

TISZA ELEONÓRA

A lányok olykor harapnak

Női szörnyek két kortárs young adult fantasy regényben

A szörny, a szörnyűség¹ (*monstruoziás*) gondolatát hajlamosak vagyunk inkább a férfiassághoz társított attribútumokhoz kötni. A szörny általában erős, céltudatos, rejtélyes, gyakran kifejezetten ijesztő, félelmet keltő – csupa olyan tulajdonság jellemzi, amelyeket inkább férfiak leírására használunk. A kortárs popkultúra különböző produktumait áttekintve azonban arra kell rádöbbenünk, hogy a női szörny feltűnése nem ritka jelenség. A héber mitológiából és a *Biblia* apokrif irataiból ismert Lilith, Ádám első felesége az első nő és egyben az első szörnyeteg. Ádámhoz hasonlóan Isten őt is porból teremtette, azonban nem volt hajlandó behódolni a férfinak, elhagyta, majd úgy állt bosszút rajta és Istenen, hogy fiúgyermeket gyilkolt lázadásában.² A görög mitológia női szörnyalakjai visszatérő szereplői kortárs filmeknek és könyveknek egyaránt, például Medusa (Natalie Haynes: *Medusza pillantása*, Rick Riordan: *Percy Jackson és az olimposziak*), Kirké (Madeline Miller: *Kirké*) vagy a szirének. A női szörnyek történetének fontos állomása Sheridan Le Fanu 1872-es, *Carmilla* című könyve is, amit az első vámpírbrázolások között tartanak számon. Az európai boszorkányüldözések korszaka is kedvelt témája a popkultúrának – ehhez az időszakhoz kapcsolódóan a boszorkányoknak embertelen tetteket tulajdonítottak, mint a gyilkosság, a kannibalizmus vagy a férfiak kasztrációja, továbbá úgy tartották, a természeti katasztrófákban (árvíz, tűzvész, pestis) is meghatározó szerepük volt.³ A boszorkány szinte mindig a szimbolikus rend ellenségeként tűnik fel, a gonosz erők, amelyeket uralma alá hajt, a természethez kötődnek, ezek irányítása pedig a női léthez, a nőiességhez kapcsolódik.⁴ A gonosz boszorkányok esetében az utóbbi években megfigyelhető szórakoztató irodalmi tendencia a karaktertípus feminista keretbe ágyazott újraértelmezése (*reclaiming*). A trendet jól példázza Serena Valentino ifjúsági sorozata, a *Gonosztevők*. A sorozat minden részében egy Disney-mesei gonosz⁵ történetét ismerjük meg, sorban: Hófehérke Gonosz Mostoháját, a *Szépség és a szörnyeteg* Herceget, Ursulát *A kis hableányból*, a *Csipkerózsika* Demónáját, az *Aranyhajból* ismert anyja (Mother Gothel) történetét, de Szörnyella de Frász alakját is más megvilágításba helyezi az egyik kötet.⁶ Ezekből a történetekből jellemzően az derül ki, hogy a gonoszok nem voltak mindig megátalkodottak, vagy legalábbis nekik is saját történeteik, traumáik és motivációik vannak. A női robot, kiborg figurája szintén egyre gyakrabban tűnik fel kortárs sci-fi filmekben (*Stepfordi feleségek*, *Ex Machina*, *Szányas fejevadász: 2049*).

A sort kifejezetten hosszan folytathatnánk, izgalmas médiaszövegekkel illusztrálva a női szörny sokféleségét, a továbbiakban azonban térnyerésüket a YA (*young adult*) fantasy műfajában vizsgálom. A párhuzam a szörnyű nőiesség és a YA szövegek között azért is hangsúlyos, mivel a YA is egy hibrid, sérülékeny,⁷ sehová sem tartozó irodalmi mezőként fogható fel – épp úgy, ahogyan a szörnyek is marginalizált, be nem sorolható lények. A korosztályi hibriditás mellett rendkívüli módon jellemző a YA szövegekre a műfajok keveredése, hibridizációja, valamint a definíciók elmosódottsága is: egyszerre irodalmi és marketingkategória, korosztályi besorolást és különböző műfaji kódokat egyesítő szupraműfaj.⁸ Ugyan az irodalmi műfajokból kiinduló definíciós kísérletek részlegesen alkalmazhatók rá, teljes egészében egyik sem képes megragadni a YA komplexitását.⁹ A korpusznak az irodalmi rendszerben betöltött pozíciója nehezen tisztázható: a gyerek- és a felnőttirodalom közötti határmezsgyén képtelen betagozódni a nyugati kultúra dichotómiákra épülő rendszerébe, amiből az is adódik, hogy az irodalomtudomány és -kritika is távolságot tart tőle. A YA nem definiálható klasszikus értelemben vett zsánereként sem – bár vannak visszatérő jellegzetességei (mint a fantasy-történetekben a vilá-

got megváltó fiatal lány alakja), ezek is leginkább már intézményesült műfajokhoz kötődnek, nem pedig az összes YA alkotáshoz. Bár a könyvtárosoknak, tanároknak kétségkívül hasznos a *middle grade* és a *new adult* közötti korosztályos kategóriaként történő besorolás, azonban nem állja meg helyét a gyakorlatban, hiszen a megjelölt korosztálynál jóval fiatalabbak és jóval idősebbek is olvassák. A terület alapos vizsgálatához érdemes teljesen különválasztani a gyerek- és az ifjúsági irodalmat, hiszen a gyerekirodalom sokkalta jobban intézményesült, illetve történetét tekintve régebbre visszavezethető, így egészen más szabályok érvényesek rá, mint a leginkább a populáris kultúrában teret kapó, alig vagy egyáltalán nem intézményesült YA irodalomra. Így további izgalmas szempontokat tartogat a kérdés, hogy egy eredendően liminalitásra, közties állapotokra épülő irodalmi mezőben, mint amilyen a YA, hogyan nyer teret egy hasonlóan hibridként értelmezhető kulturális produktum, a női szörny.

ELMÉLETI KIEGÉSZÍTÉSEK A NŐI SZÖRNY ALAKJÁHOZ

Láthatóan a női szörnyeteg ott lappang a (pop)kultúra számos területén, a gyerekmesétől kezdve a kortárs hollywoodi filmig. A gótikus irodalom hagyományos jegyeihez, valamint a műfajhoz szervesen kapcsolódó szörnyekhez szívesen fordulnak vissza a 2010-es évektől kiadott YA fantasy szövegek is. J. K. Rowling *Harry Potter* sorozatával (1997–2007) már egészen korán megjelenik a bentlakásos iskola gótikus helyszíneként, amelynek falai között rejtélyes dolgok történnek és szörnyek laknak. A *Harry Potter* egyik alapérzete könnyen rokonítható a gótikus történetekével: nem vagyunk biztonságban az otthont adó épület – legyen az lakás, ház, intézmény vagy iskola – falain belül. Az autoritásként funkcionáló felnőttek, szülők és intézményeik nem védik meg a kiskorú szereplőket, így a fiatal hősök hamar magukra maradnak küzdelmeikkel. Michelle J. Smith és Kristine Moruzi gyerek- és ifjúsági irodalom-kutatók a gótikus YA nagyfokú népszerűségének okát abban látják, hogy ezek a történetek gyakran a fiatalok lázadásának, kitörési lehetőségeinek történetei azok alól a keretek, társadalmi konvenciók alól, amelyeket a felnőttek szabnak ki rájuk.¹⁰ Karen Coats úgy véli, a gótika egy jó kifejezési módja a felnövekvő fiatalságnak, amelynek tagjai általában ebben a korban ütköztetik a gyerekkorban berögzült ideákat éppen kialakulóban lévő, formálódó saját eszméikkel.¹¹ Smith és Moruzi szerint a tradicionális, iskolai környezetben játszódó történetek adaptálódnak és transzformálódnak gótikus történetekké, amelyek gyakran a látnság és a nőiesség kérdéseit állítják középpontba. A gótikus irodalom női karakterei genderkérdések szempontjából tradicionálisak, tehát nem felforgatók, nem hatnak diszruptív módon a környezetükre, a hagyományos nemi szerepekkel járó feladatokat és jellegzetességeket testesítik meg. Ezzel szemben, bár a heteronormatív románc narratíva limitálja a hősnőket, a YA irodalomban megjelenő lányok mégis lényegesen transzformatívabbak, felforgatóbbak, jobban megtestesítik saját szexualitásukat és vágyaikat korábbi, konzervatív társaikkal szemben.¹² „Tisztátalan vagyok, tisztátalan!”¹³ – mondja Mina Harker, miután Drakula megharapja. Azzal, hogy a szörnyeteg erőszakkal vámpírrá változtatja a lányt, kiemeli a passzív, szűzies, angyalszerű nőiességéből, és egy szexuálisan és fizikailag is aktív, szörnyszerű állapotba taszítja.¹⁴ A passzív nőiesség határainak szétfeszítéséből, a tisztátalanná, szörnyyé válásból következik, hogy a nő aktív szereplőjévé válik a narratívának, de legalábbis létezése fenyegetően hat a körülötte lévő férfiakra. A gótikus YA fantasy szövegek fontos sarokköve, hogy gyakran a szörnyet helyezik a romantikus érdeklődés középpontjába. Ez a tendencia már Stephenie Meyer a YA könyvek későbbi evolúciójára nagy hatást gyakorló *Alkonyat* sorozatánál (a nemzetközi megjelenés 2005, míg a magyarországi 2008) megkezdődik: romantikus partner lesz a vámpírból és a vérfarkasból, de kétségkívül a vámpír válik a trend abszolút nyertesévé. A kortárs női szörnyábrázolás a YA fantasyban vélhetően ebből a kiindulásból ágazik le.

A fentebb felsorolt példákból is kitűnik, hogy a szörny széles skálán értelmezhető. A fizikai megjelenést, a testet illetően nincs egyértelmű markere annak, hogy milyen, kultúránként is alapvetően eltér, mit láthatunk szörnyűségnek (a bőrszín sokfélesége például jellegzetesen ilyen). Hagyományosan azonban a szörnységhez tartozik valamilyen fokú hibriditás, a fizikai, testi hiány vagy többlet (plusz végtagok, hiányzó ujjak), a kannibalizmus, továbbá az óriás vagy a törpe növés.¹⁵ A fizikai jellemzők megállapítása mellett a szörny definíciójának körvonalazásához Jeffrey Jerome Cohen hét tételét is segítségül hívhatjuk, amelyek a szörnyet mint szocio-kulturális konstrukciót határozzák meg:

- (1) A szörny teste kulturális test.
- (2) A szörny mindig megszökik.
- (3) A szörny a kategória/osztályozási krízis hírnöke.
- (4) A szörny a különbségek kapujában lakik.
- (5) A szörny szabályozza a lehetséges határait.
- (6) A szörnytől való félelem egyfajta vágyakozás is.
- (7) A szörny a létezés küszöbén áll.¹⁶

Cohen alaptézise, hogy a szörnyek tükrében érdemes újragondolnunk kulturális előfeltevéseinket, a világról – például a rasszról, a vallásról és a társadalmi nemekről – alkotott képünket. Cohen szerint a szörny létrejötte, megjelenése vagy visszatérte mindennél tisztábban árulkodik arról, hogy az én hogyan értelmezi önmagát és a történelmét saját kultúrájában.¹⁷ A YA fantasy szövegekben a szörnységnek ez a társadalompolitikai értelmezése összefonódik a női lét szociális dimenziójával: akárcsak a szörny, a nő is perifériára szorult alak, aki a társadalomnak csak bizonyos kontextusban (férjjel és megfelelő vagyonnal, valamint társadalmi státusszal) képezi részét.

Az YA fantasyban megjelenő női szörnyek jellemzően szembe fordulnak a sztereotípiával, miszerint a YA hősnők általában tökéletes, makulátlan külsejű és gondolkodású, „jó kislány” típusú karakterek, azonban az is kijelenthető, hogy a YA alapvető követelményeiből kifolyólag nem teljesíthetik be egészen szörny mivoltukat. Ennélfogva a YA fantasy női szörnyei soha nem lesznek olyan mértékben brutálisak, erőszakosak vagy rémisztők, mint a gótikus irodalom, a klasszikus horrorfilmek vagy bosszúfilmek női szörnyei. Bár a szörnység definíciói alkalmazhatók rájuk (akár a testi elváltozások, a fizikai jellemzők, akár Cohen tézisei), a YA-ra jellemző sajátosságoknak, feltételeknek is teljesülniük kell, mint a románc látszólagos beteljesülése vagy a boldog befejezés. A YA fantasy női szörnyeinek egyik legérdekesebb aspektusa éppen az, hogy hogyan tud egy gótikus gyökerekkel rendelkező, a kultúra számos területén létező produktum, a szörny megjelenni egy újnak számító irodalmi szegmensben, és ebből a találkozásból milyen hibrid formátum születik annak érdekében, hogy mind a YA jellemzőinek, mind a szörnység kritériumainak megfelelhessen.

Mary Pipher klinikai szakpszichológus nagy hatású monográfiájában, a *Reviving Ophelia* című kötetben úgy ír a tinédzserkorról, mint egy drasztikus változásokat magában hordozó időszakról, a fiatal lányokra gyakorolt szociális, társadalmi nyomást pedig a Bermuda-háromszögben uralkodó, a tömegesen eltűnő hajók és repülőket okozta káoszhoz és pusztításhoz hasonlítja. Pipher szerint a tinédzserek többsége veszít ellenálló képességéből és optimizmusából ebben az időszokban, a lányok emellett kevésbé kíváncsiak és kockázatvállalók, a testük kapcsán pedig kifejezetten ellenérzésekről számolnak be.¹⁸ Pipher kijelentései számos szempontból vitathatók, és természetesen nem univerzális érvényűek, abban azonban jól megragadja a tárgyalt életkor sajátosságát, hogy a korai tinédzserkor a test megváltozásának egy rendkívül szenzitív időszaka a fiatal lányok számára, amelyben a másodlagos nemi jellegek hirtelen fejlődésén túl a férfiak kéretlen figyelmével, illetve a menstruációval, vagyis a teherbeesés lehetőségének fenyegető jelenlétével is meg kell küzdeniük. Julia Kristeva *Powers of*

Horror című könyvében úgy fogalmaz, a vér látványa, megjelenése a szubjektum külső és belső határainak teljes összeomlásával jár.¹⁹ Kristeva értelmezésében a vér és egyéb testnedvek láthatósága az egyén tisztaságának, integritásának hiányát jelzik. A kötet legtöbbet idézett fogalma, az *abject* (*abjekt*) a tisztátalan, a horror, az undor, a távolság érzését képezi meg, amelyet az én és a más, a szubjektum és az objektum közötti határok elmosódása vált ki. A tisztátalanra Kristeva érzékletes példája a halott test látványa, amely a saját materiális, halandó lényünkre emlékeztet minket. A tisztátalan lebontja a határokat, az archaikus dichotómiáktól mentesen létezik, az én és a más vagy a jó és a rossz előtt.²⁰

A fent leírtakat leglátványosabban talán a Stephen King *Carrie* című regényéből készült filmek²¹ ikonikus jelenete példázza. Barbara Creed *The Monstrous-Feminine* című monográfiájában – amelyben a horrorfilmek női szörnyeit elsősorban a pszichoanalízis és a feminista narratológia eszközeivel vizsgálja – úgy fogalmaz, Carrie menstruáló szörnyetegként és boszorkánnyként jelenik meg.²² A lányt az iskolában, nyilvános helyen éri az első menstruációja, aki tudás hiányában pánikba esik, és az osztálytársai gúnyolódásainak céltáblájává válik. Carrie kálváriája végül a szalagavató bál jelenetében csúcsonylik ki, amikor bálkirálynővé koronázása után egy vödör disznóvért borítanak rá. Az eseménysor ezután Carrie telekinetikus ereje segítségével végzett, válogatás nélküli öldökléssé fajul. Ugyan ez rendkívül drasztikus példa, jól szemlélteti, mennyire szorosan fonódik össze a fantasztikus narratívákban a vér, a menstruáció, a bűn és a pusztító erejű szörnyeteggé, boszorkánnyá történő átlényegülés.

Az alábbiakban két YA sorozat, Stephenie Meyer *Alkonyat*- és Theodora Goss *Athéné Klub*-szériájának egy-egy kötetét vizsgálom behatóbban, kiemelten fókuszálva a női test és fizikalitás szempontjából megjelenő szörnységre, valamint a nők társadalomban elfoglalt marginalizált státuszára. Míg Meyer Magyarországon 2008-ban megjelent könyve egy klasszikus, akár túlelemzettnek is mondható YA fantasy szöveg, amelyet számos aspektusból vizsgáltak és kritizáltak már kutatók, kritikusok, irodalmi és filmes szakemberek, addig Goss kötete 2020-ban jelent meg, és nem övezte túlságosan nagy érdeklődés vagy kritikai diskurzus a magyar piacon. A két kötet egymás melletti vizsgálatát indokolja a közöttük eltelt idő. Míg az *Alkonyat* megjelenésekor katalizátora volt mind nemzetközi, mind magyarországi viszonylatban a YA felívelő népszerűségének, addig az *Athéné Klub* első része, *Az alkimista lányának különleges esete* 2020-ban már egy egészen más helyzetben jelent meg, ekkorra már a 2010-es években lezajlottak a YA legnagyobb könyves, filmes sikerei. A két sorozat között eltelt idő azt is jól mutatja, hogy a női szörnyek megjelenése a YA fantasy alkotásokban nem egy néhány könyvre kiterjedő mikrotrendnek tekinthető, hiszen számos egyéb, a témát hasonlóan feldolgozó alkotást választhattam volna még az elemzés tárgyául (Victoria Schwab: *Verity szörnyei*, Namina Forna: *Halhatatlanok*, Kendare Blake: *Anna*, Marissa Meyer: *Holdbéli krónikák*).

A VÉRZŐ SZÖRNYETEG

A korai, vagyis a hatvanas évek környékén megjelenő YA irodalmi szövegekben a tinédzser terhesség kifejezetten gyakori témának számított. Michael Cart és Christine Jenkins úgy látják, a YA regényekben ábrázolt heteroszexuális együttlétek végkimenetele általában a terhesség volt – még ha csupán egyszer történt is meg az aktus, a lányok szinte mindig teherbe estek. Ezután különböző irányokba ágazhatott el a narratíva, de a szövegek többségében hasonlóan borzalmas forgatókönyvek léptek életbe: a lány vagy meghalt az abortusz következtében, vagy maradandó károsodást szenvedett fizikailag és mentálisan, vagy egyedül maradt a gyerekekkel, ritkább esetben a felek összeházasodtak. A homoszexuális együttlétek végkimenetele nem meglepő módon szinte mindig az AIDS volt.²³ Bár Cart és Jenkins eszmefuttatása kissé ironikus és túlzó, azt azonban világossá teszi, hogy a korai YA szövegekben – bár ezek nem fantasy, hanem sokkal inkább realista igényű, a fiatalok mindennapjait középpontba állító könyvek vol-

tak – a tinédzser kori szex minden esetben valamilyen büntetést vont maga után, ami heteroszexuális kapcsolat esetében legtöbbször a lányt és az ő testét érintette.

A 2000 utáni YA fantasy regényekben ábrázolt – viszonylag kevés – tinédzserterhesség egyike az *Alkonyat* főhősének, Bellának az esete. Bella terhességének körülményei a korai YA szövegeket idézik: az első együttlét után azonnal bekövetkezik, rendkívül gyorsan lezajlik (hiszen a gyerek vámpír–ember hibrid mivoltából fakadóan abnormális ütemben fejlődik), és egyszerre mintha komikus kifigurázása is lenne egy átlagos terhességnek.²⁴ Az első együttlét után „büntetés” hatványozottan gyorsan érkezik: már a fogantatástól számított huszonnyolcadik napon eljutunk a szüléshez, ezáltal Bella terhessége (nem meglepő módon) egy átlagos menstruációs ciklus idejét öleli fel. A *Hajnalhasadás*²⁵ című negyedik, egyben utolsó kötetben a lány terhessége indítja el az eseménysort, ami a gyerek megszületésével egyúttal Bella vámpírrá válásához is vezet. Bár a félig ember, félig vámpír gyerek egyértelműen elpusztítja az ekkor még halandó lány testét, belülről emészti fel őt, Bella nem hajlandó a terhesség megszakítására, amit sokan a szerző mormon vallásával látnak összefüggésben. (Meyer vallásosságának nyoma a regényben több helyütt tetten érhető: a szerző a való életben kerüli az alkoholt, a cigarettát, az R besorolású filmeket, mindez pedig a sorozat főszereplőjére, Bellára is jellemző. A pár kizárólag házasság után kezd szexuális életet élni, illetve Bella jellemzően életpárti nyelvezetet használ, amikor a magzatról beszél.²⁶) Míg a körülötte élők többsége az abortusz mellett érvel, köztük az apa, Edward is, a lány az első pillanattól kezdve elhatározta, hogy megszüli a gyereket. A történet férfi szereplői jellemzően nem értik, mi több, sérelmezik Bella döntését, azzal érvelve, hogy a lány minden próbálkozás ellenére halálra van ítélve, ha a magzat kihordására vállalkozik. Bella, bár tisztában van a fenyegető veszéllyel, a vámpírrá válásban látja a túlélés lehetőségét: terve, hogy közvetlenül a szülés közben/után kapott vámpírméreg megőrzi majd a magzat biztonságát, és megmentheti az ő életét is. A túlélés mellett a lánynak a szörnyyé válás egyben beteljesülés is, amely nem csupán kényszerhelyzet, hanem a vágyott sors is, hiszen így kötheti össze az életét véglegesen Edwarddal.

A gyermek nemcsak utat ad Bellának a szörnyyé váláshoz, az örökléthez, de anya és lánya bizonyos értelemben egyszerre születnek meg, mindketten szörnyetegként. Mintha a szörnyyé válás két útja, a mesterséges és a természetes, a konstruált szörny és a szörnyként való megszületés jelenne meg kettős születésükben. Bellának szülés közben meg kell halnia, hátra kell hagynia emberi mivoltát, hogy vámpírrá válhasson, szörnygyermeket szülhessen. A születése után a gyerek gyors ütemű fejlődése nem áll meg, hétéves korára eléri a teljes fizikai fejlettséget, ezzel egy igen groteszk jelenséggel, a felnőtt női testbe zárt gyerek karakterével találkozhatunk.²⁷ Születését megelőzően egyedül Bella képes érző lényként, gyerekként gondolni a magzatra, a többi karakter következetesen az angol *it* személyes névmással utal rá, a magyar fordításban pedig többször előfordul a *teremtény* szó, amely megidézheti akár Frankenstein teremtményét is. Jacob, Bella mellett a regény másik narrátora számos alkalommal utal szörnyként, szörnyszülöttként, szörnyikeként a gyerekre.

A *gynaehorror* leggyakrabban horrorfilmek kapcsán emlegetett megközelítésmód, amely a női reprodukív rendszer és a horror átfedéseivel foglalkozik, a szüzességtől kezdve az első szexuális együttléten át egészen a menopauza ábrázolásáig.²⁸ Elég csak a *vagina dentatára*, a mitikus, fogakkal rendelkező vaginára gondolnunk, ami a női szörnyhöz hasonlóan az emaszkulációt, a férfi testére veszélyt jelentő kasztráció fenyegetését jelképezi. A *gynaehorror* szinte egyáltalán nem jellemző a YA szövegekre, a szexualitás, a testiség ábrázolása, a képiség nem olyan direkt módon jelenik meg, mint az ilyen témájú filmes alkotásokban, ahol a szörnység, a testiség és a női test szoros átfedésben a horror és az iszonyat érzését közvetíti a néző felé. Bella születésjelenete a könyvsorozat záró részében azonban egészen közel áll a *gynaehorrorhoz*. „Abból a kevés kutatásból, amit sikerült lefolytatnunk, úgy tűnik, ezek a lények a fogukat használják, hogy kiszabaduljanak a méhből”²⁹ – írja le a helyzetet Edward, válaszul Jacob kérdésére, hogy hogyan fog távozni a teremtmény Bellá-

ból. A fogak ebben az esetben nem csupán a *vagina dentatát*, de a vámpírfogakkal kapcsolatos asszociációkat is előhívják.

A szülés folyamata, Bella testének leírása abszolút sokkolónak hat, figyelembe véve, hogy egy romantikus YA fantasy regényről van szó: „Bella lilás bőre inkább feketének tűnt. A hatalmas, remegő has merő sötétvörös véraláfutás. Rosalie felemelte szikét tartó kezét. [...] Bella hasához ért, és ahol megérintette, élénkpiros vér fröccsent fel. Mintha felborítottak volna egy vödört, vagy teljesen kinyitottak volna egy csapot. Bella megrándult, de nem sikított. Még mindig fulladozott.”³⁰ A kettős születés mellett egy harmadik női szörny is jelen van: Rosalie, Edward gyerekekre vágó vámpírtestvére a szörnyszerű anyaság megtestesítője. Rosalie, mivel vámpír, természetlen – az egyetlen lehetséges út előtte, ha más gyermekét kapja meg. Meyer Jacob narrációján keresztül a szöveg több pontján jelzi az olvasónak, hogy Rosalie szándéka, hogy átsegítse Bellát a terhességen, nem egészen önzetlen. A vérszomj azonban felülkerekedik az anyai ösztönökön, Rosalie nem tud uralkodni magán a rengeteg embervér láttán, és egy ponton távoznia kell a szülőszobai jelenetből, hogy ne okozzon kárt a jelenlétével.

A lány halála látszólagosan bekövetkezik,³¹ miután vámpírmérget fecskendeznek a szívébe. Az, hogy a mérget nem harapás útján, hanem medikalizált módon, fecskendővel juttatják a szervezetébe, csak tovább erősíti az anya és lánya közötti párhuzamot: a gyerek természetes módon, ember anyától, szörny apától született hibrid szörny, miközben Bella medikalizált módszerrel, mesterségesen formált vámpíranya. Kristeva egyik legszemléletesebb példája a tisztátalanra a hulla, a holttest látványa, amelynek jellemzője, hogy a tárgy (*object*) kontextusában szemben áll az énnel.³² A halott emberi test már nem képes fenntartani azokat a funkciókat, amelyek a testnedveket, váladékokat kontrollálják, tehát az alapvető méltóság megőrzéséhez is szükséges életfunkciók elvesztése történik. A brutális szülésjelenetben látott összeroncsolt női test ábrázolása csupán ideiglenes abjekciót jelent: Bella, csakúgy, mint minden vámpír a könyvekben, átváltozása után gyönyörűvé és sebezhetetlenné válik, így az élőhalott test, egy szörny teste elsősorban továbbra is kíváncsósággal jelenik meg a narratívában.

Bella számára romantikus vágyai beteljesülésének záloga a szörnyeteggé válás, hiszen ő és az örök élettel bíró Edward másképp nem lehetnek együtt. Bella gyors egymásutánban lesz feleség, anya és szörnyeteg a sorozat negyedik kötetében, és bár a romantikus narratíva ígéretei beteljesülnek, érdemes rávilágítanunk, hogy Meyer narratívájában ez a beteljesülés csupán bizonyos kondíciókkal (szigorúan a házasság létrejöttével, valamint csak és kizárólag házasság utáni szexuális együttléttel) jöhet létre. Ezt tovább hangsúlyozza, hogy Bella egyéni ágenciája a párkapcsolatban a negyedik kötetre láthatóan nagymértékben erősödik. A lány számára a szörnyvé válás, a házasság és az anyaság azt is jelenti, hogy végre egyenlővé válhat a férfival, aki a sorozat korábbi kötetekben gyakran szinte gyerekként, megmentésre szoruló nőként kezelte. A szörny, anya és feleség szerepek közé a könyv kontextusában egyenlőségjel tehető, hiszen mindegyik ahhoz kötődik, hogy az addig passzív, a férfiak döntéseinek kiszolgáltatott nő végre aktív cselekvővé válhasson. Paradox módon tehát a főszereplő akkor lehet a saját döntéseinek ura, amikor beteljesíti a hagyományos értelemben vett „női feladatokat”, házasságra lép egy férfival, és gyereket szül – tehát amikor összeköti az életét másokéval.

NŐ(I SZÖRNY) A TÁRSADALMON KÍVÜL

Theodora Goss egy kifejezetten archaikus struktúrát alkalmazva értelmezi a női szörnyet. *Athéné Klub* sorozatának első része, az *Az alkímista lányának különleges esete*³³ hagyományosabb módon közelít a szörnységhez. A sorozat az angol irodalomból ismert őrült tudósok (Victor Frankenstein, Henry Jekyll, Doktor Moreau, Giacomo Rappaccini) lányaira fókuszál. Goss karakterei között megjelenik a Frankenstein szörnnyéhez hasonlóan teremtett Justine Frankenstein, valamint Mary Jekyll és Diane Hyde, Doktor Jekyll két különböző személyiségének lányai. Doktor

Moreau szigetéről csatlakozik hozzájuk a pumából nővé operált Catherine Moreau, Olaszországból pedig a mérgező érintésű Beatrice Rappaccini. A sorozat egyértelműen tisztelni kíván a viktoriánus irodalom nagyjai előtt: a történetekben helyet kap Sherlock Holmes és Doktor Watson is, megjelenik az első női vámpír, Carmilla, de Sigmund Freud, valamint Bram Stoker *Drakulájának* majdnem teljes szereplőgárdája is tiszteletét teszi. A konfliktus a női szörnyleányokból álló Athéné Klub, valamint a tudós apák formációja, az Alkimista társaság között bontakozik ki. Utóbbiak kísérletezésének eredményei a főszereplő lányok, a társaság további célja pedig a transzmutációval való kísérletezés és az emberi élet meghosszabbítása. A transzmutáció jegyében a lányok között van állat-ember hibrid, növény-ember hibrid, fizikailag élő és halott test között ragadt hibrid (modern fogalmaink szerint tulajdonképpen zombi), valamint Diana Hyde és Mary Jekyll karakterében a tudat hibridizációja is megjelenik.

Theodora Goss két történetmesélési gyakorlatot vegyít a sorozatban. Az egyik a „valakinek a valakije” típusú, alapvetően a gótika korszakára, szörnyeire építkező, azokat újraaktualizáló formátum, ami népszerűségét az 1930-as években debütáló, egymástól független horrorfilmekkel³⁴ szerezte. A második gyakorlat az újmédiára jellemző remixelés,³⁵ ami jelen esetben a populáris kultúra különböző fragmentumait összeillesztő szörnyremix (*frankenfiction*)³⁶ tematikában nyilvánul meg.³⁷ De Bruin-Molé szerint, mivel a frankenfiction szörnyei túllépnek a létező narratívákon, és kibővítik őket, ahelyett hogy eredeti, új karaktereket és történeteket alkotnának, a frankenfiction szörnyei sosem fognak megfelelni a klasszikus, kanonizált szörny- és szörnység-definíciónak. A frankenfictiont olyan szórakoztató, kommercializált narratívaként definiálja, amelyben zombik, vámpírok, vérfarkasok és egyéb fantasztikus szörnyek ékelődnek a klasszikus irodalom történeteibe vagy népszerű történelmi korszakokba, és a *gothic remix* és a *történelmi szörny mashup* megnevezéseket alkalmazza erre a hibrid, az adaptáció és remix határán helyet foglaló zsánerre.³⁸

Az ilyen típusú történetekkel kapcsolatos egyik fő kérdés, hogy a társadalom szövetében marginális szerepet betöltő, történelmi szörnyek hogyan integrálódnak a mainstreambe. Limpár Ildikó a fantasztikus coming of age történetek szörny-narratíváira fókuszálva szentel egy tanulmányt Goss könyvsorozatának is. Limpár szerint a kötet szörnyeinek mindegyike megfeleltethető Cohen szörnydefiniójának: Justine teste a halál és az élet találkozásának bizonyítéka, klasszikus értelemben övé a leginkább szörnyszerű test (ezt a szereplők többször ki is használják, hiszen Justine magassága, termete és fizikai ereje lehetővé teszi, hogy cross-dressing segítségével, férfinak öltözve a lányok kísérőjeként tűnjön fel, ezzel legitimálva például olyan, nők számára kevésbé biztonságos vagy akkoriban elérhetetlen közlekedési módokat, mint a vonatozás). Catherine, a Puma nőként az állat és az ember közötti hibriditást testesíti meg, míg Beatrice a (mérgező) növény és ember közötti átmentet. Mary és Diana esete kissé különbözik a többiekétől, hiszen egy apától, de annak két különböző személyiségétől származnak: Diana lázadó, mohó, csapongó személyiségével, majomszerű mászási képességeivel egyértelműen Hyde lánya, míg Mary, a ráció, a pontosság és a gyors észjárás megtestesítője Doktor Jekyllhez tartozik.³⁹

Az sorozat karaktereinek életre hívása a történelem, az irodalomtörténet feminista szempontú újraírásának vágyából fakad. Olyan nők kerülnek főszerepbe, akik korábbi, erősen kanonizált szövegekben csupán férfiak áldozataiként, az események passzív elszenvetőjeként léteztek. A szörnység, akárcsak Bella vámpírrá válásakor, ez esetben is a cselekvőképességgel (*ágencia*), az aktivitással kapcsolódik össze. A csapat tagjai a társadalom peremére szorultak, nőkként és szörnyekként is; Goss már-már túl egyértelmű párhuzamot is állít a két állapot közé. A tudós apákkal, végérvényesen a teremtőikkel zajló harc szimbolikusan a patriarchátus elleni küzdelmet, a már ismert narratívákkal való szembehelyezkedést is jelenti. Azzal, hogy a szerző egyenként elmeséli a karakterekkel az élettörténetüket, hangot adva az elnyomottaknak, a narratíva visszavételére törekszik,⁴⁰ ilyen módon a szörnylét lehetővé teszi a test, a nőiesség visszavételét, sajátta tételét.

KONKLÚZIÓ ÉS KITEKINTÉS

A női szörnyek gyakori feltűnése a YA fantasy történetekben olyan nemzetközi trendekre is rámutat, mint a gótikus regény jellegzetességeinek újramegjelenése vagy a nőiesség, a női alakok újraértelmezésének vágya az irodalomban. Továbbá a YA irodalmi rendszerben betöltött pozíciója, a gyerek- és a felnőttirodalom közötti határsértésből fakadó sehova sem tartozása az „irodalmi szörnység” motívumának is igen könnyen megfeleltethető. A szörny a határátlépést testesíti meg, a YA irodalomhoz hasonlóan: míg a szörny az emberhez képest több vagy kevesebb, a YA irodalom esetében ugyanez igaz: másabb, mint a gyerekirodalom, „kevesebb”, mint a felnőtt olvasókhöz szóló szövegek. Ahogy a gótikus YA fikcióban a tinédzser test ellenáll a felnőtt és a gyerek kategóriákba való besorolhatóságnak, úgy válik egyúttal szörnyűséggé is.⁴¹

A YA fantasy kapcsán a hibriditás fogalma kettős, metaforikus és piaci jelentéssel is bír. A YA hibrid irodalmi mezőként a könyvpiac logikájában is kettős helyet foglal el, primer célközönségén, a tinédzsereken túl rengeteg felnőtt és gyerek fogyasztja. Számos bestseller népszerűsége, eladási adatai is arról tanúskodnak, hogy sokkal nagyobb figyelmet érdemlő szegmensről beszélünk, annak ellenére, hogy hajlamosak lehetünk a gyerekirodalom egyik mellékágaként gondolni ezekre a szövegekre, és nem önálló, saját szabályrendszerrel rendelkező kulturális produktumként kezelni őket. A hibriditás fogalma a YA-t egy köztes, két nagy korosztály közé „beszorult” korcsoport irodalmaként is definiálja, amelynek hibrid mivolta nemcsak a piaci tendenciákban látható, hanem a kortárs YA fantasy kevert műfaji kódjaiban és női szörnyhőseiben is.

JEGYZETEK

¹ Limpár Ildikó fogalomhasználata után, vö. *Rémesen népszerű. Szörnyek a populáris kultúrában*, szerk. LIMPÁR Ildikó, Athenaeum, Budapest, 2021.

² GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic = Literary Theory An Anthology* (2nd ed.), szerk. RIVKIN, Julie, RYAN, Michael, Blackwell, 2004, 823.

³ J. K. Rowling *Harry Potter*-sorozata óta a boszorkányiskola kedvelt helyszíne a YA fantasy történeteknek (például Rachel Hawkins: *Hex Hall*), de a Netflixen 2018-ban debütált a *Sabrina hátborzongató kalandjai* is, ami a klasszikus 1996-os *Sabrina, a tiniboszorkány* sorozathoz is köthető.

⁴ CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1st ed.), Routledge, 1993, 28–29.

⁵ A sorozat eredetileg a Disney Press gondozásában jelent meg, így adott, hogy a könyvek csak a stúdió által vászonra vitt gonoszokra fókuszálnak.

⁶ Néhány filmes példa a jelenségre: 2021-ben debütált Emma Stone főszereplésével a *Szörnyella* című film, Demóna történetét pedig már a 2014-es, Angelina Jolie főszereplésével készült hollywoodi film is megismertette a nézőkkel. Jörgosz Lánthimosz 2024-ben debütáló filmje, a *Szegény párák* pedig Frankenstein szörnyének női újraértelmezését, annak felnövéstörténetét tárja elénk a vásznon.

⁷ A sérülékenysége leginkább abból is fakad, hogy fokozottan van kitéve a digitalizáció, a közösségi média olykor szélsőséges hatásainak. A fiatalabb generáció tagjai az elsők között érzékelik ezeket a folyamatokat, így hajlamosak az olvasmányélményeikben is ezek után kutatni.

⁸ TORBÓ Annamária, *Fikció, transzmédia, aktivizmus - Egy Harry Potter-rajongói közösség kulturális és részvételi politikái*, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2024.

⁹ Ehhez lásd még: Leah Phillips *What is YA?* című cikke <https://networks.h-net.org/node/2602/discussions/897613/part-1-what-ya>

¹⁰ SMITH, Michelle J., MORUZI, Kristine, *Introduction = Young Adult Gothic Fiction: Monstrous Selves/Monstrous Others* (1st ed.), szerk. UŐK, University of Wales Press, 2021, 4.

¹¹ COATS, Karen, *Between Horror, Humour, and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic = The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*, szerk. JACKSON, Anna, MCGILLIS, Roderick, COATS, Karen, Routledge, 2008, 84.

¹² SMITH, Michelle J., MORUZI, Kristine, *YA Gothic Fairy Tales and Terrifying Romance = Young Adult Gothic Fiction... i. m.*, 255.

¹³ STOKER, Bram, *Drakula*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2010, 294.

¹⁴ PRESCOTT, Charles E., GIORGIO, Grace A., *Vampiric Affinities: Mina Harker and the Paradox of Femininity in Bram Stoker's Dracula*, *Victorian Literature and Culture*, 2005/2, 487–488.

- ¹⁵ MITTMAN, Asa, Simon, *Introduction – The Impact of Monsters and Monsters Studies = The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous* (1st ed.), szerk. MITTMAN, Asa, Simon, DENDLE, Peter J., Routledge, 2012, 7.
- ¹⁶ COHEN, Jeffrey Jerome, *Monster Culture (Seven Theses) = Monster Theory: Reading Culture*, szerk. COHEN, Jeffrey Jerome.
- ¹⁷ *Uo.*, 20.
- ¹⁸ PIPHER, Mary Bray, *Reviving Ophelia: Saving the Selves of Adolescent Girls*, Putnam, New York, 1994, 19.
- ¹⁹ KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982, 53.
- ²⁰ *Uo.*, 4–5.
- ²¹ Creed elsősorban Brian De Palma 1976-os *Carrie*-rendezésére reflektál.
- ²² CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1st ed.), Routledge, 1993, 73.
- ²³ CART, Michael, JENKINS, Christine, *The Heart Has Its Reasons: Young Adult Literature with Gay/Lesbian/Queer Content, 1969–2004*, Scarecrow Press, 2006, 84–85.
- ²⁴ Az a szövegből nem világos, hogy Meyer részéről ez valós szándék volt, vagy csupán rossz szerzői döntések eredménye.
- ²⁵ MEYER, Stephenie, *Breaking dawn – Hajnalhasadás*, Könyvmolyképző Kiadó, 2010.
- ²⁶ Lásd még: <https://www.theguardian.com/books/2008/jul/20/news.booksforchildrenandteenagers> – utolsó letöltés dátuma: 2024. augusztus 2.
- ²⁷ Akárcsak a korábban említett *Szegény párák* esetében.
- ²⁸ HARRINGTON, Erin, *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror* (1st ed.), Routledge, 2018, 3.
- ²⁹ MEYER, *Breaking Dawn... i. m.*, 314.
- ³⁰ *Uo.*, 361.
- ³¹ Többszöri újraolvasásra sem teljesen világos, hogy a szülés pontosan hogyan történik. Az egészségügyileg képzetlen szereplők egy ponton császármetszést hajtanak végre Bellán, tehát felvágják a hasát, azonban Jacob narrációjából végül úgy tűnik, a gyerek kirágja magát a lány testéből: „Vámpírfogakkal garantáltan át lehet rágni a vámpírbőrt.” *Uo.*, 363.
- ³² KRISTEVA, *i. m.*, 71–72.
- ³³ Goss, Theodora, *Az alkimista lányának különleges esete*, Metropolis Media, 2020.
- ³⁴ 1935-ben jelent meg a *Frankenstein menyasszonya*, 1936-ban a *Drakula lánya*, 1939-ben a *Frankenstein fia*, 1943-ban a *Drakula fia*, kissé később, 1960-ban pedig a *Drakula menyasszonyai*.
- ³⁵ de BRUIN-MOLÉ, Megen, *Gothic Remixed: Monster Mashups and Frankenfictions in 21st-century Culture*, Bloomsbury Academic, London, 2019, 14–18.
- ³⁶ *Uo.*
- ³⁷ Megen de Bruin-Molé *Gothic Remixed Monster Mashups and Frankenfictions in 21st-Century Culture* című könyvében Theodora Goss sorozata mellett olyan példákat említ a jelenségre, mint a *Penny Dreadful* című sorozat, az *Anno Dracula* könyvsorozat, a *Pride and Prejudice and Zombies* című regény és a *The League of Extraordinary Gentlemen* képregény, illetve az abból készült film. (Bár a könyv ezeket nem tárgyalja, a kategóriába sorolhatjuk még a 2004-es *Van Helsing* filmet és a szintén képregény-adaptáció *Hellboy* filmeket is.)
- ³⁸ de BRUIN-MOLÉ, *i. m.*, 3–4.
- ³⁹ LIMPÁR Ildikó, *The Truths of Monsters: Coming of Age with Fantastic Media*, McFarland, 2021, 85.
- ⁴⁰ *Uo.*, 93-94.
- ⁴¹ SMITH, Michelle J., MORUZI, Kristine, *Introduction = Young Adult Gothic Fiction... i. m.*, 7–8.

