

Hódosy Annamária

Szegedi Tudományegyetem

## Platón és a fiúk

### A meleg hang *jelenléte* Wilde, James és Zweig szövegeiben

Vajon van-e összefüggés egy író szexuális orientációja és a művében fellelhető implicit episztemológia és nyelvelmélet között? Van-e ennek megfelelően „meleg” nyelvelmélet? Ha van is, semmiképp sem *egy* van. A három vizsgált irodalmi mű azt demonstrálja, hogy bár a meleg írók/szereplők szexualitása manifesztálódik a nyelvhez való viszonyukban és ez különbözik attól, amit a heteroszexuális szövegeknél megszoktunk, a „meleg” modernizmus éppúgy különbözik a „hetero” Nyugati Logocentrizmustól, mint a „queer” posztstrukturalizmustól.

A szövegek megfejtése kiment a divatból. Ezzel együtt az olyan szövegek is, amelyek maguk fejtenek meg valamilyen titkot – hacsak nem bizonyítható annak bizonytalansága, hogy a titok valóban meg lett fejtve. Henry James titoknovellái, ezek közül is *A csavar fordul egyet* Shoshana Felman megközelítésében szimbolikus jelentőségűvé vált, mert az öndekonstruáló szöveg tökéletes példájának tűnik, amelyet nem lehet megfejteni, mert lehetetlenné teszi önnön megfejtését, „amely alapvetően áthatolhatatlan az analízis és az interpretáció számára, amely szükségszerűen megfoghatatlan marad” (Felman 207). Ennek okai nyilván a nyelv természetében rejlenek, ám az, hogy ez ilyen különösen feltűnő, talán nem pusztán nyelvfilozófiai okokra vezethető vissza. Mégiscsak furcsa, hogy három a legfontosabb nevek közül, Wittgenstein, Barthes, Foucault, amelyek a posztstrukturalista szövegelméletek kapcsán eszünkbe juthatnak, közismerten homoszexuális férfiakhoz tartozik. Ezt persze lehet téziseiktől és tudományos/kulturális tevékenységüktől független, magánéleti – és ekképp irodalomelméleti szempontból érdektelen - tényként is kezelni, ahogyan általában történik is. Ha azonban a szexualitás és a nyelvhasználat összefüggését elismerjük, akkor a szexualitás és a nyelvelméleti álláspont közötti szoros kapcsolat sem tűnik lehetetlennek.

A (csak sejthetően meleg irányultságú) Wittgenstein híres kacsá-nyúl parabolája nemcsak általában a nyelvi jel értelmezési nehézségeinek, hanem a meleg nyelvi kódolásnak is tökéletes metaforája lehet, amennyiben, mint Mitchell felhívja a figyelmet, valamelyik értelmezés, a kacsáé vagy a nyúlé, az előítéletektől/preferenciáktól függően mindig megelőzi vagy - ha nem hívják fel erre külön a figyelmet - éppenséggel el is *rejt*i, álcázza a másikat (Mitchell 56). Foucault elgondolása a homoszexualitás megkonstruálásáról, miszerint az csak a 19. században alakult ki, a queer kritika sarokköve lett. Ami Barthes-t illeti, egyes kritikusok szerint az ő szexualitása is rég nyilvánvaló volt abból, hogy

olyan buzis témák iránt érdeklődik, mint a női divat, a transzvesztizmus, Sade, a birkózás, Proust, arról az aggresszívan modoros írásmódról nem is beszélve, amely implicite dacol a hetero olvasóval, amikor látványosan a homoszexuálisokra jellemző stílusjegyeket használ. (Bersani 32 – *a szerző fordítása*)

Lehet, hogy a „szöveg öröme” nem heteroszexuális, hanem homoszexuális *jouissance*... vagy ha mindegy, miért az? Vagy inkább arról van szó, hogy amikor az addig különösként/sajátosként – mert referencia nélkülként - definiált nyelvi működés a posztstrukturalista elméletekben „normálisnak” minősül, ezzel mintegy igazolja a meleg szexuális gyakorlatot is? És vajon a „szerző halálának” gondolatát nem motiválhatja-e a szerző rejtőzködésének vágya, ami különösen érthető az olyan esetekben, amikor a szerző életének bolygatása kompromittáló dolgokat hozhat a felszínre? Nem lehet, hogy a szöveg „öndekonstrukciója” tulajdonképpen egyfajta ellenállás a jelentés megkonstruálását lehetővé tévő heteronormatív episztemológiának?<sup>1</sup>

Az eddig is világos volt, hogy némely homoszexualitással asszociált stílusjegyek átkerültek a mai kultúra főáramába, illetve presztízssre tettek szert a modernista szemlélethez képest: a Camp és a meleg kultúra közt általában összefüggést tételeznek, amit olykor Oscar Wilde-hoz vezetnek vissza,<sup>2</sup> ugyanakkor a Camp és a posztmodern között is feltűnő az affinitás.<sup>3</sup> Dollimore szerint a posztstrukturalista diszkurzusra különösen jellemző, hogy a korábban a marginalizáció célját szolgáló kifejezéseket pozitív

<sup>1</sup> Egy korábbi tanulmányomban már vizsgáltam a homoszexualitás ábrázolása és a posztstrukturalista nyelvelmélet közti kapcsolatot. Marlow II. Edwardja kapcsán vizsgáltam a homoszexualitás kritikai elgondolása, az erről szóló történeti szöveg és a dekonstrukció közötti lehetséges analógiákat a „valós” történeti összefüggés igénye nélkül, pusztán kritikai fikcióként. Vö. Hódosy 1996, 163.

<sup>2</sup> Vö: Bredbeck 51-53, Meyer 105.

<sup>3</sup> Vö. Morrill 113, Kleinhan 196-199.

értelemben használják fel újra: „a dekonstrukció világítja meg legjobban ezt, amikor mint a deviancia és a perverzió gyakorlatának látja magát” (182). Mint azonban Cynthia Morrill írja, „a meleg szubkultúrának a domináns kultúra diszkurzív metaforáivá való átalakítása korántsem problémátlan hagyomány. A meleg gyakran azon veszi észre magát, hogy a rejtőzést feladva a heteroszexuális nem-megfelelő ruháit viseli” (113). Vajon a posztstrukturalizmus e rokonszenve a meleg kultúra iránt a marginalizáció egy újabb technikája? Vagy pusztán a tolerancia, a korábbi normákkal szembeni általános gyanakvás jele? Vagy éppen egy alternatív meleg kultúra hangjának egyre erősebben hallható szólama? Nem lehetséges, hogy olykor éppen a hetero kapja magát azon, hogy a meleg ruháit hordja, és ráadásul még illenek is neki?

Három szöveget vizsgálok, amelyek mindegyike kapcsolódik valamelyest a férfi-homoszexualitás problematikájához, ezzel együtt nyelvelméleti kérdéseket is felvet, s olykor meg is válaszol. Nem csak arra vagyok kíváncsi, hogy a századfordulón hogyan jelenítették meg a férfiak közötti vágyat, és nem is elsősorban arra, hogy az a sajátos stílus, ami az efféle tematikával „gyanúsítható” művekben megjelenik, milyen történeti-társadalmi-ideológiai hatásoknak köszönhető. Ezúttal inkább az foglalkoztat, hogy ha a nemi identitás hatással van nyelvhasználatára – és ennek megfelelően az amögött megbújó, implicit nyelvfelfogásra, nyelvelméleti megfontolásokra, a különböző irodalmi stílusokkal összefüggő episztemológiák közötti választásra –, akkor a szexuális irányultság is hasonlóan manifesztálódhat nem pusztán a választott tematikában, de a mögötte felfejthető nyelvkoncepcióban is. Így azokat a posztstrukturalista gondolkodókat, akik ezt elkezdték tematizálni és problematizálni, talán nem véletlenül kötik össze szexuális preferenciáik.

Természetesen, ahogy éppen egyikük mutatott rá, a nemi identitás és a szexualitás nem feltétlenül esik egybe, sőt egészen eltérő dimenzióban működhetnek. A vizsgált szövegek a „homoszexuális szubjektum” 19. század végi és 20. század eleji formálódásának korában születtek, nyelvelméleti álláspontjukat tekintve mégis rokonságot mutatnak olyan szövegekkel, amelyek kora egészen másképp gondolkodik a férfiak közötti erotikus vonzalomról. Úgy tűnik, a nyelvhez, ezen belül is az íráshoz és a beszédhez való viszony bizonyos mértékben a szexuális praxis, és nem pusztán az ehhez így vagy úgy kapcsolódó identitáskategóriák függvénye.

A vizsgált szövegekben megjelenő implicit episztemológia rálátást nyújthat a férfiak közötti vágy modernista episztemológiájának és a posztstrukturalista nyelvelméletek viszonyára is. Vajon a posztstrukturalizmus egy sajátos, korábban is létező „meleg” nyelvkoncepciót hoz felszínre, tesz általánossá és népszerűvé, vagy

ellenkezőleg, ezek az elbeszélések éppúgy egy (pre-)modernista episztemológiát rejtenek, mint a legtöbb korabeli mű? Vajon a nyelvet illető álláspontjukban van-e egyáltalán bármi olyasmi, ami egy efféle szexualitás manifesztációja lehet? És vajon tartható-e az a benyomásom, hogy a posztstrukturalizmus és a homoszexualitás „cinkosok”?

Az első vizsgálandó szöveg Henry James kisregénye, *A csavar fordul egyet*, melynek ambivalenciája, kétértelmű nyelvezete rendkívüli tömegű kritikát eredményezett a megírása óta eltelt 100 évben. Mint megpróbálom bemutatni, a látens homoerotikus tartalom, amelynek rejtjelezése összhangban van a meleg irodalom tradíciójával, legalább annyira felelhet a szöveg megfejthetlenségéért, mint a nyelvfilozófiai meggondolások. Ezután Zweig egy novellájához, az *Érzések zűrzavarához* fordulok, mely a James-szöveggel éles ellentétben a homoszexualitással tematikusan foglalkozik, de ezenközben világosan a heteroszexuális jelölés tradícióján belül marad. Azonkívül, hogy elkülönít egy heteroszexuális és egy homoszexuális narratív tipológiát, Zweig néhány olyan irodalmi/filozófiai konvenciót is érint és segít ezzel a nyelvfilozófia és az irodalmi homoszexualitás közös kontextusában értelmezni, amelyek Oscar Wilde ködösen homoerotikus novellájában, a *Mr W.H. portréjában* középponti szerepet kapnak és magára a meleg tradícióra is reflektálnak. Ez a tradíció pedig úgy tűnik nem más, mint a platóni fonocentrizmus egy alternatív verziója, amit a barthesi szövegfogalom nem továbbfejleszt, hanem éppúgy aláás, mint ugyanennek a hetero értelmezését Derrida dekonstrukciója.

## James agya-fúrt rejtvénye

Henry James homoerotikus vonzalmait a szakirodalom már kivesézte.<sup>4</sup> James feltehetőleg sosem volt aktív részese egynemű szexuális kapcsolatnak, ami természetesen nemcsak ezirányú hajlamai gyengeségének, hanem a kor elfojtásra ösztönző moráljának is betudható. Mindenesetre számtalan kritika született már, ami a regényeiben felmerülő homoszociális viszonyokat is nagytólencse alá veszi. A Wilde pere után pár évvel írt *A csavar fordul egyet* című kisregénye, amely a kritikában az egyik legtöbbet elemzett és számtalan szempontból megközelített mű, ilyen szempontból is fogást kínálhat.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Vö.: Bradley, Hall, Graham, Stevens, Person, Haralson.

<sup>5</sup> Az általam vizsgált irányban nem tájékozódó kritikákat illetően elégséges egy összefoglaló munkára hivatkoznom, amelyben az olvasó tájékozódhat a szakirodalmat és annak eddigi állításait illetően. Vö: Parkinson. A homoszexualitást illetően ld. Haralson (79-102), aki a szöveget kifejezetten a Wilde-per kontextusában tárgyalja.

A történet szerint egy ifjú nevelőnő állást vállal egy házban, ahol egy kislányra és egy kisfiúra kell vigyáznia, de semmilyen gondjával nem fordulhat munkaadójához, a gyerekek nagybátyjához, aki nem is él velük. A lány majdnem bevallotta azért vállalja az állást, mert beleszeret a finom és jóképű úriemberbe, akit csak kétszer látott. Az első kellemes benyomások után, amelyek a házban érik, a nevelőnő kísérteteket kezd látni, először egy férfit, akiről kiderül, hogy Quint az, az úr hajdani inasa, aki egy darabig a házat és a gyerekeket is felügyelte, majd egy feltehetőleg részeg balesetben meghalt. Később egy női kísértetet pillant meg, akiről azt feltételezi, hogy nem más, mint Miss Jessel, a gyerekek korábbi nevelőnője, akinek valószínűleg viszonya volt Quinttel, majd el kellett hagyni a házat, s a haláláról nem sokkal ezután kaptak értesítést a ház lakói. A nevelőnő számára gyorsan egyértelmű lesz, hogy a kísértetek nem őt akarják, hanem a gyerekeket, akiket ő harciasan védelmez, de úgy sejtí, hogy azok letagadják a szellemekkel való bensőséges kapcsolatukat. Hosszas belső küzdelem után vallomást akar kicsikarni a gyerekekből, minek következtében a kislány a házvezetőnővel elmenekül a házból, a kisfiúnak pedig az ő ölelő-szorongató kezei között áll meg a szíve.

A kisregény kritikájában sokáig középponti kérdés volt, hogy a szellemek valódiak vagy sem. Aki az utóbbira fogadott, azért tette, mert a szellemeket (bevallotta) csak a narrátor látja: egy viktoriánus nevelőnő, egy pap lánya, aki otthonról elkerülve azonnal beleszeret följobbvalójába, s azután teljesen egyedül marad egy sem fizikailag sem szellemileg nem kielégítő társaságban, ami tehát joggal kiválthat belőle egy olyasfajta „szexuális hisztériát”, amelyekkel például Freud is előszeretettel foglalkozott, s aminek a jelenségét James is tanulmányozta. Azok az olvasatok, amelyek ezt a verziót teszik a magukévá, általában közös nevezőn vannak atekintetben, hogy a nevelőnő saját elfojtott félelmeit vetíti a kísértetekbe, főleg, hogy valamiért halállal végződő titkos viszonyuk felidézi saját – legalisan nemigen realizálható – vonzalmát és annak veszélyeit feljobbvalója iránt. Quint így a szexuális ragadozó, bűnre csábító gazember rettegett lehetősége a számára, az a lehetőség, ami az úrhoz való, Jane Eyre-féle törvényes felemelkedés „szörnyű” alternatívája, ahogyan Miss Jessel meg saját maga képe egy efféle alternatívában. Hogy a szellemek miért éppen a gyermekeket célozzák meg a képzeletében, azt kellőképp indokolja, hogy maga neveltjeit (kezdetben) igazi angyalnak látja, akiket szeretne mindörökre ilyennek látni Bly édenjében. A gyerekek azonban a pubertáskor küszöbén vannak, de legalábbis abban a korban, amikor érdeklődést kezdenek mutatni a szexuális jellegű tárgyak iránt. A nevelőnő ily módon a gyerekekben voltaképp önnön ártatlanságát látja megtámadva, kikezdve a kísértetpárral képviseltetett törvénytelen szexuális vágy által.

Mint azonban többen rámutattak, a nevelőnő elfojtott, ám „normális” heteroszexuális vágya mellett, amely ekképp paranoid módon a kísértetek és az emberek közti lehetséges viszonyokban önmagát vet(tít) ki és sokszorozza meg, másféle „bűnös” vágyak és „bűnös” viszonyok lehetősége is felsejlik a történetben.<sup>6</sup> A legnyilvánvalóbb ezek közül Quint és a kis Miles kapcsolata: a házvezetőnő elmondása szerint azért gondolta, hogy a kisfiú feltűnően jó magaviselete ellenére „botlásra is hajlamos”, (James 589) mert „Quint és a fiúcska hónapokon keresztül sülvé-főve együtt volt. Mrs Grose, igen helyesen, kétségbe merete vonni ennek a dolognak az üdvös voltát, célozni merészelt ennek a túlságosan is meghitt kapcsolatnak a képtelenségére” (587). Mint Mrs Grose elmondja, Miss Jesselt ez nem érdekelte, s „mikor a kisfiú együtt volt ezzel a férfival... - Flora kisasszony együtt volt a nővel. Nagyon is megfelelt ez így nekik” (589). E pedofília gyanúját keltő viszonyokat Quint figurájának rövid bemutatása is igazolhatja, az utóbbi ugyanakkor más irányba is vezethet. Quint az „úr” inasa, „egy alantas cseléd”, ennek ellenére a „gazda megbízott benne, és azért küldte ide, mert elég rossz bőrben volt, és azt remélte, jót tesz majd neki a falusi levegő. Attól kezdve ő döntött itt mindenben” (575). Ez a törődés egy ilyen nemtörődöm úr részéről, némiképp különös, ráadásul még azt is megtudjuk, hogy Quint gyakorta az úr mellényeit hordta. John Fletcher szerint a homoszexuális kapcsolatnak azt a lehetőségét, amelyet ez a pár mondat sejtet, a kulturális kontextus tovább erősíti: a titkolandó egynemű kapcsolat egyik sztereotíp képe az úr és a titkár (inas) kapcsolata, mely kapcsolat per definícióját egy titok közös birtoklását foglalja magában és az élet intim területeire/tereire – az inas esetén többek között a hálószobára – is kiterjed. Fletcher szerint ez a pár mondat és az általuk sejtetett illegális viszony nem csak árnyalja Quint valós/képzelt gonosztetteinek listáját, de meghatározó a kisregény struktúráját és műfaját tekintve is: a „kísértet” mint a freudi unheimlich egyik megvalósulása, a szörnyű titkok, elfojtott vágyak megjelenítéseként a homoszexualitás egyik tradicionális megjelenítési technikája is az irodalomban, egy olyan motívum alkalmazása révén, amely a testit testetlenné, a nyilvánvalót homályossá, a hozzá(nk)tartozót fenyegető ellenségévé teszi.

Fletcher mindazonáltal a kísértet motívuma a homoszexuális fenyegetés megjelenítésének módjaként éppen csak felvillan, és háttérbe

<sup>6</sup> Vö: Beidler (107, 139), Flately, Hanson (367-368), Haralson, Ludwig (49-50), McCollum, Sanna, Solstyk (248). E tanulmányok nagy része szerint a homoszexuális problematika Miles és Quint pederaszta, illetve Miss Jessel és Flora lesbikus viszonyában, illetve az ettől való félelemben keresendő. Incesztuózus, illetve pedofil vágyak nyomát a nevelőnő viselkedésében is felfedeznek. A birtok távollévő urában azonban szinte mindenki csak a patriarchális struktúra szimbolikus képviselőjét látja.

szorul a nevelőnő más irányú félelmei mögött. Mint az *unheimlich* megjelenítése, a „kísértet” legalább annyira alkalmas a nevelőnő által vágyott-rettegett heteroszexualitás megjelenítésére, mint a homoszexualitására. A házvezetőnő és a nevelőnő mindenesetre nem tesz rá utalást, hogy az úr és az inas kapcsolatában bármi gyanúsat látnának. Ami Quint és Miles kapcsolatát illeti, könnyen lehet, hogy Quint valóban csak abban lelte örömét, hogy alantas cselédként az úrfi bizalmasa lehet és vulgáris gondolatokat ültethet el a fejében (a nőekkel kapcsolatban) – amint azt a nevelőnő végül is gondolja. A szóbanforgó beszélgetésben, amely Quint és Miles kapcsolatát feszegette, a házvezetőnő szinte minden mondatát a nevelőnő fejezi be, amiből egyrészt az derül ki, hogy e kapcsolat egyetlen veszélyének az „alantas cseléd”-del fenntartott, nem úriemberhez méltó leereszkedést látja, illetve azt, hogy Quint hatására Miles „hazudott és arcátlan volt” (James 589). Úgy gondolja, hogy a két kísértet azért foglalkozik a velük egynemű gyerekekkel, mert saját heteroszexuális szabadosságaikkal akarják őket „megfertőzni”, míg annak idején azért tettek így, hogy kapcsolatukat a gyerekekkel fedezzék. Fletcher szerint, amennyiben Miles és Quint között valamiféle szexuális játékról volt szó, lehet, hogy a kisfiú magyarázat és kifejtés nélküli bűne, ami miatt kirúgták az iskolájából, szintén homoszexuális természetű (Fletcher, 65). Mint a kisfiú bevallja, „mondtam bizonyos dolgokat”, még hozzá olyanoknak, „akiket szerettem”, pontosabban akiket a gyermek kedvel, akik tetszenek neki [like], ennél több azonban nem derül ki (James 659-660). Az viszont igen, hogy a nevelőnő ezt hallva nemigen gondol többre, mint csúnya beszédre, ami számára (és a házvezetőnő számára szintúgy) már önmagában is olyan bűn, amire csak egy kárhozott szellem ösztönözhet egy gyereket.

Az egyneműek közti szexuális kapcsolat lehetősége ekképp láthatóan kívül esik a narrátor képzeletén, ami annál hangsúlyosabb, hogy láthatólag nagyon is élénk a képzelete, és nagyon is buzgón interpretálja az elétárt tényeket. Érdekes és jelentős tévedése szinte minden értelmezésnek, hogy tényként fogadja el a nevelőnő azon feltételezését, miszerint Quint és Miss Jessel szeretők voltak. Holott erre semmivel sincs több utalás, az állításról nem is beszélve, mint az úr és az inas közti hasonló kapcsolatra. Úgy tűnik, hogy ez a „bűnös” viszony korántsem valamiféle kiindulópont a történet megértéséhez, hanem csak a nevelőnő „mániás” agyának középponti „terméke”, amelynek realitását ezúttal éppoly sikeresen erőlteti rá az olvasóra is, mint Mrs Grose-ra. Más szóval, a problematika heteroszexuális jellege kizárólag abból adódik, hogy a narrátor erőltetetten saját tiltott szenvedélyéhez idomítja Bly múltját, miközben a homoszociális elemeket negligálja vagy átértelmezi. Pedig voltaképpen kizárólag effajta viszonyok derülnek ki. Hogy ennek mi a jelentősége, ahhoz érdemes a kisregény már



említett, legfeltűnőbb jellemzőjét újragondolni, amely nélkül a történet valószínűleg sosem híresedett volna el. A szereplők azon sajátos nyelvhasználatáról van szó, amely nem engedi meg, hogy bármely értelmezés mellett dönthessünk, mert szinte egyetlen kijelentés sincs, amely egyértelmű volna, ahogyan olyan állítás sincs, ami minimálisan is objektívnek tekinthető, még hozzá nem csak azért, mert a narrátortól származik (ami gyakori eset az irodalomban), hanem azért, mert a narrátor és a regény többi szereplője úgy beszélgetnek, hogy „csak kerülgetik a forró kását”, vagy egymás szavába váganak, aminek következményeként az egyetértés feltételezett tárgya gyakran kimondatlan marad. Mindez a szöveg radikális nyitottságát eredményezi, akár az Eco-féle plurális értelmezést, akár a Barthes-féle „írható” szöveget értjük is ezalatt.

Talán már nem meglepő módon a szóbanforgó írástechnika nagymértékben hasonlít ahhoz, ami a 20 század közepéig a homoerotikus tartalmú szövegek legalapvetőbb jellemzője volt. Mint Alan Sinfield írja:

A homoszexualitásnak a diszkrét diszkurzuson belüli félfüllel-hallott jellegét legutóbb D. A. Miller a *nyílt titok*hoz hasonlítva teoretizálta. 'Bizonyos értelemben', mondja Miller, a titok mindig nyílt: funkciója 'nem az, hogy elrejtse a tudást, hanem inkább az, hogy elrejtse a tudás tudását'. Ez segít létrehozni a publikus/privát határt – egy olyan ellentétpárt, amely látszólag elhatárolja szubjektivitásunkat a publikus közegtől, miközben valójában létrehozza ezt a szubjektivitást – és így hozzásegít e határ őrzéséhez. A titok a homoszexualitáshoz hasonló témákat a privát szférában, de ellenőrzés alatt tartja, s így lehetővé teszi, hogy a láthatóság határán mozogjanak. Ha teljesen nyílttá válna, a nagyközönség is felismerné; de teljesen eltűnnie sem szabad, mert akkor ellenőrizhetetlenné válik, és nem járulhatna hozzá a deviáns szexualitás általános felügyeletéhez. A nyílt titok a homoszexualitást az 'elgondolhatatlan' alternatívaként állítja föl. (Sinfield 1994b, 47)

Sedgwick szintén a „nyílt titok” működéséhez hasonlítja azt, ahogyan „az azonos neműek közti vágyat (...) a privát/publikus közötti megkülönböztetés strukturálja” (Sedgwick 22). Az erre irányuló közlés így egyszerre centrális és marginális, szinte eldönthetetlen, hogy valami nyilvánvaló és közhely, avagy csak annak tűnik, miközben feltárása éppenséggel meglepő vagy megdöböntő, mondja Sedgwick. Sosem lehet világos teljesen, hogy egy efféle szöveg esetében a titok azért nyílt-e, mert meleg vonatkozásait mindenki érti, de (morális-ideológiai okok következtében) nem hajlandók tudomásul venni és beszélni róla, vagy azért, mert elsősorban a meleg szubkultúra érti, lévén a szöveg oly módon van kódolva, hogy csak számukra legyen hozzáférhető – ahogyan azt például Fletcher tárgyalja idézett szövegében. Az első esetben a szöveg meleg



utalásai közérthetőek ám éppen ezért „tiltottak”; az utóbbi esetben nem közérthetőek, és éppen ezért lehetnek közszemlére téve; míg az előbbi esetben a nyílt titok azt jelenti, hogy a szöveg jelentése hozzáférhető, s azt az olvasók tartják titokban; az utóbbi esetben a szöveg jelentése eleve „titok”, s az épp azért „nyílt”, mert bizonyos olvasók számára hozzáférhetetlen. Míg az előbbi pusztán az ideológiai kontextustól teszi függővé a szöveg minősítését, az utóbbi esetben a szöveg nyelvezete maga is aktív szerepet játszik önnön minősítésében. A két lehetőség a gyakorlatban nyilván folyamatosan keveredik: a meleg közönség részéről például a szöveg nyelvileg őrzött közérthető „titka” azért nem válik nyilvánvalóvá, mert ettől éppen az efféle olvasat titokká való minősítése óvja meg a Fletcheri értelemben; és a kritikai olvasat olykor ugyan képes dekódolni a szöveg „titkát”, a kánonképzés „politikai” mechanizmusai viszont lehetetlenné teszik, hogy e „titkot” kommunikálják, amely ekképp nyílt titokként funkcionál a sinfieldi értelemben.

A meleg titok kulcsterminusának Sedgwick azt a „closet” szót teszi meg, amely ma inkább az „eltitkolt rejtekhely” értelmében használatos, míg régebben a „privát elvonulás” helyszíne (hálószoza, dolgozószoba) volt az elsődleges jelentése (Sedgwick 67-68) - így jól kifejezi a meleg-diszkurzus egyszerre rejtőzködő és önmanifesztáló jellegét. John Fletcher a nyílt titok textuális működését próbálja jobban kibontani azáltal, hogy a freudi álommunka (dream-work) mintájára és a „closet” (65-66) kifejezést felhasználva „closet-work”-nek nevezi az álomhoz hasonlóképpen retorikailag torzított, viszont (leginkább) tudatosan érthetlenné tett szöveget (Fletcher 62). Ez a hasonlóság teszi lehetővé, hogy *A csavar fordul egyet* jelenéseit egyszerre foghatjuk fel elfojtott heteroszexuális vágyak és homoszexuális vágyak kísértéseként. S míg az előbbi forrása a nevelőnő, a második forrásaként sem szükséges közvetlenül Henry James-t megneveznünk, erre ugyanis a szövegben van kijelölt szerep: a mesteré vagy úré (‘Master’), aki hangsúlyosan hiányzik a történet jelenéből, ám a múltjában, ami e jelent meghatározza, igenis szerepet kap, és korántsem csak a narrátor imádozottjaként, hanem elsősorban Quint „uraként”, aki hagyta, hogy a dolgok így történjenek, aki szép nevelőnőket vesz fel, pedig nem is akar velük találkozni, akinek az élete fensőbbes és titokzatos, s aki megtiltja, hogy bármi körülmények közt is háborgassák. Vajon ez a Mester (‘Master’) nem tökéletes metaforája a Halott Szerző barthesi elképzelésének is? Felman így gondolja: „az irodalom nem más, mint a Mester halála, a Mester szellemmé való átalakulása, amennyiben ez a halál és ez az átalakulás határozza meg és hozza létre az irodalmiságot mint olyat” (207).

És ha „az olvasó születésének ára a Szerző halála”, akkor vajon a nevelőnő, akit a Mester maga helyett Bly urává tesz, nem hasonlít-e ehhez az

olvasóhoz? Aki hisztérikusan értelmezi az előtte lezajlott eseményeket, védeneci hallgatását tagadásnak, világos állításait hazugságnak véli, s csak akkor elégedett, ha olyan ködös, meghatározhatatlan állításokat csikarhat ki, amelyekben felfedezheti azt, ami őt személy szerint izgatja. Kétségtelen, hogy Bly heteroszexuális múltját ő „gyártja”, hogy megint csak egy barthesi kifejezéssel éljek, ugyanakkor bizonyos szemszögből éppen az a lényeges, amit kihagy, ami megmarad a homályban, ami elkerüli a figyelmét. Ami tehát nyilvánvaló, mégsem tudott - azaz nyílt titok.

### Zweig különös titka

Stefan Zweig *Érzések zűrzavara* című kisregényének (1927) idős narrátora azzal az ígérettel nyitja történetét, hogy feltár egy rejtélyt, amelyre az irodalomtörténeti munkásságáról szóló méltatások nem derítettek fényt, s amely egy férfihoz kapcsolódik, „akinek minden alkotó munkám köszönhetem”, „aki sorsomat megszabta” (227). A narrációt a titok bejelentése indítja, a titok kiderítésének vágya és reménye motiválja és strukturálja, s a titok megfejtése zárja le – ami nem más, mint hogy a tanár, akitől a későbbi tudós elkapta az irodalom iránti lelkesedést, homoszexuális volt, s ő, a diákja volt élete nagy szerelme. A titok tehát nem a narrátor titka, és bár hozzákapcsolódik, mégsem (aktívan) részes benne. Maradékalanul kiderül minden, ami talán éppen annak köszönhető, hogy - a homoszexuális téma ellenére - a szöveg struktúrája a narrátor (és az író) heteroszexuális identitásának megfelelőképp szerveződik. A professzor titkának keresésére irányuló készletét a diák efféle metaforákban fejezi ki:

Valami titok rejlett itt, s én éreztem, hogy rezdül meg a lepel - szinte előttem - minden szó fuvallatára; nemegyszer azt hittem, már nyomon is vagyok, de megint csak kisiklott kezemből a kusza szövedék, hogy egy szempillantás múlva újból belébotoljak; szavakban, kézzelfogható formában azonban soha nem öltött testet. Mi se keltheti vagy bolygathatja fel jobban egy fiatalember kíváncsiságát, mint a bizonytalanban való tapogatódzás idegölő játéka: szabadon csapongó fantáziája egyszeribe vadat szimatol, s őt máris elfogja a hajtás újonnan felfedezett kéjének láza. (256-257)

A szükségszerű sejtetések, előreutalások, amelyek a titokszövegekre oly jellemzőek, itt is megvannak, többek között éppen a titok *nemét* illetően. Ám abban a pillanatban, amikor a narrátor sejteni kezd, *miféle* titokról van szó, „hajtás” helyett látványosan menekülni kezd. A „vad” „neme” nem egyezik meg az elvárásaival. Az igazság keresése nemcsak alapvetően szexuális, hanem heteroszexuális jellegű: mint Derrida is mintegy magától

értetődőnek tartja, hogy a keresés (vágott) tárgya a fátyol alatt rejtőző – nő.<sup>7</sup> A női szexualitással kapcsolatos titok nem cserélhető fel a férfiével, hiszen a férfi-nő viszony nem szimmetrikus: az elvárás szerint a férfi az alany/néző, a nő a tárgy/nézett szerepében kell legyen. A novella rendkívül érzékenyen reagál arra a lehetőségre, hogy ez esetleg megváltozhat: a narrátor egyszerre belekezd egy heteroszexuális kalandba a professzor feleségével, ezzel nem teljesen akaratlanul elterelve a nyomozást az elrendelt iránytól és heteroszexuális jelleget adva annak a vágynak, ami ezt mozgatja. A történet végén ennél fogva a fiú az, aki titkolózik, és a professzor az, aki vallatja, hogy azután kéretlenül és motiválatlanul feltárja a saját érzelmeit a fiú iránt. Akárha a homoszexuális titok „véletlenszerű” megtalálását csakis egy heteroszexuális titok keresése legitimálhatná, és az előbbi pusztá elhajlás az utóbbi felé vezető ösvényen.

A titok véletlenszerűen derül ki a főszereplő számára, az olvasó számára azonban jól elő van készítve. Nem csak a professzor viselkedése, tettei, a hallgatójához vagy a feleségéhez való viszonya kelti fel a gyanút (mindennek a leírása bővelkedik a sztereotíp „útjelzőkben”), hanem óráinak leírása is. A professzor előadása, bár távolról sem szexuális vagy erotikus témájú, tagadhatatlanul szexuális jellegű, s hallgatóságára is ilyen hatással van. "Szava egyre forróbban áradt, s miközben szinte szárnyakat kapott, felfelemelkedett időnként a kemény asztról - mint egy vágatózó ló nyergében" – olvashatjuk (237). Kétségtelen, hogy a „forró áradás” megszokott metafora a lelkesült beszéd jellemzésekor. Ugyanakkor a kép szublimáltan ejakulatorikus jellege is világos, amit a mondat folytatása a jelentés margójáról a középpontba helyez. Az asztal (amúgy triviális) „kemény” voltának említése és a vágatózó ló megülésének hasonlata a „szavak áradásának” ezúttal középponti fontosságú szexuális implikációit hangsúlyozza.

A beszédre használt trópusok közül egy sem hiányzik a vágy és a szexuális aktus szokványos képei közül. Az előadáshoz kapcsolódó „magánkívüli elragadtatottság”, „megmámorosodás”, „szenvedély” szinonimái lépten nyomon felbukkannak; a leírást a „tűz” és az „áradó”, „sodró” „víz”, a vágy és a férfias teremtő elem egymásba alakuló metaforái uralják, hogy azután orgazmikus képekbe torkolljanak: „úgy szakadt ki belőle a szó, mint a bensejében lánggra gyúlt emberből a tűz”; „a szólás szenvedélye elemi erővel tör] fel” belőle. Érdekes módon az előadás tartalma tovább nyomatékosítja ezt a járulékos jelentést. A tanár jellemzésében Shakespeare korára majdhogynem ugyanaz a jellemző, mint ami a narrátor bemutatásában a tanár beszédére magára (ami egyszeresmind

<sup>7</sup> Vö.: Derrida 1994, ld még ehhez, Hódosy 2004b, 7-27.

felmentés is a narrátor számára az esetleges vád alól, hogy ő színezte az előadást oly szenvedélyesre).

Anglia történetének e legragyogóbbnak festett szakasza az előadás szerint „az elragadtatásnak (...) páratlan pillanata”, amikor „a föld egyszerre csak kitágult (...) a világ megnő, s a lélek ösztönösen feszül, hogy kitöltse (...) felfedezni, hódítani akar.” Az új költők „szivedéllyel teli” szíve az „érzések szertelen, zűrzavaros, lázas orgiájában” tombol”, s Anglia „a mámoros szenvedélyek” arénája lesz, ahol „úgy robban a forrongás, mint valami petárda, és ötven évig tart; egyetlen vérömlés, egyszeri, az egész világot magához ölelő és darabokra szaggató ejakuláció” (237). Több, mint világos, hogy a tanár – aki a fikció szerint maga mondja ezeket – Shakespeare korát saját érzéki szenvedélyei mintájára alkotja meg; a kor leírása nemcsak az erotikában bővelkedik, de erősen sugalmazza, miféle szexualitás az, amelynek szublimációja a szóbanforgó előadás formájában és tartalmában egyaránt. A színházat bezáró „szórszálhasogató puritánok” ebben a leírásban annak a mindenkori társadalomnak a reprezentánsai, amely – mint később megtudjuk – a professzort kiközösíti, „bűnös érzelmeit” elhallgattatja (227). A reneszánsznak tulajdonított „minden idők legforróbb bűnvallomása” is megelőlegezi az elbeszélés csúcspontját, amely nem más, mint a(z önmagát bűnösnek gondoló) professzor vallomása a narrátor iránti elfojtott szerelméről.

Az előadás érzéki metaforái mindazonáltal csak azért tölthetik be hivatásukat, mert a (kor szokása szerint kizárólagosan fiúkból álló) hallgatóság a professzor partnerévé válik bennük: „ez a pergő ajak nem magának, hanem a többieknek beszélt”, és mindenkit „magával ragadott az előadás sodra.” Ebből a perspektívából az „átélés” azon irodalomtörténetileg jól ismert doktrínája, amelyet a professzor előadása végén propagál, nem más, mint felkérés egy szellemi „orgiában” való részvételre, amelynek érzéki töltetét impliciten az igazolja, hogy „lelkünket mégiscsak vérkeringésünk táplálja”, gondolkodásunkat szenvedélyünk” (239). A professzor szenvedélyes szavától, ígétől elcsábult hallgatóság pedig egy orális aktus alanya lesz: „magnetikus lehetett az ígélet, mely ennyi lihegő ajkat elnémított”, az előadás végeztével pedig „hús elnémult torokból tört fel a szó egyszerre, torkukat köszörülték, mélyet lélegzettek”. A narrátor maga sem kivétel:

Bármilyen szeszélyes voltam, hajlamos arra, hogy érzékeim egyetlen robbanékony rohamával tegyem magamévá a dolgokat, először fordult elő velem, hogy (...) olyan túlerőt éreztem magammal szemben, amely előtt meghajolni gyönyörű kényszerűség. Vérem hevesen lüktetett, és éreztem, hogy szaporábban lélegzem. (240)

Az előadás nem egyszerűen spiritualizált szexualitás, de ezek szerint kifejezetten a beszélő korábban erőteljesen lefestett, aktív maskulin attitűdjét – a dolgok robbanékony magamévvá tételét – háttérbe szorító meghódolás, a befogadás passzív öröme. A professzor csodálatos előadása után a narrátor másról sem beszél, mint hogy ő, „a szenvedélyek embere, új szenvedélyekre bukkant”, „új hatalmassággal” szembesült, amely „lázban tartotta és el is bódította érzékeit” (243). A professzor nem sokkal ezután arra okítja, hogy csak akkor jut valamire, ha „odaadással” közelít tárgyához, „bensőnkéből kiindulva kell megközelítenünk a dolgokat, mindig, mindig szenvedéllyel” (248). Mindez még azt is jelezheti: a tudomány szeretete (mint Hawthorne mondja) vetekszik a szerelemmel, ez pedig független a szexuális orientációtól. Számos célzás történik azonban arra is, hogy az a fajta „entuziazmus” ami a professzor sajátja, igenis egy sajátos szexuális orientáció következménye. „Sokat mesélt ifjúságáról, hogyan tévedezett maga is eleinte, míg fel nem fedezte igazi hajlmain” (248), olvashatjuk abban a részben, amikor még csak ismerkedik a mit sem sejtő narrátorral. A mondat a „nyílt titok” sinfieldi elgondolásának megfelelően az „ártatlan” fül számára a helyes tudományos megközelítésmódról szól, a beavatott azonban már másként, a homoszexuális hajlamok felismerésének folyamataként olvassa a mondatot. De vajon nem rejlik-e ebben még több? Vajon nem arról van-e szó, hogy a professzor tudományos módszere nem a normatív (hetero-)szexualitással hanem az ő „igazi hajlamaival”, saját szexualitásával analóg? Vajon ez a meleg kritika? És akkor az „igazi szépség új *neme*” (247), amely a mester műtárgyaiból „szólt hozzám jelképesen, amelyről eddig sejtelmem se volt, s amelyet még most sem értettem”, vajon a meleg művészet volna?

Első pillantásra úgy tűnik, hogy bár a professzor „más”, tevékenysége belesimul a beszéd heteronormatív hagyományába. Az egyetemi előadás, amely egy beszélő ágenst és egy hallgatót/befogadót feltételez, a szituációt jellemző hatalmi viszony következtében s az annak megfelelő hagyományos nemi szereposztás sémájára olyan pozíciókat oszt ki a diszkurzus résztvevőire, amelyeket a narrátor egyértelműen az aktívnek tekintett férfiassággal, illetve a passzívnek tekintett nőiességgel társít: „nincs nagyobb szenvedély, mint az ifjonti rajongás, nincs bátortalanabb, nőiesebb lény, mint egy ilyen fiatalember” (247), jellemzi a professzorhoz való hozzáállását. Olykor azonban a tanár viselkedését írja le feminin hasonlat: „kimerülten támaszkodott az asztalnak (...) s szemében furcsán csillogott a kitarulkozás egyre tartó gyönyöre, akár egy asszonyéban, aki épp most szabadította ki magát a szoros ölelésből” (246). Emellett pedig az is előfordul, a narrátor hasonlítja elfogultságát ahhoz a férfiéhoz, „aki mikor

először szerelmes - gondolatban se meri levetkőztetni az imádott leánykát” (254).

A diszkurzusban betöltött aktív és passzív szerepek eszerint cserélődhetnek – vajon ez azt jelenti, hogy függetleníthetők mind a társadalmi, mind a fizikai nemtől? A diák számára ez a szublimáció következményének tűnik, s úgy látja, „átszellemiesítve” rajongása már nem is bír szexuális vonásokkal: „megtisztítva alakját minden alantas anyagságtól, az Ige hirdetőjét, a teremtő szellem hordozóját; láttam benne” (254). A tanár számára ellenben a beszédben elfoglalt aktív és a passzív pozíció egyaránt csakis hímnemű lehet, amit jól mutat, hogy beszéde *nem nőeknek* szól: a professzor és a felesége

[r]itkán szóltak egymáshoz, s a kérdés meg a felelet ilyenkor se találkozott (...) sohasem fonódott össze a kettő bensőségesen, kéz a kézbe [254]; mesterem soha nem tűrte, hogy az asszony jelenlétében szó essék terveiről vagy munkájáról, szinte kínos volt már számomra, ahogy szenvedélyesen nekilendült mondatait egyszerre félbeszakította, amint felesége belépett. (...) nyersen és nyíltan kirekesztette az asszonyt beszélgetéseinkből. (255)

A történet így a beszéd két felfogását állítja szembe. A meleg professzor számára a beszédet leíró metaforák „szó szerinti” jelentése az elsődleges, amely a szexualitást jelöli, a heteroszexuális diák számára viszont ugyanezen metaforák „átvitt értelme” a meghatározó, amely ebben a szublimált formában mintegy megtisztult, megvált(ódott) a testiségtől. A beszéd ilyen szexuális értelemben elhatárolt értelmezései mellett a szöveg az íráshoz való viszonyt is problematizálja, szintúgy a különböző szexualitások kontextusában.

Az írás a novella kezdetétől negatív megvilágításba kerül. A visszatekintő narrátor, bár könyveket író tudósemberré válik (amire a novella a bizonyíték), az elbeszélésbe azért kezd, mert a (munkásságáról szóló) addigi írásokból éppen a *lényeg* hiányzott. Ez a lényeg a professzor hatása, aki maga is világosan a *beszédet* preferálja az írással szemben: „Húsz év alatt nem tett közzé (...) többet, mint (...) pár vékony füzetet”, amelyekben nincs semmi figyelemreméltó: hiányzik belőlük „a mámorító hang”, a „hullámra toluló újabb hullámokra emlékeztető ritmus”. Bár „minden írása végén jelezte egy kétkötetes mű készültét”, a „könyv sosem jelent meg” (245). Vajon mi ennek az oka? A kötelező elfojtás? Az, hogy a professzor szükségképp „mindent némán magába temetett, sem emberekre, sem papírra nem bízta titkait”? (255). Hasonló irányba mutat, hogy amikor a mester elszánja magát a vallomásra, azt, hogy „szó se legyen levélről”, azzal indokolja, hogy „amit el akarok mondani neked, nem kívánkozik tollra” (294). Vajon a hang azért van oly privilegizált helyzetben, mert előadásain „tört ki belőle a naphosszat

visszafojtott közlékenység és a hallgatagon magában hordott sok gondolat” (255).

A professzor maga így vall erről: „Már csak beszélni tudok: olyankor mintha fölkapna, mintha magával ragadna valami. De csendben ülve dolgozni, egyedül, mindig egyedül, ez már nem megy.” Egy nagyszerű szeminárium után a narrátor maga is arra kezd gyanakodni: a professzor azért nem ír, mert „társtalanságában – filológiai előadásain vagy magányos dolgozószobájában – (...) azt a gyújtó anyagot nélkülözi, ami itt (...) rést nyit belsejébe: entuziazmusának (...) szüksége volt a mienkre, adakozó kedvének a mi feltárulkozásunkra.” Mégis arra ösztönzi tanárát, hogy írja meg az előadásait, hogy „amit hanyag kézmozdulattal elszór közöttünk naponta, szorítsa végre keményen markába, ne osszon szét mindent, öntse tudását maradandó művészi formába” (261). Az írást, a művet a szerző „gyermekének” tekintő (heteroszexuális) hagyományt<sup>8</sup> öntudatlanul is követve, a narrátor úgy véli, hogy a „megmaradó”, tárgyiasult művet eredményező írással szemben a beszéd „elszál”, az értékes mag szétszóródik. Míg a művészi formába „öntés” képe a nemzéssel asszociálódik, addig a hanyagul „elszört” mag képe a maszturbációval – illetve a homoszexualitással, hiszen a (fiúkból álló) hallgatóság közt, „közöttünk” szórja el ezt a tudást. A diák nagy hibának tartja, „hogymivel ez a sugárzó ember most itt engem megajándékoz, tovasuhanó szavaival veszendőbe is menjen?” (261), ami összecseng azzal a homoszexualitás feletti archaikus ítélettel is, miszerint „a természet törvénye az utódnemzés”, ellenben ha „ugyanolyan neműek kerülnek egy ágyba (...) *magjukat*, mint a közmondás tartja, *meddő sziklákra vetve* kis örömeért nagy szégyennel fizetnek.”<sup>9</sup> A „rejtőzködés” szüksége mellett feltehetően éppen az íráshoz kapcsolódó heteroszexuális asszociációk járulnak hozzá ahhoz, hogy a professzor éppúgy passzív ellenállást tanúsítson az írással, mint a feleségével és a családalapítással szemben. „Hát akkor diktáljon” (261), javasolja a tanítvány, ami működik is, egészen addig, amíg a végzetes vallomás el nem hangzik.

## Fonocentrizmus/Fallogentrizmus

Cynthia Morrill szerint a nyugati kultúrát uraló bináris hierarchiák rendszerében a meleg létmódnak nincs „jelenléte” a szó platonikus értelmében: „a kötelező heteroszexualitás sajátítja ki a természetes kategóriáját és a homoszexualitást a nem-reproduktív, nem-fajfenntartó

<sup>8</sup> Vö. Gilbert és Gubar 4-7.

<sup>9</sup> Sturges 107, Sturges itt az ókori Chariclést idézi. Kiemelés: H.A.



élőhalott szerepére kárhozzatja. (...) Ami a meleg számára 'hiány' (...) az nem más, mint az esszencializált nem-meleg ontológiában való 'jelenlét'". (Morrill 113-114.) A hetero diszkurzus kisajátító jellegének kitűnő példája lehetne, hogy a posztstrukturalista diszkurzus nem ezt a „jelenlétet” garantálta a meleg létnek, hanem inkább saját magát is a hiány pozíciójába helyezte, amikor dekonstruálni igyekezett a jelenlétet privilegizáló nyugati metafizikát. Kérdés azonban, hogy ezúttal a meleg kultúra kolonializálása, vagy csupán a meleg kultúra hetero meghatározásának átértelmezése történik. Vajon a meleg lét is hiányként látja magát a platóni ontológiában? A Camp alapján Morrill így véli, amit a Wilde paradoxonainak a felszín a mélységgel szemben előnyben részesítő retorikája is támogat. *A csavar fordul egyet* szintén beleillik a képbe, amennyiben a homoszexualitás fő trópusának éppen a „szellem” élőhalott figuráját teszi meg. Zweig professzorát – akinek még neve sincs - elfelejtik, mintha *sobasem létezett volna*. Ez azonban a vizsgált szövegekben mindannyiszor a domináns kultúrára való reakcióként érvényesül. Zweig professzora maga egészen másként viszonyul a jelenlét metafizikájához, ami abból következik, hogy másként értelmezi azt.

A beszéd és az írás közti határozott különbségtétel az előbbi javára, ami a professzort megkülönbözteti a regény többi szereplőjétől, látszólag megfelel annak, amint Jacques Derrida fonocentrizmusként kipellengérez a *Phaidrosz*-ban. Derrida szerint a „fonocentrizmus (...) abszolút közelsége hangnak és létnek, a lét hangjának és a lét értelmének, a jelentés hangjának és a jelentés eszmeiségének. (...) a fonocentrizmus egygyólvad az általábanvett lét mint jelenlét értelmének történeti meghatározottságával” (Derrida 1991, 32-33). Ennek megfelelően

[a] hang minden esetben közelebb van a jelölthöz, akár szigorúan (gondolt vagy megélt) jelentésként, akár tágabban dologként határozzuk is meg. Minden jelölő, először és legelső sorban pedig az írott jelölő, származékos ahhoz képest, ami elszakíthatatlanul a lélekhez vagy a jelölt értelem gondolatához, valójában magához a dologhoz társítaná a hangot. (32)

Úgy tűnik, szemben a feltételezésemmel, hogy a homoszexualitás és a posztstrukturalizmus cinkosok, a nyugati kultúrát általában meghatározó logocentrizmus a kisregény meleg szereplőjének az íráshoz való viszonyát még inkább megpecsételi, mint a többiekét. Ami persze betudható a narrátor (és az író) heteroszexuális voltának is, ha csak meg nem fontoljuk azt, aminek Derrida nem sok figyelmet fordított: nevezetesen, hogy a *Phaidrosz*-ban (és *Phaidrosz*hoz) beszélő Szokratész és az azt megíró Platon műveik nagy részében a fiúszerelm természetét és művészetét boncolgatták; hogy a szofizmus elleni érvek gyakran világosan szofista érvek, melyek célja a riválistól elhódítani a kedvest; s a homoszexualitás irodalmi tradíciójában

többek között ez az, amit a következő századoknak továbbadtak. A *Halál Velencében* (amelyet sokszor az *Érzések zűrzavara* páriaként emlegetnek) a *Phaidrosz*-ból tartalmaz idézeteket és ezt a dialógust parafrázálja, amikor Aschenbach a Tadzióval való kapcsolatáról fantáziál. Az *Érzések zűrzavara* esetében a kapcsolat áttételesebb, de világos: a professzor és tanítványai intézményes viszonya az athéni Akadémiára emlékeztet, a professzor pedig Szokratész reinkarnációjának tűnik, akinek elmélkedéseit (és kínjait) ezúttal is tanítványa örökíti meg: „hivatalos kötelességénél fogva állandóan fiatalemberekkel kell érintkeznie, az új nemzedék színe-java kerül újra meg újra eléje kísértő közelségben: egy láthatatlan gümnaszion epheboszai a paragrafusok porosz világában” (Zweig 301). Mindez persze érv is lehet amellet, hogy miért érvényesül a Platón által propagált fonocentrizmus oly élesen a professzor életében. Ám kérdéses, hogy *ugyanarról* a fonocentrizmusról van-e szó, mint amit Derrida elemez.

A professzor beszéd iránti elfogultsága megegyezni látszik Szokratészével, aki a beszédet és az írást egyként nemzőaktusnak tekinti: míg az író gondolatokat vet papírra, ezzel egy új szövegetest születéséhez járulván hozzá, addig a filozófus a beszélgetőtárs lelkében vet el gondolatokat, ahol azok kifejlődhetnek:

Ha valaki jártas a dialektika művészetében, fogékony lélekre talál, s ebbe veti el és plántálja belátással a gondolatait, amelyek (...) nem meddőek, hanem magvuk van, s így mindig új lelkekben fakadnak új gondolatok, az ősi magvat halhatatlanná téve, birtokosát pedig boldoggá. (Platón 1983b, 563)

E metaforikán elgondolkodva Derrida szerint érdemes

figyelmet szentelni – amit tudomásunk szerint soha nem tettek meg – ama platóni séma állandóságának, amely a beszéd, pontosabban a *logosz* eredetét és hatalmát az atya helyzetéhez rendeli hozzá. (...) Anakronisztikusan azt mondhatnánk, hogy 'a beszélő alany' beszédének *atyja*. (...) A logosz tehát fiú, aki atyja jelenléte, jelenvaló segítsége nélkül elpusztulna. (...) Atyja nélkül nem több, mint éppenséggel az írás. (Derrida 1998, 76)

Derrida Platón szövegében az írás és beszéd különbségét felvázoló leggyakoribb és legmeghatározóbb képzetnek az apa „jó” és a „rossz” fia közti különbséget, a törvényes utód és jogos örökös illetve az árva, a fattyú és az apagyilkos közti ellentétet látja (76). Platón a beszédet, a beszélgetést így értékeli fel:

Az eleven tanítás közben elhangzó, a megértés kedvéért való beszélgetésekben, melyek tényleg a lélekbe íródnak (...) az ilyen gondolatait

tarthatja az ember igazi fiainak, először is azokat, amelyek benne születtek meg, továbbá ha ezeknek sarjadtak méltó testvérei és ivadékai mások lelkében. (Platón, 1983b, 564)

A szöveget az apa-fiú metafora dominálja, az anya homályba borul, kommentálja Derrida, bár megemlíti, hogy a kertjét művelő gazdálkodó metaforájából kiindulva az anya tradicionális módon a földdel, a talajjal asszociálódik. Ami egyszersmind azt jelenti, hogy a dialógusokban szereplő beszélgetőtársak korántsem mindig *pater logoi*. Amikor a dialektika művésze e gazdálkodómetaforát használva a „lélekbe íródó” gondolatoknak mint „fiaknak” az apjaként jelenik meg, csak akkor tekinthetjük apának, ha azok (az ő beszédének be-folyása alatt) „mások lelkében” sarjadtak, míg az, akiben „benne születtek meg”, inkább e gondolatok *anyja*, s az azokat elvető rhétornak ennél fogva, Adrian Monk szavaival élve, „paráználkodótársa”. Bár mind az írás, mind pedig a beszéd metaforikus nemzőaktus, az előbbiben a mag fizikai befogadóját a papír helyettesíti, az utóbbiban viszont a lélek - ami az adott kontextusban egy *férfítést* jelenlétét is feltételezi. Az *Érzések zűrzavara* csúcspontján, a könyv diktálásának befejezése előtt mindez egy képbe sűrűsödik: „a szoba, mint mindig, egészen be volt sötétítve, ismerős félhomály fogadott, csak a felhalmozott papírlapok várakozó várakozó fehérségére vont arany kört a lámpa”. A papír a nászéjszakán várakozó fehér test képzetét kelti, amely a professzort csak abban az esetben ihleti meg, ha a fiú helyettesíti, aki lejegyzí a beszédet: a professzor szemében tükröződő érzélem „felszínre tört, belém fűrődött; éreztem, hogy hatol a forró hullám szeméből lágyan bensőm legbensejébe, hogy árad szét ott, hogy hevíti érzékeimet különös örömrre: mellem egyszeriben kitágult ettől a dagadó, duzzadó erőtől” (Zweig 273).

Gyanús, hogy a fonocentrizmus az antik pederasztia kontextusában valójában a homoerotika privilegizálására épül a heteroszexualitással szemben. Platónnál az „alsóbbrendű” szexualitás példája mintegy magától értetődően a heteroszexuális reprodukció:

Akik testükben hordozzák magukban a termékenység magvát (...) azok inkább a nők felé fordulnak, így nyilvánul meg bennük a szerelem, s a gyermeknemzéssel 'szereznek minden jövőre', mint vélik, halhatatlanságot, emlékezetet és boldogságot maguknak. (Platón 1983a, 197)

Ugyanakkor vannak, akik inkább „lelkükben termékenyek”, s ha egy ebből a fajtából való embert megérint a szép, „s együtt van vele, megszüli és világra hozza, amit régóta hordozott magában” (197). Ezt pedig hogy, hogy nem, a „helyesen értelmezett fiúszerelmem által” (198) lehet elérni.

Míg a szexualitás magától értetődően heteroszexuális, a szellemi „teremtés” ugyanilyen határozottan homoerotikus. Az utóbbi talán nem is a szellem jogán magasabbrendű, mint a fajenntartás, hanem pusztán azért, mert nem igényel *nőt* a működéséhez, azaz megfelel a beszélő szexuális preferenciáinak.<sup>10</sup> Ha pedig az írás és a beszéd közötti hierarchia a test és a szellem hierarchiájával analóg, ahogyan Derrida véli, akkor lehetséges, hogy a beszéd szintén csak azért kerül az írás fölé, mert teret enged a férfiak közötti vágyak. Ha a filozófus az ephebosszal hozza létre a beszédet, az ephebosz e „fiú” anyja, a beszéd „talaja”, a beszéd forrásaként szolgáló test, akkor nem annyira a test szolgálja a beszéd jelenlétét, hanem a beszélgetés biztosítja ennek a vágyott testnek a jelenlétét. Ha viszont a „fiú” írás, amely az író távollétét feltételezi, akkor egyszersmind „apja” és „anyja” egymástól való távollétét is feltételezi, így voltaképpen szinte mindegy, hogy eredete egy beszélgetéshez, egy autoerotikus meditációhoz vagy éppen egy nő iránti fellángoláshoz köthető.

A derridai elemzésből úgy tűnik, a beszéd tökéletesen, az írás viszont tökéletlenül reprezentálja a szándékot, adja tovább az „örökséget”. A platóni beszédszituációt figyelembe véve azonban inkább az a helyzet, hogy míg a beszéd szerelemgyerek (hiszen „születése” a beszélő számára erotikus

<sup>10</sup> Érdeemes ezt összevetni Leo Bersani és Robert S. Sturges fejtegetéseivel, akik szintén azt vizsgálják, hogyan manifesztálódik a férfiak-közötti vágy a dialógusokban. Leo Bersani arra kérdez rá, hogyan lehetséges, hogy a nyugati filozófia épp a fiúk szerelmeseként elhíresült Platónat tekinti a vágyat mint hiányt definiáló elgondolás forrásának, amely egyszersmind a heteroszexuális norma fenntartásának is alapja, lévén a másnemű személy iránti vágy par excellence példája a hiány betöltésére irányuló készletességnek. „aki vágyódik valamire, arra vágyódik, ami nem áll rendelkezésére és nincs meg neki, ami nem az övé, ami nincs meg benne és aminek híjával van – vagyis a vágy és a szerelem ezeknek a dolgoknak a vágya és szerelme” (Platón 1983a, 185). A többi, kevésbé fontosnak vélhető előadással szemben a *Lakomában* a prominens Szókratész határozza meg a vágyat ilyenformán. Agathón gyözködése közben mindazonáltal Szókratész a szerelmet az apasághoz hasonlítja: „Valakinek a szerelme Erósz, vagy senkié? (...) amit éppen erről az apáról is kérdezhetnék: hogy az apa apja-e valakinek vagy sem?” (183). Bersani ezt a mellékes analógiát lényegesnek látja: Szókratész egy olyan példát hoz, amely éppenséggel nem a vágy hiányként való meghatározódását bizonyítja, hanem „a vágy egy olyan lehetőségét veti fel, amelyben a vágy másikja egyfajta kiterjesztés tárgya lenne, egy másik verziója annak, aki vágyakozik. Az 'apa' nem egy olyan viszonyt jelöl, ahol a szükség és az általa birtokolni vágyott tárgy között áll fenn, amit felidéz, az inkább önmaga pontatlan másolata, saját módosított azonossága. (...) A vágy a lét korrespondenciáit mozgósítja” (Bersani 113). A platóni vágy-definíció ekként ugyan könnyen a bináris oppozíciókra épülő heteronormatív vágy megfogalmazásaként olvasható, a retorikai olvasat azonban egészen másként olvashatja ugyanezt. Sturges Platón dialógusait és annak hatástörténetét vizsgáló tanulmánya - melynek árulkodó címe „Férfi-vágy a dialógus műfajában” - pontosan ezt a nyomvonalat követi. Részletes, szoros olvasással bemutatja, hogy a *Phaidroszban* a kárhoztatott „írás” retorikailag pontosan olyan viszonyban áll a felértékelt „beszéddel”, mint a szintén kárhoztatott szexuális kapcsolat az önmegtartóztató, tiszta szerelemmel – de mindkettő férfiak közötti viszonyként tételeződik.

élményt jelent), az írás azért mostoha, mert magányos létrehozása nem jelent élvezetet, és csak a reprodukció igénye motiválja. A beszéd és az írás ama különbsége, amelyet Derrida a gondoskodás és a magárahagyottság, a jogos utódlás és a törvényenkívülség ellentétéként vázolt fel, átíródik a „saját” és az „idegen” erotika ellentétére, amiben a homoszexualitás és a heteroszexualitás különbsége rejtőzik. Ha a dialógusból hiányzik az „élő” kontextus, mely nem más, mint (az athéni gyakorlatban adott) fiútársaság, akkor a homoerotika eltűnik, s nem marad más, csak a heteroszexuális retorika.

Az *Érzések zűrzavarában* a tanár és a fiú elvárásaiban nemcsak a homo- és a heteroszexuális vágyak, de azok jelölési stratégiája is ütközik: a fiú a logosz megszületésére vár, aminek *érdekében* feminizálódik, a tanár viszont a fiút szeretné magáévá tenni, ami *helyett* beszél: a beteljesülés így a szó szoros értelmében folyamatosan, látványosan elhalasztódik míg végül fel nem függesztődik: a könyv remélt befejezésének estéjén

valami apróság késleltette, akadályozta az ünnepélyes pillanatot: a palack be volt dugaszolva, és nem volt kéznél a dugóhúzó. Már állt volna fel, hogy menjen érte, de én szándékát észrevéve megelőztem s kirohantam az ebédlőbe – hiszen lángolva vártam a pillanatot, hozzám való hajlandóságának nyilvánvaló megpecsételését. (Zweig 275)

Amire a diák vár, az nem következik be, de amire vár, már maga is valami más helyettesítése: a kidugaszolásra váró fallikus palackot végül semmilyen értelemben nem nyitják ki. Ami valójában nem más volna, mint *a csavar elfordítása* – hiszen egyrészt a dugóhúzót is csavarni kell, másrészt viszont az angol „csavar” – *screw* – a szexuális aktusra is használatos szleng kifejezés, amit „fordítva” elgondolva a szodómia képzetéhez jutunk. Mindez az előbbiekben ábrázolt diktálás befejezésére tenné fel a pontot, a metafora erotikus implikációit tekintve azonban csak ismétlése annak, s egyszersmind újabb metaforája és így elhalasztása a „tulajdonképpen” végnek. Valójában egyre nyilvánvalóbb, hogy ez az elhalasztódás a dolog természetéhez tartozik, s talán az sem véletlen, hogy ennek nyilvánvalóvá válása éppen a hanghoz kapcsolódik: a diák a dugóhúzóért szaladva *hallgatózáson* kapja a tanár feleségét, ami miatt az ünneplés – és a testi beteljesülés - végül is elmarad. Azért „halasztódik el”, mert éppen a beszéd helyettesíti.

## Wilde és a logosz in-karnációja

Oscar Wilde műveinek a plátói szerelemmel kapcsolatos vagy kifejezetten homoerotikus szövegrészei még a legártatlanabb olvasóknak is feltűnnek,

különösebben azonban nem befolyásolták e művek értelmezését egészen az 20. század végéig. Az talán mindenki számára sejthető volt, hogy a regények ilyen irányú utalásaiban megnyilvánuló tartózkodás és szemérmesség, a homoszexualitásnak a stílusra, a hangvételre való korlátozása nem feltétlenül valamiféle esztétikai parancsolat, hanem társadalmi kényszer következménye is, a „nyílt titok” mechanizmusának a megnyilvánulása. Azt, hogy Wilde különösen kedvelte a botrányos titkok, misztikus múltak és meghasonlott életek motívumát, a kritika eddig is gyakran összefüggésbe hozta a szerző szexualitásával magánéletének veszélyes titkával, ami végül is bíróság elé juttatta.<sup>11</sup> Ez azonban eleddig a háttér, a szerzői szándék problémájának tűnt, amelytől a szöveg függetleníti magát. Summers, Cohen, Bristow és Nunokawa újabb queer olvasataiban azonban a meleg vágy a legfontosabb motívumokat, sőt, a cselekményt is meghatározza, oly mértékben, hogy a Shakespeare *Szonettjeinek* híres-hírhedt férfi-címzettjének kilétét tárgyaló elbeszélés, a *Mr. W.H. portréja* és a *Dorian Gray arcképe* végeredményben a homoerotikus vonzalom századvégi sorsának allegóriájaként olvasható. A biográfiai háttér egyszeriben a szöveg metaforikus értelmévé alakul át: mind a *Mr. W. H.* mind pedig a *Dorian Gray* megghiúsult „coming out” történeté válik, bár a kudarc oka mindkét esetben más és más. A nem annyira ismert, mert a *Szonettek* beható ismeretére építő *Mr. W. H.* portréja és a nálunk is népszerű olvasmányoknak számító *Dorian Gray* arcképe számos szempontból hasonló jegyeket hordoznak - mindkettő középpontjában egy szép fiú áll, akiknek *képe* - mint a címek is jelzik - fontos szerepet játszik a cselekmény bonyolításában, és a két szöveg osztozik a homoerotika alig burkolt kultuszában is.

A magyarra tudomásom szerint eddig le nem fordított *Mr. W.H. portréja* című elbeszélést a századelőn Radó Antal a következőképp foglalja össze:

a 'Mr. W. H. arcképe' című elbeszélés a Shakespeare-szonettek témája körül forog, olyan gazdag irodalomtörténeti apparátussal, amely bármely akadémiai értekezésnek is becsületére válnék. Az elbeszélés hőse, egy Cyril Graham nevű fiatal ember, rendkívüli tudással és éleselméjűséggel azt a hipotézist állítja fel, hogy az a rejtélyes személy, akinek Shakespeare szonettjei dedikálva vannak, egy William Hughes nevű színész. Minden bizonyítékot össze is tud hordani ennek a föltevésnek támogatására, csak éppen a legfontosabbat nem teremtheti elő: azt, hogy Shakespeare korában valóban élt egy ilyen nevű aktor. Már most, hogy egy kételkedő barátját meggyőzze elmélete alaposágáról, egy obskúrus festővel megfesteti egy ifjúnak arcképét, úgy mintha az XVI. századbéli kép volna, s a festményt

<sup>11</sup> Vö. Bristow, Botting 142, Carrol 292-295, Cohen 806, Cavaliero 70, Halberstam 65, Nunokawa, *Disappearance* 4-20, *Tame Passions*, 183-187, Summers 693-696.



olyan felirattal láttatja el, mintha az valóban egy William Hughes nevű színészt ábrázolna. De a csalás nem sikerül, mert barátja véletlenül fölfedezi a hamisító festőt, mire aztán Cyril, a kudarcon való kétségbeesésében, öngyilkosságot követ el. A képet barátjára testálja, s most ez az, aki lassankint szintén híve lesz az új elméletnek, s mikor neki sem sikerül azt bebizonyítania, szintén elemésztí magát, — Nem annyira novella hát e munka, mint inkább novellisztikus formába öltöztetett **irodalomtörténeti** essay. (Radó 46-47)

Radó ismertetésében a szöveg kerete - mely a *Szonettek* kutatásának történetét meséli el -, lényegtelenné válik, hisz csak arra való, hogy az „essay-t” eladható „novellisztikus formába öltöztesse”. Minden, ami ebben a részben szerepel, csak és kizárólag azt szolgálja, hogy a kutatás „akadémiai” magaslatait, irodalomtörténeti mélységét, tehát - tudományos - létjogosultságát igazolja, ugyanakkor bemutassa e tiszteletreméltó tudományos hév sajnálatos túlkapásait is. Radó elmondásában nincs szükség annak további vizsgálatára, minek köszönhető ez a tudományos hév; hogy miért kutatják a szereplők ilyen tébolyultan (éppen) a *Szonettek*et, és miért áldozzák életüket egy pusztá irodalomtörténeti hipotézisért.

Radó, aki Oscar Wilde életművének ismertetése során kínosan igyekszik, nehogy megnevezze Wilde bűnét, „azt a nagy erkölcsi botlást, melyet csak megbomlott idegrendszerrel követhetett el” (23), természetesen nem vesz róla tudomást, hogy a kerettörténetet és a középső részt épp a homoszexualitás problematikája köti össze. Pedig a szereplőket nem a steril tudományos/történeti érdeklődés, hanem a *Szonettek* narrátorával „rokonnak” érzett vonzalmaik készítetik arra, hogy belevessék magukat a versek tanulmányozásába. Shakespeare verses szerelmi vallomásainak háttere annak a homoerotikus szubkultúrának és hagyománynak – *egyfajta családfának* - a feltárásával kecsegteti őket, amelyben megtalálhatják a helyüket.<sup>12</sup>

Amint a *Dorian Gray*, úgy a *Mr W.H.* szereplői is egytől egyig a művészetten keresztül artikulálják vágyaikat. Ha csak a címszereplőket nézzük, Dorian szerepe Basil festészetében láthatóan ugyanaz, mint a Willie Hughesnak Shakespeare Szonettjeiben: hogy múzsák legyenek, hogy jól felismerhető plátóni mintára inspirálják a művészt. „A láthatatlan eszmény [ideál] látható megtestesülése [incarnation] voltál számomra, melynek emléke minket, művészeket úgy kísért, mint valami pompás álom. Imádtalak” - vallja a festő Dorian szerepéről művészetében. A *Szonettek* címzettje szintúgy a drámaíró „furcsa imádatának” tárgya, „akinek fizikai szépsége oly nagy volt, hogy Shakespeare művészetének sarokköve; Shakespeare inspirációjának forrása; Shakespeare álmainak megtestesülése [incarnation] lett” a *Mr W.H.*

<sup>12</sup> Summers 693.



tudósai szerint (Wilde 158). Mindez azonban még művészi vonatkozásait tekintve is többet jelent, mint motivációt az alkotáshoz.

A Willie Hughes-elmélet szerint a *Szónettek* műsója Shakespeare társulatának színésze, azoknak a fiúknak az egyike, akik a korban a női szerepeket alakították. A kisregény kritikus-szereplői szerint ez a fiú az, akiről Shakespeare azon híres sorait azt írta, miszerint „Lánynak festette maga a Teremtés / arcodat, vágyam úr-úrnője!” Azon túl, hogy e színész szép ifjúként a (plátóni) ideál megtestesülése, a költő álmának megtestesülése abban az értelemben is, hogy a színpadon megjeleníti a szövegei értelmét.<sup>13</sup> Shakespeare „rámutat, hogy szépsége olyan, hogy képes minden formát és fantáziát valósággá tenni [realize], képes a kreatív képzelet minden álmát megtestesíteni” [embody] (Wilde 172). Az 54. szonett a narrátor szerint ugyanezt a gondolatot viszi tovább azzal, hogy „mennyire megszépíti a szepet / az édes dísz, hogy nemes, igazi”. Mint mondja, ezúttal

Shakespeare arra szólít fel bennünket, hogy vegyük észre, hogyan járul hozzá a színészi játék igazsága, a látható megjelenítés igazsága a költészet csodájához, életet adva annak szépségéhez, valóságot annak ideális formájához. (172)

Mindezekben a magyarázatokban a színjáték visszatérő jellemzője, hogy általa valami tisztán szellemi esszencia, álom, fantázia, szépség testesül meg [incarnation], válik testté [embody] valósul meg [realize], válik valódivá vagy igazivá. E következetes koncepcióban a (neo)platonizmus logikája sejlik fel, amennyiben színjáték valamiféle ideának az anyagba való beáramlásaként jelenik meg minden esetben, annak mintájára, ahogyan az isteni Egy a világ anyagába emanált a Teremtés során, vagy ahogyan az Ige Testté vált a Megváltás során. A valóság az ideák világának imitációja, „árnyéka”, tudjuk Platónról, amint azt Shakespeare is tudta, amikor az árnyék kifejezést

---

<sup>13</sup> Hasonlóan ahhoz, ahogyan ezt Dorian Gray a színésznő Sybil Vane színésznői játékaról mondja: „megvalósítottad a nagy költők álmát, s alakot, testet adtál a művészet árnyképeinek.”(77). Cyril Graham úgy gondolja, hogy amikor a *Szónettek* a "művészetről" beszélnek, s azt a címzetthez kötik - "minden művészetem te vagy" - az nem lehet más, mint a drámaírás, hiszen Shakespeare a lírát lebecsülte, s a drámát tartotta fontosabbnak. Hogy a versek értelmezhetők így, azt hosszasan, logikusan és hihetően igazolja. De a narrátor még elődjénél, Cyril Grahamnál jóval továbbmegy, és további bizonyítékokkal áll elő. A *Szónettek*ben számtalanszor szerepel a "shadow" [árnyék] kifejezés, amely, mint mondja, "Shakespeare idejében gyakorlatilag magát a színjátszást jelentette". (172). Az 53. szonett felütése, melyben Shakespeare azt állítja, hogy szerelmét "árnytömeg/, millió idegen kép vesz[i] körül" [millions of strange shadows on you tend], a Willie Hughes által játszott szerepekre utal, s a vers további része, miszerint ezekben az árnyékokba "te kölcsönként [lend] szállsz, mindbe, egyedül", színészi beleélő képességét dicséri, ahogyan az is, hogy az antik világ legszebb figuráiban és a természet jelenségeiben egyként a címzettet fedezi föl.

használta. S amennyiben a színjáték imitáció, az „árnyék” kifejezés valóban szinonimája lehet annak, amit Wilde megtestesülésnek, megvalósulásnak hív. Ami ugyanakkor a szexualizált beszéd és a homoerotikus fantáziálás egyidejű gyakorlatával is érintkezik.

A kutatás egy pontján a narrátor megakad - nem érti, hogy a korai versek miért buzdítják házasságra címzettjüket, ha ez a címzett valóban Shakespeare színésze.<sup>14</sup> Ekkor azonban nagy felfedezésre jut (amit a mai Shakespeare-kutatás egyébként részben átvész vagy elfogad). A *Szonettek* dedikációjából kiindulva - mely Mr. W. H.-t a szonettek nemzőatyjának nevezi, arra a következtetésre jut, hogy Shakespeare csak metaforikus nászra buzdít, arra, hogy mint a 82. szonett is jelzi, a címzett „Múzsám arája” legyen. „A gyerekek, amelyek nemzésére szólítja fel, nem hús-vér **gyermekek**, hanem az örök dicsőség halhatatlan gyermekei. A korai szonettek mindegyike arról szól, hogy Shakespeare Willie Hughest arra kéri: lépjen színpadra és játsszon” (175).

A „nemzőtya” szerepe metaforikus, a „gyermek” alatt elmeszüleményt kell érteni – ami Platón után nem éri különösebben váratlanul az olvasót. Ami újszerű, az nem más, mint hogy Wilde szerint az *előadóművészet*ről van szó. A szonettíró felszólítása, hogy „nemzz magad helyett új, második Én-t” a szerepekre utal a színpadon, amelyekben a színész „megtestesíti” a drámaíró álmát. Az inkarnáció, a megtestesülés, a „lélek átadása” mellé így a nemzés is felsorakozik szinonimaként, ami persze beleillik abban a (neo)platonikus koncepcióba, amely mindezt szervezi. Nyilván nem véletlen, hogy a szóbanforgó képzetek az aktív fallikus férfiszexualitás köré szerveződnek – melynek tárgya mindig egy másik férfi teste. Graham aprólékosan kifejti, hogy Shakespeare a címzett művészi apaságát propagálja, azt azonban kevésbé hangsúlyozza, hogy a versekben az „anya” szerepet maga a versek beszélője biztosítja mindehhez. A Szonettekben a címzett tölti „tartalmát” mintegy szellemi **szémmaként** a lírai énbe, hogy megtermékenyítse annak méhként megjelenő agyát – és nem

<sup>14</sup> A wildi megoldást érdemes összevetni Greenblatt megközelítésével (176). Ezt a problémát magam is hosszan elemzem Shakespeare *Szonettjeiről* írt könyvemben. Vö.: Hódosy 2004a, 124-136. E megközelítésekben közös, hogy a szerző és a címzett közös „gyermekének” a verset tartja, a címzetről pedig azt feltételezi, hogy Shakespeare valamelyik mecénása. Greenblatt a szöveg spirituális nemzésének gondolatát egy olyan szerkezeti elemnek tekinti, amelynek segítségével Shakespeare éles cezúra nélkül tud elfordulni a versek létrejöttének feltételezett biográfia indokától (nevezetesen, hogy a címzett lord családja arra kérte fel a költőt, hogy házasodjon meg, ergo nemzzen **gyermeke(ke)t**, amely felkérésnek első szonettjeinek Shakespeare híven meg is felel. Az én értelmezésem a vers-gyermek nemzésének trópusát Platón *Lakomájára* való allúzióként fogja fel, a korabeli neoplatonizmus – és közvetve a Létezők Nagy Láncolatának - lételméleti kontextusába helyezi, és a költészetre való reflexió egyik alapvető eszközeként használja.

fordítva. Cyril Graham mindezt úgy interpretálja, hogy Willie Hughes nem pusztán az a valaki, „[a]kinek a legjobb szerepeket írta” Shakespeare, hanem „akinek a szépsége sugallta” (175) e szerepeket, ami kimondottan annak a fordulatnak az értelmezése, miszerint „legbüszkébb az én munkámra légy, mert te nemzetted s tőled születik” (77. szonett). Ily módon a múzsai inspiráció a nemzéssel, a (dráma-)írás pedig a szüléssel analóg; ugyanakkor a szerep előadása, amelyben a szerző álmai „megtestesülnek”, valóra válnak, éppen fordítva, az előadó testét teszik a szerző szellemével megtermékenyülő „anyai” anyaggá. Shakespeare versei Wilde számára így lehetővé teszik egy olyan kölcsönösen termékeny(ítő) művészi-erotikus viszony felvázolását, amelyben a passzív/aktív szerepek felcserélhetők, hasonlóan ahhoz, ahogyan Zweig novellájában a tanár és a diák között láthattuk.

A *Szonettek* első, nemzésre buzdító, majd későbbi, ugyanezekkel a nemzésmetaforákkal élő verseinek értelmezése különösen figyelemreméltó, amennyiben Wilde narrátora egyszerre utasítja el azt a szó szerinti értelmezést, mely szerint arról van szó, hogy a címzettnek meg kellene házasodnia és örökösöket kellene maga után hagynia, illetve azt a metaforikus értelmezést, miszerint a szerző azt reméli, múzsája örök hírnévvel bíró *versek* írására fogja inspirálni. Pedig az „inkarnáció” képze az irodalomra elvileg semmivel sem kevésbé alkalmazható, mint a színházi alakításra, vagy az irodalmi, színházi vagy éppen interperszonális hatásra. Mégis, a *Dorian Gray*ben egyedül az írás az, ami nem jelenik meg a lélekátadás variációjaként. A *Mr. W.H.* kritikusi is gyakorlatilag ezt a lehetőséget tagadják tűzzel-vassal, amikor a *szonettek* „nemzésének” gondolatát behelyettesítik a Willie Hughes elmélettel, azaz a *szerep*, illetve a „színházi játék” nemzésével. Teszik ezt úgy, hogy nemcsak a végső bizonyíték, a kép hamis, de még a hipotézis felállításában axiomatikus szerepet játszó fő érv is az. Mint azt Wilde és művelt protagonistái is igen jól tudták, Shakespeare kora a lírát tartotta **magasabbrendűnek** a drámánál, nem fordítva, és nincs jele, hogy Shakespeare kétségbe vonta ezt a hagyományt.<sup>15</sup>

Akár a *Dorian Gray*t, akár a *Mr. W.H.*-t nézzük tehát, az inkarnáció rögeszmésen visszatérő képze éppen legkézenfekvőbb formájában, írásként hiányzik. Miért? Vajon elintézhető-e mindez azzal, hogy mindkét szöveg betölti az ímígy kihagyott űrt, lévén a *Dorian Gray* maga az irodalom hiányzó instanciája, a *Mr. W.H.* pedig maga a történetben meg nem írt irodalomtörténeti esszé? És ha nem, ugyan mi közös van a megvalósulás meg-nem-valósított instanciái között? Nyilvánvalóan a *másik jelenlétének hiánya*. Wilde Shakespeare-értelmezése abban tér el a szokásostól és tér vissza Platónhoz, hogy a homoerotikus beszéd kerül a privilegizált oldalra, az írás oldalán pedig csak a heteroszexuális metaforika marad. A narrátor ír egy

<sup>15</sup> Woodbridge 37.

levelet Erskine-nek, amelynek leírását a inkarnáció tropológiája hatja át. De szemben az eddigi megtestesülésekkel, amelyek - mintegy az emanáció mintájára - nem gyengültek a megvalósulástól, a narrátor ezúttal elveszíti azt a „hitet”, amit „betesz” a levélbe, „kimeríti” a szenvedélyt, ami a betűkbe áramlott belőle (Wilde 189). Az írás nem tarthatja életben a beszélő vágyát.

### Homo-esztétika, homotextualitás

Azt nem tudjuk, Shakespeare előnyben részesítette-e a drámát a lírához képest, az azonban világos, hogy Wilde szereplői igen, ahogyan a beszélgetést is **főlérendelik** a levelezésnek, és bár folyton kutatásaik megírását tervezik, erre sosem kerül sor – ahogyan a Zweig-novella Shakespeare-kutatója sem képes erre. Hasonló okokból kifolyólag. Amikor Cyril Graham Shakespeare és W.H. közös „gyermekének” az írott vers helyett azt a drámai előadást tekinti, amelyben a „szellem” „valósággá” válik, akkor éppúgy a hangot (adott esetben a színész hangját) részesíti előnyben az írott betűvel szemben, mint a logoszt ünneplő Szókratész, vagy az írás helyett szeminarizáló vagy diktáló professzor. Megérkeztünk tehát a hang privilegizálásához. Derrida Platón-olvasatával szemben a szerző és a hang közti genealogikus viszony mellett a beszélgető felek közti erotikus viszony ugyanilyen hangsúlyos, ahogyan ezt Zweig novellája is véli a meleg professzor és tanítványa viszonylatában. A beszéd így nem csak a szublimált szexet garantálja, de egyfajta sajátos „családot” is kínál, amely egy Platónig visszavezetett underground hagyomány vérvonalába illeszkedik. Ez a hagyomány korántsem a hiány azon pozícióját jelöli ki a meleg számára, amelyet Morrill olvasott ki a platóni ontológiából. Ellenkezőleg, egy olyan jelenléte, egy olyan alternatív „reproduktív”, „fajfenntartó” szerepet kínál fel neki, amit továbbra is „a hang és a lét abszolút közelsége” garantál. Ami nyilvánvalóan aláássa a platóni fonocentrizmusról kialakult mítosz egyetemességét és kötelezően heteroszexuális voltát - ha andro- és fallocentrikusságát nem is (hiszen hangsúlyosan férfiszexualitásra, az ejakuláció metaforájának centralizálására épül)

A (meleg) hang efféle privilegizálása Henry Jamesre látszólag nem jellemző. Szemben Zweig tanárfigurájával és Wilde szereplőivel *A csavar fordul egyet* nem próbálja meg létrehozni, még kevésbé idealizálni azt a közeget, amelyben az írást a reprezentáció jelenléttel (is) bíró formái ellenpontozzák. Mint már volt róla szó, a homoszexualitással társítható szereplők hangsúlyosan nem bírnak testi jelenléttel (hiszen szellemek), az úr távolléte pedig a történet meghatározó eleme. Egyéb novelláiban James ráadásul éppen az írott művészet középponti szerepét hangsúlyozza. Jobban

megvizsgálva azonban kiderülhet, hogy az írás itt is csak abban az esetben *kielégítő*, ha a *néma beszéd* szerepét játssza egy élő dialógus során!

Person rámutat arra, hogy „[e] történetek tipikus eleme egy idősebb férfiíró és egy fiatalabb férfirajongó szoros kapcsolata, ahol a fiatalabb a 'barát, szerető, értő, védelmező' szerepét osztja magára” (Person 125). Person elemzésének érdekessége nem abban áll, hogy észreveszi e kapcsolatok homoerotikus töltését (ami a kritikában immár közhely), hanem abban, hogy bemutatja: amikor ezt a művészet mediálja, az egy sajátos „homo-esztétikát” eredményez. Brooke Horvath szerint „a mester legnagyobb alkotása nem más, mint a tökéletes protégé, aki cserébe mesterré teszi a mestert” (Horvath 102). Ez a narcisztikus egymásrautaltság vagy interszubbektivitás azonban Person szerint „*az olvasás aktusán keresztül* erotizálja a homoszociális férfi-intimitást azáltal, hogy egy kizárólagosan férfitől-férfihez irányuló vágykörforgást hoz létre” (137). Ennek az áterotizált olvasásnak a működéséhez szorosan hozzátartozik, hogy nem publikus, sőt, az írás és olvasás aktusa James írásában egyként a dolgozószobába koncentrálódik. Márpedig a dolgozószoba mint „closet” Sedgwick után és Fletcher mellett Person szerint is egyszerre a homoszexualitás konkrét rejtekhelye és áttételes megnyilatkozásának szimbolikus kifejeződése: „A Mester dolgozószobáján belül író, szöveg, és olvasó egyként homoerotizálódik. Ez az ablaktalan rejtekhely (...) épp annyira felszabadítja, mint amennyire ellenőrzi a férfivágyat” (133). Amikor a *Letter of the Master* írófigurája, azt javasolja olvasójának/tanítványának, Paulnak, hogy „két-három” kiválasztott olvasónak írjon, Paul ugyan egy pillanatra „lüktető karok közé” „bezárva” érzi magát, de aztán kihívóan válaszol: „Egy is elég volna, ha Ön lenne az az egy” (136). Véleményem szerint pontosan ez James homoesztétikus ideálja: egymás ideális olvasói lesznek, és „ha szerepet cserélnek és egy kölcsönösen kielégítő férfikommunikációs kört alkotnak, amely nem annyira szublimálja az erotikus energiát a kreatív alkotásban, mint inkább erotizálja az esztétikai tapasztalatot” (137).

Ez a „homo-esztétikus” szövegideál nem annyira kódolt, mint inkább szituációfüggő, egy olyan kontextusra van utalva, amely kellőképpen elszigetelődik attól a heteroszexuális közegtől, amelybe beágyazódik – Jamesnél az Akadémia helyét a szó szoros értelmében a dolgozószoba – a „closet” - veszi át, ami már ennyiben is szimbolikus lehet. A Person-féle homo-esztétika mögött rejlő closet-episztemológia szempontjából azonban még ennél is fontosabb, hogy bár ezúttal az írás, az írott szöveg és a hozzá tartozó író és olvasó kerül középpontba és az élősónak látszólag nincs nagy szerepe, ez mégsem tekinthető a Szókratész által elítélt írás térnyerésének a „meleg” hanghoz képest. Ha ugyanis „A homoerotikus vágy (...) kellően

rejtett marad – csak az egyéni olvasás pillanatnyi élményében tárulhat fel, nem pedig a publikációban” (Person 133). A closet-szituációban az írás nem válik távollétté, hanem inkább *néma* jelenlétként funkcionál, és olykor (mint például James *Middle Years című elbeszélésében*), a felolvasásban újra *hanggá* válik – amely a szerző jelenlétét azáltal az egyszerű tény által reprezentálja, hogy a szerző *jelen van*, és a tanítvány neki olvassa fel a művét:

amikor Dr. Hugh hangosan felolvassa neki, a fiatalember olvasói érzelmei megértetik saját magát Dencombe-bal, és kihúzzák őt a depresszióból. (...) Immár magabiztos, és úgy érzi, 'Nem múlt el az ereje – volt még benne élet és lehetett még használni'. Szinte megtelik egyfajta autogenetikus és falologocentrikus erővel: 'mintha csak elültette volna géniuszát, bízva a módszerben, azok pedig megnöttek és édesen illatoztak'. (Person 140)

Dencombe Platón földművelős beszéd-metaforájával él, a helyzet pedig egyszerre idézi fel és javasol megoldást arra a „kiégésre”, amelyet Wilde *Mr. W. H.*-jének narrátora éppen az írás kapcsán tapasztal, s amiért végül is nem írja meg a Shakespeare szerelméről szóló esszét. „Míg Dencombe korábbi elidegenedése [művétől] verbális és emlékezeti impotenciát váltott ki, saját írása – *főleg mikor egy másik férfi olvasta neki* – magához téríti” (Person 140, kiem.: H.A.)

James, Wilde és Zweig meleg tanáremberének alternatív platonizmusában a logosz transzcendens, átlátszó „jelenléte” és az írás másodrendűként való felfogása éppoly meghatározónak tűnik, mint ahogyan azt Derrida gondolja a nyugati metafizikáról. Ennek okai azonban egészen másban keresendők, mint amit Derrida kimutat. Egyrészt, a beszéd nem a beszélő „önmagának való jelenléte” miatt, hanem a meggyőzés/csábítás szempontjából lényeges. A beszélő érdekeltsége a *beszéd materialitásában* rejlik, ami nem más, mint a beszélgetőtárs/olvasó (szexuálisan) inspiráló jelenléte/látványa a diszkurzus során, ami miatt a beszéd az írással szemben képes lesz mediálni a *beszélő* vágyát. Az írás – mint a Derrida által elemzett genealogikus metaforái jelzik - közvetíti ugyan a szexualitást, de nem *mindenféle* szexualitást és nem *mindenféle* vágyat. Mivel fel- és leváltja a beszélgetőtársat, csupán a reprodukcióra/reprezentációra irányuló késztetést fejezheti ki. Ami semmiképp sem magyarázza azt a szövegek központúságot, amely Foucault-t és Barthes-t is magával ragadta. Hogyan lehetséges, hogy szemben az előző példákkal, az írás itt mégis előtérbe kerül a beszédhez képest? Talán a szöveg posztmodern öröme, játéka mégiscsak független a szexuális preferenciáktól?

Ami azt illeti, Gregory Bredbeck éppen azzal vádolja Barthes-t, hogy nemi irányultságának rejtegetése nyelvelméleti fejtegetéseiben is rajtahagyja a bélyeget. Bár *A szöveg öröme* az olvasásban megtapasztalható élvezetet



kifejezetten a szexuális élvezettel rokonítja, Bredbeck szerint Barthes a szöveget femininként ábrázolja és a heteroszexuális férfiszükségletek, követelések és vágyak szolgálatába állítja: „A nyugati kultúra nőképehez hasonlóan a szöveg élettelen *tabula rasa* marad, amelynek csak mások cselekedetei adnak jelentőséget” (Bredbeck 269). Kérdés, hogy Barthes valóban így gondolkodik-e a szövegről... de ha így is volna, a „passzív” miért szükségképp nőies és itt miért problémás? Vajon a kötelező heteroszexualitást eszerint a kötelező szexuális aktivitás váltja föl, amelynek hiánya feltétlenül valamiféle abnormitást, betegséget és/vagy elfojtást jelez?

Bredbeck másik érve amellett, hogy Barthes szövege igyekszik elfedni homoszexualitása jeleit, azoknak a szövegrészeknek a sajátos értelmezése, miszerint „Barthes az örömszöveget a vágással, a varratokkal társítja”. Bredbeck szerint ez ugyanis az élvezet megzavarását reprezentálja, „Barthes jouissance-a csak egyfajta 'coitus interruptus', ahol is a jelentést az élvezet frusztrációja hozza létre” (Morrill 118). Ami tehát csakis a heteroszexuális kontextushoz való kényszerű alkalmazkodás következménye lehet (Bredbeck 271), amit fenntartásokkal Morrill is elfogad, amikor ugyanezt „queer krízisként”, a homophobia hatásaként írja le (Morrill 119).

„Az utóbbi évek meleg aktivizmusa Roland Barthes-ban találta meg annak a tökéletes reprezentációját, amikor egy író szégyenli a szexualitását és képtelen bármilyen pozitív állításra ezzel kapcsolatban” – írja Pierre Saint-Amand (153), majd arra jut: „Úgy gondolom, lehetséges egy rokonszenvezőbb kapcsolatot is kialakítani Barthes-tal, ha a titok mechanizmusa mögött egy sajátos és marginális (vagy kisebbségi) erotikát keresünk” (155). Ezúttal nem Barthes nyelvelméleti, hanem önéletrajzi írásairól van szó, ahol is az említett „aktivisták” a meleg szex nyers ábrázolását értik „pozitív állításként” – ilyet pedig nem találnak. „Az erekált-fallikus test Barthes-nál horizontális erotikának adja át a helyét. A felszín lesz az értékes. Amit találunk, az 'egy boldog, gyengéd, érzéki, ujjongó szexualitás'” – írja Saint-Amand. „A barthes-i erotika az anális eltörlése, hogy magába foglalhasson más érzéki praktikát is (...) plurális és expanzív abban az értelemben, hogy elkerül minden kötelező és privilegizált lokalizációt” (158). Mindez igencsak közel áll a szöveg öröméhez, amennyiben „a játék a binarizmus felrobbantásában” (158) áll, ami a szöveg esetén a jelölők horizontális kapcsolatának expanzív (ki)terjedése a jelölő és a jelölt mélységi kapcsolatának a rovására.

És vajon az az elgondolás tartható-e, hogy az „örömszöveg” szakadásai, az interpretációs „coitus interruptus”, a meleg vágy visszafojtásának megnyilvánulása? Derrida disszemináció-fogalma, amely a korábban tárgyalt platóni nemzéképzet dekonstruálása, egészen más megvilágításba helyezheti ezt a „megszakítást”, mint a befejezés, bevégződés,



totalitás tagadását. Ha a szöveg „olyan vetés, amely nem terem növényt, hanem pusztán csak vég nélkül ismétlődik”, „[o]lyan jelölés, amely nem inszemináció, hanem disszemináció, hiába kiömlött mag, olyan kiáradás, amely nem tud visszatérni eredetéhez az apában” (Spivak Ixv), akkor ez egyként lehet egy heteroszexuális, egy autoerotikus és egy homoszexuális behatolás képe. A szöveget körülíró metaforák bár kifejezetten szexuális jellegűek, itt elveszítik a normatív szexualitásra való vonatkozásukat, mert megfosztódnak a reprodukcióval való azon összefüggésüktől, amely Derrida szerint Platón írás-felfogását dominálja. Ugyanakkor, ha az írás alkalmatlan a szerzőre való emlékezésre/örökségének továbbvitelére, ezt nem feltétlenül csak egy „elveszett vagy apagyilkos fiú” (Derrida 1998, 153) koncepciója érzékeltetheti. A fiú *letérése* a helyes ösvényről éppen a szexuális *perverzció*, a *nemi deviancia* metaforája is lehet - hiszen mind a 'perverzció', mind a 'deviancia' eredendően az 'elfordulás' szóból származik. S miután a „helyes” ösvény itt a jelölő és a jelölt közti „egyenes” (straight, hetero) úttal analóg, amely *puszta fikció*, a perverzció marad az egyedüli valós lehetőség úgy a jelölés mint a szexualitás tekintetében. A barthesi „sztereografikusan plurális” szöveg a freudi „polimorf perverz szexualitás” nyelvi megvalósulása. Kinek a pap, kinek a papné - ízlések és pofonok elkülönбöződnek.

## Felhasznált irodalom

- Adut, Ari. 2005. „A Theory of Scandal: Victorians, Homosexuality, and the Fall of Oscar Wilde”. *American Journal of Sociology*, Vol. 111, No. 1 pp. 213-248.
- Beidler, Peter G. 1989. *Ghosts, Demons, and Henry James: 'The Turn of the Screw' at the Turn of the Century*. Columbia: University of Missouri Press.
- Bersani, Leo. 2010. *Is the rectum a grave? And other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Botting, F. 1996. *Gothic*. London: Routledge.
- Bradley, John R, ed. 1998. *Henry James and Homoerotic Desire*. London: MacMillan.
- Bredbeck, Gregory A. 1993. „B/O – Barthes' Text/ O'Hara's Trick.” *PMLA*. 108/2 (March): 268-282.
- Bristow, Joseph. 1992. „Wilde, Dorian Gray and Gross Indecency.” In Joseph Bristow, ed. *Sexual Sameness. Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*. New York: Routledge, 44-63.

- Bristow, Joseph, szerk. 1992. *Sexual Sameness. Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*. New York: Routledge.
- Carroll, Joseph. 2005. „Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in The Picture of Dorian Gray.” *Philosophy and Literature* 29:2, 286-304.
- Cavaliero, G. 1995. *The Supernatural in English Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, Ed. 1987. „Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation”. *PMLA* 102:5, 801-813.
- Derrida, Jacques 1991. *Grammatológia. Első rész*. Ford. Molnár Miklós. Szombathely: Életünk/Magyar Műhely.
- Derrida, Jacques. 1992. „Éperons. Nietzsche stílusa.” Ford. Sajó Sándor *Athenaeum* 3. 172-213.
- Derrida, Jacques. 1998. „Platón patikája.” *A disszemináció*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Dowling, Linda. 1994. *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Felman, Shoshana. 1977. „Turning the Screw of Interpretation.” *Yale French Studies* 55-56: 94-207.
- Flatley, Jonathan. 2008. *Affective Mapping*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fletcher, John. 2000. „The haunted closet: Henry James’s queer spectrality.” *Textual Practice* 1:14, 53-80.
- Gilbert, Sandra M. – Gubar, Susan. 2000. *The Madwoman in the attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2nd ed.. New Haven: Yale University Press.
- Graham, Wendy. 1999. *Henry James's thwarted love*. Stanford: Stanford University Press.
- Greenblatt, Stephen. 2005. *Génius földi pályán. Shakespeare módszere*. Ford. G. István László. Budapest: HVG Kiadó.
- Halberstam, J. 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.
- Halperin, David M. 1990. *One hundred years of homosexuality and other essays on Greek love*. New York: Routledge.

- Hanson, Ellis. 2003. „Screwing with Children in Henry James.” *GLQ* 9.3: 367-391.
- Haralson, Eric. 2003. *Henry James and Queer Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hódosy, Annamária. 1996. „Homotextualitás.” In Hódosy, Annamária és Kiss Attila Atilla. *Remix*. Szeged: Ictus és Jate.
- Hódosy, Annamária. 2004a. *Shakespeare metaszönetjei*. Budapest-Szeged: Gondolat Kiadó – Pompeji.
- Hódosy, Annamária. 2004b. „Palimpszeszus, avagy a ‘nő’ mint az irodalom egy önreflexív metaforája I.” In Sággy, Miklós és Tóth Ákos szerk. *Elmélet, Irodalom, történet. A komparatív megértés lehetőségei*. Szeged: Tiszatáj könyvek, 7-27.
- Horvath, Brooke K. 1982. „The Life of Art, the Art of Life: The Ascetic Aesthetics of Defeat in James’s Stories of Writers and Artists.” *Modern Fiction Studies* 28. 93-108.
- James, Henry. 1985. „A csavar fordul egyet.” *Amerikai elbeszélők. Novellák és kisregények. I. Kötet*. Ford. Katona Tamás. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Kellogg, Stuart. 1983. „Henry James: Interpreting an Obsessive Memory.” In Richard Hall, szerk. *Literary visions of homosexuality*. New York: Routledge.
- Kiernan, Robert F. 1990. *Frivolity Unbound: Six Masters of the Camp Novel*. New York: Continuum.
- Kulick, Don. 2000. „Gay and Lesbian Language.” *Annual Review of Anthropology*, 29, 243-285
- Ludwig, Sami. 1994. „Metaphors, Cognition, and Behavior: The Reality of Sexual Puns in The Turn of the Screw.” *Mosaic* 27.1: 33-54.
- McCollum, Jenn. 2010. „The Romance of Henry James’s Female Pedophile.” *MP: An Online Feminist Journal* 3:1 <[http://academinst.org/wp-content/uploads/2010/06/030104McCollum\\_Femaleped.pdf](http://academinst.org/wp-content/uploads/2010/06/030104McCollum_Femaleped.pdf)>
- Mitchell, W.J.T. 1995. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Nunokawa, Jeffrey. 1995. „The Disappearance of the Homosexual in The Picture of Dorian Gray”. In Haggarty & Zimmerman, eds. *Professions of Desire*. New York: MLA, 183-187.

- Nunokawa, Jeffrey. 2003. *Tame Passions of Wilde. The Styles of Managable Desire*. Princeton University Press Princeton and Oxford.
- Parkinson, Edward J. *The Turn of the Screw. A History of Its Critical Interpretations 1898 – 1979*. 2011 Júl. 18. <<http://www.turnofthescrew.com/>>
- Person, Leland S. 2003. *Henry James and the suspense of masculinity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Platón. 1983a. „Lakoma.” *Válogatott művei*. Ford. Telegdi Zsigmond. Budapest: Európa Kiadó.
- Platón. 1983b. „Phaidrosz.” *Válogatott művei*. Ford. Kövendi Dénes. Budapest: Európa.
- Radó, Antal „Bevezetés.” Wilde, Oszkár. *Versek*. Budapest: Franklin-Társulat.
- Saint-Amand, Pierre. 1996. „The Secretive Body: Roland Barthes’s Gay Erotics.” *Yale French Studies*. No. 90. 153-171. <http://www.jstor.org/stable/2930362>
- Sanna, Antonio. 2007. „The Turn of the Screw: Applying Foucault’s Concept of Power/Knowledge to Henry James’s Tale.” *EAPSU Online: A Journal of Critical and Creative Work* 4.1: 99-115.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press.
- Sinfield, Alan. 1994a. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde, and the Queer Movement*. London: Cassell.
- Sinfield, Alan. 1994b. *Cultural Politics – Queer Reading*. London: Routledge.
- Soltysik, Agieszka M. 2008. „Recovering the ‘Covering End’: What Queer Theory can do for The Turn of the Screw.” *Victorian Literature and Culture* 36.1: 247-252.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1998. „Translator’s Preface” In Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Spivak, Gayatri Chakravorty. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. ix-lxxxix
- Stevens, Hugh. 1998. *Henry James and sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sturges, Robert S. 2005. *Dialogue and Deviance. Male–Male Desire in the Dialogue Genre (Plato to Aelred, Plato to Sade, Plato to the Postmodern)*. New York: Palgrave-Macmillan.
- Summers, Claude J. 2002. „Oscar Wilde”. In Claude J. Summers, ed. *Gay and Lesbian Literary Heritage*. New York-London: Routledge. 691-696.
- Thorp, John. 1992. „The Social Construction of Homosexuality.” *Phoenix* 46:1 54-65. 2011 Júl. 18. <<http://www.fordham.edu/halsall/med/thorp.html>>
- Wilde, Oscar. 1987. „Dorian Gray arcképe.” *Mesék – Elbeszélések*. Budapest: Európa Kiadó.
- Wilde, Oscar. *The Portrait of Mr. W. H.* 1889. CELT: The Corpus of Electronic Texts. 2011 Júl. 18. <<http://www.ucc.ie/celt/online/E850003-012/>>
- Woodbridge, Linda. 2009. „Country Matters: As You Like It and the Pastoral-Bashing Impulse”. *William Shakespeare: the comedies*. Ed. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing.
- Zweig, Stefan. 1972. „Érzések zűrzavara.” *Érzések zűrzavara. Elbeszélések*. Ford. Viktor János. Budapest: Európa Kiadó.