURI, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed.* London & New York: Routledge.
- CREED, B. (1993). *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis.* London & New York: Routledge.
- EVANS, A. – RILEY, S. – SHANKAR, A. (2010). Technologies of Sexiness: Theorizing Women's Engagement in the Sexualization of Culture. *Feminism & Psychology*, 20(1):114–131.
- FARSON, D. (1976). *Vampires, Zombies, and Monster Men.* New York: Doubleday.
- FREUD, S. (1963). *Sexuality and the Psychology of Love.* New York: Collier.
- GARCIA, J. R. – REIBER, C. – MASSEY, S. G. – MERRIWETHER, A. M. (2012). Sexual Hook-up Culture: A Review. *Review of General Psychology*, 16(2):161–176.
- GELDER, K. (1994). *Reading the Vampire.* London & New York: Routledge.
- GILL, P. (2002). The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family. *Journal of Film and Video*, 54(4):16–30.
- GILL, R. (2007). Critical Respect: The Difficulties and Dilemmas of Agency and 'Choice' for Feminism: A Reply to Duits and van Zoonen. *European Journal of Women's Studies*, 14(1):69–80.
- GILL, R. (2012). Media, Empowerment and the 'Sexualization of Culture' Debates. *Sex Roles*, 66(11):736–745.
- LUKER, K. (2001). Peer Pressure Influences Teen Attitudes Toward Sex. In: Roleff, Tamara L. (Ed.), *Teenage sexuality: opposing viewpoints* (pp. 21–28). San Diego: Greenhaven Press.
- HUTCHINGS, P. (2014). *The Horror Film.* London: Routledge.

- MUKHERJEA, A. (2011). My Vampire Boyfriend: Postfeminism. 'Perfect' Masculinity, and the Contemporary Appeal of Paranormal Romance. *Studies in Popular Culture*, 33(2):1–20.
- MULVEY, L. (2002). Vizuális öröm és narratív film. (ford. Muráth Rita) In: Bókay A. (szerk.), *A poszt-modern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Budapest: Osiris.
- NAKAGAWA, CH. (2011). Safe Sex with Defanged Vampires: New Vampire Heroes in Twilight and the Southern Vampire Mysteries. *Journal of Popular Romance Studies* 2.1 Published online: October 2011 <http://www.jprstudies.org>.
- NIFHLAINN, S. (2009). 'It's Morning in America': The Rhetoric of Religion in the Music of The Lost Boys and the Deserved Death of the 1980s Vampire. In: Scott, Niall (szerk.), *The Role of the Monster: Myths and Metaphors of Enduring Evil* (pp. 147–156). Oxford: Oxford UP.
- PINEDO, I. C. (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany: State University of New York Press.
- ROLEFF, T. L. (2001). *Introduction*. In: Roleff, Tamara L. (Ed.), *Teenage sexuality: opposing viewpoints* (pp. 12–15). San Diego: Greenhaven Press.
- TOLMAN, D. L. (2002). *Dilemmas of Desire. Teenage Girls Talk About Sexuality*. Cambridge: Harvard University Press.
- TÖRÖK A. (2012). „Vega vámpír invázió.” *Apertúra Magazin*, 2012/05/24. <http://magazin.apertura.hu/film/vega-vampir-invazio/1572/>
- VARGA, R. (2013). A vámpír metamorfózis. A vámpír filmes reprezentációinak pszichoanalitikus megközelítései. *Imágó Budapest Online*, 2013 (1):75–88. [http://imagobudapest.imagoegyeselet.hu/media/IB\\_Parallel\\_tortenetek.pdf](http://imagobudapest.imagoegyeselet.hu/media/IB_Parallel_tortenetek.pdf)
- VARGA Z. (2009). A vámpírmítosz dekonstrukciója. In: Vajdovich Gy. – Varga Z. *A vámpírfilm alakváltozatai* (pp. 185–274). Budapest: Áron–Meridián.
- YURGUIIS, K. (2002). *The Dark Gift: Vampires in the AIDS Era*. [www.learningace.com/doc/2068773/b63521a8cbf072a85163f39ac44eb0db/01katiayurguis](http://www.learningace.com/doc/2068773/b63521a8cbf072a85163f39ac44eb0db/01katiayurguis)

## FILMJEGYZÉK

- HARDWICKE, C. (2008) *Alkonyat*. Summit Entertainment, USA
- WEITZ, C. *Alkonyat – Újhold*. Summit Entertainment, USA
- SLADE, D. (2010) *Alkonyat – Napfogyatkozás*. Summit Entertainment, USA
- CONDON, B. (2011) *Alkonyat – Hajnalhasadás I.* Summit Entertainment, USA
- SCHUMACHER, J. (1987) *Az elveszett fiúk*. Warner Bros., USA
- KUZUI. (1992) *Buffy, a vámpírok réme*. 20th Century Fox, USA
- MICKLE, J. (2010) *Vámpírok földje* (2010). Dark Sky Films