

**SZERELMI HÁROMSZÖGEK A NYOLCVANAS
ÉS KILENCVENES ÉVEKBEN:
VÉGZETES VONZERŐ, ZONGORALECKE**

Naomi Segal

Elöljáróban néhány megjegyzés a szerelmi háromszögről, amely a XIX. századi nagyregények általános motívuma.¹ A téma vezető teoretikusa, René Girard a vágy működésében a távolítás univerzális szerkezetét látja.² Girard azt állítja, hogy a vágy mindig egy modell vagy közvetítő által meghatározott, akihez a vágyódó személyt nagyobb libidinális befektetés fűzi, mint a szenvedély nyilvánvaló tárgyához. Ennélfogva a féltékenység mint intenzív viszonyulás talán nemcsak katalizátora, hanem generátora is a szexuális megszállottságnak mind a fikció, mind a tapasztalat szintjén. Ez azt jeltené, hogy a házasságtörő vagy tiltott vágyat mindig ödipálisnak kell tekintenünk, és úgy tűnik, a művészetből hozott példák alátámasztják ezt a nézetet. Nemcsak a tekintetben, hogy szinte minden esetben egy fiatalabb férfinak egy idősebb, házasságban élő nőhöz fűződő vágyát mutatják be, de abban is, hogy mindenekelőtt a lehetetlen vágy okozta frusztrációra építenek. Girard elméletének nagyszerű továbbfejlesztéseként Eve Kosofsky Sedgwick kidolgozta e háromszög jellemző nemi szerkezetét. Érvelése szerint a versengés toposza, amelyben két férfi vetélkedik egy nő (élő vagy végül halott) teste fölött, úgy érthető meg leginkább, ha a két férfi egymáshoz való kapcsolódását elsődleges diádnak tekintjük, a nő iránti vágyat pedig a férfiak ennél döntőbb találkozásának

¹ Lásd: Naomi Segal: *Adulteress's Child* (1992); Judith Armstrong: *The Novel of Adultery* (1976); Tony Tanner: *Adultery in the Novel* (1979). Tanner elemzése rávilágít „egy speciális nemi aktus, egy speciális társadalom és egy speciális elbeszélés összefüggéseire”. (12. old.) A házasságtörési motívum természetesen visszanyúlik a középkori irodalomig, lásd Denis de Rougement nagyszabású áttekintését: *L'Amour et l'occident* (1939).

² René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). (Angol fordításban: *Deceit, Desire and the Novel*)

puszta ürügyeként.³ A Sedgwick által „homoszociális vágnak” nevezett jelenségben a háromszög a két férfi közötti rejtett vagy elfojtott kapcsolattá alakul.

Bár Sedgwick olvasata a versengés forgatókönyvéről meggyőző lehet, nem magyarázza kellőképpen a férfiközpontú XIX. századi fikció két archetipikus alcsoportját, a házasságtörésről szóló elbeszélést és regényt. A hős legerőteljesebb szenvedélye mindkét típusban visszatérően az anyafigura felé irányul. És végül is a nő az, aki meghal. A feltételezett apagyilkosságot anyagyilkosság váltja fel. Az elbeszélésben az apa- vagy rivális figurát gondosan kibékítik, sajnálják vagy elmozdítják; az anyafigura az, akit hatalmától megfosztanak vagy megölnek. Hasonlóképpen, a házasságtörési regényben a férj ugyancsak felszarvazott figuraként jelenik meg: nevetséges, esetleg még szeretetreméltó is, olykor fennhéjázó, de nem igazán gyűlöletes figura. Gondoljunk a jámbor Alekszej Kareninre, akinek egyetlen bűne, hogy eláll a füle; vagy a földhözragadt porosz von Innstettenre vagy az ostoba férjre Stendhal, Maupassant vagy Flaubert regényeiben.

Ha a férj nem igazán vetélytárs a házasságtörési regény cselekményében, ki az valójában? Ne felejtjük el, hogy az ödipális eredethez híven, a szeretett nőnek – szeretőjével ellentétben – gyermekei vannak. Egy késői elbeszélésben, a *Dominique*-ban a hős könyörtelen féltékenységgel reagál kedvese gyermektelen házasság miatti bánatára – egy olyan gyermekre féltékeny tehát, akit a szerző még létezni sem engedett! Ha ezekben a szövegekben a féltékenység valódi tárgy inkább a gyermek, mint a férj, akkor két, a nemi szerepek által eltérően jelölt változatot kell keresnünk – attól függően, hogy a gyermek fiú vagy lány.

Amint azt egy sor kanonizált házasságtörési regényről szóló elemzésem mutatja, amikor a vágyott nő egy fiú anyja, fia többnyire épp abban a pillanatban betegszik meg, amikor a szerelmi viszony elkezdődik. Ritkán hal meg, de betegsége ok lehet arra, hogy anyja elhagyja a hőst (mint Flaubert-nél), vagy a bűntudat kínjait élje át. Bármelyik esetben láthatjuk, hogy a patriarchális konvenció szorítását, amelyben a férj birtokolja a jogot, hogy feleségén keresztül neve törvényesen fiára szálljon, a szerző-istennek egy fantazmagorikusabb fenyegetése váltja fel, amely az anyai szenvedély fölött gyakorol élet-halál jogot. E meghiúsult, ám ismerős ikonnal szemben a lányos anya ritkaság a férfiközpontú regényirodalomban; ha felbukkan, rendszerint mint „áthágó” – prostituált, gyilkos vagy házasságtörő. Mintha egy lányos anya önreprodukciója már önmagában egyfajta büntetés volna, alig valamivel jobb, mint a gyermektelenség. Ugyanakkor az anya-lány párosnak mint olyan térnek, ahol a maskulin szerzői képzelet megtorpan és elbizonytalanodik, van egyfajta varázsa. Az anya-lány páros valamilyen elhatárolt hely – kert, szoba, cella – által keretezve, rejtve jelenik meg ezekben a szövegekben. Hester Prynne *A skarlát betű* nyitó jelenetében a börtönlépcsőn áll egy szürke ruhás bűnözővel, mellén

³ Eve Kosofsky Sedgwick: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985)

a világos, hímzett A-val, melynek jelentése soha nem fejthető meg, és a kedves kisgyerekekkel, aki hasonlóan díszes skarlátvörösbe öltözött: mindkettő bűnének bélyege, és szükségtelen hozzátenni, hogy a gyermek antiikon, lány kell, hogy legyen. A lány nem esik betegségbe a házasságtörési regényben; inkább elbukik (mint anyja), gyakori, hogy felvágja az ereit, látható jelét adva a női vér túltengésének, mely skarlát betűk sokaságaként olvasandó. És mi történik, amikor az anya meghal? Mind Hester, mind Anna törvénytelen lányát, csakúgy, mint Emma Bovary és Effi Briest elhanyagolt, törvényes gyermekeit végül az anya férje neveli fel. Ily módon a genealógiai láncolat az áthágó kívülállóknál újra bezárul.

Saját életünkhöz és korunkhoz fordulva, két játékfilmet fogok összevetni, melyek az elmúlt tizenegy évben készültek. Mindkettő rendkívül népszerű volt, jegyeladási rekordokat döntögetett az Egyesült Államokban és másutt is, és olyan kritikai és tágabb érdeklődést is keltett, amelyet a rendezők addig nem tapasztaltak. A *Végzetes vonzerő* és a *Zongoralecke* című filmek, úgy tűnik, igen hathatósan hívták fel a figyelmet a huszadik század utolsó két évtizedének alaproblémáira.

Dolgozatom azt vizsgálja, hogyan különbözik a két filmben a háromszög elve szerkezeti, illetve általánosabb pszichológiai szinten. Egyfajta szimmetrikus feltevésből indulok ki: a *Végzetes vonzerő* napjaink maszkulinitásának erőteljes negatív mítosza, míg a *Zongoralecke* a mai femininitás hasonlóan erőteljes pozitív mítosza. Nem szűnő talányuk és a kritikák, cikkek végtelen sora egyaránt tanúskodik hatásukról.

Egyszerűen indítva: mik a közös elemek a két filmben? Mindkettő a házasságtörés kérdését vonja be a cselekménybe, és ennek alapvető formájaként mindkettő háromszöget használ. A felnőttek triója mindkét filmben kiegészül egy lánygyermekkel és párhuzamosan vagy járulékosan más tárgyakkal, figurákkal, amelyek a „teljesen ember”, illetve a táj- vagy városképek között közvetítenek – ezek elképzelésem szerint egy komplexebb háromszöget eredményeznek, nem valamilyen más alakzatot.⁴

A nyolcvanas és kilencvenes évek közönségfilmjeiben, különösen az Egyesült Államokban, a fiú egy boldogtalan család harmadik személyeként jelenik meg, ahol a feleséget eltávolítják az otthonból, amely jobban működik nélküle (lásd Sedgwick).⁵ A *Kramer kontra Kramer* csak a legnépszerűbb példája ennek a mítosznak.⁶ Ödipális kiindulópontot görget tovább, illetve azt a jelenséget, amit Leslie

⁴ Érdekes módon mindkét film egy hím kutyát kapcsol a lánygyerekekhez, humoros, sőt gyanús pillanatokban, melyek az állat nyaldosási hajlamán alapulnak.

⁵ Lásd: Tania Modleski (1991), különös tekintettel az 5. fejezetre.

⁶ *The Mirror Cracked: the Career Woman in a Trio of Lansing Films* című könyvében Roslyn Mass (1987/88) a Sherry Lansing filmjeiben szereplő érélyes nők ábrázolását vizsgálja meg, akik rendszerint „rossz véget érnek”; ezek közé tartozik a *Kramer kontra Kramer* és a *Végzetes vonzerő*. Betty Kaplan rámutat, hogy Eggedülálló Dolgozó Nő létére Alex nagyon keveset látható munka közben (*In Work but Out of Sense*, 1988, 25. old.).

Fiedler már 1960-ban a szexualitástól való sajátosan amerikai elidegenedésként és egy állítólagosan aszexuális fiúkötelék iránti nosztalgiaként azonosított.⁷ Újabbban a férfifitest egyre inkább komikus (vagyis biztonságos) irányban feminizált, további női területeket átveve. Robin Williams és Arnold Schwarzenegger egy kis technikával jobb anyák lesznek, mint feleségük valaha is volt, és az utóbbi kétségtelenül megbízhatóbb óvónő, mint Nicole Kidman a *Malice*-ban.⁸

Az apaszimpátia eme szótárát alapul véve talán meglepő, hogy Dan Gallaghernek lánya van, s még inkább, hogy ez a lány tökéletes feleségéé is. A férfiközpontú játékfilmekben a jó anyáknak általában fiuk van, és csak akkor veszítik el őket, ha már nem érdemlik meg. Hogy Beth Gallaghernek lánya van (noha rövid hajú), ez a háromszög-cselekményben betöltött szerepének bizonytalanságát sugallja, melyben felváltva lesz elutasított, menedék és gyilkos.

Sokkal többet foglalkoztak már Dannel és Alexszel, és én is vissza fogok térni rájuk, de kezdjük a feleséggel. A legtöbb kritikus kelletlenül vagy hálásan felismeri, hogy Beth nem mosogatórongy. El kell hinnünk, hogy Dannek kevés oka van megcsalni őt, és kellemes jövője lehet vele, legfeljebb néhány hónapig elkerülik a fürdőkádakat. Valószínűleg Beth nem kevésbé, inkább más módon vonzó, mint a végletes Alex, aki csak rövid ideig borzongat, aztán zuhanni kezd. Beth nem azért más, mert bájtalan volna, hanem mert minden vonása, haja, szeme, szája inkább ajánlkozik, mint fenyeget – tekintete harmatos, mosolya szerény, haja leomló, míg Alexé követelő, ravasz és kontrollált. Paradox módon a feleség mégis kevésbé elérhető szexuálisan, mint vetélytársa. Dané, és mégsem az övé (a köztük tervezett ruhátlan jelenetet soha nem forgatták le), először ugyanis a (hím) kutya, majd a gyerek áll közjük. Ugyanez a kutya némán részt vesz a házasságtörő hétvégén: egy nap bolondozást hall kintről és dulakodást bentről, két haláljátékot és az eredményüket, és megeszi a bizonyítékot egy tányér hideg spagettiszószban; később a lány és (nőstény) nyuszija hasonlóan bevonódik Alex támadásainak drámájába a férj és a feleség közötti első szexuális együttlét után.

Döntő szempont, hogy a háromszöget a *Végzetes vonzerő* támadó jellegűnek ábrázolja. A házasságtörés cselekményéhez híven a film egy betolakodó kívülálló története. Ahogyan a tragédiában vagy a krimiben a bűnbakot, a kívülállót is eltávolítják, hogy az eredeti egységet – melynek belső hibáit a kívülálló inkább leplezte, mint leleplezte – megmentésék (esetleg egyszerűen elsimítsák a beavatkozás tényét). Alex Forrest, mint a neve is mutatja, az a vadon, amelynek segítségével biztonságos terület elhatárolható. Akár a zsúfolt New York-i lakásban, akár a külvárosi fészekben, a fekete lyukat mutatja meg, amely befejezésre szorítja önmagát. Amit lerohan, meleg, meghitt, fenyegetett és tökéletlen. A berobbanás kirobban-

⁷ Leslie Fiedler: *Love and Death in the American Novel* ([1960], 1967)

⁸ Lásd: Colleen Keane: *Recent Thrillers: Postmodern Play and Anti-Feminism* (1994).

tás is. Hogy visszatérjünk Bethhez, újra meg kell figyelünk, hogyan jeleníti meg a film az ő kívánatosságát. Amely nem elérhető, hanem elzárt.

Beth rendszeresen látható félig felöltözve, arcát festve vagy fürdéshez készülődve. Ő azonban mindig teljesnek tűnik, mert megfelelő helyén van, a tükör előtt. Száját rúzsosva tesz szemrehányást lányának, mert az kifigurázta a nők piperészkedését. A tükör előtt ellenőrzi a színeket a bőrén: rúzst, horzsolást. Egy ponton – és ez a legerotikusabb pillanatuk – Dan odalép mögé és nézi (a férfi a nőt, ő saját magát és mindketten a párosukat), házasságuk tükörképét. Hasonlóan, sokkal később, mialatt a férfi békítő teát készít a konyhában,⁹ a nő újra tükörképét vizsgálja, kétszer a férfi borotválkozótükrében, aztán a saját nagyobb tükrében, és az utóbbi keretben, ahogy letörli a gőzt, Alex arca bukkan fel mögötte. Ez természetesen az általa megszakított eseményekbe beavatkozó, egyszersmind azokba beletartozó szereplőként jeleníti meg őt. Beth potenciálisan ugyanolyan típusú nő, mint Alex: talán kevésbé érzéki, de szadisztikusabb, hiszen Alexnek csak önmaga ellen intézett támadásának vagyunk tanúi, gyilkossággal viszont a házaspár fenyegetőzik,¹⁰ és míg a férj alapos kegyetlenséggel elpróbálja, a nő meg is valósítja.

Ha a háromszöget betolakodásként értelmezzük ebben a mítoszban, akkor nemcsak Alex fenyegeti a keretbe foglalt tér lezárulását. Láthattuk, hogy az már belülről szétzilált a megszakítások által, amelyek belső „extráikat” a vágy számára kínálják fel. Dan, közhelyesen szólva, valamit keres a házasságán kívül, amit abban nem talál meg. Nem fontos, hogy ez múltékony vagy felszínes vágy; nem boldog abban a keretben, amelyben Beth, erről folyamatosan megbizonyosodhatunk: boldog. Beth egyik zárt térből a másikba mozdul. A szó minden értelmében *femme d'intérieur* (kivéve váratlan szójátékát, melyben belső teret ajánl másoknak: senki sem hatol belé). Amikor kívül van díszes ketrecén és mozgásba jön, nagyon gyorsan összetörik.

Mialatt Beth pánikszerűen hajt kocsiján, amely darabokra töri őt, és amely darabokat csak saját agressziója állíthat helyre, az elbeszélés Alexet vágja be, amint föl-alá süvít a sajátján Beth lányával. A síneken vannak, egymás mellett, tökéletes biztonságban, míg az anya elsodródik tőlük. Alex gonoszságának növekvő iramát számos roham jelzi. Először kölcsönveszi a férjet a feleség tudta nélkül, zaklatja, és belép a házaspár életterébe nagyrészt a telefon révén, melynek fetisisztikus hallhatósága egyre hangosabb lesz, amint egyre közelebb csúszik a már nem teljesen monogám hitvesi ágyhoz. Nem sokkal ezután Alex személyesen is megérkezik a lakásba, vevőt tettetve, és elkéri az új telefonszámot. Következő támadásánál a sav leégeti, de nem járja át az autót: csak a Volvo külsején van jele; a támadó kazetta elő-

⁹ Egészében kiváló tanulmányában Jean Désobrie rámutat a gőzölgő folyadékok visszatérő felbukánására Alex betolakodásakor (1989, 139-140. old.).

¹⁰ Shaun Usher észrevétele (1988, 26. old.). A puppy párról és társairól hasonlóan cinikus véleményen van Michael VerMeulen (1988, 21. old.).

ször Dan autójába, majd dolgozósobájába kerül, ahol Beth ijeszti halálra a férfit hangtalan érkezésével. Azután a megfőzött nyúl, mely tragikomikus módon kerül át a ketrecből a fazékba, és a vallomás pillanata, amely nyomán Dan kiűzetik a családi térből, Ellen felemelkedik, Beth pedig kórházba kerül.

Alex vágya, hogy bevonódjon, csak attól a ponttól kezd patológikussá válni, amikor erre egy megfelelő érveléssel igényt támaszt. Megmondja Dannek, hogy terhes. Egyes kritikusi véleményekkel ellentétben, soha nem tudhatjuk meg biztosan, hogy ez igaz-e – a hányás a kertben, miután végignézte a család és a háziállat jelenetét, pszichésen legalább annyira igazolható, mint fizikailag. De ez nem igazán fontos. Ezt állítja, és Dan meg Beth elhiszik. Ez a gyerek egyaránt vetélytársa és testvére Ellennek; ez megmagyarázhat olyan bizonytalanságokat, hogy miért nem tesz kárt Alex magzatának nővérében, és miért próbálja Dan újra és újra mindkettejüket megölni, de csak felesége vállalja a filicídiumot, aki nem anyja a gyermeknek. Fontosabb azonban, hogy ezzel Alex már kettős fenyegetést jelent a családnak. Gyermeké létjogosultságának negatív képét nyújtja. Támadása már nem az egyszerű kívülállóé, hanem az őket felforgató megfordított kapcsolaté.

Ki hatolt kibe? Alex megjelenésekor Dan belép a testébe (ez nem a biztonságos szex filmje), és soha nem tud egészen kijönni belőle. Akár szó szerint, a magzati maradványban – „Honnan tudod, hogy az enyém?”, dadogja a férfi előreláthatóan –, akár azért, hogy megtartsa, a férfi annyira van Alexben, mint az őbenne. Újra és újra betör a nő lakásába, pedig az nincs is bezárva. Alex minden sérülése után feléled, mint egy cyborg vagy egy vámpír, de a férfi úgyszintén, tettetett szívrohammal ugratva a nőt a parkban. Alex terhessége, mint Karen Durbin rámutat, éppúgy Dané is.¹¹ De Alex, és nem Beth az, aki az anya jogával bír Dan fölött. Ő az, akivel a szex megtermékenyítő, aki mellőzi azokat a kellékeket és fétiseket, melyeket Beth állít önmaga és Dan közé. Alex közvetlenebbé válik gyermekétől, Beth kevésbé közvetlen lesz az övétől.

Gyermeké rejtélyessé teszi őt, mert a terhes Alex a preödipális, preszexualizált elkülönült helye, az „inkább ő-félig Dan”. Beth szerepe az, hogy tartalmazza, nem az, hogy ő tartalmazza. A négy főszereplő közül egyedül ő talál biztonságot az élő szülők ragaszkodásában. Gyermeké már nincs benne, androgünszerű rövid hajjal, esetlen lányruhában, valahol öt- és hatéves kor között (a szülők vitatkoznak ezen), éretten csüng, mint egy gyümölcs, várva, hogy belepottyanjon az ödipális pillanatba, ahol az apja vár türelmetlenül. Gyakorolja a lánykérés-jelenetet egy drámából,

¹¹ Durbin: *The Cat's Meow* (1987, 90. old.): „Douglas élménye Glenn Close-zal való tombolása nyomán leginkább a klasszikus női rémálomra (és szerencsétlen női realitásra), a nem kívánt terhességre emlékeztetett: egy óriási, gyótró, látszólag vég nélküli következményre, amitől a férfi nem szabadulhat meg. És mindez csak azért, mert a szegény fiú egy kicsit szórakozott. Ilyen igazságtalan az élet, vagy mi? Még abortusszal is próbálkozik, de Alex nem kér belőle. Bocs, haver, mondja, neked nem lehet abortuszod. Ó, a szerepcsere! Ó, a keserű gyönyör!”

ócska tévéműsorokat néz, és kártyatrükköket tanul a nagyapjától; már fel tudja venni a telefont, és képes üzeneteket átadni a Mamának. Afelé halad, hogy közvetítő legyen, és látszólag összetartja a házasságot, de valójában, mint a többi „harmadik személy” a filmben, szétesését erősíti.

Túl sokat írtak már a *Végzetes vonzerő* befejezéséről ahhoz, hogy még valamit hozzátegyek. Mandy Merck szokatlan módon megegyezést lát a film egészével, amely úgy, ahogy van, az első jelenet gyermekszemének reprezentációjaként olvasható. Korábbi pillanatokban mind Alex, mind Ellen a házaspár „meglesői” voltak, a befejező képekben a lány „biztonságosan a színpalak mögött marad”. Először az apa, aztán az anya próbálja megölni a nőt, aki közéjük állt; a közéjük állt gyerek – egy gyerek, akit előzőleg emelt hangok felébresztettek – nem jelenik meg az első jelenetben. Amint a kamera felméri a film véres tetőpontját, az ellenkező pillantás, amit várunk, Ellené, nem jelenik meg. Úgy vélem, inkább mi vesszük fel az ő nézőpontját, végignézzük a fehér ruhás szerető küzdelmét és halálát a családi fürdőszoba intim környezetében, és gyerekként döbbenünk meg. Alex halálának felnagyított és valószínűtlen borzalma (egy Grand Guignol finálé, amely nem tetszett a realista kritikusoknak) a kislányt helyettesítő infantilizált nézőpontunk által válik pszichológiailag helyénvalóvá, aki csak a film utolsó, közismert közelképében lesz látható a Gallagher család fényképén.”¹²

Ez bizonyára korrekt olvasata annak a pszichológiai zsongásnak, amit a tetőpont nyújt nézőinek, és amit a producer és a rendező interjúiban, egyértelműen orgazmikus fogalmakban, igazol is.¹³ Van azonban egy másik, bár csak pillanatnyi nézőpont az utolsó jelenetben – Alexé, akinek (halott vagy élő) szemein keresztül vagyunk tanúi megfulladásának. Látni fogunk majd egy másik feltámadást a fulladásból, másik elemzett filmünkben, szintén alulnézetből, és szintén a női vágy fölötti rendelkezés határait jelezve. Alex életének a család vet véget, Ada családalapításra készül.

Összegezve: A *Végzetes vonzerő* attól válik provokatív alkotássá, hogy használja, ugyanakkor felforgatja a szerelmi háromszög ismerős változatát. Egy kívülálló fenyegeti a megszilárdult kettőt; de mivel a kívülálló nő, másképpen fenyegető. A szexuális betörésnek ebben a hagyományosan behatoló fantáziájában a kényszerített belépés alanya nő és a családhoz tartozó: az ő belépése rendíthetetlenebb, mivel ő eleve olyan tér, amely tartalmaz, ő maga jobban áthatott és átható a férfi pszichológiai terére nézve.

¹² Merck, Mandy: *The Fatal Attraction of the Intercourse*. In: *Perversions*. London, Virago, 1993, 210-211. old.

¹³ Lásd Adrian Lyne-t egy Brian Case-zel készített interjújában (1988, 31. old.): „Nézzé, ha nagyfokú empátiával szerelkezünk fel a házas férfi és családja iránt – és én ebből sokat a magamra alapoztam –, és aztán azt mondjuk, bocs, haver, őt bebörtönzik, mi egyedül maradunk, ennyi – én nem hiszem, hogy ez méltányos. Szóval, megadni a közönségnek az előjátékot, és aztán...” Vagy Sherry Lansing, kevésbé élénk színekkel, a *Massban*, op. cit. 33. old.: „Imádom a végét. Tökéletesen kielégítő.”

Vonakodva használok a „behatolás” szót, mert szeretnék elkerülni bármilyen nyilvánvaló nemiszerep-skatulyát. Nem szeretném a két filmben ábrázolt vágy két módját a férfi és a női gyakorlattal azonosítani – ez nyilvánvalóan leegyszerűsítő volna. Nem vagyok benne biztos, hogy maskulinná vagy femininné jelölésük következményei egészében hasznosak, érintetlenül hagyják ugyanis az egynemű vágy kérdését és ennek helyét bármiféle nemiszerep-kettősségben. Igaz viszont, hogy a *Zongoralecke*, melyet különféle okokból „női filmként” értelmeznek, többnyire jobban megrendíti a nőket, mint a férfiakat, ez a hatás pedig (melynek én is részese vagyok) magyarázatot kíván.¹⁴ Világos, hogy a zene, a képi megoldások és az erotikus szerkezet része ennek. De azt hiszem, kell hogy legyen még valami magyarázat arra, miért látszik ez a film túllépni a vágy maskulin képzetének határain, amelyet kultúránk oly masszívan belénk plántál, legyünk nők, férfiak, melegek vagy heterók.

Hadd próbáljam meg tehát elválasztani más módon a vágy két formáját. A *Végzetes vonzerő*ben a szex mohó, hangos és erőszakos. Tudjuk, hogy meglehetősen szándékoltással a három legagresszívebb jelenet, melyek mindegyike konyhákban és fürdőszobákban, a háznak leginkább „testi” részeiben zajlik le, analógiát teremt a szexualitás és a gyilkosság koreográfiája között. A misszionárius pozitúra pillanatai kizárólag Dannek két Alex elleni gyilkossági kísérlete közben láthatók, melyben kép és ellenkép láttatja gyilkos és áldozat egyként eltorzult arcát, hogy sem az emberölést nem tudjuk elválasztani a nemi erőszaktól, sem az agresszor szerepét az áldozatétól. Nevezzük a vágnak ezt a módját „betolakodónak”, megjegyezve, hogy ez a legáltalánosabb mód, melyet a kulturális produkciók mind ez ideig ábrázoltak. A betolakodás háromszöge, a vágy mint betörés, egy ellenálló tér gyarmatosítása egy kívülálló által, akit esetleg eltávolítanak. Szerelem és halál a nyugati világban.

A *Zongoralecke* szintén egy személy védett terébe történő belépés, illetve a gyarmatosítás kérdését veti fel. A vágy itt is háromszögesített és bevonó, de másképpen az. Az alapvető eltérés időbeli és térbeli, a vágy elkerülhetetlenségét, lépcsőről lépésre haladását úgy használja, hogy a szadizmust különösséggel helyettesíti, és megmutatja, hogyan érhetik el egymást a testek olyan módon, mely a zongorajátékra emlékeztet.

A szerelmi háromszög ebben a filmben egy nőből és két férfiből áll – ez a házasságtörés hagyományos ábrázolásának legáltalánosabb mintája –, amely egy már megjelölt nőt mutat be, akire egy nála fiatalabb férfi vágyik, ennek minden ödipális terhével együtt. Itt azonban a férjes nő áll a háromszög csúcsán, egyik férfihoz sincs

¹⁴ Lásd Lizzie Francke (1993, 224. old.): „Egy ideig nem tudtam gondolkodni, pláne írni a *Zongoraleckéről* remegés nélkül. Érzések kavalkádját váltotta ki, legalább annyira fizikai és érzelmi, mint intellektuális reakciókat... A mozi kezdete óta, amikor a közönség egymást taposva menekült a vásznon felbukkanó vonat elől, nem tudtam elképzelni, hogy a film médiumának ilyen erőteljes hatása lehet.

közelebb. Kissé úgy, mint Alex, és nagyon is úgy, mint Hester Prynne, elindul egy törvénytelen lánnyal megkettőzve, akinek létezése meghatározza nemiségét, és a világba való belépésének módját ábrázolja.

Ada némaságára nincs magyarázat; az első képekben olyan állapotként jelenik meg, melyet részben ő választott, részben pedig nincs hatalma visszafordítani.¹⁵ Csöndje „nem hátrány, hanem stratégia”, a kommunikáció lehetséges forrásainak megsokszorozása és elterjesztése;¹⁶ világosan jelzi az utat, melyen egy teremtvő választás (vagy „akarat”, ahogyan a szereplők fogalmazzák) felszabadítja, ugyanakkor korlátozza a bekövetkező tetteket. Ez a film, hasonlóan a másikkhoz, megsokszorozza és fetisizálja a szubjektum és a tárgy közti csatornákat, azonban megfordítja a háromszöveget, amelyben a „harmadik” szereplő betolakodó, és ehelyett a másik megközelítésének eszközeként mutatja azt be. Míg Beth lánya tulajdon volt, melyet ellophatnak tőle, Adáé önmaga kiterjesztése, melyet elszakítottak tőle. Nem meglepő, hogy amikor Beth megsérül, egész testét töri össze, míg Adának egy ujját vágják le egy teljes sorozatot tönkretéve, megcsönkítőja szavaival „szárnyát lenyelve”.

A közvetítésnek számos egyéb módja van – ami egyeseknek nem tetszik a filmben, az ezeknek az eszközöknek a könyörtelen (furcsamód egyszerre túl nyilvánvaló és túl művészi) stilizációja. A főként „akusztikus információk összegyűjtésére tervezett”¹⁷ kagylóhéjra emlékeztet, a krinolin ház, a szoknya gyepelő, az ing portörölő, az utazóláda vagy egy durván kifaragott nyaraló faléce kiengedi a hangot, beengedi a leskelődést, és a kamera a közeli figyelmével halmozza a természetes fényt, az erdő zöldjét és a víz alatti kéket, az elveszettség és kiemelkedés fantáziáit változtatva.

A fő fétistárgy persze a zongora: vágyott dolog és része is az ének, terjedelmes, tehetetlen, engedelmes és érzéki; ormótlansága és szépsége olyan tulajdonná teszi, melyet senki sem birtokolhat teljes természetességgel, miként a saját testét sem.¹⁸ Képzletben élővé teszi a film végét a tenger mélyén, és mégis, még Ada festői születése után az amniotikus buborékból, testének egy változatát köldökzsi-

¹⁵ Kate Pullinger, akinek könyve alapján a film készült (és akitől Jane Campion néhány fejezet után elszakadt) kifejti, hogy „Ada azért nem beszél, mert hatévesen, miután nem fogadott szót szüleinek, megtiltották, hogy aznap megszólaljon, mire elhatározta, hogy örökre megnémul” (Marianne Brace, 1994, 11. old.). Akármilyen is a kiváltó esemény – és miért ne lehetne ez akár a legkisebb trauma –, az eredmény szükségszerűen valami más, mint ami ennek oka volt.

¹⁶ Lásd Campion interjút Ian Pryorral (1993, 25. old.) valamint Valerie Hazelt (1994).

¹⁷ Adam Mars-Jones: *Poetry in Motion* (1993, 26. old.)

¹⁸ Campion, akinek egyik célja, hogy „megvizsgálja fetisizmus és szerelem kapcsolatát” (Katherine Dieckmann, 1992, 82. old.), a zongora mint tehetetlen tárgy tulajdonságait hangsúlyozza, és számos kritikuss megemlíti a hasonlóságot a *Fitzcarraldo* hajójával. Érdekes azonban, hogy az eredeti cím nem a tárgyra, hanem a *Zongoraleckére* utalt, amelyet a francia változat pontosan követett, míg az olasz verzió többes számú: *Lezioni di Piano*.

nórszerűen függesztve föl. A film első pillanataiban egy ritkás, vörös fénysugarat látunk,¹⁹ és ezen keresztül (ahogyan a fény az ujjakon keresztül látható, melyek mögött egy gyerek eltakarhatja az arcát, azt gondolva, így láthatatlan) egy vékonyka hang Ada „belső hangjaként” azonosítja magát, és közli, hogy hatéves kora óta nem beszél. Ez közvetlenül azután vagy azelőtt történt, ismerjük fel, hogy zongorázni kezdett. A hangszer tehát lehetővé teszi a gyermeknek mint hangnak a megőrzését testében, és ennek önkéntes-önkéntelen kifejezését, mely a pszichoanalitikus *Aufhebung* modellje.

Hajlamosak lehetünk azt gondolni, hogy ez Flora hangja. A maorikkal ellentétben, ahol a különbség fölényben és utánzásban eléggé gondosan jelölt,²⁰ anyjának megkettőzése funkcionális és kölcsönös. Egy kettős Venus ez, melyet kitétek a partra, és a gyermek alkalmassá és hasznossá tétele a hang helyettesítőjeként akkor látható, amikor elmondja Ada agresszív üzenetét a halásznak, és csak úgy kerül el annak öklét, hogy anyja szoknyájába bújlik. Joga van anyjának kizárólagos élvezéséhez: ahogy Ellen, ő is ott van az ágyban, amikor a férj a nap végén odalátogat, és nem annyira a feleségének, inkább neki kínál csókot.

A gyermek és a zongora a nő fizikai vágyának kétféle közvetítője. Stewart számára mind Ada, mind a zongora arra való, hogy megvegye és eladja; Baines azonnal felismeri ennek közvetítő szerepét. Először odaviszi hozzá a nőt, közönségként állva a teljes anya-gyerek-hangszer egységhez a parton, azután arra használja, hogy a nőt magához hozza, csöndben figyelve, amint újra kisajátítja játékaival. Ettől kezdve a gyermek mint közvetítő szükségtelenné válik a nő, a zongora és a férfi újonnan alakult hármásában. Lényeges persze, hogy Baines nem tud olvasni, a hangszer tehát kezdetben az egyetlen eszköz közöttük. Fokozatosan, Baines ügyetlen „alkujának” egyidejűleg komikus, fenyegető és megerősítő érzékiségén keresztül, a nő teste újra belép a kommunikatív körforgásba, a zongorát és a gyereket egyaránt helyettesítve.

Azonnal visszatérünk a diadikus párbeszéd fejlődésére. Először azonban beszéljünk az emberi közvetítőkről. Flora, amint inkább tárgyává, mint értelmezőjévé válik anyja akaratának, és a skót gyarmatosítók patriarchális-szimbolikus társadalmának tagja lesz, konvencionális lépést tesz az anya-lány cellából az ödipálisba. Továbbra is viseli angyalruháját – az angyal héberül hírhozót jelent –, ítéletközvetítő

¹⁹ Például itt, a mintás függönyben, mely mögött Baines vár meztelenül, Flora Piros Kapucnis Lovaglóköpenyében és a fehér kötényre fröccsenő vérben.

²⁰ Campion kijelentette, hogy szándéka a régi Új-Zéland gyarmati történetéről szóló filmsorozat elkészítésére a XIX. századbéli maorik „európai átöltözése” iránti lelkesedéséből származik (lásd Geoff Andrew: *Grand Entrance*, 1993, 24. old.). Általánosabban, szembeállítja egymással a „furcsa örökséget ... mint *pakeha* új-zélandi” a maorik történelmi tudatával (Campion, *The Piano* (Zongoralecke), forgatókönyv, 1993, 135. old.). Azóta maoriábrázolását a filmben leegyszerűsítéssel vádolják, mely a csodálatos bennszülöttek/elnyomó britek ellentétet hegyezi ki. Lásd például Richard Cummings és Stella Bruzzi vitáját a *Sight & Sound* levelezési rovatában (Febr. 1994, 72. old. és March 1994, 64. old.).

ként és megoldások hordozójaként viselkedik. De a történet befejezése előtt átesik egy második áthelyezésen, Ada ágyából Bainesébe, és végül egészséges cigányke-rekeket hány majd egy másik háromszögű családban, mely mind közül a legkevés-bé hagyományos.

Stewart a házasságtörő szerelem szétszakítójaként játssza kijelölt szerepét, de valami sajátos összekötőként is. Bebörtönzése közjátékában Ada csak álmában zongorázik, és amikor egy váratlan mozdulatot tesz férje felé, mintha hasonlóan holdkórosan az ő testén is játszana. Az teszi annyira megindítóvá ezt a pillanatot, hogy több, mint amit indítványoz. Ada erotikus közeledése nem egyszerűen a ne-mi vágy átirányítása, melyet Baines felkeltett és Flora nem tud kielégíteni. Éjszakai látogatásainak két jelene van: az elsőben a forgatókönyv szerint „saját függet-len kíváncsisága” motiválja, a másodikban „reménytelensége hajtja, de távolságtar-tó, mintha semmi köze nem lenne ehhez”.²¹ Ada részvétellel vegyes kegyetlenséggel érint, ám nem engedi, hogy érintsék. De ami leginkább elbátortalanítja és megör-jíti a férjet, *ahogyan* a nő megérinti: kézfejével a hátán. A becézésnek ez a külön-leges módja a tenger, a gyerek és a zongora számára van fenntartva.

A legtöbb európai nyelvben a szó, amit a zongora billentyűire használnak, az érintés képességével van kapcsolatban (a francia *touches*, az olasz *tasti*, a német *Tasten*), és a kapcsolódó ige vakszerű érzést, tapogatózást jelent (*toucher/tattonner, tastare, tasten*). A némaságnak stratégiaként és nem annyira fogyatékosággként va-ló beállítása, melyet Champion hangsúlyoz, egyfelől helyes, másfelől helytelen: Ada kiterjesztette érzékeinek felfogókéességét, a hangot az érintés rendkívüli modali-tásába helyezve át. Stewart elbátortalanodik ettől, Baines érti és viszonozza. Ez te-szi szokatlanná a filmben kifejezett szexualitást.

George Baines kultúrák közti közvetítése a homlokába karcolt, és ez nem egysze-rűen egy Tarzan és Mellor közötti átmenetté teszi őt, hanem kétnyelvűségének is je-le, annak a képességnek, hogy mint Ada, áthelyezze önmagát és vágyát egyféle „üzemmódból” egy másikba. Ada nem tud beszélni, Baines nem tud olvasni; Ada játszik, Baines hallgat; Baines érint, Ada érint. Mint Stewart, Baines is mesterkéltén beszél – itt hasznosnak bizonyul Harvey Keitel küzdelme a kiejtéssel –, és szintén hozzá hasonlóan küzd azért, hogy hallja Adát beszélni, de míg Stewart „a fejében” megérzi, mit szeretne a nő, Baines segít a bőre felszínére mozdítani Ada hangját.

A gyarmatosítás a kapitalizmus rendszeréből származik és áltálal működik: ez osztályozást, minősítést, számlálást jelent. A zongora billentyűihez és az ujjakhoz a terület számozott póznái adagolják a tájat, és gombokkal kell fizetni. Ez Stewart pénzrendszere. Baines és Ada fekete-fehér billentyűkkel, fekete ruhával és fehér alsóneművel indítanak, egy bizonyos pillanatban azonban az alku leáll, és ezzel a hozzáférhetőség fokozása, mely kétségtelenül az erotika egy formája, vágyat kelt a

²¹ A *The Piano* (Zongoralecke) forgatókönyve (1993, 90., 93. old.)

hősnőben és a közönségben egyaránt. Baines, akár a férj, végső soron gyarmatosító, de kevésbé szélsőségesen, nem annyira tulajdonosként, mint közvetítőként és tolmácsként. Mindemellett belevonódik, megveszi a zongorát, és arra számít, hogy megveszi Adát; ám ne felejtjük el, Ada is kemény alkusz, és a férfi adja fel először a tárgyalást.

Az érzéki erőszak nem mindig kaotikusan lerohanó: Sade az osztályozott kegyetlenség légkörét teremti meg a megszállott számlálás, a téren belüli tér, a napok, cellák vagy kínzások felosztásával. Nem nyújt esélyt, hogy Stewart csak egy ujját vág le: ezzel „újabb és újabb” fenyegetéseket vetíthet a jövőbe. Ennélfogva az ernyedtt Baines szelíd vetkőzőszáma potenciálisan ugyancsak kényszerítő, ő azonban megáll, amint elérte a bőrt. Ami ezután következik, az az időleges erotika átalakítása többszörös felszínre, amely a személy teljes kiterjedése (belül és kívül, mint láthatjuk), és immár pusztítás nélkül megközelíthető.

A *Zongoralecke*ben tehát újraértelmeződik a szerelmi háromszög: nem azt a másikat jelenti, aki megtámad vagy lerohan egy elzárt, átlukasztható vagy összezúzható dolgot. Saját önkéntelenségei útján a vágy sokszínű formákba történő összetett mozgásainak feltételévé válik, amely más formákkal találja szembe magát az ujjak hegyén. Mindkettő „poszt-AIDS” film: a *Végzetes vonzerő* a behatolás veszélyeiről szól – nőnek a férfiba, férfinak a nőbe, saját törekenységüknek és agressziójuknak a szent terekbe, a csábításnak és a hamis képzeletnek a filmkockákba. A *Zongoralecke* a vágnak egy olyan felszínre történő kiterjeszhetőségét ábrázolja, amely saját maga közvetítése.

Borgos Anna fordítása