

Hódosy Annamária

Egy szoknya, két nadrág. Homoszociális alternatívák filmen

Absztrakt

A dolgozatban a homoszocialitás megjelenését vizsgálom néhány olyan filmben - Síró Játék, Egy kis ravaszság, és a Robinson Crusoe két változata - amelyek a szerelmi háromszög alapesetét variálják, és miközben az egy nő/két férfi viszony alternatív verzióit vázolják fel, végeredményben a homoszexualitás és a heteroszexualitás közti határmezsgyét tematizálják. Mindegyik filmben jól megfigyelhető a heteronormativitásnak nem csak a homoerotika árán, hanem egyszersmind a homoerotika révén való fenntartására irányuló törekvés, amennyiben a vizsgált háromszögekben a nő egyszerre mutatkozik akadállynak és közvetítőnek a főszereplő férfiak között, mégha olykor nem is több, mint metafora.

Szerző

Hódosy Annamária az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékén tanít. PhD értekezését Shakespeare szonettjeiről írta. Fő kutatási területe a metafikció és a gender-studies.

Egy szoknya, két nadrág. Homoszociális alternatívák filmen

„Atyámnak volt egy lánya, s úgy imádot/ Egy férfit, mint szívem imádna téged/ Talán, ha nő lennék.” (Shakespeare 1988: 835) – mondja a magát Cesariónak nevező apród Orsino hercegnek a *Vízkereszt*-ben. Cesario persze valójában Viola, így vágya végül beteljesül. *Csak* így teljesülhet, mert bár Orsino (aki Olivia grófnőnek udvarol) „Cesario” bájaira is érzékeny, mégsem merül fel, hogy apródja iránti érzéseinek szabad utat adjon, egészen addig, amíg Viola női ruhát nem ölt – így viszont azonnal oltárhoz vezet. Olivia, aki közben beleszeretett a fiúnak hitt Violába, a lány fiútestvéréhez megy férjhez. A heteroszexualitásnak nincs alternatívája, mégis, ha meggondoljuk, hogy Violát annak idején fiúszínész játszotta, Viola vágyában és Orsino érzéseiben a hajdani néző számára mindvégig megmaradt valami homoerotikus elem, ahogyan a figura „nőisége” is egyfajta fikcióként érvényesült, amely a férfiak közti lehetetlen szerelem beteljesülését hivatott szolgálni. Ennek végső retorikai eszköze a „női ruha”, ám a szöveg más stratégiákat is kínál a szóban forgó cél képzeletbeli eléréséhez.

Viola egy alkalommal Olivia szolgájának nevezi magát, amin a hölgy igencsak elcsodálkozik: „Te Orsino szolgája vagy.” Mire Viola így sziporkázik: „S ő a tied, szolgád szolgája hát / A te szolgád is egyben, édes úrnőm.” (Shakespeare 1988: 848) Ez a szillogisztikus logika nem csak a szolgaságra, hanem a szerelemre is alkalmazható, amint a 134. szonett metaforái tanúsítják: „ha magadba zársz, rabod e szív, s mind, kit benne találsz”. Ha Olivia Orsino szerelme, Cesario pedig Olivíáé, akkor Cesario Orsino szerelme is – Olivíán keresztül. A postási szerep így paradox módon arra szolgál, hogy a heteroszexuális közvetítésen keresztül létrehozza a „tiltott” homoszexuális viszony fantáziáját.

A mai előadásokban a néző számára a színésznők által megtestesített Viola akkor is lánynak látszik, amikor fiút játszik. Orsinoval való kapcsolata így mindvégig természetesnek és illendőnek tűnik, és ehelyett inkább Cesario és Olivia viszonyában tűnik fel valamiféle lesbikus elem.^[1] A film végképp eltüntet az „apród” játszott nemének „valódiságát” azáltal, hogy az arcokról közelít adva a női jellemzők és a lányos hang egyértelműen „természetes” nőként prezentálja Cesariót. A film így egy igencsak fontos aspektusától fosztja meg a vígjátékot: attól, amit Eve Sedgwick *Between Men* című könyvében „homoszociális” dimenzióknak nevez.

Sedgwick elképzelése dacol azzal a nézettel, hogy a homoszexualitás és a heteroszexualitás mereven elválasztható egymástól. A homoszexualitás és a heteroszexualitás ehelyett egy homoszociális kontinuum két végletét alkotja. A homoszociális kapcsolatok a nők „cseréjén” alapulnak, s így a férfiak egymás iránti vágyát éppen a nők „használata” legitimálja és tartja kordában egyszerre. E többek között Lévi-Strauss, Luce Irigaray és Gayle Rubin nyomán kialakított koncepcióban a nő cseretárgyként vagy áramvezetőként működik a férfiak közti viszonyok kialakításában, amelyek éppen ezért fontosabbak, magasabb rendűnek minősülnek, mint a nőkkel való kapcsolataik. Az így kialakított férfiak közötti szövetség (vélt) hatékonyságának fenntartásához ugyanakkor szükség van a homoszociális szexualizálódásának megtiltására is, amely éppen a nők közvetítőként használatának „kötelezővé” tételével történik, amivel kialakításra

kerül a „normatív heteroszexualitás” (Sedgwick 1985: 1-27).

Sedgwick René Girard-t követve az irodalom népszerű szerelmi háromszögtörténeteiben vizsgálja a férfi főszereplők közötti viszonyok ambivalenciáját, ahol a riválisok közötti kapcsolat felülmúlni látszik annak a fontosságát, amiért elvileg küzdenek. Sedgwick modellje után a szereplők vágyainak irányultsága jóval bonyolultabbnak látszik, mint első pillantásra, és feltáruznak azok az ideológiai mechanizmusok, hatalmi technikák, én-technológiák és retorikai stratégiák, amelyek ezt létrehozni és/vagy álcázni hivatottak.

Ha e modellnek célja van, az nem más, mint hogy megértesse, miért kell az ellenkező neműek és az azonos neműek közötti erotika dichotómiáját olyan nagy elővigyázattal fenntartani. Hogy a társadalom a szexualitást »hetero« és »homo« antitézisekre osztotta, annak oka éppen az, hogy olyan nehezen elhatárolható a kettő. (Bristow 1997: 205)

A következőkben a homoszocialitás megjelenését vizsgálom néhány olyan filmben, amelyek a Girard-Sedgwick által felvázolt szerelmi háromszög alapesetét variálják, amennyiben az egy nő – két férfi viszony alternatív verzióit vázolják fel, e téma ironikus átalakításával játszanak el, s eközben más és más formában ábrázolják, illetve változó mértékig és láthatóan más-más célból tematizálják a homoszexualitás és a férfiak közötti „szövetség” közti határmezsgyét. A *Síró játék* (The Crying Game. Neil Jordan, 1992) esetén a homoszexualitás és a heteroszexualitás közötti „természetes” különbség megkérdőjelezése áll a film fókuszában, az *Egy kis ravaszságban* (A Little Touch of Mink. Delbert Mann, 1962) a homoerotika csak egy humoros félreértés erejéig, viccként tűnik fel, a *Robinson Crusoe* vizsgált feldolgozásaiban (Robinson Crusoe. Luis Bunuel, 1954; Robinson Crusoe. Rod Hardy & George Miller 1997) pedig csak a kifejezetten erre irányuló kritika hatására vehető egyáltalán észre. De mindegyik filmben jól megfigyelhető a heteronormativitásnak nem csak a homoerotika *árán*, hanem egyszersmind a homoerotika *révén* való fenntartására irányuló törekvés, amennyiben a vizsgált háromszögekben a nő egyszerre mutatkozik akadálnak és közvetítőnek a főszereplő férfiak között, mégha olykor nem is több, mint metafora. A *Síró játékot* már kielégítően elemezték ebből a szempontból: a heteronormativitás megkonstruálásának itt jól kimutatható mechanizmusát éppen e „bevett” szempontok alkalmazásával lehet a többi filmben is felfedni. A *Robinson* esetében viszont a regény meleg értelmezése segíthet, hogy a filmes adaptációban történő változásoknak egyszerre legyenek észrevehetőek a homoerotikát feltáró, kihasználó és elfojtó mozzanatai is.

*

A *Síró játékban* nem kell felfedezni a nemi problematikát, miután a film eköré szerveződik. Egy IRA szervezeti egység egyik női tagjukat csalétkül használva elfog egy brit katonát, Jodyt (Forest Whitaker). Az őt, Fergus (Stephen Rea), akinek vigyáznia kell Jodyra, sajnálja foglyát, és lassan összebarátkozik vele. Amikor kiderül, hogy ki kell végeznie, húzza az időt, amit a fogoly kihasznál és megszökik, ám az úttestre érve elgázolja a katonai jármű, amely (elvileg) megmentésére és a terroristák felszámolására érkezik. Fergus Londonba menekül, és megpróbálja teljesíteni Jody

A film középpontjában Dil szexuális titkának felszínre kerülése áll, s így a legkézenfekvőbb szempontnak, amit a kritika érvényesíthet, a nemi szerepcsere, a tranvesztizmus vagy transzszexualitás vizsgálata mutatkozik. A film Fergus reakciójában közvetlenül ábrázolja a homofób rögzültségeket, és szembesíti ezt a nemi szerepek nem-természetes voltának lehetőségével. Dil ugyanis képes tökéletesen eljátszani a „nő” szerepét („jobban” mint maguk a nők) s ezáltal a „természetes” női szerep „csináltságára” mutat rá. Hogy Fergus a lelepleződés után is képes tovább udvarol Dilnek, az a nemi szerepek természetességét ugyan megkérdőjelezi, ám maguknak a nemi szerepeknek az egymáshoz képest meghatározott jellemzőit nem érinti (ami többek között azt is megmagyarázhatja, miért lett siker a film). Dil „feminin” jellemzői a legkonvencionálisabb – és a feminizmus által leggyakrabban visszaautasított – női jellemzők, a külsőségek hajszolása, hisztériára való hajlam, a férfitől való teljes függőség – ami nemhogy fenntartja, de meg is erősíti a maszkulin dominancia érzetét. Fergus, aki korábban úgy érezte, „semmire se jó”, Dillel „igazi” férfinak érezheti magát, mert fizikai ereje, határozottsága, szűkszavúsága látványos. Fergus „férfi”-ként való megismerése, mint Dil „férfi”-fogalmaz – a heteroszexualitás megismerése, mint Dil „férfi”-fogalmaz – a heteroszexualitás megismerése, mint Dil „férfi”-fogalmaz.



Leighton Grist megkérdőjelezi, hogy a szerepjáték ennyire egyszerű szabályokon nyugodna. A filmet Cronenberg *Pillangó úrfijával* összehasonlítva, arra a következtetésre jut, hogy az anatómiai nem titokként való ábrázolása a két filmben nem pusztán a meglepetés kiváltására, illetve a nemi szerep fiziológiai megalapozatlanságának felismerésére szolgál, hanem éppenséggel a (heteronormatív) nemi szerepeknek a kialakulását dramatizálja. Grist látványos analógiát mutat ki a „fallikus nő” freudi leírása és a történetek között, ami azért különösen érdekes, mert Freud ezt nem valamiféle „perverzitás”, hanem éppenséggel a „normális” heteroszexualitás fenntartó alapjaként mutatja be. (Grist 2003: 3, 15) A fallikus anya Freud szerint egy olyan preödipális képzet, amelytől a fiúgyermek nem egykönnyen szabadul, hiszen az alternatívája a fenyegető „kasztrációs komplexus”, amit a fallosz hiányának látványa vált ki a fiúkban. A fallikus anya képzete ekként egyfajta vágytöltő álom, amelyben a vágy tárgyát (az anya megfelelőjét) nem a hiány határozza meg – s amely gyakorlatilag bármely heteroszexuális férfi tudatalattijából felbukkanhat. Arról nem is beszélve, hogy mint Laura Mulvey megkerülhetetlen tanulmányában bemutatta, a férfiak által vonzónak talált nőkép voltaképp sok szempontból a fallikus anya felidézésére hivatott: a boa, a szőrmék, a harisnya, a cipősarok és a kalap, a végzet asszonya (és Dil) szájában ellenállhatatlan cigaretta mind-mind a női hiány tagadását, illetve ennek a tagadásnak a regresszív felidézését célozza. Bár Fergus és Dil története látszólag nem a hiány felismerése és annak tagadása, hanem épp ellenkezőleg, a „nő” fallikus voltának felismerése, Freud után azt mondhatnánk, hogy ez nem más, mint a heteroszexualitás tulajdonképpeni paradox konstrukciójának reprezentációja: hogy a „nő” csak akkor lehet a vágy tárgya, ha látványa elfedi a fallosz hiányát, mely követelményt Dil (és Butterfly úrfi) maradéktalanul teljesíti.

A *Síró játék* eszerint a „másféle” szexualitást nem a heteroszexualitástól elhatárolható, azáltal marginalizált, „egyéb” irányultságként mutatja be, hanem mintegy a heteroszexualitás röntgenképeként, vagy „másik oldalaként”. De nem pusztán Dil transzvesztizmusa és Fergus ennek ellenére – vagy épp ezért – rá irányuló vágya az, ami ezt demonstrálja. Jody és Fergus között a film kezdetétől sajátos vonzalom tapasztalható, amelynek homoerotikus természetét szimbolikus események és képek jelzik (Grist 2003: 6-7). Amikor Fergus megsajnálja Jodyt és leveszi a fejéről a kámszát, amelyben fulladozik (bizonyos értelemben „levetkőzteti”), Jody azzal „viccel”, hogy Fergus „jóképű”, flörtöl fogvatartójával, aki vevő Jody „humorára”. Később Jody arra kéri Fergus, segítsen neki vizelni, amit összekötött kézzel nem tud megtenni; Fergus kelleetlenül beleegyezik, és ezáltal „óriási örömhöz” juttatja Jodyt. Eközben kénytelen megérinteni is Jody szerszámát, aki így vigasztalja: „ez csak egy darab hús”. Mindez (utólag) nyilvánvaló párhuzamba kerül Dil elképzeléséről önnön péniszének „részletkérdés” voltáról (Grist 2003: 9), illetve azzal is, ahogyan Fergus mintegy „nem néz oda”, belemegy a kapcsolatba, de tagadja annak nem-normatív jellemzőit. Míg Dil esetében a „lány” férfi-fiziológiájáról próbál megfeledkezni, Jody esetében épp ellenkezőleg, a kapcsolat barátságon túlmenő jellegéről, illetve arról, hogy a „valós” fiziológia voltaképp mit sem számít. Amikor Jude, a terroristanő egy (fallikus) pisztollyal megüti Jodyt, a férfi

kámzsa alól kibukkanó vérző szája a menstruáló vulva, s így a „kasztráció” képzetét kelti, aminek valós fizikuma éppúgy ellentmond, mint ahogy Dil esetében láthatjuk (Grist 2003: 9).

Dil és Jody ekképp egymás alakmásaként tűnnek fel, amint Fergus és Jody is egymás alakmásai lesznek, azáltal, hogy egymást váltják Dil gáláns lovagjának szerepében. Miután Fergus Dillel randevúzik, többször is Jodyról álmodik, aki – a Dil lakásán ereklyeként tartott – kriketruhájaiban elégedetten toszogatja a labdákat, ami látszólag arra utal, hogy Fergus Jodyt helyettesíti a Dillel való viszonyban. A fentiek alapján viszont ugyan arra is utalhat, hogy Dil helyettesíti Jodyt a Fergussal való viszonyban (Grist 2003: 6). Az utóbbi lehetőséget teszi erősebbé, amikor Fergus Jody kriketruhájaiba öltözteti, azaz *Jodyvá alakítja Dilt*, és mondván, hogy ez lesz a „nászéjszakájuk” egy szállodába viszi elrejtetni. Bár mindegyre hemzsegek a racionális indokok, mégiscsak szembeötlő, hogy bár alapvetően Jody tűnt közvetítőnek Dil és Fergus között, valójában Dil a közvetítő Jody és Fergus között. Az először nőnek hitt Dil a „hagyományos” eszköz arra, hogy rajta keresztül heteroszexuális értelmezést kapjon a vágy itt alapvetően homoszexuális – és így „megengedhetetlen” – irányultsága, s a Fergus és Jody közötti kapcsolat megmaradhasson a tiszteletreméltó bajtársias/katonás – homoszociális – regiszterben. Az, hogy kiderül, Dil voltaképp nem „nő”, persze elvileg ellentmond a közvetítés voltaképpeni funkciójának, nevezetesen, hogy fenntartsa a heteroszexualitás látszatát: ennek következménye Fergus „homoszexuális pánikja”. Maga a közvetítés folyamata azonban ettől még zavartalan marad, sőt, bizonyos szempontból még motiváltabbá válik, azáltal, hogy a közvetítő és a közvetített fizikailag is egyre hasonlóbb lesz. Ám minél hasonlóbbak, annál inkább eltolódik Fergus és Dil viszonya a homoszexuális regiszterbe, és minél inkább különböznek, annál inkább visszakerül a heteroszexuális regiszterbe. Amikor Dil újra sminkben és túsarkúban tipeg be a börtönbe, látogatásra, a néző feltehetően úgy érzi, visszaállt a *rend*, és ez nem (csak) a túszejtések, robbantások, merényletek és menekülések káoszának (ideiglenes) elcsendesülését jelenti.

*

Az 1962-es *Egy kis ravaszság* legerőteljesebb és a főszereplők által kimondottan (bár hollywoodi vígjátékhoz illően távolról sem szubverzív módon) feszegetett témája a társadalom által elvárt női szerep, az üzlet és a hatalom összefüggése. A főszereplő, a tüneményes, szép, de egyszerű és kedves Cathy Timberlake (Doris Day) épp állásinterjúra igyekszik, amikor egy dúsgazdag üzletember autója az útpadka melletti pocsolyába hajtvva telefröcsköli a ruháját sárral. A milliomos, Philip Shayne (Cary Grant) felfigyel a lányra, és némi pénzzel kárpótolni kívánja Cathyt a tönkrement öltözékért. Cathy megalázónak tartja a kárpótlást, és az üzletember hóbotos barátja és tanácsadója, Roger (Gig Young) rábeszélésére személyesen megy el megmondani a magáét a milliomosnak. Csakhogy első pillantásra beleszeret a sármos üzletemberbe és visszakozik. Mr. Shayne azonban ragaszkodik a kárpótláshoz, együtt töltik a napot, melynek végén a milliomos ajánlatot tesz Cathynek – ám nem *házassági* ajánlatot, ahogyan a lány először érti/reméli, hanem pusztán társaságát és pénzt kínál fel ki nem mondott szolgáltatásokért cserébe. Miután a lány már szerelmes, némi huzavona után igent mond az ajánlatra, ám két próbálkozásra sem sikerül eljátszania a gátlástalan szerető szerepét, később pedig a munkaügyi segítséget is visszautasítja.

Egyre-másra kínos helyzetekbe sodorja az efféle szituációkhoz nem szokott úriembert, aki szeretne visszatérni megszokott életéhez. Megkéri Rogert, segítsen férjhez adni a nőt, hátha úgy majd megszabadul tőle. Roger azonban, aki kezdettől azt a személyt látja és csodálja Cathyben, akit másokkal – és vele – ellentétben nem lehet megvásárolni, házasságközvetítésre adja a fejét, s (a magyar cím ellenére) egy nem annyira ravasz, mint inkább naiv, ám kétségbeesett tervet dolgoz ki arra, hogy Mr. Shayne féltékenységében végül is megkérje Cathy kezét. Akármilyen is, a terv sikerrel jár, s az utolsó képsorokban immár babakocsit tolva láthatjuk ismerőseinket.

A főtéma a pénzért árult szerelem be nem vallott és el nem ismert formája, amely ennél fogva a hivatásos prostitúcióhoz^[2] közelít. A film főszereplőjének kivételessége láthatóan abban áll, hogy minden érzelmi és gazdasági kísértés ellenére sem választja a marginális pozíciót, s mintegy erényes viselkedése jutalmaként végül is feleségül mehet a főhőshöz. A prostitúció és a házasság egymáshoz való viszonyát tekintve azonban a film egyáltalán nem megnyugtató ellentétet vázol fel: bár legitimitásukat tekintve különböznek, mindkettő a nő tárgyiasításaként és áruként – azaz cseretárgyként – való használatként jelenik meg, ami Sedgwick értelmezésében a homoszocialitás tartópillére.

A társadalmi nem, a szexualitás és a (árucserén alapuló) gazdaság összefüggését már a felvezetés is *in medias res* tárgyalja, bár ennek metaforikus természete csak fokozatosan bontakozik ki. Az a véletlen vagy „szerencsés” helyzet, ami az eseménysort elindítja, Cathy lefröcskölése, meglehetősen erős szexuális – ha nem egyenesen pornografikus – konnotációkkal bír. Még ha a filmgyártás adott korszakában ezek kimondása fel sem merülhetett, a humoros félreértések gondoskodnak róla, hogy felismerhetők legyenek: az incidens után Mr. Shayne, akit Roger azzal zaklat, hogy nem tesz semmit „cserbenhagyott” „áldozata” érdekében, ingerülten megjegyzi, hogy majd létrehoz egy alapítványt a „lefröcskölt lányok” megsegítésére. Pár kockával később azt látjuk, hogy éppen bőkezű adományt ad bizonyos „szerencsétlenül járt lányok” megsegítésére, akik persze nem a lefröcskölt nők, hanem sokatmondóan az „egyedülálló anyák”.

A két képzet analógiája adott, amit tovább fokoz, hogy a kárpótlási igyekezeten felháborodott Cathy az előszobában összetalálkozik az alapítvány elnöknőjével, akik Rogerrel való társalgása alapján – miszerint Mr. Shayne cserbenhagyta őt, még a nevét sem mondta meg, és személyes megkeresés helyett pénzt kínált fel neki – joggal hihetik, hogy Cathy voltaképpen egy azon „egyedülálló anyák” közül, akiket segíteni kívánnak. Egyikük felháborodik Mr. Shayne vélt cinizmusán, a másik azonban „realista” módon így kommentálja az ügyet: „aki ekkora adományt ad, az jogosult arra, hogy használja is az intézményt”, az adományból fenntartott anyaotthont értve ez alatt. A tiszteletreméltó hölgyek szerint tehát van az a pénz, ami nem csak a szexuális szolgáltatásért, hanem a teherbejuttatott nő elhagyásáért is megfelelő ár. Az otthon retrospektíve a kitartott nőknek fenntartott kéjlokok szegényesebb verziójaként jelenik meg, amellyel meg lehet fizetni nem pusztán a szexuális szolgáltatást, de meg lehet váltani annak esetleges negatív következményeit is (legalábbis az apára nézvést). A jelenet ekként Cathy jövőjének előképe – bár ő és a jövődő „apa” még nem is ismerik egymást.

A film ezen feminista üzenete egyáltalán nem hangsúlytalan vagy rejtett, ám némileg megkérdőjeleződik azáltal, hogy mindennek explicit kifejtésével a film Cathy barátnőjét, a jó humorú, önzetlen, ám mégiscsak vonzerő nélkülinek ábrázolt vénlányt bízta meg, s ekképp a feminizmussal kapcsolatban automatikusan életbe lépő sztereotípiák egyikével egyensúlyozza a társadalomkritikát. A film még a sztereotípiát is igazolja, amikor magának Connie-nak a szájába adja, hogy a „filozófia” a vénlányok védekezése sanyarú sorsuk ellen.

Míg a nemek közötti viszony kritikájának Cathy barátnője, addig a társadalmi osztályok közötti viszony kritikájának Mr. Shayne barátja, Roger a szócsöve. Roger szerint munkaadója gátlástalanul kizsákmányolja őt, ahogyan többi alkalmazottját is, annak ellenére, hogy a néző számtalan bizonyítékot kap arra nézvést, hogy éppen ellenkező a helyzet. Többször tanúi lehetünk, amint Mr. Shayne áron felül fizeti meg azt, amit megvásárol – nem pusztán nagylelkű adományokat osztogat alapítványoknak, nem csupán Rogert „bünteti” fizetésemeléssel a kritikákért. A történet szempontjából „mellékesen” megvett vállalatért is többet kínál, mint amennyit az – éppen a pénzügyi tanácsadó Roger szerint – megér, ami, mint látni fogjuk Cathyvel való viszonyának allegóriájává válik. De Roger kritikája nem csupán azért hiteltelen, mert Mr. Shayne éppenséggel a jószívű tőkés, az „aranyember” példájának tűnik. Azért is hihetetlen, mert Roger nyilvánvalóan labilis személyiség, pszichiáterhez jár, és a film gyanús ivási szokásaira is felhívja a figyelmet (ami természetesen itt nem drámai, hanem komikus színben tűnik fel). Röviden, Roger pszichés problémákkal látszik küzdeni, ami szerintem gazdasági helyzetének a következménye. Hacsak ez nem valami egyéb, meg



Roger, Cathy és Connie tervet forral az Egy kis ravaszságban

Az, hogy Connie a nemi viszonyokat, Roger pedig az osztályviszonyokat firtatja, motivációiktól függetlenül ideáltipikus megnyilvánulása lehetne annak az elképzelésnek, hogy a nő léte a privát szférára korlátozódik, a férfi pedig a társadalmi lét szintjén érdekelt; a nőt a szerelem és a szexualitás érdekli leginkább, míg a férfit az üzlet és a politika foglalkoztatja. A *Egy kis ravaszságban* mindez azonban inkább tájékozódási pont, ahonnan nézve az elhajlások, elmozdulások jobban felismerhetők. Connie a „privát szféra” történéseit politikai/gazdasági ügynek tekinti, mely perspektíva valós horizontját a nők munkába állása, a munkahelyért és az elismerésért folytatott

küzdelmük adja (ami Cathy ismeretségi körének összes nőfiguráját meghatározza). Így interpretációja végül is egybeesik Rogerével, aki szintén társadalmi/gazdasági jelentőséget ad a magánjellegű és magánéleti történeteknek.

Roger Cathyben kezdettől az elnyomott, kizsákmányolt figurát látja, akit a „hatalom” megpróbál megvesztegetni. Előbb a „cserbenhagyásos” lefröcskölést, és az ezért kínált készpénzes kárpótlást, majd a Cathynek szóló szexuális ajánlatot, végül a protekciós álláslehetőséget kezeli a kapitalista üzleti szellem tipikus megnyilvánulásaként. A lány azonban nem „adja el” magát, és így Roger úgy érzi, példát mutat – többek között neki magának is, akit főnöke annak idején a Harvardról „vásárolt meg”. Ennélfogva azonosítja magát a lánnyal, ami komikus félreértést eredményez. Roger ugyanis beszámol pszichiáterének a történetéről, elmeséli főnöke próbálkozásait Cathyvel. Beleélve magát Cathy dilemmájába, hogy vajon a könnyű életet válassza-e a sármos férfi oldalán vagy az erkölcsöt és a tartást, egyes szám első személyben kezdi fontolgatni Cathy választási lehetőségeit. Nem veszi észre, hogy a pszichiáter későn ér oda meghallgatni a monológot, és ennélfogva azt hiszi, hogy egy férfi Rogernek *magának* tett szexuális ajánlatot, és ezt Roger ráadásul vonzónak találja.

A félreértés nem tisztázódik, és amikor Roger arról számol be pszichiáterének, hogy „már a házasság is szóba került”, a pszichiáter egyenesen úgy gondolja, Bécsbe kell utaznia egy továbbképzésre – vélhetőleg a homoszexualitás „kezelésével” kapcsolatban -, ám amikor visszatér, Roger nem csak arról számol be, hogy az „esküvő megvolt”, hanem az „eredményét” is megmutatja neki a kisbaba formájában (akit Cathy és Philip egy fényképezkedés kedvéért bízott pár percre Roger gondjaira). A pszichiáter, úgy tűnik, különösebben nem lepődik meg azon, hogy páciense „integritásának hiánya” az elfojtott homoszexuális vágyak következménye, s ennek fesztelen elismerését némi tartózkodással „nagy haladásnak” tekinti. Az efféle viszonyból születő gyermek lehetőségét azonban érthetően nehezebben tudja feldolgozni, bármennyire erősen is igyekszik. A vígjátéknak ez a félreértés az egyik legmulatságosabb eleme, aminek hatását nyilván jól kiszámították, lévén Roger „kisbabájának” bemutatása a film legutolsó jelenete, s így mintegy felteszi az i-re a pontot.

Kérdés azonban, hogy a néző azon nevet, milyen távol áll a pszichiáter elgondolása a valóságtól, vagy inkább azon, hogy bár a jóember tökéletesen félreérti a helyzetet, valójában mégis rátapint a dolgok lényegére. Korábban azt állítottam, hogy Connie és Roger interpretációja a nemi szerepek gazdasági vetületéről egybevág. Perspektívájuk azonban korántsem biztos, hogy azonos. Roger talán nem azért azonosul Cathyvel, mert egy hozzá hasonlóan kiszolgáltatott „alkalmazottat” lát benne, hanem azért, mert a nő vágyainak Mr. Shayne a netovábbja – s valójában ez a vágyakozás az, amibe Roger bele tudja élni magát. Számtalan apró olyan mozzanat támogatja ezt a felvetést, amely a kultúrában a látens homoszexualitás sztereotip jelének minősül. Először is, ott van Roger „integritásának hiánya”, pszichés problémái, aminek valódi oka valószínűleg *valóban* az egynemű irányultság. Roger agglegény, és a történet során nem mutat különösebb érdeklődést a nők iránt. Főnöke és Cathy romantikus liaisonjának hatására ugyan tesz egy próbát a titkárnővel, de miután az a szemüvege nélkül és a haját kibontva még csúnyábbnak bizonyul, mint korábban,

kiábrándultan kommentálja: „a TV-ben ez mindig beválik”. Saját tapasztalatai eszerint nemigen vannak ezen a téren. A pszichiáternél Roger első bevallott problémája nem más, mint hogy a mama már két napja nem hívta, és az anyától való függőséget Freud után sokáig a homoszexualitás egyik alapvető tünetének (és okának) tekintették. Amikor Roger arról nosztalgiazik, hogy a Harvardon a diákok itták a szavait, főnöke ironikusan az egyetem Szókratészének nevezi, amely a görög férfi-szerelemre való utalás lehetőségét is magában foglalja. A bonyodalom során fel sem merül, hogy Roger és Connie esetleg összejöjjenek, pedig a másodhegedűs páros a komédia egyik legrégebb, jól bevált módszere. Végül, amikor a főszereplő pár összeboronálása érdekében Roger ráveszi Cathyt, hogy játssza el, amint egy másik férfivel randevúzik, Cathy pedig őt kéri fel erre a szerepre, a férfi azonnal elhárítja ezt, azzal az indokkal, hogy nála „rosszabb” jelölt jobban megfelelne a célnak. Lehetséges azonban, hogy egyszerűen elképzelhetetlen számára, hogy beleélje magát a Cathy szeretőjének a szerepébe, bár a Cathy iránti nagyrabecsülése ezt elvileg egyáltalán nem zárná ki. Sokkal inkább úgy tűnik, hogy Cathy szeretőjének szerepét az zárja ki, hogy Roger *magának* Cathynek a szerepébe helyezkedik – és ezúttal nem (csak) a kizsákmányoltként való létezés, hanem a kizsákmányoló iránti vágy tekintetében is.

A Cathy szerepébe való behelyezkedés Roger esetében érzékelhetően nem jelent feminin identifikációt, amely pedig a hollywoodi tradíció egyik legjellemzőbb módszere a heteroszexuálistól eltérő nemi beállítódás érzékeltetésére. Joanna McIntyre az ausztráliai filmek kapcsán mutatja be – ami a hollywoodi filmekre is igaz -, hogy a háború utáni filmekben egészen a cenzúra-törvény megváltozásáig nem volt filmes lehetőség a meleg irányultság bemutatására a nőies, nárcisztikus karaktereken kívül, akiknél a férfi-szereptől való eltérés nem társult a „másféle” szexuális gyakorlat sejtetésével, s így e karakterek „veszélytelenek” maradtak. Egy másféle lét- és látásmód helyett a férfiszerep betöltésének kudarcát példázták csupán, s mint ilyenek, általában komikus karakterekként jelentek meg. Roger figurája ehhez képest egy átmeneti állapotot jelez a meleg karakterek nyílt megjelenítése felé. Roger nem nőies és nem nárcisztikus, bár patetikusságra és önsajnálatra erősen hajlamos; segítőkész, találékony és eszes, de korántsem agresszív és domináló, mint az ideáltipikus férfi szerep: Mr. Shayne-nel ellentétben nem „szokott hozzá, hogy megszerzi, ami kell neki” – ahogyan ő maga jellemzi főnökét. Ennél a némiképp hibrid jellegű nemi szerepnél azonban talán fontosabb, hogy a filmben, bár rendkívül közvetett és hártott módon, a férfiak közötti szexuális vágy, sőt, a szexuális kapcsolat témája is felbukkan. Ezt azonban nemcsak a komikum és az irrealitás teszi veszélytelenné, hanem az is, amilyen funkciót ez a vágy a heteroszexualitás filmbéli győzelmében betölt.

Mint volt róla szó, a homoszociális kapcsolatokban a nők egyszerre játsszák a közvetítő és a villámhárító szerepét. A férfiak rájuk vetítik egymásra irányuló vágyaikat, illetve a velük való „üzletelés” révén mediálják az egymás iránti érzéseket, tartják fenn az egymással való kapcsolatukat. Bár az *Egy kis ravaszság* háromszögében Roger úgy jeleníti meg magát, mint „akivel” szintén üzletelnek, mégiscsak közvetítésre használja Cathyt – ám Sedgwick háromszögeivel szemben nem azáltal, hogy Philippel azonosulva vágyik a nőre, mint az ödipális háromszög

esetén, hanem azáltal, hogy Cathyvel azonosul, aminek gazdasági ürügyet ad. A film utolsó kockáiban látványosan ez a homoszociális háromszög képződik meg, amint Roger, Mr. Shayne és Cathy együtt tolják a babakocsit, a történet azonban korábban is számtalan egyéb példát mutatott ennek a viszonyrendszernek a működésére.

A történet kezdetén éppen Roger veszi rá Mr. Shayne-t, hogy próbálja megkeresni és kárpótolni a lányt, akit lefröcskölt, minek következtében Mr. Shayne Rogert küldi el maga helyett a pénzzel Cathyhez. „Nem postás vagyok, hanem üzleti tanácsadó” – mondja Roger, kellőképp *felhívva* a figyelmet közvetítői szerepére a pár alakuló kapcsolatában. Cathyvel megismerkedve Roger azonban a lányra ruházza ezt a közvetítői szerepet: ráveszi a lányt, hogy személyesen menjen el Mr. Shayne-hez, és mondja meg neki lesújtó véleményét – ami valójában az ő véleménye Mr. Shayne üzleti/szexuális magatartásáról. Ennek révén tehát Cathy lesz az *ő* szócsöve, az *ő* vágyainak tolmácsa, aki az ő gazdasági kritikáját, üzleti tanácsait és mindennek ellentmondó kitartó barátságát szexuálpolitikai kritikává és azzal viaskodó szexuális vággyá fordítja le. Ennek a közvetett és áttételes viszonyrendszernek nagyszerű szimbolikus képét adja a General Electronics megvásárlásának amúgy „mellékes” epizódja.

Mint már volt róla szó, a vállalat megvételét Roger javasolja Mr. Shayne-nek, ám a tulajdonos még áron felül sem adja el a céget – amiben utólag nem nehéz felfedezni Cathy kitartó védekezésének metaforáját Philip ostromával szemben. Annál is inkább, mert egy értekezletre hívatlanul beesve, amely a cég megvásárlásának esélyeit latolgatja, Cathy kinyilvánítja azon véleményét, hogy a tulajdonost személyesen kellene megkeresni. Mintegy parabolaként, előadja nénikéje esetét az udvarlójával, akinek a hölgy csak akkor mondott igent, amikor az személyesen kérte meg a kezét. „Azóta már nyolc gyerekük van.” Míg a történet elején Roger tulajdonít gazdasági jelentést Cathy lefröcskölésének, amely az egyedülálló anyákat segítő alapítványnak való adományozás kontextusában szexuális konnotációkat vesz fel, Cathy most maga fordítja le a gazdasági történéseket a nemek viszonyának, illetve a (törvényes) szexualitásnak a nyelvére. Amit Philip készségesen elfogad, amikor a cégtulajdonossal való tárgyalás kimenetelét így kommentálja: „a néni igent mondott”. Cathy ekképp kitűnő jelölt Roger számára a közvetítésre nem pusztán morális tartása, de az üzleti szféra és a privát szféra közötti metaforikus analógiateremtésre való képessége miatt is. Nem pusztán Roger gazdasági viszonyokra való észrevételeit fordítja le a szexuális viszonyok nyelvére, de ennek révén magát Rogert is közvetíti Philip felé a vele való szerelmi kapcsolatában. Ugyanez a jelenet narratív szempontból ugyanakkor Mr. Shayne Cathy felé tett házassági ajánlatát is megelőlegezi, ami „mellesleg” a Rogerrel való kapcsolatát is legitimizálja.

Roger hosszú ideig annak drukkol, hogy Cathy végül is utasítsa vissza Philipet, ami nem pusztán manifeszt morális megfontolásaival konzisztens, de azzal is, hogy mindeközben vágyaival küzd (hiszen ezért jár pszichiáterhez), s e küzdelemben a „győzelem” az ellenállás lenne. Mindezt jól jelzi, hogy amikor Cathy visszautasítja Mr. Shayne-t, Roger is arra készül, hogy felmondja az állását, amikor viszont Cathy mégis hajlandónak látszik „kitartott nővé” válni, Roger is állásban marad – és felkeresi a pszichiáterét. Amikor a házasság felmerül, a pszichiáter félreértésének

megfelelően Mr. Shayne így bizonyos értelemben Rogert kéri feleségül, amit Roger azáltal tesz valóságosabbá, hogy tevékenyen hozzájárul a pár összehozásához. Azaz nem csupán fantáziál, hanem *elismert és elismertetett* szerepet vállal a pár egyesülésében.

Talán nem teljesen véletlenül, Roger egy fürdőben, zuhanyozás közben győzi meg a meztelen Philipet, hogy Cathy szerelmes belé. Azáltal, hogy a házasság legitimizálja Philip és Cathy egymás iránti vágyát, Cathyn keresztül Philip vágyainak is törvényes keretet ad. A film egyik utolsó jelenetében Cathy és Philip nászéjszakájának lehetünk tanúi – amikor is nem történik semmi, mert ezúttal Mr. Shayne kap kiütést, ahogyan korábban, az elcsábítástól való félelmében Cathy. Philip éppúgy fél a monogámiától, ahogyan Cathy félt a „rossz nővé” válástól, aminek mindazonáltal a háromszöget illetően is van hozadéka. Mindaddig Roger helyezkedett bele Cathy helyzetébe; most úgy tűnik, Philip veszi át Cathy korábbi szerepét. A férfiak így voltaképp lélekben egyesülnek – ha testileg nem is. Amikor Roger bemutatja a kisbabát a megzavarodott pszichiáternek, ebben a szimbolikus értelemben valóban jelenti, hogy a házasság gyümölcse az „övé” – és egyszersmind azoknak a „gyümölcsöző” üzleteknek is a szimbóluma, amit a jövőben Philippelel együtt köt meg. Cathy házassága nemigen jöhetne létre Roger nélkül, Roger érzései pedig nem ölthetnének formát Cathy nélkül. A homoerotikus vonzalom ekképp ipso facto a heteroszexualitás alappillére a történetben.

*

A *Robinson Crusoe* eléggé magától értetődő célpont a queer kritika számára. Ha csupán azt vesszük, hogy a narrátor 28 évig él egy szigeten, amelyből az utolsó 3 évet egy fiatal bennszülött férfivel osztja meg, de egy szó sem esik a szexuális életéről, akkor kézenfekvő, hogy felmerül a kérdés: vajon a hallgatás nem a Péntekkel folytatott viszony „ki nem mondható” voltát jelzi-e? Erről írt tanulmányában Hans Turley Crusoe szigeten kívüli életére és a szüleivel való nézeteltérés jellegére, illetve Péntek Crusoe általi jellemzésére támaszkodik, amikor a kapcsolat homoerotikus jellege mellett érvel. Ami Crusoe múltját illeti, Minaz Jooma is ekként értelmezi azt a részt, amelyből kiderül, hogy Crusoe-t fiatalabb korában elrabolta egy török, aki feltehetően szexuális szolgálatokat is elvárt tőle (Jooma 1997: 68). Életében sem ezelőtt, sem ezután nem játszottak különösebb szerepet nők – romantikus kapcsolata legalábbis nem volt sem hajótörése előtt, sem a szigetről való szabadulása után (amiről a trológia másik két része szól). Felmerülhet, hogy éppen ez: a házasság és a gyermeknemzés kényszere volt az, ami miatt Crusoe összekülönbözött a szüleivel is, amihez talán nemcsak azért nem fűlt a foga, mert még nem nőtt be a feje lágya, hanem azért, mert szexuális irányultsága nem esett egybe a szülők által elvárt és reprezentált normával. Később megnősült ugyan, de ezt az eseményt éppen csak megemlíti, felesége haláláról is csak pár szót ejt, szemben a Péntek (későbbi) halála feletti gyászának kifejezéséről szóban és tettekben egyaránt (Turley 2003: 5-6).

Úgy tűnik tehát, Crusoe interperszonális érdeklődése nem csak az egyéb társaság hiánya miatt korlátozódik Péntekre, hiszen a nagyvilágban, a magafajta társaságban sem talál jobb társat a hajdani emberevőnél. „Crusoe a Péntekhez fűződő viszonya leírására 29 oldal alatt nem kevesebb

mint 10 alkalommal használja a »szeretet« szó szinonimáit”. (Turley 2003: 6) Mindez homoerotikus motivációt jelezhet, akár társult hozzá szexuális beteljesülés, akár nem – ami természetesen nem derül(het) ki a regényből. Turley szerint Péntek leírása egyértelműen támogatja ezt a feltételezést:

Megállapítottam, hogy meglehetősen jóképű, csinos fickó, tartása egyenes, lába erős, de nem túlságosan vastag; magas volt és arányos alakú. (...) ha mosolygott, kedvességet és finomságot is fel lehetett fedezni arcán, éppúgy, mint bármely európai arcon. Hosszú fekete haja simán lógott; homloka magasan domborodott, élénk szeméből pedig okosság sugárzott. (...) volt benne valami nagyon kellemes, amit nem könnyű leírni. Arca kerek és telt, orra kicsiny, de nem lapos, mint a négereké, keskeny vonalú szája mögül elefántcsontfehér fogak villantak elő. (Defoe 1981: 197.)

Nem csak az az érdekes, hogy Crusoe a bennszülöttet esztétikailag vonzónak ábrázolja, hanem Péntek „kivételességét”, a többi feketétől való állítólagos eltérését következetesen olyan jellemzők definiálják, amelyek fehérek leírásában nőies jellemzőnek minősülnének: „a nyelv anatomizálja és feminizálja Pénteket” (Turley 2003: 9). De akkor hogyan lehetett Defoe 1719-es regénye olyan sikeres századokon keresztül? Hogy lehetett éppen a férfiasság modellje?

A huszadik században a *Robinson Crusoe*-t általában az ipari kapitalizmus kibontakozásának motorjaként szolgáló protestáns munkaetika kialakulásának textuális megtestesüléseként látjuk. De ezzel az erővel tekinthetnénk a regényt 19. századi szövegnek is, hiszen alapvető fontosságú volt a 19. századi olvasók szubjektumformálódásában. Mint Richard Altick megjegyzi, a *Robinson Crusoe* az egyik legszélesebb körben olvasott könyv volt a viktoriánus Angliában, amely népszerűségében még *A zarándok útjával* is versenyre kelt Bunyantól. A két mese népszerűsége nem véletlen: mindkettő a protestáns érzékenység kinevelésében érdekelt, amit a francia filozófus Michel Foucault az »én technológiáinak« hív, ami a polgári szubjektummá válás módszere. Az énkialakítás e folyamata viszonyokban is megnyilvánul: Crusoe Péntekkel való kapcsolata paradigmatisa a viktoriánus kalandregényekben megjelenített gyarmatosító-gyarmatosított kapcsolat ábrázolására nézvést, mely regények egyfajta útmutatóként, tankönyvként szolgáltak a gyarmatosító – és a nagyvárosi – férfiasság egy bizonyos stílusának kialakításához. (Holden-Ruppel 2003: x)

Vajon hogyan lehetséges, hogy a tiltott szexualitásra utaló mozzanatok ellenére a regény éppen a férfiasság modelljét állítja fel az olvasók szemében? Turley szerint az önuralom protestáns etikája révén: „Crusoe világában a vallás és a szolga-úr viszony fedi el és fegyelmezi meg azt a szeretetet, amely explicit, és azt az erotikát, ami implicit a viszonyukban.” (Turley 2003: 6) Az azonban, hogy a szexuális/nemi problematika olyan észrevétlen, tehát mintegy *magától értetődő* maradhat, a protestáns etikán túl a gyarmatosítás kontextusának köszönhető, amely, mint az utóbbi évtizedek posztkolonialista kritikája rámutatott, kezdettől nemi és szexuális metaforákon keresztül értelmezi

a gyarmatosító és a gyarmatosított közti viszonyokat.

Said a kelettel kapcsolatban firtatta, ami némi retorikai variációval a délre is érvényes, nevezetesen, hogy: „Miért van az, hogy a keleti világhoz nemcsak a termékenység képzele kötődik, de az érzékiség ígérete – és veszélye -, a kimeríthetetlen bujaság, a korlátok nélküli vágy?” (Said 2000: 325) „Az ismeretlen világ megismerése a nemi erőszak metafizikájaként jelenik meg, amit a magántulajdon és a birtoklásra alapuló individualizmus új, felvilágosult logikája igazol.”

(McClintock 1995: 23) A „férfias” gyarmatosító a „kincseket” rejtő, kiaknázandó ismeretlen földeket kezdetől női princípiumként kezelte, s lakóit is ennek megfelelő jegyekkel ruházta fel. Anne McClintock számos példát hoz a bennszülöttek feminizálására, ami (a „gyengébb” nemhez hasonló) alsóbbrendűségüket jelzi, míg a gyarmatosítással párhuzamosan kialakuló felvilágosult tudomány azon dolgozott, hogy (előbb a létezők láncolata, később az evolúció eszméjének segítségével hívásával) a nők és a bennszülöttek alsóbbrendűségét *egyként* magyarázza azzal, hogy közelebb állnak a természetnek (a civilizációhoz képest) a „világi” (világi) „fehér férfiak”, ami igazolja a rajtuk való uralkodást (McClintock 1995: 51-56).



America, 1575. Theodor Galle (1571-1633) rézkarca Jan van der Straet rajza után (Stradanus, 1523-1604).

McClintock Jan van Straet egyik rézkarca (1575) segítségével példázza a hódító és a bennszülött paradigmátikus viszonyát, amely természetesen férfi-nő viszonyként van elképzelve, ugyanakkor ennek a látszólag egyértelmű hatalmi viszonnak az ambivalenciáját is érzékelteti (McClintock 1995: 25). A kép középpontjában Amerigo Vesputi mereven álló alakja látható, akinek az Amerikát jelképező puhány, meztelen nőalak egyszerre látszik felkínálni saját magát és az ölében tartott (mintegy belőle mint földből sarjadó) terményeket, javakat. A gyarmatosítás eme idillikusan problémátlan és önelégült képzetét a háttérben látható jelenet ellenpontozza, ahol szintén bennszülött nők láthatók – amint éppen egy embert (feltehetőleg férfit) sütnek, akinek csak egy-egy szétszabdalt testrésze látható. Meglehetősen leegyszerűsítő volna ezt a bennszülött „emberevről” kialakított sztereotípiát egyszerű megjelenítéseként értelmezni. E sztereotípiátáptalaja ugyanis talán épp az volt, hogy az idegen világ ismeretlen veszélyei a nemi analógia értelmében a nő mint „másik” által jelentett fenyegetéssel asszociálódtak, aminek egyik ősi megjelenítése a „vagina dentata” szimbóluma: az emberevés így egyszerre metonímiája a mindent

elnyelő, „felfaló”, pusztító női szexualitásnak és metaforája a nő passzivitásán, tárgyiasításán alapuló szubjektumpozíció felborulásának, amit a háttér a férfi-szubjektum széteséseként, szó szerint darabokra hullásaként ábr:



Bunuel Péntekje fiú vagy lány?

Mint láttuk, Crusoe feminin jellemzőkkel írja le a bennszülöttet, a regény Bunuel általi 1954-es megfilmesítésében pedig egy alkalommal mintha egyenesen a McClintock által idézett rézkarc válna mozgóképpé: találkozásukkor Robinson (Dan O’Herlihy) teste a hőség ellenére vastagon ruhákkal fedett, szemben Péntekkel (Jaime Fernández), aki szinte meztelen. Egy fűszoknyától eltekintve, aminek feminin jellege Robinson – és Bunuel közönségének – (európai) szemszögéből éppúgy tagadhatatlan, ahogyan Péntek kibontott, hosszú hajának és keskeny, szőrtelen arcának, nagy szemének nőiessége is. Robinson áll, Péntek újra és újra a földre fekszik, megadását jelző. Sajátos jelentősége lehet az emberevés barbár szokásának is. McClintock értelmezését szem előtt tartva azt kell gyanítanunk, hogy ez a „bűn” nem pusztán konkrét következményeit, illetve a Robinson által oly gyakran emlegetett vallási konnotációit tekintve horrorisztikus. A partra vetődő bennszülöttek jelentette veszélyt ezúttal is csonka testrészek szimbolizálják, amelyek a bennszülöttek tábortüze mellett a homokban hevernek. Vajon ennek a Péntekre is jellemző „emberevési” hajlamnak a „maszkulin” szubjektumra jelentett veszélye nem jelent-e itt is többet, mint a fizikai pusztulás lehetőségét?

A szóban forgó veszély eleve magában foglalja a férfiak közötti szexualitás lehetőségét. Ez is a „tiltott” szexualitás teréhez tartozott/tartozik, márpedig „Afrika és Amerika az európai képzelet számára egyfajta pornó-trópussá vált – az elme fantasztikus varázslámpájává, amely tiltott vágyaikat és félelmeiket vetítette ki.” (McClintock 1995: 22) E keletről szőtt fantáziák okát Said olyasmiben látja, ami elgondolkodtató módon azzal is egybeesik, amitől Crusoe szülei figyelmeztetése ellenére is elszakadt, ha nem egyenesen menekült, s így választ kínál a kaland lenyűgöző voltának némiképp más aspektusaira is, mint az önfenntartás polgári ideálja:

Szinte kínálja magát a felismerés, hogy a 19. századi, erősen polgárosodott Európában a szexualitás igen nagy mértékig intézményesült. Egyrészt a »szabad« szex fogalma a legnagyobb képtelenségnek számított, másrészt a társadalom szempontjából a szexualitás jól körülírható és magától értetődően terhes jogi, erkölcsi, sőt politikai és gazdasági

kötelezettségeket is vonhatott maga után (...) a Kelet is felettébb kíváncsnak bizonyult, mint olyan környezet, ahol Európában elérhetetlen szexuális tapasztalatokra tehetett szert az ember. (Said 2000: 329.)

A köztudatban a gyarmatok „a szexuális aberráció és anomália” terei lettek, amely a gyarmatosító férfiakra nézve egyszerre kecsegtetett a hódító maszkulinitás apoteózisával és fenyegetett a homoszexualitás és az „elnőiesedés”, azaz a maszkulin én-kép széthullásának lehetőségével:

A kolonializmus és az imperializmus elméletben tiszteletreméltó, hű és hasznot hajtó előőrsök felállítását célozta a tengeren túl, meg a »vadak« és »pogányok« európai (általában keresztény) erényekkel való felruházását. Paradox módon azonban a gyarmatosítás (...) bátorította a szexuális szabálytalanságokat, a heteroszexuális jellegűeket éppúgy, mint a homoszexuálisokat. A férfiak közti kötődés alapvető volt a gyarmatosításhoz, főleg a határvidéken, a háború és az úttörő időszak alatt, mielőtt még nagy számú európai nő érkezett volna oda. (...) A hierarchikus kapcsolatok – gazda és szolga, alkalmazó és alkalmazott, hivatalnok-alárendelt, gyarmatosító és háziszolga – megkönnyítette a szexuális elvárások és követelések kialakulását. Az európai relatív gazdagsága pedig megkönnyítette a szexuális szolgáltatások pénzre vagy más előnyökre való cseréjét. (Aldrich 2003: 4.)



Az afrikai férfiak „feminin” jellemzői: csecsebecse, szoknya, „terhes” has

Mindezt méginkább megkönnyíti, hogy – amint azt Defoe leírása jelzi, és Turley kommentárja is

érzekeli – Péntek ugyan férfi, metaforikus értelemben azonban éppúgy „nő”, mint Amerika allegorikus nőalakja. A koloniális ideológia a meghódított területekkel együtt annak lakosait is feminizálta, lett légyenek azok nők vagy férfiak: ennek megfelelően a gyarmatok férfilakosságát is mindannyiszor gyengébbnek, hiúbbnak, kéjsóvárabbnak vagy lustábbnak ábrázolták, mint a dolgoz, bátor és intellektuális európai hódítót, s a feminin jellemzőket külsejük ábrázolásával is hangsúlyozták (McClintock 1995: 55). Robert C. Young szerint a bennszülöttek „feminizálása” bátorította a tiltott vonzalmak kialakulását (Young 1995: 26, 29), az India gyarmatosításának nemi dinamikáját feltérképező Revathi Krishnawamy viszont ugyanennek egy más irányú hatását hangsúlyozza: „a feminizálás valódi célja a férfiatlanítás – ebben a folyamatban a gyarmatosító férfiak a nőt/nőiséget használják ahhoz, hogy delegitimizálják, hiteltelenítsék és erőtlenként tüntessék fel a gyarmatosítottat” (Krishnawamy 1998: 3).

Mindez nem törli, de semlegesíti azt a szexuális veszélyt, amely eszerint nem annyira Crusoe magányából vagy a szolgája és közte kialakuló individuális-emocionális viszonyból, hanem egyszerűen Péntek faji hovatartozásából következik. Az, hogy Robinson feminin jellemzőkkel mutatja be Pénteket, homoerotikus, de *jól megszokott és szükségszerű* homoerotikus felhanggal bírt a 18. és 19. századi olvasóközönség számára. Nem csoda tehát, hogy semmiféle zavaró hatást nem gyakorolt a regény fogadtatását illetően egészen az imperializmus bukásáig, a nacionalista mozgalmak feléledéséig és az orientalista mítoszokat „leleplező” kritikai írások elterjedéséig. Ami körülbelül Bunuel filmjének idejére tehető, amely a protestáns etikát fölülíró fogyasztói kapitalizmus virágba szökkenésének – s ezzel a nem-produktív élvezetekhez való toleránsabb hozzáállás kialakulásának is ideje. A film ekképp egy olyan szimbolikus pillanatban játszódik, amikor egyszerre csak meghökkentő, adott esetben mulatságos, sőt kedves jellemzőként képes rámutatni Péntek és Crusoe kapcsolatának azon zavarbaejtő aspektusára, amelyet a korábbi ideológiák naturalizáltak, s ezáltal láthatatlanná tettek, illetve csak áttételesen, a borzalom szalonképesebb képeivel érzékeltettek.

Bunuel filmje többek között azért is érdekes, mert másféle választ kínál a történetben rejlő (a)szexualitás látszólagos problémátlanságára, mint ahogyan Turley a regényről gondolja. A rendező génuszán túl ez többek között a Defoe regényének megjelenése óta történt politikai/ideológiai változásoknak is köszönhető. Turley Robinson és Péntek kapcsolatát illetően hol *homoerotikáról*, hol pedig *homoszocialitásról* beszél, észrevételei azonban csak a szigetlakók titkolt avagy elfojtott homoszexualitását példázzák, nem pedig azt a háromszögesített, közvetítésen alapuló áttételes viszonyt, amely Sedgwick homoszociális kötődésről alkotott tézisének az alapja, s amely éppen ezáltal alkalmas arra, hogy feddhetetlen heteroszexuális imázst adjon egy egynemű vonzalomnak. Persze, hogyan is lehetne szerelmi háromszögről beszélni egy olyan regényben, ahol *ketten* vannak egy lakatlan szigeten? Bunuel pontosan erre ad választ: filmjében Crusoe Péntekhez való viszonya *nem* azért normatív, mert Péntek szexuális vonzerejének Crusoe egyszerűen ellenáll (vagy éppen átadja magát neki). A vonzalom ehelyett egy olyan konvencionális, ha nem egyenesen példaszerű atya-fiú kapcsolat hajtóerejévé válik, amely joggal tarthat számot a homoszociális elnevezésre, nem csak azért, mert jóváhagyott és a

társadalom által bátorított viszonyról van szó, hanem azért is, mert feminin közvetítés révén jön létre – bár szokatlan módon ez a feminitás szintén Pénteké.

A meztelenség-ruha, szoknya-nadrág, hosszú-rövid haj, illetve testtartásbeli oppozíció túl – amely a regényhez képest a filmben pusztán *láthatóvá* vált – Bunuel egy kitalált jelenet és egy, a regényben is szereplő dialógus összeöltésével hangsúlyozza a fenti oppozíciók szexuális konnotációit. Robinson ládájában őrizget egy női ruhát, amelyet egyedülléte idején madárijesztőnek alkalmazott. Péntek megtalálja ezt a ruhát, felveszi, és azt harci öltözetnek gondolva, vad arckifejezéssel, kését vérszomjasan a földre döfködve pózol benne Robinson előtt. Bár a jelenet a karosszékből nézve megmosolyogtató, Crusoe döbbenten és kissé ingerülten ráparancsol Péntekre, hogy vegye le öltözkékét. A női ruha feltehetően azt sugallja a számára, amit számos mai néző számára is: hogy benne Péntek a férfivágy tárgyaként kezelendő, amit a ruha menyasszonyi fehérsége csak megerősít. Ugyanez a figura másfelől viszont egy olyan viselkedést mímél, amely éppenséggel a veszélyes, fallikus nőiség mitikus megtestesüléseit idézi: a bacchánsnőket, az örületet, a vesztaszűzeket, a tisztaságát gyilkosság árán is védelmező Artemiszt. Mindazt tehát, amelyet az emberevés említett szimbolikája is reprezentál, de ami még elrettentőbb, amikor Robinson saját kultúrájának képeivel idéződik fel.

A jelenet a homoszexualitás „pusztító” veszélyének lehetőségét kapcsolja Péntek figurájához, amit megerősít és a történet „protestáns etikáját” illetően is kontextualizál az a nem sokkal ezután következő dialógus, amikor Crusoe és Péntek a szabad akaratról diskurál. A beszélgetés tárgya a bűn és a kísértés, ami teológiai szempontból természetesen fel kell hogy merüljön egy olyan térítési projektben, mint amilyen Robinsoné. Ám, mint minden beszélgetésnek, ennek is kell hogy legyen apropója, egyéb jelölt hiányában pedig Péntek előző transzvesztita-showja kínálkozik fel ekként. A jelenetek egymásutánisága azt sugallja, hogy Crusoe számára a kísértést és a bűnt a Péntek szexuális vonzerejének való meghódolás adja; Péntek viszont arra a következtetésre jut, hogy „Isten akarja, hogy bűnbe essünk”, amit Crusoe nem tud megcáfolni, és láthatólag tetszik neki a sajátos gondolatmenet.

De a jelenet csakis azért lehet mulatságos, mert mindez pusztá fantázia marad, Crusoe ugyanis nekilát Péntek buzgó „homoszocializálásának”. Az előbbi „figyelmeztető” jelenettel nem más veszi kezdetét, mint Péntek maszkulinizálása, ami nyilvánvalóan a „feminin” bennszülött iránti érzések elfojtásának *alternatívájaként* jelenik meg. Péntek ezután együtt pipázhat Robinsonnal, ami világosan a férfivá avatás szertartásának megfelelője – ugyanakkor (legalábbis ez esetben) a felláció áthelyezéseként is értelmezhető (főleg, hogy Péntek korábban egy alkalommal a pipa keresésének ürügyén lopózott Robinson ágyához). Crusoe az európai férfidivatnak megfelelőre igazítja Péntek haját, és a szoknya helyett az övéhez hasonló nadrágot ad neki. A (rab)szolga-úr, gyarmatosító-gyarmati hierarchia látványos, „demokratikus” megszüntetése voltaképp nem más, mint egy másféle – paternalisztikus – szexuálpolitika beiktatása a korábbi feminizálás helyébe. Mindenesre Bunuel közönsége számára ez nyilvánvalóan saját „nemzeti” politikájuk megdicsőüléseként és igazolásaként jelent meg, ami egyszersmind egybeesik a homoerotikus homoszociálissá való átalakításával. A szóban forgó változtatások ugyanis nem pusztán biológiai neméhez igazítják

Péntek külsejét, s így redukálják a figurájában rejlő ambivalenciát, de az így kialakított, megfelelő testet megfelelő „szubjektivitással” töltik fel, amit a gyakorlatban a nyelvtanítás és a fiú keresztény nézetekkel való megismertetése révén történik. Bár Crusoe már a kezdet kezdetén nevet ad a bennszülöttnak, az átalakítás voltaképp ugyanazt a szerepet tölti be, mint a keresztelés.

McClintock szerint a keresztelési szertartás során

a férfiak nyilvánosan megtagadják mások (kolonizáltak/nők) teremtképességét és maguknak vindikálják az eredet hatalmát. A keresztelés rituáléja pótszületési rituálé, melynek során a férfiak kollektíve kompenzálják magukat a gyermek születésében való szerepük láthatatlanságáért és minimalizálják a nők ebben játszott szerepét. A keresztelés során a gyermek nevet kap – az apa, és nem az anya után. (McClintock 1995: 29.)

Ahogy Péntek sem tarthatja meg idegen (s ilyen értelemben anyai) nevét. Robinson civilizáló beavatkozásai során a bennszülött a test feminin világából átkerül a szellemi létezés maszkulin világába, amelyben a teremtkő nem nő, mint a „puszta” testet megszülő anya, hanem az (ennyiben) Istenhez hasonló Crusoe, aki saját képmására formálja a fiút. Ebben a folyamatban a korábbi, civilizálatlan és feminin Péntek metaforikus értelemben saját anyjává válik, s így a történet végére kialakuló Crusoe-Péntek viszony voltaképpen egy éppen olyan ödipális háromszöget formáz, amelynek „kasztráltként” értelmezett és elutasított női pólusát Péntek barbár múltja alkotja; és éppen az ödipális háromszög az, amelynek alapján Sedgwick kialakítja a homoszocialitás fogalmát.

Miután Robinson megkérdezi „szolgáját”, eljön-e vele a civilizációba, Crusoe átkarolja az igenlően válaszoló Péntek vállát. Ez közöttük az első gyengéd érintés a filmben: a libidó az apa-fiú viszonyban legitimizálódik. A film főszereplőjét Oscar-díjra jelölték, amely 1954-ben elég világosan jelzi, hogy szexuális értelemben vett veszélyt nem láttak a filmben. Ha a regény esetén ezt a Robinson femininitásából adódó „természetes” ambivalencia magyarázta, akkor Bunuel filmjében úgy tűnik, ezt a szerepet átveszi az immár „természetellenesként” látott ambivalencia homoszocialitásként való naturalizálása – amit az 1997-es feldolgozás még tovább fejleszt.

*

Az 1997-es *Robinson Crusoe* Rod Hardy és George Miller rendezésében látszólag messze távolodik Defoe regényétől, és inkább laza motivikus kapcsolatban áll az eredetivel (és Bunuel filmjével is). Legfőbb jellemzője kétségtelenül az, hogy a kortárs érzékenységhöz igazítva lehámozza a történetről az orientalista mítoszokat és a kolonialista ideológiát, sőt, mi több, ezt az igyekezetet magában Robinsonban (Pierce Brosnan) testesíti meg, aki ezúttal – kultúrájával egyetemben – nemhogy nem bizonyul magasabb rendűnek és civilizáltabbnak, mint Péntek (William Takaku), hanem ezt kénytelen be is ismerni, mi több, ennek beismerésén múlik az élete. Akár azt is mondhatnánk, hogy a Hardy-Miller adaptáció épp ellentéte a gyarmatosítást legitimizáló regénynek, ami látszólag a fentebb vizsgált homoerotikus/homoszociális tematika tekintetében is igaz. Ha ugyanis Defoe Robinsonjának egyik fő jellemzője, hogy gyakorlatilag nincs kapcsolata nőkkel, s a történet azzal „fenyeget”, hogy vágyai tárgyának helyét egy férfi foglalja el, akkor az

1997-es film úgy tűnik, messze elkerüli a homoerotika gondolatának felmerülését is azáltal, hogy revideált története szerint Robinson egy *nő iránti* szenvedélyes szerelme miatt kerül arra a hajóra, ami elsüllyed, s ugyanehhez a nőhöz megy (és jut is) vissza, amikor végül megszabadul a szigetről.

Ha azonban meggondoljuk, hogy a történetet elindító szenvedélyes szerelem azért juttatja Crusoe-t a végzetes hajóra, mert e nő miatt megölte a *legjobb barátját*, s a szigetről pedig azért szabadul, mert helyette *megölték a legjobb barátját*, Pénteket (amit ő maga ezúttal nem tudott megtenni), akkor felmerül, hogy ez a feldolgozás sem szabadul meg a homoerotikától. Ellenkezőleg, Mary (Polly Walker) személyében egyszerűen külön testet ad annak a „feminin princípiumnak”, amely a férfiak egymás iránti vágyának a levezetését szolgálja. Persze, Crusoe és „gyermekkori” legjobb barátja, Patrick Connor (Damian Lewis) kötődését látszólag megszüntette, nem pedig létrehozta az imádott Mary. Sedgwick elgondolásában azonban az a lehetőség is meggondolandó, hogy a „nő” figurája pusztán meggátolja a társadalmilag támogatott homoszocialitás tiltott homoszexualitássá való fejlődését. E lehetőségnek tápot ad, hogy míg a rivális és a szeretett nő is gyermekkoruktól fogva kapcsolódik a főszereplőhöz, a barát, Patrick vonzalma Mary iránt új keletű (ha egyáltalán beszélhetünk vonzalomról, lévén pusztán gazdasági meggondolásokon nyugvó eljegyzésről van szó). Nem kizárható tehát, hogy Patrick csak Robinson „miatt” szereti Maryt, amely Girard után Sedgwick paradigmatis példája a homoszociális kötődésre. Bár minderről alig tudunk meg valamit, jelentőségét Crusoe-val való kapcsolata nyilvánvalóan megkérdőjelezzük. Olvassa újra.



„Péntek nem rabszolga, Péntek barát”

Ha úgy vesszük, hogy Robinson a szigeten „születik” újra, akkor bizonyos értelemben Péntek is „gyermekkori barát”, és valóban, a két férfi ezúttal egykorúnak látszik. Szemben Bunuel Péntekjével, a Pierce Brosnanhoz csatlakozó bennszülött kezdettől a fehér ember egyenrangú társa. Már az áldozatot bemutató harcosok fogságából is ő szabadítja ki saját magát, és sem Robinson fejlettebb technikája nem versenyezhet a környezethez alkalmazkodva kifejlesztett képességeivel, sem Crusoe keresztény hite nem mutatkozik magasabb rendűnek (és főleg igazságosabbnak) az ő pogány hiténél. Kettejük összeütközéseiben Robinson viselkedik

hisztérikusabban, ő uralkodik kevésbé magán, ő felel meg kevésbé a maszkulin szubjektum európai ideáljának. Ruházatában Robinson hasonul Péntekhez (főleg a ruha mennyiségét tekintve, de némiképp stílusában is), nem fordítva. Robinson ezúttal nem képes civilizálni a „vadembert”, és ehelyett az ezredvégi érzékenységnek megfelelően igen példás módon ráébred a kultúrák és képviselőik egyenértékűségére és elfogadja azok különbözőségét. Péntek itt nem Crusoe Másikja, pusztán másmilyen, különböző, de mégis *hasonló*.

A hasonlóság e viszonylata talán Homi Bhabha híres „mimikri” terminusát, a koloniális szubjektum szubverzív én-stratégiáját idézheti. Bhabha szerint „a koloniális mimikri a Másik felismerhető, de javított verziójának vágya (...) amely majdnem ugyanaz, de mégsem” (Bhabha 1994: 86), ami „egyszerre hasonlóság és fenyegetés”. Miután Bhabha ezt a terminust a kiművelt, civilizált bennszülött rétegre használja, koncepciója talán jobban illik Bunuel Péntekjének Crusoe-val való kapcsolatára, mint arra, ahogyan Pierce Brosnan és William Takaku karaktere viszonyul egymáshoz. Ez utóbbi sokkal közelebb áll Leo Bersani „szerelem”-konceptiójához – amihez érdemes hozzátenni, hogy Bersani éppen a homoszexualitás különböző értelmezéseit vizsgálva és Platón homoerotikus *Lakomáját* elemezve jut arra a következtetésre, hogy amikor Szókratész a szeretőt az apához hasonlítja

megvilágítandó a vágy hiányként való elképzelését, valójában felveti a vágy egy olyan képzetét, amely inkább kiterjesztés, egy másik verzió, ami a vágyódás aktusát konstituálja. Az »Atya« nem a szükségletnek a birtokolni vágyott tárgyhoz való viszonyában határozódik meg; sokkal inkább olyasmit idéz fel, amit tökéletlen másolatnak, egy másféleképpen ugyanolyan énnak hívhatnánk. (...) Ez egy olyan hiány, amely nem különbségen alapul (ahogyan Eros ábrázolásában, aki a tőle különbözőre vágyik, a szépre és jóra, ami nem ő), hanem inkább az azonosság kiterjeszthetőségére. (...) Másképp fogalmazva önnön pontatlan másolatainkat szeretjük. (Bersani 2010: 112, 118.)

A film férfitársának/pártársainak egymás pontatlan másolataként való megjelenését szimbolikus mozzanatok is alátámasztják. Péntek saját kultúrája tradíciói szerint „halott ember” (értsd, szülőhelyén halottnak számítják, és felesége máshoz ment hozzá), ami Robinsonnal állítja párhuzamba. Hiszen főhősünk hajótörése után szintén halott embernek számít eredeti szigetén (Nagy-Britanniában) és félő, hogy menyasszonyával éppen úgy jár, mint Péntek a feleségével. Mindketten haza akarnak menni, de úgy alakul, hogy vagy ő, vagy Péntek maradhat csak életben. Mindez a két férfit strukturális szempontból egymás tükörképévé teszi. Péntek figurája azonban legalább ennyire tükörképe Patricknek is, aki viszont a szó legszorosabb értelmében *halott ember*, aki szintén riválisa volt egy más szempontból, és akivel szintén párbajoznia kellett. Crusoe Péntekkel való barátsága ennél fogva a Patrickkel való viszony újraélése, ami a *változtatás* lehetőségét is magában hordja. És valóban, Crusoe ezúttal másképpen viselkedik: nem képes megölni Pénteket, ahogy annak idején Patrickkel tette. Ami egyszersmind azt is jelenti, hogy a homoszociális kötődés ezúttal legyőzné a heteroszexuális kapcsolatot, ha a „gondviselés” be nem avatkozna a rabszolga kereskedők képében, akik lelövik Pénteket és „megszabadítják” Crusoe-t.

Robinson Péntek iránti barátságának erősödése több esetben olyan megnyilvánulásokra sarkallja Crusoe-t, amely egy szerelmes szájából is elhangozhatna, „Ne hagyj el, kérlek”. A kapcsolat mindazonáltal nem egy primér homoerotikus vonzalom „homoszocializálása”, mint Bunuelnél, hanem egy már meglévő homoszociális kapcsolat újraélése, amelyet a hiányában is jelenlévő Mary foszt/véd meg a szexuális beteljesülés lehetőségétől. „Péntek, Péntek”, szólongatja a megsebesült Robinson barátját, aki ápolja. Péntek helyett azonban egyszerre Mary víziója jelenik meg előtte: „Mary, Mary” – vált át a szeretett nő szólongatására. A jelenet bizonyos szempontból megismétlődik Robinson hazatérése után, amikor is Péntek verbálisan megidézett szelleme lesz a kapcsolat harmadik eleme. A két ember első filmbéli beszélgetése Péntek felidézésével indul: „rá gondolsz?” Míg korábban Mary láthatatlan jelenléte biztosítja a barátság „tisztaságát”, most Péntek láthatatlan jelenléte biztosítja a pár közti kapcsolatot (kommunikációt). A homoszociális és a heteroszexuális, úgy tűnik, valóban ugyanannak az érmének a két oldala.

Míg Bunuelnél Péntek „feminin” teste lesz annak a szeplőtelen fogantatásnak a letéteményese, melynek eredményeként megszületik a Crusoe teremtményeként elgondolható új Péntek, addig Hardy és Miller filmjében talán nem véletlenül szintén a Szűzanya idéződik fel abban a pozícióban, amely biztosítja a két férfi látszólag aszexuális kötődését. Míg első pillantásra úgy tűnhet, hogy Péntek „emancipálása” és a két férfi egyenrangúsága az, ami megfosztja a filmet a korábban tapasztalható (ambivalens) homoerotikus asszociációktól, ez az egyenrangú kapcsolat valójában *felerősíti* a homoszocialitás homoerotika irányába való eltolódásának lehetőségét – amit a film csakis a női szereplő bevonásával tudott kiiktatni. Mary figurája nem annyira egy addig hiányzó szerelmi szál esetleges pótlása, mint inkább a posztkoloniális logika által felborított korábbi nemi ökonómia egyensúlyának visszaállítását szolgáló, egyedül lehetséges megoldás.

A férfiak közötti szexualitás olykor látszólag marginális lehetősége mindhárom esetben alapvető strukturális szerepet játszik abban, ahogyan a filmek megjelenítik a „szokványos” nemi szerepeket

és a nemek viszonyait. Bár a *Síró játék* és a többi film látszólag a transzgresszív szexualitás megjelenítésének épp az ellentétes pólusán áll, mindegyik lehetővé tesz egy olyan értelmezést, amelyben a homoerotika nem radikális másságként, hanem a heteroszexuális viszonyok motivációjaként és ragasztójaként működik. A férfi főszereplők közti látens, olykor erősen sugallt, olykor pedig szinte csak elméleti lehetőségként felvillantott vonzalom motiválja a „női” szereplők beszervezését a párosokba, ami a szerelmi kapcsolat és a barátság biztonságos elkülöníthetőségének illúzióját kínálja, ugyanakkor ennek illuzórikus voltát is sejteni engedi.

Bár a férfiak közötti kapcsolatok megvilágítására elvileg minden emberi viszonyokról szóló mű alkalmas lehet, az elemzett filmekben az egy szoknya-két nadrág felállás mellett más is felhívja a figyelmet a homoszocialitás és a homoerotika közti viszony szokványosnál erőteljesebb problematizálására. Az egyik ilyen vonás a (gazdasági) kizsákmányolás jelensége, amely az *Egy kis ravaszágban* központi téma, még ha nem is túl komoly. A *Robinson Crusoe*-ban ez a kolonizáció, rabszolgatartás és -kereskedelem felidézésével implicit módon, a Hardy-Miller verzióban pedig reflektáltan is megjelenik. Ha a nő-csere koncepcióját vesszük, a fekete rabszolga hasonló pozíciót foglal el a fehér gazdához képest, mint a társadalmi nem szempontjából a nő a férfihoz képest. Főleg, ha kitartott nő, akinek a szeretője a munkaadója, ami Philip terve Cathyvel az *Egy kis ravaszágban*. A *Síró játékban* szintén a nőcsere a főtéma, még hozzá megintcsak kolonialis kontextusban: az egyik „katona” által a másikra „örökített” Dil „fekete pipiként” kerül említésre, a cselekmény háttérét adó konfliktus pedig nem más, mint éppen Írország „kolonizációja”.

Talán éppen a kolonializáció szó szerinti vagy metaforikus problematikája az a közös pont a vizsgált művekben, amely lehetővé teszi a homoszocialitás által álcázott homoerotika egy-egy pillanatra való lelepleződését. A gyarmatosítás feminista kritikája azt hangsúlyozza, hogy a nő, illetve az alsóbb osztálybeli, a homoszexuális és a prostituált „otthon” a fehér középosztálybeli férfi standardjához képest ugyanolyan megítélés alá esett, mint a bennszülött a gyarmatokon, mintegy kirajzolva a Másik imperialista kategóriáját (McClintock 1995: 56). A gyarmatosítás meleg kritikája viszont arra hívja el a figyelmet, hogy azok a fehér középosztálybeli férfiak, akik otthon az említett standardhoz igazodtak, „a tengeren túl gyakran más irányú hajlamaikat is felfedezték, a másféle kultúrák és éghajlat stimulálta a vágyat és felszabadította a libidót”, vagy épp „szándékosan, homoszexuális kalandot keresve kerestek fel olyan országokat, ahol a tradíciók tolerálták vagy bátorították az effajta kapcsolatokat.” (Aldrich 2003: 4, Clarke 2000: 133.) Pedig a „pornó-trópusokon” az azonos nemű bennszülöttekkel folytatott viszony gyakran csak azért volt lehetséges, mert a „tiltott” szexuális vágy tárgyai – épp hazájuk gazdasági kizsákmányolása következtében – többen és jobban rákényszerültek a prostitúcióra (Aldrich 2003: 4.).

Míg a vizsgált filmek háromszögeinek „feminin” figurái mindannyian az imperialista Másik *több* jellemzőjével is bírnak, a homoerotikus vágyódás alanyai mind fehér férfiak, akik nemcsak szexuális, hanem politikai/geográfiai értelemben is idegen területre „tévedtek”. Az *Egy kis ravaszág* felső tízezerbeli férfiaihoz képest Cathy kispolgári családból származik, s munkásosztálybeli környezetben él, ahová Roger (Philip „közvetítésében”) többször ellátogat. A félvér Dil Londonban él, ami az ír Fergus számára egyszerre menedék és ellenséges terület, míg az amerikai Jody

számára London és Írország is az. És ne felejtjük el, hogy a Robinson Crusoe-ban nemcsak Robinson, de Péntek sincs otthon. Ahogyan a *Vízkereszt* Cesariója is hajótörött, idegen – és helyzetéből adódóan szolga – azon a helyen, ahol partra vetődött. A Másik területén a Hasonló vonzása is jobban érvényesül. Ha az ellentétek vonzzák egymást, ám a hasonló hasonlót szeret, akkor a zsák és a foltja vajon milyen viszonyban vannak?

Vissza a tartalomjegyzékhez

1. Ezt az elemet Alan Sinfield dekonstruálta a darabról írt elemzésében. Vö. Sinfield 2004: 68-79.
2. Ugyanebben az évben, meggondolandó módon, az *Irma, te édes* is ezt a témát feszegeti.

Irodalomjegyzék

- Aldrich, Robert: *Colonialism and Homosexuality*. London & New York, Routledge. 2003.
- Bersani, Leo: *Is the rectum a grave? And other Essays*. Chicago, The University of Chicago Press, 2010.
- Bhabha, Homi K: "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse" In *The Location of Culture*. London and New York, Routledge, 1994.
- Bristow, Joseph: *Sexuality. The New Critical Idiom*. London and New York, Routledge, 1997.
- Clarke, Eric O: *Virtuous Vice. Homoeroticism and the Public Sphere*. Durham and London, Duke University Press. 2000.
- Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe*. Ford.: Vajda Endre. Budapest, Európa Kiadó, 1981.
- Grist, Leighton: "It's Only a Piece of Meat": Gender Ambiguity, Sexuality, and Politics in *The Crying Game* and *M. Butterfly*. *Cinema Journal*, 42, Number 4, Summer 2003, 3-28.
- Holden, Philip and Ruppel, Richard J. (eds): *Imperial Desire. Dissident Sexualities and Colonial Literature*. Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2003.
- Jooma, Minaz: "Robinson Crusoe Inc(orporates): Domestic Economy, Incest, and the Trope of Cannibalism," *Lit: Literature Interpretation Theory* 8, no. 1 (June 1997): 61-81.
- Krishnawamy, Revathi: *Effeminism. The Economy of Colonial Desire*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998.
- McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York-London, Routledge, 1995.
- McIntyre, Joanna: *Before Priscilla: Male-to-Female Transgender in Australian Cinema until the 1990s*. <http://refractory.unimelb.edu.au/2011/05/06/before-priscilla-male-to-female-transgender-in-australian-cinema-until-the-1990s-%E2%80%93-joanna-mcintyre>
- Said, Edward: *Orientalizmus*. Ford. Péri Benedek. Budapest, Európa, 2000.
- Sedgwick, Eve: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, Columbia University Press, 1985.
- Shakespeare, William: *Vízkereszt vagy amit akartok*. Ford. Radnóti Miklós és Rónay György. In *Összes drámái. Vígjátékok*. Budapest, Európa Kiadó, 1988. 793-895.
- Sinfield, Alan: *Irodalomkutatás és a kultúra materialitása*. Ford. Sári László és Kiss Gábor Zoltán. Szerk. Bókay Antal és Sári László. Budapest, Janus/Gondolat Kiadó, 2004.

- Spivak, Gayatri: 'Theory in the Margin: Coetzee's Foe reading Defoe's Crusoe and Roxana', in Jonathan Arac and Barbara Johnson, eds, *Consequences of Theory: Selected Papers from the English Institute*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991. 154-80.
- Turley, Hans: „The Sublimation of Desire to Apokalyptic Passion. Defoe's Crusoe Trilogy." In Philip Holden and Richard J. Ruppel, eds. *Imperial Desire. Dissident Sexualities and Colonial Literature*. Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2003. 3-20.
- Young, Robert J. C.: *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London, Routledge, 1995.

Filmográfia

- *Egy kis ravaszság* (A Little Touch of Mink. Delbert Mann, 1962)
- *Pillangó úrfi* (M. Butterfly. David Cronenberg, 1993)
- *Robinson Crusoe* (Luis Bunuel, 1954)
- *Robinson Crusoe* (Rod Hardy, George Miller, 1997)
- *Síró játék* (The Crying Game. Neil Jordan, 1992)

© Apertúra, 2012. tél | www.apertura.hu

webcím:

https://www.apertura.hu/2012/tel/hodosy_egy_szoknya_ket_nadrag_homoszocialis_alternativak_filmen/

