HÓDOSY ANNAMÁRIA

Végzetes vonzerő

HOMOFÓBIA ÉS MELEG METAFIKCIÓ A *MARIO ÉS A VARÁZSLÓ*BAN

Thomas Mann *Mario és a varázsló* című kisregényének (1930) két értelmezése híresedett el. Az egyik, domináns olvasat a kisregényt a fasizmus allegóriájának tartja: a mai olvasó már gyerekkorában ezzel a kétségkívül igen megalapozott interpretációval szembesül.[1] „Ami azt illeti, a szöveg alapján egész fasizmus-elméleteket bizonyítottak már, a Mann által részletesen megrajzolt osztályviszonyok analízisétől az előadás teatralitásán mint a politika fasiszta esztétizálásának esetén át egészen a tömegpszichológiában megjelenő szadizmus-mazochizmus dialektika pszichológiai vizsgálatáig."[2] A másik, kevésbé domináns értelmezés középpontjában a varázsló Cipolla és a művész (Mann) közötti hasonlóság áll. A „varázsló" magának Mannak a gyerekeitől kapott beceneve volt. Az, hogy Cipolla művészként jelenik meg a történetben, aki „parla benissimo", akinek technikai tudását, kiemelkedő retorikai és egyéb természetű tehetségét az anonim én-elbeszélő gyakorta kommentálja, egyfajta önkommentárként fogható fel.[3] A párhuzam strukturálisan is érvényesül. A Cipollával történt esetet a kisregény már a második mondatban beharangozza, de a beszámolóra a történet feléig várni kell. Hasonlóképp, saját előadásán Cipolla is „váratott magára. Fokozta a feszültséget fellépése halogatásával. A közönség nem vette rossz néven a számítást, de mindennek van határa."[4] Ahogyan Cipolla megbűvöli a közönséget, úgy bűvöli el a narrátor a befogadót,[5] elhitetve vele az ő értelmezését a dolgok állásáról, az ő kívül- és felülállását az alantas produkción. George Bridges a látványosabban önreflexív és direkt művészportrét kínáló Aschenbach-képet veti össze Cipolláéval, mely utóbbi szerinte az előbbi profán verziója.[6] Akárhogy is, a bűvész viselkedése a pódiumon „a művész motivációit, módszereit és integritását kritizálja", s mikor hivatásáról mind egyértelműbben kiderül, hogy hipnotizáción alapul, ez „megkérdőjelezi a

---

[1] Összefoglalóért ld. Thomas Mann, Kommentar zu samtlichen Erzählungen, ed. Hans Rudolph Vaget (Munich: Winkler, 1984) 220-50; Thomas Mann Handbuch, ed. Helmut Koopmann (Frankfurt/Main: Alfred Kröner,1990) 590-600.

[2] Eva Geulen: Resistance and Representation: A Case Study of Thomas Mann's „Mario and the Magician". In New German Critique, No. 68, Special Issue on Literature (Spring - Summer, 1996), 17.

[3] Vö: Geulen, 18.

[4] Thomas Mann: Mario és a varázsló. Ford. Sárközy György. In Uő: Úr és kutya. Kisregények. Európa Kiadó, Bp., 1979. 228. Az oldalszámokat ezentúl a szövegben jelzem.

[5] G. F. Leneaux, „'Mario und der Zauberer': The Narration of Seduction or the Seduction of Narration?" Orbis Litterarum 40 (1985): 327-47.

[6] George Bridges: Thomas Mann's Mario und der Zauberer: „Aber zum Donnerwetter! Deshalb bringt man dochniemand um!" In The German Quarterly, Vol. 64, No. 4, „Weimar Republic" (Autumn, 1991), 507.

művész azon képességét, hogy a valóság minimálisan is hiteles interpretációjával szolgáljon."[7]

Ez utóbbi értelmezés kacsint ki egy másféle, s az utóbbi időben népszerűbbé váló olvasat felé, amely e dolgozat alapját is alkotja, nevezetesen, hogy „Cipolla számos jellemzőjében osztozik Mannal, beleértve a művészi önbizalom erősen problémás voltát és a fiatalemberek iránti reménytelen szerelmet is."[8] Ez utóbbi kifejtésére a *Halál Velencében* látszólag alkalmasabbnak tűnhet, ennek ellenére a rejtettebb problémákra is érzékeny *gender studies* felívelése óta számos értelmező tért már ki rá, hogy rövidebben vagy hosszabban felmutassa a kisregényben a Cipolla rejtett homoszexualitására utaló jegyeket, illetve Mannak a homoszexualitáshoz való viszonyát[9] a varázsló ábrázolásán keresztül. Mindezt általában elválasztják a kisregény politikai illetve metafikcionális értelmezéseitől – mintegy Mann privát pszichológiai problematikájának kivetüléseként értelmezve a történetet.

E dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy megvizsgáljam e három jelentéssík összefüggését. Vajon ezek kizárják egymást? Az olvasó preferenciától vagy ismereteitől függően vagy így vagy úgy olvasandók? De vajon a szöveg mennyire veszi számításba ezeket a preferenciákat? Vagy a szóbanforgó jelentéssíkok – legalábbis részben - összeolvashatók? Miképpen? A fasizmus helyett a vágy fasizmusáról van szó? Vagy a fasizmusban kifejeződő (elfojtott) vágyakról? Ha Cipollát a művész torz tükörképeként értelmezzük, akkor a szöveg a homoszexuális művészet mint olyan kérdését vetné fel? Vajon nem lehetséges-e, hogy a különböző olvasatok épp azért olvashatók össze valamennyire, mert a szöveg tropológiája egy olyasfajta meleg jelölési stratégia kifejeződése, mely az egyik jelentéssíkot következetesen a másik hordozójává vagy épp álcázásává teszi? Vagy a különböző problémák egymástól is függnek, lényegi összefüggésben állnak? Némelyik kérdésre talán válasz adódik.

Cipolla homoszexualitása

A Cipolla látens homoszexualitása mellett érvelő értelmezés első pillantásra arra tűnik legalkalmasabbnak, hogy *motiválja* a cselekményt: eszerint a varázsló elfojtott vágyaiért „áll boszszút" a közönségen. Első áldozata, „a giovanotto maga a Mannesehre és Mannesstolz"[10], a férfiasság csúcspéldánya, ahogyan legtöbb kiválasztottja szintén jóképű fiatalember, akiknek vonzerejére és szexuális potenciájára Cipolla folyamatos megjegyéseket tesz. Egyiküket – aki különösen hajlandónak mutatkozik rá, hogy alávesse neki az akaratát – egyenesen simogatással és lehelgetéssel vesz rá a mutatványok végrehajtására. A legnyilvánvalóbb érv persze a kisregény csúcspontja, a Marioval történt „eset", amennyiben Cipolla itt – fejhangon sóhajtozva és ígérgetve - azt hiteti el a fiúval, hogy ő (Cipolla) Mario reménytelen szerelme, Silvestra, s Mario a lányt csókolja meg, amikor Cipolla felkínálja neki arcát/ajkát.

---

[7] Levi B. Sanchez: Mario and the Magician. From Modernism Lab Essays http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Mario_and_the_Magician

[8] Anthony Heilbut, Thomas Mann: Eros and Literature (New York: Knopf, 1996), p. 497.

[9] Erről rövid összefoglaló olvasható a kor homoszexualitáshoz való általános viszonyának kontextusában: In Florence Tamagne: A History of Homosexuality in Europe. Volume I-II. Berlin, London, Paris 1919-1939. Algora Publishing, New York, 2006.

[10] Bridges, i.m. 507.

Ily módon Cipolla figurája felfogható úgy, mint aki hipnotikus képességeit fiúkkal való szerelmi enyelgésre használja, s az előadást egyfajta transzvesztita show-vá alakítja. De Mario megalázása sem merül ki annyiban, hogy elveszik a szabad akaratát és hiábavaló szerelmét Silvestra iránt leleplezik, hanem kiegészül azzal, hogy *nyilvánosan* válik egy „homoerotikus aktus" résztvevőjévé, ami a közfelfogást tekintve az előbbieknél is sokkal pejoratívabb rá nézve – s ami bosszúját is motiválja.

Cipolla nem minden áldozata férfi. Csakhogy Angiolieri asszonyról, akin a leglátványosabban megmutatja hatalmát, köztudott, hogy ifjúkorában egy híres színésznő társalkodónője volt, akit bálványozott (panzióját is róla nevezte el).[11] Amikor Cipolla ezt a nőt hipnotikus erejével elvonja férjétől, egy „kopasz kis emberkétől", aki kétségbeesetten kiáltozik utána, ez első pillantásra pusztán Cipolla hatalmát mutatja. Mario esetéből visszatekintve azonban azt a következtetést vonhatjuk le, hogy Cipolla ezúttal is azt hitette el áldozatával, hogy ő valaki más, olyasvalaki, akiért a nő minden további nélkül otthagyná a férjét. S hogy ez ki lehetne, arra csakis az a válasz adódhat, hogy a nagy színésznő, aki (eszerint) több lehetett Angiolieri asszony (érzelmi) életében, mint szokványos barátnő. Mint Bridges kijelenti, „az Angiolieri-incidenst a mű középpontjában álló általános homoerotikus problematika részeként kell nézni"[12], aminek hatására Mario „titka" is kétértelműbbé válik.

Az értelmezők gyakori tévedése, hogy – Cipolla szavait névértéken véve - Marióban egy újabb "vonzó" fiatalembert látnak, aki csak véletlenül lesz éppen a varázsló legmegalázóbb „trükkjének" célpontja. Cipolla valóban vonzónak nevezi a pincért, de elsősorban a ruházatát illeti bókokkal, s ez, mint azt Bridges hangsúlyozza, már csak azért is ironikus, mert férfiak esetében ez nem szokványos módja a dicséretnek, valójában ellenkező hatást kelt. A narrátor leírása is ennek megfelelő, amennyiben a szóban forgó ruhát Marióhoz nem illőnek minősíti, másrészt – szemben például a korábban egyértelműen és egyszerűen jóképűként ábrázolt giovanottóval – Mario bizonyos vonásait úgy jellemzi, hogy azok szépnek semmiképp sem tekinthetők.[13] A narrátor leírása után az, hogy Cipolla szoknyavadásznak, lányok kedvencének nevezi a fiút, csúfolódásnak hat; Mario nem olyan, mint az eddig megszólított fiatalemberek, de ez nem (csak) a szép vonások hiányát jelenti. Cipolla Ganümédésznek szólítja a fiút, ami a homoszexualitás egyik legszokványosabb kódja a kultúrában. Mindebből úgy tűnik, nem Cipolla áll hozzá másként a fiatalemberhez, hanem Mario is eleve *más*. Felmerül, hogy nem tagadásként, hanem éppenséggel vallomásként kell értékelnünk vállvonogatását, amelyben a (narrátor szerint!) az fejeződik ki, hogy „a szépnem érdektelen a számára". És ennek megfelelően az is felvetődik, hogy a fiatalember általános melankóliája, „szívfájdalma",

---

[11] Eleonora Duse (1858-1924) életéről valóban szólnak olyan pletykák, miszerint több leszbikus viszonyt is folytatott. Vö.: Who's who in gay and lesbian history: from antiquity to World War II. Eds. Robert Aldrich, Garry Wotherspoon, Routledge, 2003, 164.

[12] Bridges, i.m., 504.

[13] Geulen az egyetlen, aki a homoszexuális problematikán belül Marióban nem egy lehetséges homoerotikus vágy (ártatlan) tárgyát látja, hanem annak egy újabb alanyát, egy Cipollával bizonyos értelemben „rokon lelket". Ehhez kapcsolódóan szintén Geulen az egyetlen, aki észreveszi, hogy Mario nem „úgy" vonzó, ahogyan a többi fiatalember: szerinte Mann egyenesen az „afrikai" (vagyis a korabeli rasszista ideológia szempontjából alsóbbrendű és csúnya) típushoz kapcsolt sztereotípiának megfelelően jellemzi a fiút, amiben inkább lesajnálás fejeződik ki. Vö.: Geulen, i.m., 20-21. Megjegyzendő azonban, hogy az ezúttal az olasz környezettel jellemzett „egzotikus" iránti vágynak nagy szerepe van a meleg irodalomban (pl. Gide vagy Forster műveiben).

szerelmi „titka" talán ugyanaz, mint Cipolláé, aki vele ellentétben nem rejtegeti, hanem bűvészi tevékenységébe szublimálja, s így (a nagyközönség által) észrevétlenül fejezi ki azt.

Ez az interpretációs lehetőség ott bicsaklik meg, hogy Mario szerelmének neve nem *Silvester*, hanem *Silvestra;* a fiú egyértelműen heteroszexuális, macho polgártársának gúnykacaja tehát nem megsejtett szexuális orientációjának, hanem a heteroszexuális rivalizálásban való alulmaradásának szól. Ez a sugallat meghiúsul, de a többi sem válik bizonyossággá: „a homoszexualitásra való utalások mindig megmaradnak innuendónak, színházi illúziónak és allúziónak"[14]. Angiolieri asszony esetében nem tudjuk meg, hogy a nő kit gondolt követni. A fiúk testi adottságainak dicséretét kihívásként is kezelhetjük, amely annak szól, hogy Cipolla tudja, spirituális szinten mindőjüket le fogja győzni, bármilyen férfiasan erősek is. Akár még a Ganümédész megszólítás is – amely végül is Mario pincéri, tehát „pohárnoki" foglalkozására alapul – felfogható a Mario puhányságán való élcelődésnek. A csók csak Mario téveszméjének erősségét és érzelmei mélységét érzékelteti?

Retorika és rejtjelezés

Mann írásművészetének, „varázslatának" így is új aspektusai tárulhatnak fel. Mann művei gyakran árulkodnak homoerotikus érzelmekről, ami a *Halál Velencében* vagy a *Tonio Kröger* esetében fel is tűnik, a *Mario és a varázsló* interpretációiban azonban váratott magára. Mindez talán annak köszönhető, hogy a probléma itt rejtettebben, áttételesebben jelentkezik. Bridges egyenesen úgy véli, hogy míg a korábbi történetben a Künstler-Bürger antitézis magában Aschenbachban testesül meg, addig a manni hős két inkompatibilis fele a *Mario*ban csendes konfrontációban szemtől szembe kerül egymással"[15], s Cipolla Marioval elkövetett „szabadossága" pontosan ugyanaz, amit Aschenbach Tadzioval szemben – szerencsére – nem engedett meg magának. De a különbségekhez az is hozzátartozik, hogy az előbbi regény(ek)ben a homoerotika – még ha elfojtott, platonikus formában is – nyíltan tematizálódik, az utóbbiban viszont az egynemű vonzalom semmilyen formája nem jelenik meg szó szerint. Mann itt nem eufemizál és spiritualizál, mint Aschenbachnál, hanem álcázza és kódolja a homoerotika jeleit oly módon, hogy azok erotikus összefüggése kevésbé kézenfekvő legyen, mint az, amelyik aszexuális. Mint Eve Sedgwick Kosofsky és Alan Sinfield rámutatott, mindez a meleg irodalom egyik „legsajátabb" jellemzője, ami nyilvánvalóan ugyanannak tudható be, mint amiért Mann is „rejtjelezte" a szöveget. Az öncenzúra a meleg irodalom működésének elválaszthatatlan, ám jellegéből adódóan nem-látható része, ami a kritikust arra kényszeríti, hogy olyasmit keressen, ami *nincs ott*. „D. H. Lawrence például írt egy bevezető fejezetet a *Szerelmes nők*höz, amelyben Birkin férfiak iránt érzett erotikus érzéseit részletezi, majd törölte azt. (…) Kevésbé direkt cenzúrázási módok is vannak – például átírni a névmások nemét, reszexualizálni azokat (Auden kifejezését használva) – amiről például Proust volt hírhedt.[16] Figyelemreméltó módon Cipolla hivatásának jellemzésekor a narrátor egy pontosan effajta kódolási technikát ír körül: „Ha a nyilvánosságnak port hintett szemébe előadásai természetével kapcsolatban, és bűvészmesternek hirdette magát, ezzel kétségkívül

[14] Geulen, i.m., 20-21. Vö. még Gerhard Harle, „Heimsuchung und süsses Gift." Erotik und Poetik bei Thomas Mann (Frankfurt/Main: Fischer, 1992).

[15] Bridges, 506.

[16] Alan Sinfield: Cultural Politics – Queer Reading. Routledge, London, 1994, 48.

csak a rendőri intézkedéseket akarta elkerülni, amelyek az efféle mutatványok iparűzését szigorúan tiltják. Talán a külső álcázás ilyen esetekben szokásos, és hivatalosan is eltűrik, vagy félig eltűrik." (248.)

Cipolla „művészete" így önreflexív, a novella pedig metafikcionális jelleget ölt – de ez olyan metafikció, amely a szöveg meleg aspektusaira, a titkolt szexualitást kifejező „trükkökre" reflektál elsősorban. Cipolla tevékenységéhez hasonlóan – vagy mondhatnánk, egyenesen azt imitálva - a szöveg „porhintése" nagyrészt arra alapul, hogy semmilyen homoerotikus vagy homoszexuális eseményről nem beszél nyíltan, utalásokat, hiányos metaforákat, metonímiákat használ. Adott esetben metalepsziszt, például egy szereplő ellenkező neművel való helyettesítését, vagy éppen egy férfinév (pl. Silvester) női névre (Silvestra) való átírását! Sedgewick alapvető munkájában e tradíció legfőbb strukturáló elvének a „nyílt titok" kultiválását tartja, amit a zárt ajtók mögötti világ, a „closet" képével szimbolizál[17]; John Fletcher azt a technikát, ahogyan a meleg irodalom ezt a „nyílt titkot" kommunikálja, a freudi álommunka tudatos megfelelőjeként „closet-munkának" nevezi, amit én itt – az angol „closet" szó magyar megfelelőjének hiányában - egyszerűen meleg kódolásnak nevezek. Ez a kódolási „tradíció" a homoszexualitást elítélő társadalmi magatartás mellett a sokáig érvényben lévő büntetőjogi következményeknek – a tiltó „rendőri intézkedések"-nek (248.)– is sokat köszönhet és valahogy úgy működik, mint a Greenblatt által felvázolt udvari költészet az XVI. században:

„A játék tétje, hogy a költő a legbizalmasabb, érzelmileg legkiszolgáltatottabb, önmagát leleplező módon legyen képes szövegében a kompromittáló jegyeket a legbelsőbb körökön kívül titokban tartani. VIII. Henrik udvarában különlegesen magas volt a tét (…) könnyen a Towerbe vagy a vérpadra juthatott valaki. (…) Több kör létezett egymáson belül. (…) Közeli barátaik is nyilván sok mindent tudtak, picit szélesebb körben már jóval kevesebb jut el az olvasóhoz, kívül a társasági körön, de még a társadalmi osztályon belül még kevesebb dolog volt érthető és így tovább. A költő úgy mutathatta ki igazi tehetségét, ha a társaság szélén állók is izgalmasnak és hitelesnek érezték a versét, anélkül, hogy bármit is tudtak volna a kulcsfigurákról."[18]

Greenblattnél „kulcsfigura" alatt a szonettek referenciáját: valódi szereplőit és azok valódi viszonyait kell értenünk, azt a „konkrét élethelyzetet", amelyben íródtak. A „meleg" tradíció „játékában" nem feltétlenül erről van szó: a „„kulcsfigura" inkább olyan retorikai elemek halmaza, amelyek szubkulturális toposzként felhívásként és egyszersmind kulcsként szolgálnak ahhoz, hogy a szövegnek valamiféle homoszexuális jelentést és/vagy jelentőséget lehessen tulajdonítani. Ilyen például maga a „mediterrán világ", vagy az ide való kirándulás toposza is, amely valóban, a *Mario és a varázsló* mellett a *Tonio Kröger*ben és a *Halál Velencében* is meghatározó. A homoszexuális jelentőséggel bíró történet „gyakran lépi át a társadalmi és földrajzi határokat", írja Aldrich. Ezeken az otthontól távoli helyeken „a viselkedés szokásos szabályai enyhültek, a puritán erkölcsiség megszűnt. [A történet] áthelyezése a szabályok kijátszásának, a 'deviáns' kapcsolatok elrejtésének vagy a helytelen viselkedés felmentésének

[17] Eve Kosofsky Sedgwick: Epistemology in the Closet. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1990, 22. 64-65.

[18] Stephen Greenblatt: Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere. Ford.: G. István László. In HVG Kiadó, Budapest, 2005., 173.

egy módja volt…"[19] Nem meglepő módon, a tankönyvek általában a szokásosnál is több helyet szentelnek annak, hogy e kisregény olaszországi helyszínében a németek tradicionális családi nyaralásának helyszínét láttassák, amely sajnálatos módon a Mussolini-rendszer hatása alá kerül. De vajon nem abban áll-e a meleg rejtjelezés lényege, hogy egy efféle, biográfiailag hitelesíthető helyzetet is át tud írni a saját kódjaival? Az első mondat nem csupán ravaszul megelőlegezi a cselekmény csúcspontját, hogy fokozza a várakozást, de ennek a várakozásnak az „izgalom", „feszültség" nevet adja, a csúcspont pedig egyenesen ejakulatorikus: „kirobbanás". (215.), s mindez a Torre di Venerére, vagyis 'Vénusz Tornyára' való emlékezés lényegét alkotja. Az első bekezdés után a narrátor lefesti e meglehetősen fallikus nevű kisvárost, amelyet a turisták abban a reményben választanak, hogy ott megtalálják a békés nyugalmat, amely a nyüzsgő turistacentrumokból már hiányzik, pedig ez már Torréra is jellemző; s e keresést a narrátor világosan a (schopenhaueri/lacani) örök kielégíthetetlen szexuális vágy terminusaival fogalmazza meg: „a világ keresi a nyugalmat és aztán elűzi, nevetséges vággyal rohanja meg abban a hitben, hogy eggyé lehet vele" (215.).

A rejtőzködő narrátor

Ami megint csak a turista – azaz a narráror – cinkosságát sejteti a varázsló „bűnében", úgy a szexualitásukat, mint annak kifejezését/ábrázolását illetően. A meleg kódolás jelei a Cipolla előadását leíró részben feltűnőbbek ugyan, mint addig, de kezdettől felfedezhetőek. A Cipolla megjelenéséig tartó részt a különböző negatív benyomások sorolása tölti ki, amelyek együttese úgymond megteremti azt a „kellemetlen levegőt" (215.), ami az egész történetre jellemző. Az első nyomasztó tapasztalat, hogy nem ülhettek ki az üveges verandára, mert az más vendégeknek van fenntartva. Az ezután említésre kerülő főbb konfliktushelyzetekre mindre jellemző, hogy a narrátornak valamiféle „másodrendű vendég" (217.) megalázó szerepe jut. Amit paradox módon legelőször saját választásának köszönhet, hiszen Torre de Venere maga is Portoclemente „csöndesebb konkurrenciája", annak „oldalhajtása", amely „kevesek idillje", „menedéke" (215.) volt. A kifejezések valamiféle deviáns, hallgatásra kényszerített szubkultúrát írnak körül, Vénusz Tornya a (nyaralási) vágy szokványos tárgyának (Portoclemente) kisebbségi alternatívájaként jelenik meg, ráadásul a rejtőzködéssel (menedék) asszociálódik …. és bár kapunk rá indoklást, ennek mi az oka (a nyugalom keresése), ahogyan arra is van utalás, hogy a narrátort és családját miért kezelik másodrendűként, (a fasiszta nemzeti öntudat érzékeltetéseképp), a szöveg azt sugallja, hogy mindezt tovább lehetne pontosítani, ami azonban nem történik meg: „Különben nem bocsátkoztunk bele, hogy *tisztázzuk a különbséget* a magunkfajta és egyéb vendégek között" (217., kiemelés: H.A.) Ami egyszerre jelzi a magyarázat magától értetődőségét és teszi lehetővé egy alternatív magyarázat létrehozását: vajon a politikai okok mögött nem rejtőzik-e egy szexuálpolitikai problematika? Vajon nem lapul-e a háttérben a „közelebbről meg nem nevezendő" ízlés miatti kisebbrendűségi érzés? Az üveges verandára való kiülés lehetőségéért – ami maga is a nyílt, átlátszó, „kirakatba tehető" magánélettel asszociálódik - végül is az kárpótol, hogy a gyerekek „nyomban megbarátkoztak a pincérekkel és italosfiúkkal" (218.).

[19] Robert Aldrich: The Seduction of the Mediterranean: Writing, art and homosexual fantasy. London and New York, 1993., 7.

A „gyerekek" és a „család" állandó és biográfiailag megintcsak hitelesített szerepeltetése s az ezáltal lehetővé tett állandó többes szám első személy használata mindennek ellentmondani látszik, s ezért is külön megfontolást érdemel. Bridges szerint ez konstruálja meg a manni hős Bürger-felének „publikus arcát", amit mindenekfelett őrizni kell: a családfőként feltüntetett narrátor „épp elégszer utal a narratívában a feleségre ahhoz, hogy a nő egyfajta jelenlétre tegyen szert, mégha névtelen, néma és minden szempontból végig láthatatlan is marad"[20], ami elég világosan jelzi, hogy pusztán a narrátor tiszteletreméltóságának címereként funkcionál.

Már a fenti jelek is utalnak rá, hogy a narrátor nem naivitásból nem veszi észre és hagyja ezirányú kommentár nélkül a Cipolla homoszexualitására utaló jeleket, hanem maga is következetesen rejtőzködik, azaz megismétli Cipolla kétértelmű jelzéseit, és ki is egészíti azokat hasonló jelekkel, olyan technikát használva, ami világosan a meleg kódolás jellemzője. A narrátor szinte mindenkit látott már azokból, akiket Cipolla kiszemel, de ezt azzal magyarázza, hogy a *gyerekek* szívesen kötöttek ismeretséget a helyi mesterséget űző népi figurákkal. Amikor Mariót mutatja be, azt állítja, hogy a fiú *mindannyiukban* rokonszenvet keltett. Amikor arról elmélkedik, miért nem mentek el az előadás helyszínéről, (részben) a *gyerekek* érdeklődésével magyarázza a kitartást. Míg tehát Cipolla a hipnózisban szublimálja a fiatalemberek iránti érdeklődését, addig a narrátor, úgy tűnik, a családra/gyerekekre vetíti ki saját hasonló preferenciáit, mintegy heteroszexuális partnerével és egészséges nemi életének élő bizonyítékaival hitelesítve normatív pozícióját és érdeklődésének és rokonszenveinek ebből adódó ártatlan természetét. Cipolla mint művész láthatóan elsősorban a narrátor retorikájának „szexuálpolitikai" aspektusait tükrözi.

Ez akár cinizmus is lehetne, itt azonban sokkal inkább azt jelzi, a narrátor nem *azonosul* ezzel az érdeklődéssel. A homoszexuális vágyak és ezek megítélése Mannál ismerten ellentmondásos. Bridges szerint a Mario és a varázslóban „Mann célja az volt, hogy a művészet médiumán keresztül kiűzze saját elhajló erosának démonát. Úgy tűnik, Mann azért írta meg ezt a történetet, hogy megpróbálja helyrerázni magát, megpróbálja „megölni" – ahogyan Mario megöli a varázslót, aki megkínozza – önmaga egy részét, amelyet az író mindig is fájdalmasan problémásnak és fenyegetőnek érzett, mégha ez is volt művészetének fő inspiráló forrása." [21]

A *Halál Velencében* történetében a halált a betegség előzi meg, amelynek metaforikus volta szembetűnő, annál is inkább, mert a korban általános volt a felfogás, hogy a homoszexualitás betegség[22], és – legalábbis metaforikus – „fertőzés" útján terjed[23], de a szöveg enélkül is

---

[20] Bridges, 507.

[21] Bridges, 503.

[22] Ez együtt járt a szexualitás Foucault által fejtegetett medikalizálásával, ami a XX. század fordulójára a homoszexualitást „bűnből" „betegséggé" értelmezte át. Vö.: Tamagne: I.m., 152-164.

[23] A homoszexuális személlyel való érintkezéstől való félelem (amelynek révén el lehet „kapni" a devianciát) erőteljesen jelen van Henry James „The lesson of the Master" című kisregényében is, ahol szintén a gyermekre vetül ki: az anya félti a kisfiát az apa csókjaitól és simogatásától. Vö.: Leland S. Person: Leland S. Person: Henry James and the suspense of masculinity. University of Pennsylvania Press, 2003., 131. Göbbels naplójának tanúsága szerint Hitler maga magyarázta el Göbbelsnek, hogy a „természetellenes" szenvedélyek milyen károsak lehetnek a fiatalokra, és hogy ezért „sakkban kell tartani" a terjedésüket, nehogy aláássák a nemzetszocialista állam stabilitását. In Raymond van de Wiel. Invisible Lines. Homosexuality, Fascism, and Psychoanalysis. 2007.

világossá teszi, hogy „Aschenbach elfojtott szenvedélye az, ami a bűnhöz és a betegséghez kapcsolódik: kóros és veszélyes."[24] A betegség-képzetkör a *Mario és a varázsló*ban is jelen van, de ezúttal olyan egyértelműen a fasizmus jellemzéseképp, hogy nem is lehet neki ellenállni: „a 'Mario'-ban ez a kép a nacionalizmus okaként és logikájának metaforájaként funkcionál" – írja ugyanaz a Geulen, aki korábban éppen az olvasónak a narrátor által „megfertőzött" látásmódját vizsgálja.[25] De vajon nem porhintés ez az értelmezési lehetőség is? A narrátor beszámol róla, hogy első szállodájukat azért kellett elhagyniuk, mert legkisebb gyermeke egy korábban lefojt betegség maradványaként köhögött az éjszaka, s a szomszédjukban lakó olasz hercegnő féltette tőle a gyerekeit. Hiába hívtak orvost, hogy igazolja a köhögés ártalmatlan voltát, a szálloda vezetősége mégis arra kéri őket, hogy hagyják el szobájukat. Az igazgatóság e sunyi szolgalelkűségét a narrátor ezután a Mussolini-féle rendszerrel hozza összefüggésbe. Nem sokkal ezután pedig „betegségnek" nevezi az Olaszországon eluralkodó náci pátoszt. Vajon van egyáltalán összefüggés a két jelenet között? Míg akár az utóbbi esetben világosan a ragályként terjedő gondolkodásmódra utal, az előbbi esetben azok félnek a ragálytól, akik a kórral fertőzöttek.

De ha a betegséget a *Halál Velencében* hasonló motívumának megfelelőjeként fogjuk fel, sokkal következetesebbnek tűnik a használata. Ugyan a narrátor gyerekeiről van szó, akikhez elvileg nem férhet az efféle vágy gyanújának árnyéka sem[26], az effajta projekció, mint láttuk, a meleg kódolás technikái közé tartozhat és meglehetősen következetes. Akár erre való utalásnak is vehetjük azt a megjegyzést, miszerint „e betegség természete [Das Wesen dieser Krankheit] nem teljesen ismert, ami némi helyet hagy"[27] a képzeletnek is, s a retorika, amely a képzelet számára megteremti a lehetséges asszociációkat, *nem* a narrátor gyermekeitől ered. Vajon miféle „természetű" problémát szimbolizálhat egy olyan betegség, amelyről a hálószobából áthallatszó éjszakai neszekből lehet tudomást szerezni? A „köhögés" Freudnál gyakorta pszichoszomatikus tünet, amely szexuális szorongások – orális szexuális képzelgések – áttételeként nyilvánul meg, ám ezt természetesen Freud sem tudja *bizonyítani*.[28] Ha a fertőzés és a halál Aschenbach történetében annak köszönhető, hogy az író átlépte azt a határt, ami a „beteg" vagy „bűnös" szexualitást az inspirációhoz szükséges vágyra korlátozza, vajon a betegség gyanúja és a fertőzés hiánya itt nem azt jelenti-e, hogy a narrátor ezúttal *nem* lépi át ezt a határt, még a *nyílt kifejezés* erejéig sem? Vajon az, hogy költözniük kell, mert a szomszédban lakó hercegnő hitt a „babonákban" és „ahhoz az elterjedt véleményhez csat-

---

[24] Linda Hutcheon-Michael Hutcheon: Opera: Desire, Disease, Death. University of Nebraska Press, 1999, 156.

[25] Geulen, i.m., 25.

[26] Mindez egy külön dolgozatot érdemelne, lévén Mann Erika lányának is alakultak ki leszbikus vonzalmai, Klaus fia pedig nyíltan homoszexuális „lett" – ami e kisregény írása idején többé-kevésbé világos volt Thomas Mann számára (félreértés ne essék, a történetben szereplő két gyermeknek nem ez a kettő a mintája) , s akinek ezirányú vonzalmait Thomas Mann épp oly rossz szemmel nézte, mint a sajátjait. Florence Tamagne így fogalmaz: „Thomas Mann *saját hasonmását fedezte fel benne*, amely kéjsóvár és csapongó, személyiségének az a fele, amelynek (f)elismerését mindig is visszautasította a visszafogottság és az illendőség nevében." In Tamagne, im., 172. (Kiemelés: H.A.)

[27] Itt eltértem a magyar fordítástól, ami a következő: „Ezt a betegséget nem ismerik eléggé, a babonának itt még nyílik némi tér" (218.)

[28] Vö.: Toril Moi: Férfiuralom: szexualitás és episztemológia Freud Dórájában. In Thalassa, 1996/1. sz., 21–36.

lakozott, hogy a szamárhurut hallás után fertőz, és egyszerűen féltette a gyermekeit a rossz példától" (218.) nem azzal a(z annak idején) „haladóbb" elképzeléssel állítja szembe az olaszok „maradi" szemléletét, amit a valóságban is egy orvos, a híres terapeuta, Magnus Hirschfeld hangoztatott – nevezetesen, hogy a homoszexualitás egyfajta *veleszületett* irányultság, amit ennélfogva nem lehet csak úgy – főleg hallomásból – elkapni?[29] Vajon az, hogy mindez a kisgyereknek van tulajdonítva, nem azt fejezi-e ki, hogy bármilyen „beteg" vagy „perverz" is ez a vágy a közhiedelem szerint, ebben a tagadott, kivetített, szublimált és áthelyezett formában teljességgel ártatlan?

Ezt a lehetőséget az is megerősíti, hogy a narrátor (és családja) második kellemetlen élménye – amelynek során az olaszok gondolkodásmódja tűnik patologikusnak - szintén olyasvalamihez kapcsolódik, ami szexuális kihágásnak tűnik (bár nyilvánvalóan nem az), nevezetesen, hogy nyolc éves kislánya meztelenül mosta ki fürdőruháját a tengerben. Függetlenül attól, hogy ez a vád mennyire nevetségesnek tűnik, amit ködösen felidéz, az a pedofília bűne vagy betegsége. Ami a pederasztiával igencsak határos, és feltehetően pontosan ezért is keveredik ide megint csak a narrátor „alulfejlett" gyermeke kapcsán, aki ráadásul hangsúlyosan lány, tehát éppúgy egyszerre idézi fel és vezeti látszólagos tévútra a férfi-homoszexualitással kapcsolatos asszociációkat, mint a szamárköhögés. A narrátor hangsúlyozza a dolog tökéletes ártatlanságát, amit az olasz helyi hatóságok „molto grave" tartanak, de ami így voltaképp az ő fantáziájukat minősíti. Honi soit qui mal y pense. Ahogyan mindennek a homoszexualitással való kapcsolata is oly módon van kódolva, hogy az olvasó ne szerezhessen rá nyilvánvaló bizonyítékot a szövegben. Honi soit qui mal y pense.

A betegség (homo-)szexualitás-metaforaként való használata egyébként Cipolla púposként való ábrázolásában nyilvánul meg legélesebben. „A testi fogyatékosság és a morális deformáció közti asszociáció hosszú múltra tekint vissza (Verdi: Rigoletto, Wagner: A Nibelungok gyűrűje), ami ezúttal persze Cipolla „fasiszta" beállítottságának veszélyeit is jelezheti. A szöveg azonban nagy hangsúlyt fektet rá, hogy Cipolla púpja „mintha nem a szokásos helyeken, a vállak közt lett volna, hanem mélyebben, mint valami csípő és farpúp" s „a deformáció elcsúsztatása a nemi szervek irányába könnyen lehet, hogy Cipolla szexualitásának hangsúlyozására szolgál"[30], a főszereplő nemi irányultságának „deformációját" igyekszik érzékeltetni.

A homoszexualitásra utaló képek és jelek jelentésbeli bizonytalanságuk és erősen asszociatív jellegük folytán azonban nem pusztán azt teszik lehetővé, hogy a szöveget nélkülük olvashassuk, hanem azt is, hogy rajtuk kiterjesszük egy heteroszexuális olvasat felé. Ami azért lehetséges, mert Mannak a (saját) homoszexualitás(á)tól való irtózása a nőiségtől való félelem ősi, ám az adott időszakban különösen felerősödött kontextusába illeszkedik. A kortárs művészet nőábrázolásának domináns típusa a *vamp* és a *femme fatale* figurája. E veszélyesként és a férfias rendre bomlasztó „másikként" ábrázolt fantáziák két legfontosabb korai megtestesítőjeként Kriss Ravetto két figurát említ: „a híres századeleji színésznő, Eleonora

[29] Vö: Elena Mancini: Magnus Hirschfeld and the Quest for Sexual Freedom. Palgrave-Macmillan, New York, 2010, 49-51. Ebben Hirschfeld Karl Heinrich Ulrichs-t követte, „aki bevezette az „uranizmus" koncepcióját (…) s aki leszögezte, hogy a homoszexualitás nem betegség, hanem puszta szexuális variáció." E gondolatok a két háború közti szakaszban is kurrensek voltak. Vö.: Tamagne, i.m., 154-156.

[30] Linda Hutcheon-Michael Hutcheon: Opera: Desire, Disease, Death. University of Nebraska Press, 1999, 156.

Duse az olasz futuristák számára lett a dekadencia ikonja, míg Lola Lola Marlene Dietrich ábrázolásában a '20-as évek Berlinje számára teremtette meg a vad, dekadens, házasságtörő nő végzetes ikonját." E két nő és az általuk reprezentált *femme fatale* Mann kisregényéhez is kapcsolódik, első pillantásra csak annyiban, hogy, mint már említettük, Mme Angiolieri korábban Duse barátnője volt, és a narrátor szállását is róla nevezték el. Dietrich Lola Lolája még lazább kapcsolatban áll a szöveggel: látszólag csak annyi köze van mindehhez, hogy a mű keletkezésével egyidejű film alapját adó kisregényt Thomas Mann bátyja, Heinrich írta. A kapcsolat a retorika szintjén azonban szorosabb.

Cipolla végzetes vonzereje

Amint már volt róla szó, a varázsló a narrátor szállásadóját azáltal képes hipnotizálni, hogy elhiteti vele, barátnője az, aki hívja, azaz mintegy Duse képében jelenik meg a számára. Ez a „női" szerepjáték kivételes, egyedi esetnek tűnik, egészen addig, amíg meg nem vizsgáljuk a hipnotizőr ábrázolásának egyéb részleteit. Nem ez az első és egyetlen alkalom, amikor Cipolla nőimitátorként jelenik meg. A rá való hosszú várakozás után, amit Cipolla szándékosan szított, hogy fokozza a feszültséget, megjelenik a varázsló, és vetkőzni kezd: „hanyag rángigálással húzta le kesztyűjét, miközben hosszú, sárgás keze *csupaszon előtűnt* [lange und gelbliche Hände entblößte] (…) apró, szigorú szemét, mely *alatt petyhüdt zacskó* [schlaffen Säcken darunter] fityegett, fürkészve járatta végig a termen."(229.) Ami e vetkőzőjelenet során feltárul, impotens férfigenitáliákkal asszociálódik, amelyek ereje mintha a fürkésző (s a voyeurizmus tárgyától zavaró) nézésben szublimálódna, amelyről rövidesen megtudjuk, hogy valóban különös bűvereje van. A következő pár sor visszatér a vetkőzés által felkeltett szexuális elvárásokhoz: „valamelyik belső zsebéből egy doboz cigarettát vett elő (…) A *mélyen* belélegzett [den tief eingeatmeten] füstöt gomolyogva pöfékelte ki pökhendi fintorral, *beszívott* ajakkal [beide Lippen zurück gezogen], csorba s hegyes fogai közt." (229-230.) Cipolla ekként aktív fallikus és passzív befogadó konnotációkkal bír egyszerre, ami betudható a varázsló homoszexuálisként való megkonstruálásának, az előbb említett szexuális jegyek azonban másképp is értelmezhetők.

A „csorba és hegyes fogak"-kal teli száj [schadhaft abgenutzten, spitzigen Zähnen] a vagina dentata archetipikus reprezentációja, ami a női szexualitás veszélyes, félelmetes pusztító aspektusát képviseli.[31] A nőiségnek ezt a képét az európai kultúrában legnagyobb hatással a Medusa testesíti meg[32], aki éppoly „iszonyatos" mint Cipolla, s aki kővé változtatja, aki ránéz, ami megint csak összefüggésbe hozható a „szalonkabátos szörny" hipnotikus képességeivel: az akaratátvitelhez Cipollának ki kell provokálnia, hogy alanyai ránézzenek, az a viselkedés pedig, amit rájuk kényszerít, már a gépiesség folyományaként is gyakran jellemezhető a merevséggel. Freud értelmezésében ez a merevség mint a Medusa látványának a hatása, nem a halál metaforája, hanem természetesen az erekcióé, ahogyan a Medusa szörnyűséges arca pedig a női nemi szervvel asszociálódik, amely mintegy erekcióra „kényszeríti" áldozatait.[33] Ami Cipolla áldozatai esetében is szembeötlő: első kiszemeltjét, a núbiai frizurás „szép fiút" arra kényszeríti, hogy kiöltse a nyelvét: „a legény szembefordult a publikummal, s nyelvét oly

[31] Barbara Creed: The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis. Routledge, 1993. 22-23.

[32] Vö. Marjorie Garber-Nancy J. Vickers: The Medusa Reader. 2001.

[33] Freud, S. (1963) Sexuality and the Psychology of Love. NY: Collier. 1963, 212-213.

erőltetetten-túlságosan hosszúra öltötte ki, hogy látszott, ez volt a legvégső határ, ameddig nyelvhossz dolgában el tudott érni." (231.) Egy későbbi áldozatát aki „különösen fogékony médiumának mutatkozott, kézhúzások és rálehelés útján teljesen megmerevített, oly módon, hogy a mély álomba igézett ifjút tarkójánál és lábánál két szék támlájára fektethette, sőt még rá is ülhetett, anélkül, hogy a deszkaszerűen merev test [brettstarre Körper] meghajlott volna."(249.) A kép a leírás segítségével egy szexuális aktus benyomását kelti, amit csak fokoz, hogy amikor a közönség a fiún sajnálkozik, Cipolla rájuk szól: „Én vagyok az, aki mindezt elszenvedi"(249.).

A Marioval való eset ennélfogva korántsem az események kissé erotikus irányba való hirtelen elkanyarodása, hanem egy erősen szexualizált narratíva csúcspontja, amelynek során Cipolla „képmutatása" voltaképp a felajánlkozás és kitárulkozás képeinek felmutatása: „epekedve meresztette táskás szemét és (…) mutogatta szálkás fogait" (259.), „s mutatóujja hegyével kezét, karját és kisujját szétterpesztve" mutat „szájához közel" [Arm und kleinen Finger wegspreizend, an seine Wange, nahe dem Mund] (259.), hogy Mario megcsókolja. Amire Cipolla Mariót csábítja, az nem *szó szerint* a behatolás, de igencsak „közel" van hozzá, és az ehhez kapcsolódó kifejezéseket a szöveg csak annyira helyezi át más testrészekre, amennyire múlhatatlanul szükséges ahhoz, hogy bizonyíthatatlan legyen. „Mario üdvözült boldogságának pillanatá"-t ugyanilyen kétértelműen fogalmazza meg a narrátor: Mario ajkának „szomorú és förtelmes egyesülése (…) a förtelmes hússal, mely alácsúszott csókjának" [der traurigen und skurrilen Vereinigung von Mario's Lippen mit dem abscheulichen Fleisch, das sich seiner Zärtlichkeit unterschob] (259.), ismét kiváltja a „giovanotto" kacagását, a szenvedő iránti sajnálkozás „mellékzengésével, amelyet a varázsló az imént (…) a maga számára igényelt" (259.), ami egyrészt megerősíti azt a lehetőséget, hogy a „giovanotto" Mario titkolt szexuális beállítottságán kuncog, illetve Cipolla a passzív befogadó fél szerepét játssza a „beteljesülés" során.

Cipolla nem pusztán férfias és nőies jegyekkel bír egyszerre, de alapvetően férfias ruházata is felidézi a *femme fatale*-ét – egészen pontosan a Dietrich-től ismert draget: cilindert, gérokkot hord, cigarettázik, konyakot iszogat és ostort pattogtat. „Dietrich megformálásában a femme fatale (…) az a „férfias nő" akit szexuális aggresszivitása és az a képessége jellemez, hogy férfinek tud öltözni, átveszi a csábító szerepét. A szokványos passzivitással szembenálló aktív ágensként való fellépése és kifejezéstelen arca destabilizálja a tradicionális heteroszexuális románc narratíváját és összezavarja a nemi határokat. (…) Gaylyn Studlar szerint Lola Lola csábító hatása a közönség mazochisztikus élvezetének tulajdonítható, amelynek során a Dietrich nézésében rejlő vizuális élvezet 'nem jelenti a nő feletti uralmat, hanem ellenkezőleg, a testének és a pillantásának való alávetettséget', behódolást, az uralom elveszítését foglalja magában."[34]

A *femme fatale* retorikai jegyeinek alkalmazásával a szöveg *minden* olvasót képes megszólítani, a homoszexuális érdeklődésűeket ugyanúgy, mint a heteroszexuálisokat. A *femme fatale* fantáziája a Medusáéval megerősítve ugyanis olyasvalami, amivel a pszichoanalízis tanúsága szerint minden férfinak szembesülnie kell, s ami – ha a pszichoanalízist adaptáló kritikusoknak igazuk van – minden vizuális élmény befogadását meghatározza. Mulvey rendkí-

[34] Kriss Ravetto: The Unmaking of Fascist Aesthetics. The University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001. 63, 64.

vül népszerű és mára axiomatikussá vált elgondolásában[35] a női figurák látványa a kasztrációs szorongást eleveníti fel, mely szorongással szemben a kultúra mintegy intézményesíti a védekező mechanizmust, a nő „fetisizálását": a nő látványából kizárja a (vélt) kasztráció konkrét képét, s a női tárgyat a női genitália „hajdani" megpillantásának körülményeire redukálja, illetve a falloszt pótló jellemzőkkel veszi körül – mint a szőrme, a boa, vagy fallikus jellegűek: mint a tűsarok*, az ostor, a cilinder, a mellény,* azaz Cipolla öltözéke. Cipolla ostora maga is külön életet élő fétisként jelenik meg, mint a varázsló által megjelenített, fallicizált *vagina dentata* metonimiája: „a varázsló pálcája, a karmos fogójú, süvítő bőrostor korlátlanul uralkodott." [der Stab der Kirke, diese pfeifende Leder-gerte mit Klauengriff, herrschte unumschränkt] (253.). Cipolla ambivalens ábrázolása úgy tűnik, megfelel a Medusa freudi lényegét alkotó fő kritériumoknak, amelyek között az egyik legfontosabb, hogy a fallikus kígyófürtök (illetve a szinte minden ábrázoláson *kilógó nyelv*) a vaginális, „kasztrált" szájról, hivatottak elterelni a figyelmet – mely funkciót a varázsló esetében a „hosszú csupasz kéz", a cigaretta, a szúrós tekintet és az ostor mellett többek között az *állandó beszéd* tölti be.

De ami ennél még fontosabb, Cipollát muszáj *bámulni*, ami ekképp a freudi ősjelenetet idézi újra és újra, traumatikus pontja pedig mindig a nézésnek az érintés általi meghaladása, amelyben a néző szimbolikusan mindannyiszor a fetisizálás mint a kasztráció álcázásából adódó varázs elveszítését kockáztatja – amint az voltaképpen Marioval is történik. Cipolla előadóművész, akinek fő mutatványa – a hipnotizálás – csakis vizuálisan hatékony. A narrátor folyamatos magyarázatokba bocsátkozik, miért is maradtak tovább nézni az előadást, de nem tud választ adni, amit az értelmezők általában a hipnózis hatalmának tudnak be. Ha azonban a látvány a kasztrációs szorongás ősjelenetét idézi fel, akkor nem kell hozzá hipnózis, hogy a figyelem éber maradjon – lévén ez a „lenyűgöző látvány" és az erotikus „igézet" ősjelenete is. Amikor Cipolla gőgösen bejön, a nézők „fogást" keresnek rajta, hogy kinevethessék, „velőbe hatoló pillantásuk sebezhető pontot keresett" – ami az adott kontextusban igencsak rímel a meglesett testen megpillantható kasztrációs nyom (seb) utáni kutatásra. A narráció nagy hangsúlyt helyez rá, hogy a bemutató egyszerre „különös és izgató, feszélyező, bántó és nyomasztó" [merkwürdig und spannend, geradeso unbehaglich, kränkend und bedrückend] (247.), továbbá „gyerekeknek nem való", akárha valóban egy sztriptíz-showról volna szó. Főleg, hogy azt a „feszültséget", ami a levegőben érezhető, a narrátor *valóban* a vetkőzéssel kapcsolja össze, amikor a történtek egyik előzményeként a meztelen ruhamosást említi a tengerben - „melynek lapályán lomha medúzák hánykolódtak" (225.)

Freud vs Foucault

A *film noir* női szereplőit elemző kritikusok azért fordulnak Freudhoz, mert elgondolása magyarázó erővel látszik bírni bizonyos sztereotipikus nőábrázolások hatását illetően, akár a sztriptíz vagy a pornó esetében is. De a pszichoanalízis helyett Foucault hatalmi technikákról való elgondolását használva talán nem csak a Cipolla által szimbolizált fenyegetés szexuális, hanem a részben *ezáltal* érvényesülő politikai/hatalmi oldala is megragadható, s így az eddig feltárt jelentésszintek együttélése is képes érthetővé válni.

---

[35] Laura Mulvey: Vizuális öröm és narratív film. (ford. Muráth Rita) In Bókay Antal (szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Bp., Osiris, 2002. 565.

„Ha a nyugati civilizáció szubjektumának genealógiáját kívánjuk megvizsgálni – mondja Foucault – nemcsak az uralkodás technikáit kell figyelembe vennünk, hanem az én technikáit is." Márpedig „a keresztény kultúrában a szexualitás szubjektivitásunk szeizmográfjává vált. (…) Honnan ez a fundamentális kapcsolat a szexualitás, a szubjektivitás és az igazság-kötelezettség között?"[36] Elgondolása bemutatása végett Foucault Szent Ágoston szövegeit említi, aki a megelőző évszázad orvosi és pogány szövegeivel összhangban, „meglehetősen ijesztő képet fest a nemi aktusról: egyfajta epileptikus rohamként láttatja. Az egész testet borzasztó rángások rázzák. Az ember teljesen elveszíti önuralmát önmaga felett (…) s az izgalom csúcspontján gyakorlatilag megbénít minden szándékolt gondolati cselekvést."[37]

Úgy tűnik, a szexualitáshoz való viszony domináns tradíciójában eleve együtt van az, ami Cipolla tevékenységében látszólag egymástól független, s csak véletlenül érintkezik. A foucault-i elemzés szerint a szabad akarat fenyegető elveszítésének lehetősége elsősorban a szexualitásban testesül meg, amit a *femme fatale* analógia még jobban kiemel: „A femme fatale az individuum, az 'én', az ego stabilitásának és középpontiságának az elveszítésével kapcsolatos félelmek artikulációja. (…) A femme fatale-nak tulajdonított hatalom azoknak a félelmeknek a következménye, amely az uralhatatlan vágyakhoz, a szubjektivitás elhomályosulásához, a tudatos cselekvés elveszítéséhez kötődik – mindezek a pszichoanalízis ekkor kikristályosodó témái. A femme fatale-t ugyanakkor a gonosszal társítják és gyakran megbüntetik vagy megölik. Textuális törlése a fenyegetett férfiszubjektumnak az uralom biztosítására tett kétségbeesett próbálkozása."[38] Az önuralom elveszítése, a viselkedés feletti kontroll elveszítése Foucault szerint legjobban *éppen* az erekcióban fejeződhet ki. Mint Victor J. Seidler általánosít: „A test félelmetes, mert azzal fenyeget, hogy megzavarja és felforgatja az uralomnak azt a formáját, amely oly közel áll a férfiasság meghatározásához."[39] A *femme fatale* kasztrációs szorongást vált ki – de nem azért, mert lelohasztja a férfiasságot vagy „csonka" testével figyelmeztet, hogy ez a sors jut imádójának is. Sőt, nem is azért, mert a *vagina dentata* megtestesítőjeként elpusztítja azt, aki belé mer hatolni. „A fő kérdés már nem az Artemidorusz megfogalmazta behatolás problematikája, hanem az erekcióé"- írja Foucault. A keresztény kultúrában az erekció *maga lesz a kasztráció*, s aki rendelkezik felette, képes kiváltani, az ennélfogva kasztráló hatalommal bír.

Ahogyan a varázsló pontosan ezt demonstrálja. Mielőtt a giovanottót nyelve vulgáris kinyújtására kényszerítené, így kommentálja a mutatványt: „Nyilván kemény fickó vagy. Azt teszed, amit akarsz. Vagy előfordult már, hogy nem azt tetted, amit akartál?" (231.) A megszokott interpretációtól eltérően a „kemény fickó" kinyújtott nyelve, a fallosz felmutatása ezúttal egyáltalán nem a hatalom és a fenyegető erő jele, hanem éppenséggel a gyengeségé, az ön-*uralom* hiányáé. Később jelentkezik egy fiatalember, azzal, „hogy törik-szakad ő saját akarata szerint fog választani [a kártyák közül], mindennemű befolyásolásnak tudatosan ellenszegül." (241.) Nem sikerül neki, ahogyan a később táncolásra kényszerített férfiak között

---

[36] Michel Foucault. Szexualitás és egyedüllét. Ford.: Barát Erzsébet. In Helikon. Posztszemiotika. 1995/1-2., 44-45.

[37] Foucault, i.m., 47.

[38] Mary Ann Doane: Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. Routledge, London and New York, 1991, 2.

[39] Victor J. Seidler: Reason, desire and male sexuality. In The Cultural Construction of Sexualiy. Ed. Pat Caplan, Routledge, London & New York, 1987., 91.

is akad egy, aki megpróbál ellenállni. Először úgy tűnik, sikerül, de azután „a makrancos ifjú testén lassan elhatalmasodott a rángás és vonaglás, emelgette karját-térdét, egyszerre felszabadult minden ízülete, dobálta tagjait (…) Szélesen mosolygott, félig lehunyt szemmel, élvezett." (253.)

Az ifjú viselkedése éppoly groteszk, ijesztő vagy „epileptikus", mint a szexualitás Szent Ágoston leírásában, a különbség csak az, hogy a szövegben nyílt szólamként jelenlévő önuralom-problematikát csak látens módon egészítik ki a szexuális asszociációk. Cipolla kommentárja megerősíti, de nyílttá nem teszi az összefüggést: „Minek ez a gyötrődés? Szabadságnak mondod ezt az erőszakot önmagad fölött? (…) Fáj már minden tagod. Milyen jó lesz végre engedelmeskedniük." Cipolla ezen megjegyzéseit általában a fasiszta ideológiára való utalás nyilvánvaló jeleiként szokás kezelni. Érdekes – és talán a novellához illő nyomasztó és kínos - módon Foucault kontextusában az „ént" konstruáló elfojtás, azaz a szexuális kísértésnek való ellenállás, ami a novellában első pillantásra a politikai ellenállás heroikus metaforájaként tűnhet fel, éppen a fasizmus mint uralmi technika mellé sorakozik fel.

Cipolla és az ellenállók viszonya viszont ahhoz hasonlít, ahogyan Szent Ágoston az akarat szempontjából megjeleníti a Bűnbeesést. A Bűnbeesést megelőzően „Ádám egész teste, annak minden egyes része tökéletesen engedelmeskedett a léleknek és az akaratnak", a Bűnbeesés után „Ádám elveszítette uralmát önmaga felett", méghozzá pontosan azért, mert „megpróbált elmenekülni az Isten akarata elől és saját akaratra szert tenni (…). Akarata ekkor szétválaszthatatlanul összekeveredett nem-akaratlagos mozdulatokkal (…) Teste, testének részei többé nem engedelmeskedtek parancsainak, fellázadtak ellene, s nemi szervei voltak az elsők ebben az engedetlenségben. Ádám híres mozdulata, mikor egy fügefalevéllel takarja el nemi szervét, Ágoston szerint nem annak tulajdonítható, hogy Ádám szégyenlette volna szerve jelentőségét, hanem annak, hogy az magától mozgott, Ádám beleegyezése nélkül"[40]. A test gazdája általi irányíthatatlansága (ami a Mann-szövegben főtéma), kiváltképp „a szex arroganciája"[41], (ami látens szólam) ily módon a hatalomnak való kiszolgáltatottság folyton érzékelhető jele.

A szexuális vonzerőnek ez az értelmezése, amely az erotikus izgalmat az önrendelkezés problematikájával kapcsolja össze, nem csak a politikai és szexuális problematika párhuzamos megjelenítését teszi lehetővé, de a heteroszexuális és a homoszexuális egyének és a hatalom viszonyáról is *egyformán* képet tud adni. A varázslónak „ellenálló" figurák éppúgy képesek megtestesíteni a fasizmusnak ellenszegülő kisebbséget, mint azt a rettegéssel vegyes szinte mitikus vonzalmat, ami a *femme fatale* figuráját körülveszi, illetve azt a homoszexualitáshoz való kvázi-homofób viszonyt, ami Mannra is jellemző. Mint Foucault bemutatja, a hatalom és az egyén viszonya eleve átszexualizált, amennyiben a nyugati kultúrában az egyén szexuális szükségleteit büntetésként éli meg. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy Freud egy 1921-es írásában a tömegnek a vezérhez való viszonyát a *szerelemmel*, a szerelmet pedig a *hipnózissal* állította analógiába[42], akkor egyre inkább determináltnak tűnhet az a kontextus, amelyben Cipolla megszületik.

---

[40] Foucault, i.h.

[41] Foucault, i.h.

[42] Sigmund Freud: Tömegpszichológia és én-analízis. In Uő: Válogatás az életműből. Európa, Bp., 2003, 557-561.

Fasizmus és homoszexualitás

„A legfelháborítóbb próbálkozást, hogy a homoszexualitást és a fasizmust összemossák, egy 1995-ös könyv, 'A rózsaszín horogkereszt' képviseli, amely azt gondolja bizonyítani, hogy „a nácizmus kitalálói és a náci attrocitások mögött álló irányítók homoszexuálisok"[43] – írja Raymond van de Wiel a fasizmus és a homoszexualitás összefüggéseit megvilágító tanulmányában. A szóbanforgó állítás abszurdumát nyilván sokak számára a melegek tömeges haláltáborba hurcolása mutatja, Van de Wiel és a hasonló problémával foglalkozó Andrew Hewitt azonban nem ennyire egyszerűen cáfolja a vádakat. Éppen ellenkezőleg, azt mutatja be, hogy az állítás korántsem újszerű és nem is teljesen légből kapott, ami mindazonáltal nem jelenti azt, hogy *a fenti formában* igaz. Van de Wiel számbaveszi a nácizmus hatalomrajutása körüli időben közismert mendemondákat és tényeket bizonyos vezetők homoszexuális érdekeltségeit illetően[44], amelyek fontos táptalajt jelentettek a korabeli ellenzéki propaganda számára[45], amely ezt a kapcsolatot szimbolikus szintre emelte;[46] a fasizmus hatását vizsgáló tömegpszichológiai elméletek[47], szintén segítettek megerősíteni a szóbanforgó összefüggést, amely azután (mint más kritikusok, például Kriss Ravetto bemutatja) a háború utáni időszakban nagyon is könnyen meggyökereztek a társításnak korántsem a tényleges okság, hanem a másság, az elutasított, a helytelen szimbolikus kategóriáján belül való érintkezése folytán. Hewitt hasonló következtetésre jut: úgy gondolja, hogy a „homofasizmus" gondolata a szexuális és politikai deviancia egymással való allegorikus viszonyba állítása nyomán jön létre, annak következtében, hogy mindkettő a megnevezhetetlen kategóriájába tartozik.[48]

Kriss Ravetto „A fasizmus esztétikájának leleplezése" című munkájában aprólékosan bemutatja, hogy a fasizmust elítélő háború utáni művek újra és újra visszatérnek a fasizmus ezen „perverz" szocioszexuális jelenségként való felfogásához, pedig ironikus módon a fasiszta ideológia annak idején *maga is* pontosan olyasfajta másikként mutatta be a nacionalista hipermaszkulin ideáltól eltérő másféle szexualitást, mint ahogyan azután a háború utáni mű-

---

[43] Van de Wiel, i.m., 1.

[44] Vö.. van de Wiel, i.m., 2, 7, ld. még Geofrey J. Giles: „The Denial of Homosexuality: Same-Sex Incidents in Himmler's SS and Police" In Journal of the History of Sexuality, 11: ½ (2002), 256-290., továbbá James Steakly: „Homosexuals and the Third Reich" In The Body Politic, Issue 11, January/February 1974. http://www.fordham.edu/halsall/pwh/steakley-nazis.html

[45] Vö.: van de Wiel, i.m., 4, ld. még Andrew Hewitt: Political Inversions: Homosexuality, Fascism, and the Modernist Imagery. Stanford University Press, Stanford, 1996. 20-24.

[46] Vö.: van de Wiel, i.m., 6, Ld. még Harry Ooosterhuis: „The 'Jews' of the Antifascist Left: Homosexuality and Socialist Resistance to Nazism" In Journal of Homosexuality, 29: 2/3 (1995), 227-234.

[47] A homoszexualitás és a fasizmus összekapcsolásának a pszichoanalízis adta meg a „tudományos" megalapozást. Freud a már említett *Tömegpszichológia és én-analízis* című esszéjében a tömeg tagjai közti kapcsolatokat a preödipális homoszexuális késztetésekből vezeti le, és arra jut, hogy „a homoszexuális szeretet sokkal összeegyeztethetőbb a csoportkapcsolatokkal, mint a nők iránti szerelem" , Wilhelm Reich híres, 1933-as írásában pedig, amelynek témája konkrétan a fasizmus tömegpszichológiája, határozott állásfoglalást tesz nemcsak a fasizmus „szocioszexuális jelenségként" való definiálása mellett, amelynek „természetellenes", „perverz szadista" karakterét a „passzív és mazochisztikus homoszexualitásba való regresszió" adja meg. Bár Reichet Freud mellett nyilván marxista elkötelezettsége is befolyásolta, az utókor úgy tekinti ezeket a műveket, mint amelyek „tudományosan" igazolták a fasizmus és a homoszexualitás összefüggését a későbbi generációk számára is. Vö.: van de Wiel, i.m., 6.

[48] Vö.: Hewitt: 9.

vészet és ideológia a fasizmust ábrázolta. A háború utáni filmművészet, amelyet Ravetto Visconti, Bertolucci, Fosse szoros elemzésén keresztül láttat, „a fasisztát gyakran perverz szexualitásúként (homoszexuálisként, szadistaként, nőiesként), romlottként, dekadensként vagy polgáriként mutatja be. (…) Bármilyen különbözőek is legyenek ezek a művek esztétikailag, politikailag vagy stratégiailag, a fasizmus társadalomkritikája során a női szexualitást és a homoszexualitást következetesen a gonosz esztétikájával társítják. (…) Míg a háború utáni antifasiszták a nácikat homoszexuálisnak, nőiesnek és bürokratikusnak mutatják be, a fasiszta korszakban ugyanezekkel a jelzőkkel a nácik illetik a liberálisokat, a szocialistákat és a zsidókat.[49] A „másikként" való definiálás mindannyiszor a reproduktív heteroszexuális norma, és ezen belül is a domináns férfiasság negatív tükreként állítja be az ellenséges csoportot. Ezért lehetséges, hogy a homoszociális határok szexuális áthágása, illetve az aktív női szexualitás – amely sérti a domináns patriarchális érdekeket – mindig a negatív oldalra kerül, akár fasizmusról, akár antifasizmusról van szó.

A nő által jelentett fenyegetés a férfiuralmi rendre, amely a 2. világháború előtti emancipációs mozgalmak, illetve a nőnek a gazdasági folyamatokban elfoglalt helyének megváltozása révén lett különösen aktuális, éppen az ugyanebben a korszakban diadalmenetet tartó vamp és *femme fatale* ábrázolásokban tükröződik a legjobban: „a nők státusza a nyilvános szférában a domeszticitás diszkurzusából a fogyasztás egy új ideológiája felé mozdult el, amely a női erények és képességek modelljének helyére az élvezet, csillogás, szabadidő, érzékiség, erotika és egzotikus fantáziáját tette."[50] Mosse szintén a „hagyományos" nemi szereposztást felborító társadalmi és gazdasági folyamatokban látja annak okát, hogy a fasiszta ideológia az oppozíciók közti határok védelmében a hipermaszkulinitást glorifikálta, s a másik oldalt „az általános degenerálódás fenyegetéseként" tartotta számon[51], arról nem is beszélve, hogy a nemzet sokasodásához szükséges reproduktív feladatok elhanyagolása mind a „steril" vampot, mind a homoszexuálisokat „népességpolitikai nulltényezővé" teszi.[52] Az „antireproduktív degeneráció" képzetében a homoszexuális a *femme fatale*-lal példázott veszélyes nővel egy oldalra kerül. Ám a szimbolikus ökonómia értelmében, ironikus módon, az antifasiszta művekben ugyanezek lesznek *ezúttal a fasizmus* jellemzői is. "Az antifasiszta művek az elítélni kívánt fasiszta politikát mintegy megduplázva, újratermelik a homofóbiát, a nőgyűlöletet, a látvány bűvöletét, és a szexuális különbségre tett hangsúlyt, amely a német fasizmust jellemzi."[53]

Mindez egy olyan kontextust kínál a *Mario és a varázsló* meleg értelmezéséhez, amelyben a fasizmus-interpretáció és a homoszexualitás-problematika korántsem olyan véletlenszerűen kerül össze, mint ahogyan eleddig tűnhetett, és ahogyan a kritika kezelte. A korabeli analógiákat tekintve majdhogynem valószínűtlennek tűnik, hogy Thomas Mann tisztán pszicho-

---

[49] Ravetto: I.m., 53, 55., 56.

[50] Miriam Hansen: Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism, and Public Life. In Camera Obscura, No. 22 (1990. január), 56.

[51] G. L. Mosse: The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity, New York, Oxford University Press, 1996, 100-101.

[52] S. Micheler: 'Homophobic propaganda and the denunciation of same-sex desiring men under National Socialism', In D. Herzog (ed.) Sexuality and German Fascism, New York: Berghahn. 2005, 96.

[53] Ravetto, i.m., 59., ld. még ehhez Mizejewski: Divine Decadence, Fascism, Female Spectacle, and the Making of Sally Bowles. Princeton, Princeton University Press, 1992., 25.

lógiai, egyéni küzdelme a férfiak iránti vágyával csak azért érintkezik a fasizmus tömegpszichológiájának jellemzésével, illetve a diktatúra kritikájával, mert e történeti pillanatban Mann véletlenül egyszerre találkozott mindkét problémával. A két jelenség láthatóan Manntól függetlenül is találkozik, s az író nem annyira összekapcsolta azokat, mint inkább artikulálta ezt az összefüggést, amiben személyes érintettsége folytán persze különösen érdekelt volt. Ez a mű, amely már Freud tömegpszichológiáról írott tanulmánya és a homoszexuális Röhm hatalomba kerülése után, de a vele való politikai leszámolás, illetve Wilhelm Reich nagyhatású pszichológiai elemzése előtt íródott, tökéletesen követi, pontosabban tökéletesen *megelőlegezi* a Ravetto által elemzett művek logikáját a fasizmus és a homoszexualitás egymásraolvasásában, aminek konstruált (tehát nem a tényeknek köszönhető és a történeti valósághoz egyszerűen hű) voltát az mutatja a legjobban, hogy mindehhez Mann a *femme fatale* fentebb említett tradícióját is felhasználja.

A történet azon értelmezése, miszerint Cipolla a pusztító női szexualitás képviselője, legalább annyira működik, mint az, amelyik szerint ez Cipolla homoszexualitásának bizonyítéka. Mindezt Mann egy olyan retorika segítségével érzékelteti, amelynek megértéséhez éppen Cipolla előadói „módszere", a tevékenysége természetét illető „porhintés" felismerése segít hozzá. A kisregény metafikciós elemei így voltaképpen a meleg kódolás értelmezéséhez adnak tippeket. Ráadásul, nemhogy mindez megfér a kisregény fasizmus-allegóriaként való értelmezésével, de – erősen parodisztikusan – éppen azokat a (vélt vagy valós) szexuálpszichológiai összefüggéseket látszik színre vinni, amelyeket a pszichoanalitikus tömeglélektan nem sokkal később megállapít, s a háború utáni filmek megjelenítenek. „Nőimitációjával az illuzionista Cipolla egyszerre a fasizmus látványos vonzerejének megtestesítője és annak paródiája. Hogy ez az allegória a homoerotikus csábítás groteszk előadásán keresztül működjön, ahhoz Mann egy elterjedt modellnek megfelelően összekeveri a fasizmust a homoszexualitással, ami némi homofóbiáról árulkodik. Thomas Mann azon felvetése, hogy a *Halál Velencében* visszatekintve a fasizmus prófétikus víziója, hasonló zavarodottságot jelez."[54] Érdemes azonban szem előtt tartani, hogy a szóbanforgó „elterjedt modell" *jóval későbbi*, és talán többek között éppen Thomas Mann víziója a *mintája*. Hiszen ki is tudna *ellenállni* annak a képnek, ahogyan egy púpos homoszexuális diktátor a végzet asszonyát játssza?

[54] Andrew J. Webber: Mann's man's world: Gender and Sexuality. In The Cambridge companion to Thomas Mann. Ed.: Ritchie Robertson. Cambridge University Press, 2002., 81.