

Hódosy Annamária

Szegedi Tudományegyetem

Homoszociális entrópia

Dorian Gray, Dr. Jekyll és Mr. Hyde meleg gótikája és a langyos filmadaptációk

Oscar Wilde *Dorian Gray* című kisregényét és Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című rémtörténetét az utóbbi időben gyakran „meleg gótikaként” aposztrofálják, mert a műfajra amúgy is jellemző különböző elfojtások szimbolikus megjelenítésének spektrumán belül a homoszexualitás elfojtását különösen jellemző problematikának találják. E tanulmány ezt a nézetet igyekszik körvonalazni, majd azt vizsgálja, hogy ez a problematika miképp jelenik meg (ha megjelenik egyáltalán) a regények híres hollywoodi filmadaptációiban (Fleming 1941; Lewin 1945 és Parker 2009). Az irodalmi és filmszövegek összehasonlítása azt fedi fel, hogy a filmek igyekeztek a homoszexualitásra utaló jeleket kiirtani a filmekből és a szexualitásra való utalásokat heteroszexuálisra kódolták át úgy a kérdéskör szimbolikus megjelenítésében mint a szereplők magánéletének bemutatásában. Mindegyik filmadaptációban megfigyelhető ugyanakkor, hogy bár a rendezők a radikális átírásoktól sem riadtak vissza, a történetek mégsem lesznek mereven heteroszexuálisak: a homoszexualitás homoszociális kapcsolatokra épülő szerelmi háromszögek formájában „lopózik vissza” a filmekbe, akár a gótikus műfajra oly jellemzőnek tartott freudi „kísérteties”, és bár az ekként bemutatott viszonyok csak közvetetten homoerotikusak, pusztán jelenlétükkel mégis a normatív heteroszexualitás határait feszegetik.

A szellemi alkotások évszázadok óta létrehozóik „gyermekének” számítanak, akik anya nélkül jönnek a világra. E domináns képzet motivációja némelyek szerint az apa és a biológiai utód közötti megfogható kötelék hiánya, amelyet a mű anyagi létrehozásának és kizárólagos „birtoklásának” érzése kompenzál; vagy egyszerűen a méh-irigység, az élet létrehozásának képességének hiánya miatti, mélyen elfojtott alsóbbrendűségi érzés, amelyet az „anyagi” életet felülmúló „szellemi” élet magasabbrendűségének koncepciója ellenpontosz.

A férfikreativitás eszerint voltaképp arra irányul, hogy feleslegessé tegye a nőt – amennyiben a nő létértelme a reprodukció biztosítása. A nő szeretőként, társként való funkcionálását mindez nem feltétlenül veszélyezteti – gondolhatnánk. Ha azonban Platónt vesszük alapul, akit a nyugati – patriarchális - kultúra megalapozójaként tartanak számon (s akinek nézetei a 19. században kötelező tananyagot képeztek a műveltebb rétegek számára), a férfi-alkotás Elizabeth ez utóbbi funkcióját is pótolhatja. A *Lakoma* híres tézise szerint az élet mozgatórugója az örökkévalóságra való törekvés, amely biológiai vagy jobb esetben szellemi gyermekekben ölt testet. Azonban ennek a paradigmatisz tézisnek a később hangoztatott verziójától eltérően e szellemi gyermekeknek nem *csak* apjuk, hanem éppúgy *szüleik* vannak, mint a biológiai sarjak esetében (vö. Platón 197-198.). A különbség, hogy ez a két szülő *két férfi* is lehet, amiben, meggondolva, hogy egyikük szavai a másik szellemét termékenyítik meg, nincs is semmi különös. Hacsak nem maga a *metafora* az, amely egyszerre spiritualizálja a szexuális aktust, és szexualizálja a férfiak közötti szellemi érintkezést (vö. Hódosy 2011, 21-23).

A biológiai utódot felváltó szellemi sarj a „termékeny” beszélgetés során jön létre, ahol a szerető, a szexuális partner megfelelője a barát, pontosabban a *beszélgetőtárs*. Mary Shelley is ezt a tradíciót hangsúlyozza, amikor *Frankensteinj*ét a férjével való beszélgetésekből eredezteti. Így, amikor felfedi, hogy beszélgetőtárs helyett sokszor inkább csak kívülálló volt a *férfiak beszélgetésében*, akkor ez nemcsak azt teszi érthetővé, miért ábrázolja szörnyűségesként az efféle szellemi közösülésből származó ivadékot (vö. Séllei 135), hanem azt is, miért láttathatja ekként saját „apjával” is. A platóni tradíció 19. századi homofób férfiorökösei számára ugyanis szintén „szörnyű” eshetőségekkel terhes: a homoszociális határok áthágásának veszélyét hordozza – mely veszély számos viktoriánus szöveg látens tárgya.

Az igencsak jól használható ’homoszociális’ terminust kitaláló Eve Sedgwick szerint a homo- és a heteroszexualitás nem választható el élesen, inkább egy skála két pólusát alkotják. És e két pólus sem elsősorban ízlésbeli (ne adj’ isten genetikus) különbséget tükröz, sokkal inkább a hatalmi viszonyok másként való strukturálódásából adódik. Amint azt már Luce Irigaray kifejtette, a nyugati, patriarchális kultúrában heteroszexualitásnak nevezett beállítódás voltaképpen nem más, mint a férfiak közti szociális kötelékek mediálása – a mintegy cseretárgyként objektivált, fizetőeszközként felfogott – nők révén. A két pólus közti térben egy igencsak ambivalens mezőt találunk, ahol a mediális szerepben levő nő olykor arra szolgál, hogy a férfiak közötti *szexuális* feszültséget villámhárítóként levezesse. A ’homoszociális’ jelző leginkább erre a helyzetre illik: amikor a heteroszexualitás csak azon az áron tartható fenn, ha a férfiak között közvetítő nő(k)re van szükség ahhoz, hogy elhárítsák a patriarchális rendre

bomlasztóként felfogott homoszexualitás közvetlen veszélyét. Sedgwick értelmezésében a szerelmi háromszög ennek a szexuális bonyodalomnak leghatékonyabb trópusa.

A férfikreativitás iránti vágy megjelenítése, a teremtmő alkotás problémájának középpontba helyezése esetén a normatív férfibarátság mögött megbújó erotika nem véletlenül válik olykor a szokottnál artikuláltabbá. Egy lenyűgöző tanulmányában Susan Yi Sencindiver ügyes csavarral összecsomózza a kor néhány népszerű és olykor gótikusnak tekintett művében¹ - többek között a *Frankensteinben*, a *Dr Jekyll és Mr Hyde különös történetében*, illetve a *Dorian Gray arcképében* – fellelhető férfi-teremtés fantáziát a fojtott homoerotikus vonzalom általában ugyanezekben a szövegekben fellelt motívumával, amelyet a későbbiekben részletesen vizsgálók majd.

A két képzetkört Sencindiver szerint a doppelgänger motívum köti össze, amelyen a szóban forgó szövegek (többé vagy kevésbé nyilvánvaló módon) szintén osztoznak. Ha a férfi-teremtés azon fantáziája, amely a szövegek szinte mindegyikében megtalálható, nem más, mint a női szülési folyamat férfi-átirata és patriarchális kisajátítása, mondja Sencindiver, akkor a doppelgänger motívum voltaképp nem más, mint e „szülési” folyamat eredménye: az eredeti „én” a szövegekben épp úgy hasad ketté, s épp úgy bizonytalanodik el eközben fogalmilag, ahogyan a terhes nő válik „ketté” a szülés során, mely folyamat hasonlóképpen lehetetleníti el szubjektumként való meghatározódását az egységet és azonosságot előnyben részesítő nyugati kultúrában (Sencindiver 33-34). E szülési folyamatot Gilbert és Gubar a *Frankensteinben* (232), Sencindiver a *Dr Jekyll és Mr Hyde*-ban (33) mutatja ki részletesen és meggyőzően. S hogy miképpen kapcsolódik ez a (látens) homoszexualitás jelenlétéhez?

Sencindiver a kapcsolatot a homoszexualitás és a nárcizmus azon feltételezett összefüggésében látja, amelyet az ekkor kialakulóban lévő tudományos diszkurzus hozott létre, a freudi pszichoanalízis pedig méginkább megerősített. Eszerint a mítosz szerint a homoszexuális egyén a másikban voltaképp „önmagát” szereti: a doppelgänger motívuma ezekben a szövegekben talán nem más, mint az én e nárcisztikus és önimádó

1 Az itt felsorolt szövegeket nagy általánosságban a gótikus irodalomba sorolják, amelynek jellemzőit most nem kívánom elismételni vagy vitatni: Shelley művét alapvetőnek tartja a műfaj elgondolásához pl. Smith, Heiland és Delamotte; Stevenson kisregényét ebben a kontextusban elemzi Hurley, Smith és Houston; A *Dorian Grayt* gótikus regényként vizsgálja Smith, O'Malley és Robbins. Sencindiver az itt elemzett tematikát boncolgató művek közé sorolja még William Godwin néhány novelláját, James Hogg egy regényét, Poe „William Wilson” című novelláját, Herman Melville *Bartleby*-jét, Hoffmann „Az örgödög elixírje” című novelláját, H.G. Wells *Dr. Moreau szigetét* és még számos későbbi szöveget és Joseph Conrad egy történetét („The Secret Sharer”), amelyet részletesen is elemmez.

megkettőződésének a képe. Ami első pillantásra nem is lehetne eltérőbb attól a kettősségtől, amelyet Sencindiver korábban a szüléssel és az anya-gyermek viszonyal rokonított... hacsak meg nem gondoljuk, hogy a nárcizmus freudi tárgyalásában (elsősorban Leonardo da Vinci kapcsán), talán a hagyománytól korántsem érintetlenül, a homoszexuális egyén úgy jelenik meg, mint aki anyjával azonosul, míg vágytárgyai *saját* fiatalabb „megfelelő”, akiket ekként úgy szeret, ahogyan (fantáziájában) anyja szeretete őt. A teremtés fausti motívuma, a férfi-szülés és az ebből adódó fantazmagorikus anya-gyermek kapcsolat, illetve a homoszexuális tárgyszeretet ekképp összemósodik és egymásra olvasódik (Sencindiver 38-42) – amint ez az említett motívummal dolgozó szövegek újabb olvasataiban rendre felszínre is kerül.

Bár Sencindiver olvasata minden szempontból meggyőző, a nárcisztikus tárgyszerelem képzetén kívül a korszak íróit más, kézenfekvőbb koncepciók is befolyásolhatták abban, hogy az „isteni”, nő nélküli teremtés képzetét (öntudatlan) kapcsolatba hozzák a homoerotikával. Platón tekintélyes szövege kitűnően alkalmas e célra, amennyiben szintén szoros összefüggésbe hozza a férfi-teremtés gondolatát és a homoerotikát. A szöveg többértelmű amikor a szeretők „szellemi” gyermekéről van szó. Az egyik kézenfekvő értelmezési lehetőség – amit Derrida dekonstruál a *Platón patikájában* - hogy ez az „utód” a beszélgetők eszmecseréjéből kikristályosodó gondolat, a „logosz”. Ám a dialógus folyamatának leírása, amelynek során ez megtörténik, egy másik lehetőséget is sugall. Nevezetesen, hogy a fiatalabb, tudatlanabb beszélgetőtárs – az eromenész - *maga* válik az idősebbik szellemi „gyermekévé”, már amennyiben a dialógusnak épp az a lényege, hogy az eromenész a hallottakat befogadva átalakuljon valami mássá, bölcsébbé, és egyszersmind hasonlóvá az erasztészhez, akinek a szavai termékeny talajra hullottak – *megtermékenyültek* - a lelkében.

Ha így vesszük, az eromenész egyszerre az erasztésszal folytatott spirituális szex tárgya és eredménye, egyszerre férfitársa „szerelme”, „fia”, és e fiú metaforikus „anyja”. A két férfi közti homoszociális viszonyt közvetítő nő itt *trópus*, a tanítást befogadó fél anyagságának metaforája, minek következtében az így létrejött kapcsolat már szinte elkülöníthetetlen a homoszexualitástól – amelynek tolerálásáról a görög kultúra meglehetősen híres is.

A „női” gótikus irodalomban a nőre leselkedő „szörnyűség” általában jellegzetesen női szexuálpolitikai problémákhoz – általában a szexuális kiszolgáltatottsághoz - kapcsolódik, ám nem elképzelhetetlen, hogy ez olykor nem a nőre irányuló férfi-vágy, hanem éppenséggel a férfiak egymásra irányuló vágyának következménye. Frankenstein teremtményének szörnyűsége, amely Mary Shelley írásában a nőiséggel asszociálódhat (vö.

Séllei 135), más, férfiak által írt szövegekben sokkal inkább annak a borzalomnak a megtestesülése, amellyel a nyugati, fehér, felső-középosztálybeli viktoriánus, „heteroszexuális” és homofób férfi szembesül, ha a szellemi közösség szublimált erotikája fizikailag is manifesztálódik.

Tény, hogy a férfiak által művelt gótika némely alapszövegében – mint amilyen Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című regénye, illetve *Dorian Gray arcképe* Oscar Wilde-tól – ez a problematika érzékelhető; a „borzalmat” itt nem a homoszociálisnak a nők helyzetét, hanem a homoerotikának a férfi-főszereplők társadalmi megítélését illető következményei jelentik. A női szempont érzékelhetően kívül esik e szövegek érdeklődési körén. A belőlük készült filmadaptációk azonban úgy tűnik, lázasan igyekeznek pótolni ezt a hiányt. Az említett szövegek filmes feldolgozásai mind a *heteroszexualitás* elhajlásait tették meg az adaptáció alapjának. Ugyanakkor, mint megpróbálom bemutatni, a homoszexuális fenyegetésnek a szövegekben megjelenő, a mozgóképes verziókból azonban következetesen kiirtott jelei helyett a filmekben mégis feltűnik a homoerotika halvány „kísértete”, a homoszocialitás egy-egy olyan megnyilvánulása, amely – Mary Shelley művéhez hol többé, hol kevésbé hasonlóan – a homoszexualitást az aszexuális „barátságtól” elválasztó vékony és ambivalens határvonalon képződik meg.

*

A *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* 1941-es filmadaptációja (Victor Fleming rendezésében), a regénytől merészen eltérve, Dr Jekyll (Spencer Tracy) számára gyönyörű menyasszonyt rendel, akit ő is szeret, és aki őt is szereti. Bea apja azonban a házasságot meggondolandó elutazik Beával (Lana Turner) Franciaországba, Jekyllt átmeneti magányra kárhozottva. Jekyll ezután készíti el és issza meg azt a főzetet, amelyet alapvetően arra a célra fejlesztett ki, hogy az emberből kiirtsza az „ördögöt”, avagy az állati, bestiális készletéseket. A szer azonban nem (pontosan) úgy működik, ahogyan képzelte. Mert a doktor – ha ideiglenesen is – azzá az immorális, agresszív szörnyeteggé alakul át, amit szeretett volna a főzettel elpusztítani. Mint ilyen, első dolga lesz, hogy felkeresse Ivyt, a csinos csaposlányt (Ingrid Bergman), akit korábban megmentett egy őt molesztáló férfitől, s aki „hálából” rögtön fel is kínálkozott neki, de akit ő akkor – ha némileg vonakodva is – visszautasított, ami csak növelte vonzerejét a lány szemében. Szemben Jekyll-lel, Hyde kiéli ösztönös készletéseit, aki erőszakkal a szeretőjévé és kizárólagos tulajdonává teszi Ivyt. A lány az aljas, ravasz és rosszindulatú Hyde-hoz egyáltalán nem vonzódik, és már-már az öngyilkosságot fontolgatja. Jekyll kettős életet él, hol Ivy-hoz megy Hyde-ként, hol pedig a

tisztességes Jekyll életét éli, aki megkéri és el is nyeri a visszatérő Beatrix kezét. Ám Ivy egyszer csak felkeresi Dr Jekyllt (akit nem ismer fel), Mr Hyde-ra panaszkodik és Jekyll iránti imádatát is bevallja. A doktor sajnálja a lányt, Hyde-ként azonban felkeresi Ivyt és megöli, mert féltékeny saját másik énjére, akit Ivy „érdemtelenül” jobban kedvel nála. Ezután bujdosni kénytelen, és hogy ellenszerhez jusson, felfedi szörnyű titkát barátja, Lanyon előtt. Barátja rábeszélésére elmondja Beának, hogy nem veheti feleségül, de - immár akaratlanul - átalakul Hyde-dá, aki elragadná Beát is, ha rajta nem kapnák. Menekülése során végül is régi barátja, Lanyon öli meg.

Bár számtalan ponton eltér a Stevenson-regénytől, annak megszokott értelmezésével összhangban Mr. Hyde a filmadaptációban is a „tisztletreméltó” és „civilizált” dr Jekyll ösztönkésztetéseit, elfojtott vágyait látszik megtestesíteni, amit – a Bea apja és a lelkipásztor által megtestesített - felettes én tilt, és ami úgy tűnik, a szexuális vágyakat, az agressziót, illetve azok összefonódását (azaz a sadizmust) foglalja magában. Jekyll nem pusztán „frankensteini” tudományos aspirációi miatt alkalmas arra, hogy ezt a rendet megzavarja, hanem azért is, mert kezdettől hangsúlyosak (moderáltan) normaszegő hajlamai. Vitázik a társaság uralkodó szólamával; neheztelnek rá, mert „túlságosan kimutatja az érzelmeit”, teret enged bizonyos érzéki megnyilvánulásoknak („az ujjaid harapdálja, az Isten szerelmére” – rója Bea apja a lányt); hirtelen felindulásból megcsókolja Ivyt, majd könnyelműen semmibe veszi a kalandot. Az ellenpontot barátja, Lanyon képviseli, aki korát és társadalmi állását tekintve Jekyll tökéletes párhuzama, önuralom szempontjából viszont sokkal inkább megállja a helyét. Jekyll személyisége labilis, eleve nem uralja magát kellőképpen, így az elnyomott „rossz” könnyen kitörhet (a misztikus főzetre való rászokás feltétlenül felidézi az alkoholizmus nagyon is köznapi és jól ismert következményeit). Jekyll víziója, miközben Hyde-dá alakul át, először Beát és Ivyt mutatja érzéki csábítóként, azután azt látjuk, hogy Hyde lovakat hajt és ostoroz kegyetlenül a végkimerülésig, majd megint a két lányt látjuk olyan pozícióban, amely azt sejteti, hogy ők kerültek a lovak helyébe. Hyde büntette pontosan ennek a szimbolikus képnek a reális értelme: elfogja/befogja és tárgyként/állatként birtokolja a lányt, akit hangsúlyosan bántalmaz is, s akinek érzéseivel cseppet sem törődve „facsarja ki” belőle mindazt, amit az adhat. Beával nyilvánvalóan hasonlóan bánna, ha lenne rá lehetősége.

A film tehát alapeszméjét tekintve nagyon is egyezni látszik az alapjául szolgáló regénnyel, az ábrázolt korszakot és annak „hipokrita” moralitását is beleértve. Ami viszont kérdésessé teszi, miért kellett a szereplőket tekintve oly radikális módosításokat eszközölnie? A film főszereplői közül Bea, az apja, illetve Ivy tökéletes kitaláció, ahogyan azok a szituációk is, amelyekbe Jekyll, illetve Hyde ezekkel a figurákkal bonyolódik. A regény szereplői közül csak Jekyll, Hyde, Lanyon és Jekyll inasa, Poole marad meg felismerhető formában, bár ők is fiatalabbak regénybeli megfelelőiknél. Míg a regényben hangsúlyos, hogy Jekyll (és hajdani iskolatársa, Lanyon) öregedő férfiak, a filmben Jekyll házasulandó korban van; és míg a filmben Hyde (némiképp szükségből, hiszen Tracyt kellett hozzá elcsúfítani) kicsit talán még öregebbnek is látszik Jekyllnél, a regényben határozottan fiatalabb, alacsonyabb, és mozgékonyabb – egy anatómia szempontból is egészen más karakter, mint Dr Jekyll. Mivel a filmben Tracy játssza mindkét szerepet, és Hyde felbukkanásának, „megszületésének” is tanúi vagyunk, a néző állandóan tudatában van, hogy ugyanannak a figurának két változatát látja, még akkor is, ha a „beleértett” néző (Ivy majd Lanyon figuráján keresztül) Hyde-ban nem ismeri fel Jekyllt. A regény viszont nemcsak hangsúlyozza, hogy Jekyll és Hyde külsőre sem hasonlítanak, de az olvasó számára szinte csak a befejezés teszi világossá, hogy Hyde Jekyll alakváltozata. Azok a szereplők – az ügyvéd Utterson és földije, Enfield -, akiknek szemszögéből Stevenson bemutatja Jekyllt és Hyde-ot, egészen a leleplező befejezésig e két különállónak ábrázolt karakter viszonyát fontolgatják, inkább erre irányuló kérdéseket ébresztve az olvasóban, mint megválaszolva ezeket.

Míg a filmben számtalan karakter, köztük Bea (és az apja), illetve Ivy is betoldásra került, Utterson és Enfield kiesik; ez utóbbi szereplők semmilyen formában nem jelennek meg a filmben, és velük együtt a rejtély is eltűnik, amelynek megoldása adja a regény végkifejletét. Hyde és Jekyll viszonya nemcsak a néző, de a szereplők számára sem kérdés, mivel Lanyon bevonásáig Hyde és Jekyll külön szférában mozognak, és látszólag nincs közöttük semmiféle kapcsolat. Első pillantásra ezek a változások nagyrészt azt az egyszerű mediális különbséget látszanak szolgálni, ami az elbeszélő szöveg és a belőle szükségképp kialakítandó drámai műfaj között van: míg a szöveg és a belső narrátorok *leírják* Jekyllt és Hyde-ot, a film *tetteiken keresztül mutatja* be/meg őket, így a belső narrátorokra nincs szükség. A Jekyllről és Hyde-ról hipotéziseket gyártó Uttersont és Enfieldet szükségképp váltja fel a főszereplő(k) tetteinek motivációjaként és tárgyaként szolgáló Bea és Ivy. Ha azonban a Stevenson-regény kritikájának bizonyos észrevételeit szem előtt tartjuk, felmerül, hogy a film nemcsak a vizuális médiumhoz igazítva és ezáltal szükségképp pontatlanul jeleníti meg azt, amit a regény elbeszél Jekyll és Hyde jellemét, tetteit és viszonyát illetően, de *ezáltal* meglehetősen szisztematikusan törli a két figura viszonyának egyes aspektusait mások javára.

A hipokrita morál, és Hyde „gonoszsága”, amit a regény és a film egyként kihangsúlyoz, nem teljesen ugyanazt fedi a regényben, mint a filmben. Jekyll vágyai, amiket Hyde gátlástalanul kiél, a filmben „természetesen” nőkre irányulnak. A regényben nincsen szerelmi szál, és nemhogy két, de egyetlen női főszereplő sincs. Néhány mellékes karaktertől, szemtanútól, cselédétől eltekintve – egyszerűen *nincsenek nők*, így Jekyll és Hyde „örömszerzésre” irányuló cselekedetei nem jelennek meg heteroszexuális formában. Ugyanakkor számtalan körülmény homoerotikus vágyakat sugall, mely sugallat kialakításában a filmből hiányzó figurák jelentős szerepet játszanak. Elaine Showalter híres értelmezése szerint a regény egyenesen „a fin-de-siècle homoszexuális pánik meséje” (Showalter 107), mely pánik a regényben megjelenített kvázi-homoszexuális szubkultúrának Jekyll iránti aggodásában fejeződik ki. Természetesen nem „egyértelműen” körülírt, jól meghatározott homoszexuális közösségről van szó. A regényben megjelenített férfi-társaság középosztálybeli agglegényekből látszik állni. Akik össze-összejárnak, és sajátos ízlésbeli és egyéb – Utterson és Enfield esetében kifejezetten is kevésbé érthető szálak – kötik össze őket. A „homoszexuális” jelző használata így kevésbé igazolható, ám ennek két olyan oka is adódik, amely inkább megerősíti a jelző helyességét.

Az angol Büntető Törvénykönyv 1885-ös Labouchère féle módosítása lehetővé tette, hogy a férfiak közötti szexuális tevékenységet mind publikus, mind privát formájában büntessék, aminek következtében az

embereknek még otthonuk falai közt is vigyázniuk kellett, mit tesznek, vagy akár mondanak. A törvényt olyan botrányok előzték meg (és váltották ki) középosztálybeli, sőt arisztokrata körökben, amelyek bárki számára elrettentő erővel bírhattak. Éppen ez a törvénymódosítás, illetve azt az megelőző légkör miatt vonultak az egynemű vonzalom hívei lassan illegálisba, és alakítottak ki olyan „titkos” társaságokat, amelyek megfelelően biztonságosak voltak rájuk nézve.

E világ középosztálybeli lakói számára a homoszexualitás kettős életet jelentett, amelyben a tiszteletreméltó nappali világ, amely gyakran házasságot és családot is magába foglalt, egy homoerotikus éjszakai világgal párhuzamosan létezett. (Showalter 106)

Ez a szituáció egyrészt fokozta a homoszexuális „diszkurzusok” dömpingiét, amelyek innentől kezdve identitásformáló eszközzé váltak, s amelyek csakis metaforákban, párhuzamokban, utalásokban, sejtetésekben és körülírásokban fejezhették ki magukat.

Ha Stevenson Jekyll társasága kapcsán ilyesfajta közösségről beszél, azt nem írhatta le „egyértelműbben”, mi több, magának a társaságnak az öndefiníciójáról sem kell szükségképp azt feltételeznünk, hogy egyértelmű – könnyen lehet, hogy a tagok egymásról is csupán feltételezik, hogy vonzalmaik megfelelnek az övéknek. A „homoszexuális pánik” Showalter értelmezésében abban áll, hogy a közösség – a különösen tiszteletreméltó Utterson által reprezentálva – attól tart, hogy Jekyll és Hyde kapcsolata felborítja a nyílt titok e rendszerét, és így homoszexuális botrányba sodorja a tekintélyes főhóst.

A történet meleg olvasata azt sugallja, hogy Utterson nem akarja engedni, hogy ez történjen Jekylllel. Ezt továbbgondolva, Hyde akár Jekyll homoszexualitásának fizikai megnyilvánulásaként is felfogható. Amikor a doktor kijelenti, hogy az ember valójában nem egy, hanem kettő, és amikor Hyde-ként látva magát, kijelenti, hogy 'ez is én vagyok', akkor lehetséges, hogy Jekyll önnön szexuális ambivalenciájának felismeréséről beszél. (Dryden 99)

Eszerint az elgondolás szerint – a regény bevett pszichoanalitikus/heteroszexuális olvasatához ennyiben hasonlóan – Jekyll az őt óvó társasághoz hasonlóan (kezdetben) elfojtja a vágyait – csak éppen ezek a vágyak nem heteroszexuális/agresszív, hanem alapvetően homoszexuális természetűek. És azért jelentkeznek Hyde „szörnyeteg” formájában, mert a korabeli morál számára ezek a vágyak ilyennek tetszettek: undorítóknak, immorálisnak, titkolandónak és veszélyesnek - épp amilyen Frankenstein szörnye Mary Shelley regényében. Henry Jekyll is tudós,

akárcsak Frankenstein, és Hyde éppúgy metafizikus kísérleteinek eredménye, mint ahogy a Teremtény Frankenstein esetében. Miközben Uttersonnak írt vallomásában két énje viszonyát elemzi, Jekyll egy ponton az apa-fiú metaforát használja: „Jekyllben több lakozott az atya érdeklődésénél, Hydeban több a fiú közönyénél” (Stevenson 207). Talán éppen azért, mert az „apa” itt nem vágyai „váratlan” és elborzasztó következményének látja, hanem éppen „titkos gyönyörűségei” (Stevenson 204) forrásának tekinti a „fiút”.

Uttersonnak írt levelében olyan közelebbről meg nem nevezett vágyakról számol be, amelyeket

nehezen tudtam összeegyeztetni azzal az erős vágyammal, hogy magasan hordhassam a fejemet (...). Ennek eredményeképp eltitkoltam örömeimet, s mikor elértem a megfontolás éveit, s kezdtem körülnézni és meghatározni a világban való helyzetemet és haladásomat, már arra voltam ítélve, hogy kettős életet folytassak. (Stevenson 199)

Hyde alakjában Jekyll olyan „gyönyörűségeknek” hódol, amelyek „méltatlanok voltak hozzám: ennél erősebb szót nemigen érdemelnek” (Stevenson 204), de más szavakat, kifejtettebb leírást sem kapnak. Mielőtt megtudnánk, hogy Hyde Jekyll része, éppen a két figura külön emberként való tételezése az, ami Utterson érdeklődését felkelti, és azokat a feltételezéseket szüli, amelyek a meleg olvasatot leginkább megerősítik. Utterson, aki (ismerősei szerint) maga is meglehetősen furcsa kapcsolatban áll Enfielddel, egyfolytában azon spekulál, hogy vajon Jekyll miféle viszonyban áll Hyde-dal, ám e kötődés természetét, bármennyire is megvan a maga véleménye, sosem nevezi meg.

A mai kritika szókimondóbb: Hurley szerint a „két” férfi közt feltételezett „misztikus intimitás” a „megnevezhetetlen szerelem” lehetőségét sejteti (Hurley 150); mint Wayne Koestenbaum írja, a korabeli nézők számára Jekyll Hyde iránti „furcsa elfogultsága” a mainál erősebben sugallhatta, „hogy a két férfi egymás szeretője” (Koestenbaum 151) Miközben Utterson elszánja magát, hogy megóvja Jekyllt, rossz álmok gyötrik, melyek Showalter szerint homoerotikus fantáziálásról árulkodnak, egészen pontosan „nemi erőszak fantáziákról” van szó, amelyekben „egy arctalan figura kinyitja az ajtaját a szobának, ahol Jekyll alszik, elhúzza a függönyt és arra kényszeríti Jekyllt, hogy tegye, amit parancsol.”² Mint Showalter összegzi, „Utterson narratíváját zárt ajtón keresztül, elzárt, privát

2 A fordításban: „mintha kinyílna ennek a szobának az ajtaja, szétrántják az ágy függönyeit, felébresztvén az alvót, s azzal egyszerre csak ott áll mellette egy alak, akinek akkora hatalma van, hogy szavára még az éjjeli órán is föl kell kelni, és teljesíteni a parancsát” (Stevenson 159).

szobákba való behatolás képei járják át” (Showalter 110), amely ez esetben nem nőikkel kapcsolatos – mint a női gótikában – hanem férfiak közötti viszonyt szimbolizál; többek között ezért tartja Showalter a regényt a „meleg gótika” jellegzetes reprezentánsának. Mint Dryden összefoglalja, „Stevenson regényében London férfiterület, amelyet nem közvetít semmilyen női perspektíva” (Dryden 102).

Mindezt megfontolva úgy tűnik, a (hetero)szexuális szerepű, érzéki női szereplők beiktatásával a film törölte a regény igencsak fontos homoszexuális vonatkozásait, még a bűnök bemutatása során is tartózkodva attól, amelyiket „nem lehet néven nevezni”, s amelyiket eszerint megmutatni még kevésbé szabad. Ám az elfojtottat nem olyan könnyű törölni: a kritika a gótikus műfaj egyik alapvető jellemzőjének a retteget kiváltó furcsaságot, a „kísérteties” látja, amit Freud után úgy értelmeznek, mint az elfojtott visszatérését az ismerős, megnyugtató világba (Smith 13-14, Hurley 39-40). Ezúttal a regény bizonyos vonatkozásai lopakodnak vissza a film megnyugtatóbbnak szánt világába. A regényben Hyde gyilkosságának áldozata egy politikus, s a tett gyakorlatilag motiváció nélküli cselekedet volt, Jekyll szerint „lelkileg egészséges ember nem lett volna képes e bűnre ilyen semmiség miatt” (Stevenson 208). A filmben Hyde Ivy-t, vágyai rabszolgáját öli meg, mert az Jekyllt szereti. A motiváció a féltékenység, ami újlag bizonyítja Hyde heteroszexuális beállítottságát – vagy mégsem? Ha meggondoljuk, hogy Ivy Hyde és Jekyll között áll, Hyde szeretője, de Jekyllbe szerelmes (és majdnem ez a sors jut Beának is), akkor ez a viszonyrendszer könnyen felidézheti Eve Sedgwick elgondolását a homoszociális viszonyokat oly hatékonyan bemutató szerelmi háromszögekről, ahol a nő két férfi között őrlődik – s egyszersmind egymás felé is közvetíti azokat. Amikor Hyde megöli a nőt, ez a cselekedet éppúgy a közte és Jekyll közti közvetlen kapcsolat akadályának eltörléseként értelmezhető, ahogyan Frankenstein menyasszonyának megölése a Teremtmény által. S ami éppúgy a homoszociális és a homoszexuális közti határ áthágása, mint ahogyan azt a kritika a *regényben* feltételezi Hyde óvatosan körülírt bűneiről. Ráadásul, míg a regényben Jekyll öngyilkos lesz, a filmben legjobb barátja öli meg – akiről tudjuk, hogy jobban uralkodik vágyain, mint Jekyll. A változtatás akaratlanul is „elszólás” arra nézvést, hogy a heteroszexuális bestialitás valójában a barátságban rejlő nagyobbak vélt veszélyt rejti (el), amelyről Lanyon csakis a barát likvidálásával mentheti meg magát.

A 2009-ben született, sokadik Dorian Gray feldolgozás (Oliver Parker rendezésében) számos elődjével ellentétben kasszasiker lett – utólag nem meglepő módon. A szecessziós esztétizálás helyett, ami a regényre oly jellemző, a film a 19 századvégi dekadenciát a 20. századvégi megfelelőjére igyekszik „lefordítani”, s a regényben a legkülönbözőbb módszerekkel sejtetett, szublimált és spiritualizált erotikát és transzgressziót a korábbi feldolgozásokhoz képest a lehető legegyszerűbb módon *bemutatja*. Ami radikálisan átértelmezi a regényt, ahol az *el-nem-beszélt* események – Stevenson regényének kifejtetlenségeihez igencsak hasonlóan – a narratíva középponti magvát adják. Az így elért változás ugyanakkor nem teljesen szándékolatlan – amit a regényhez képest teljességgel önkényesen betoldott részek módosító hatása is jelez, s amivel a 2009-es film sokkal közelebb kerül a regény első jelentős, 1945-ös filmes feldolgozásához Albert Lewin rendezésében, mint magához a regényhez.

A regény története szerint, amelyet mindkét film ideig-óráig követ, a felső tízezer köreinek jónevű festője, Basil Hallward megfesti a társasági életbe épp belépő gazdag és különlegesen jóképű örökös, Dorian Gray képmását. A fiú szépsége Basil barátjának, a szellemességéről ismert Lord Henry Wottonnak a figyelmét is felkelti, aki azzal tömi Dorian fejét, hogy éljen a mának, hiszen csodálatos szépsége és ifjúsága hamar véget ér. A fiú azt kívánja, bárcsak a kép öregedne és ő mindig fiatal maradna – mely kívánsága csodás módon valóra válik. Amikor beleszeret egy alsóbb osztálybeli, kedves színésznőskébe, Sybil Vane-be, majd kiábrándul belőle és eltaszítja magától, a lány pedig öngyilkos lesz, a képmáson lezajló negatív változásokat Dorian is észreveszi. Némi lelkiismeret-furdalás után, amin (Henry hatására) gyorsan túnteszi magát, beleveti magát a londoni élvezetekbe, a képet pedig elrejtí a padlásszobájában. Az idő múlásával Dorian erkölcstelen életvitele egyre több torzító nyomot hagy a képen, miközben a férfi szépsége és fiatalsága változatlan marad. Amikor Basil megfeddi Doriant bűnös életmódjáért, a férfi megmutatja neki a megváltozott képet, majd hirtelen felindulásból megöli a festőt. Ám félelemmel tölti el, hogy előkerül Sybil Vane bátyja, aki megesküdtött, hogy elpusztítja hűga „gyilkosát”. Bár Dorian a dühös báty bosszújától egy „véletlen” folytán megmenekül, végül ő maga fordul torz képmása ellen, amelynek szívébe döfve kését maga hal meg, míg a képmás visszanyeri eredeti szépségét. Minderre a regényben a csömör veszi rá Doriant. A két filmben ellenben az addig még nem tapasztalt „nagy” szerelem egy nő iránt.

Ha sorra vesszük a regénytől való eltéréseket, látni fogjuk, hogy a regény filmadaptációja során az alkotók, bárhogya is értelmezték a történetet ezen túlmenően, mindenekelőtt a regénynek a homoszexualitás megjelenítését illetően kulcsfontosságú részeit iktatták ki, írták át, vagy

egyensúlyozták ki heteroszexuális betétekkel. De nem csak arról van szó, hogy a film egy heteroszexuális olvasattal *helyettesíti* a szöveg egy lehetséges homoerotikus olvasatát. Inkább arról van szó, hogy a film heteroszexuális viszonyokká *alakítja át* a regényszöveg homoerotikus viszonyait, de oly módon, amely tökéletesen megfelel Sedgwick elképzelésének a nők „közvetítő” szerepéről a férfivágyciklus körforgásában, és erős analógiát mutat a *Dr Jekyll és Mr Hyde* adaptációnak az eredetihez való ambivalens viszonyával is.

A regényhez képest végrehajtott változtatások kiszámíthatóan stratégiai jellegét ironikus módon már a regény magyar fordítása is felvillantja, amikor Kosztolányi a (Hadrianus idealizált fiúszeretőjéről mintázott) *Antinous*-szobrokat *Antonius*-szobrokra írja át (14). Ez a sajátos félreért(elmez)és voltaképp mindkét film legjellemzőbb viszonya Oscar Wilde művéhez – talán nem is teljesen szándékolatlanul. Azt a „kis sárga könyvet”, amely a regényben Henry ajándékként „megrontja” Dorian, egyes kritikusok Huysmans *A rebours* című könyvével, mások az Aubrey Beardsley által szerkesztett angol esztéticista-dekadens folyóirat egyik kötetével azonosították. Lewin filmjében Dorian szaval is a könyvből egy verset, és közli, hogy aki írta, nem más, mint egy „oxfordi zseni: Oscar Wilde”. Ez akár ötletes tisztelgés is lehetne Wilde előtt. Ám, ha meggondoljuk, hogy az idézetet Dorian arra használja, hogy *heteroszexuális* vágyait fejezze ki vele Sybil Vane-nek, akkor talán az is érzékelhető, milyen feltételes ez a tisztelgés. Az elismerés *ára* úgy tűnik, az, hogy elfelejtsük: az az érzékiség, ami az íróat börtönbe juttatta, igencsak különbözik attól, amit a film sugall.

A regény mai értelmezéseinek nagy része egy effajta felejtés vagy tagadás ellen dolgozik. Mint Joseph Bristow fogalmaz, „Eve Kosofsky Sedgwick 1985-ös műve, amely újszerű teóriát állított fel a férfi homoszociális és homoszexuális vágyak közti bizonytalan határt illetően, lehetővé tette, hogy Wilde legismertebb munkáinak addig homályban maradt homoerotikus jellemzőit megfogalmazzák” (Bristow 45). Nem mintha a *Dorian Gray* ezen aspektusa eddig ismeretlen lett volna. Már a(z író perét megelőző) kortárs áttekintések is olyan vádakkal illették a regényt és rajta keresztül Wilde-ot, ami e „néven nevezhetetlen” bűnnel hozta összefüggésbe nemcsak a főszereplő fiktív bűneit, de a szerző életmódját és esztétikáját is. A mai meleg kritika valójában nem mást tesz, mint hogy anélkül próbálja a szöveg e vonatkozásait feltárni és igazolni, hogy eközben az életrajzhoz kellene nyúlnia (Cohen 805).

Bristow szerint a *Dorian Gray*

egy olyan metaforikus teret nyitott meg, amelyben a férfiak egymás iránti vágya mint potenciális szépség jelenhetett meg, amit csak a törvény tüntet

fel ocsmányságként, azáltal, hogy ennek a vágnak groteszk és büntetőjogi definíciót ad - 'komoly illetlenségként' nevezve meg azt. (44)

Ez a törvény, amelyről korábban már volt szó, a regény középponti metaforájához, „Dorian képmásához hasonlóan a brit fiatalság arculatának megőrzését szolgálja. Kritikusai (és áldozatai) szerint viszont pontosan ez a törvény hozta létre a romlást, amelyet eltörölni volt hivatott” (Bristow 44). Wilde regényében, mielőtt Dorian megölné, Basil azt kérdezi a fiútól: „Miért olyan végzetes a barátságod a fiatal emberekre” (117.) – amit Wilde pere során a vád egyértelműen a homoszexualitás „fertőző” voltát illető állításnak vélt. Wilde az erre irányuló kérdésre azt válaszolta, hogy Dorian hatásának a természetét nem taglalja a szöveg (vö. Dryden 120). Éppen e törvénycikkely miatt nem is taglalhatja, „amely 'a zsarolók menleveleként' volt közismert” (Bristow 48), amit többek közt az is jelez, hogy a zsarolás és következményei nem kis jelentőséggel bírnak a történetben. A törvény egyszerre alakítja ki a homoszexualitás koncepcióját mint „obszcén, „korrupt” és „ocsmány” viselkedésformát és próbálja azt büntetőjogi eszközökkel törölni a társadalmi láthatóság teréből (Bristow 49) – ahogyan Dorian is a padlásszobába rejti „bűneinek” képmását.

Dorian változatlan szépsége ennek megfelelően a világ felé mutatott hamis imázs: a heteroszexuális normáknak való megfelelés imázsa, míg a festményen ennek ára látható. A történetben egy szereplő sem éli ki vágyait, hanem művészetbe szublimálja azokat, amitől ezek a vágyak persze nem elégülnek ki, inkább fokozódnak (Bristow 56). Az erotikát Ed Cohen szerint is az esztétika helyettesíti, így a homoszexualitás voltaképp ábrázolhatatlanná válik (Cohen 806) – az utalások azonban ezt a láthatatlan fókuszpontot rajzolják ki. Már maga Dorian neve és Dorian görög mitikus figurákkal való összekapcsolása, illetve festője iránta megfogalmazott „platonikus” rajongása³ is homoszexuális érzékenységet sejtet az adott korszakban (vö.: Dryden 117). De nem pusztán az antik pederasztia kontextusa világíthatja meg a művészetbe szublimált vágyak irányultságát. Henry és Dorian kapcsolata Michelangelo, Montaigne, Winckelman és Shakespeare művészetét idézi fel a regényben, ez a névsor pedig gyakorlatilag a homoeritka történeti palettáját reprezentálja. Cavaliero szerint a történet háttérének atmoszféráját egyenesen a büntudat, a félelem, a kihívó beszéd és viselkedés azon kombinációja alkotja, amely a késő 19. századi Nagy-

3 Persze, a platonizmus nem szükségképp hordoz utalásokat a görög pederasztia intézményes gyakorlatára, Dowling azonban bemutatja, hogy az adott korszakban az egyetemi „antik stúdiókhoz” való viszony akkor is a homoszexualitás társadalmi megítélésének megfelelően értékelődött feljebb vagy lejjebb, ha látszólag nem tételeztek összefüggést a kettő között (Bristow idézi Dowlingot 46).

Britanniában a homoszexuális öntudatot jellemezte (Cavaliero 70). A regényben Dorian Henry szavainak hatására „ismeri meg önmagát”, ami Cohen szerint annyit tesz, hogy ráébred vágyainak alapvető férfi-irányultságára, ami egyenes úton vezet a végzetes kívánsághoz, hiszen Dorian önnön szépségében látja az egyetlen biztosítékát az iránta való érdeklődésnek. Amivel valóban meglehetősen élesen eltér a domináns maszkulinitás önképétől, amely nem a test révén, és nem a fizikai szépség által határozza meg magát (Cohen 809).

Az 1954-ös film következetesen, és még a neveket illetően is a regényhez hűen idézi fel Dorian egyes konkrétan is megemlített bűneit, amelyek között számos szexuális kaland szerepel. Természetesen heteroszexuális kaland – lévén a Wilde-korabeli morál és joggyakorlat mellett homoszexuális kaland nem is szerepelhetett. Ilyesmit kizárólag csak a kalandok „bűnös” természetét illető célzások, illetve a nők benne játszott szerepét illető hallgatás sejtethetett, épp, mint a Stevenson-regény esetében. A film azonban talán akaratlanul, de inkább akarva, a hallgatást és a sejtetést nem számítja a megjelenítendő elemek közé. Így természetesen *csak* heteroszexuális jellegű kicsapongásokat említ (leszámítva az üzleti természetű vagy a kábítószer élvezéssel kapcsolatos bűnöket), ami azt a képzetet kelti, hogy *csak* ilyenek fordulnak elő. A regényhez való látszólagos „hűség” még kétségbevonhatóbb, amikor a film kimondottan heteroszexuálissá *tesz* olyan eseteket is, amelyek természete – valószínűleg épp az előbb említett okokból kifolyólag – nincs részletezve. Amikor Basil Hallward bűneiről faggatja Dorian, számtalan nevet megemlít. A fiatalemberek közt, akikre Dorian „barátsága végzetes”, ott „van Sir Henry Ashton, ki bemocskolta nevét, azután el kellett hagynia Angolországot” (129). „Hát én tanítottam bűnre?” (129) – kérdez vissza Dorian a regényben. A filmben erről a férfiről és titokzatos bűnéről nincs szó, ehelyett van egy „szegény fiú a gárdában, aki öngyilkosságot követett el.” Basil kérdésére Dorian itt így reagál: „a fiú szeretett egy lányt, és úgy gondolta, nem tud nélküle élni. Én lennék a hibás?” Alan Campbell titkáról (akit Dorian megszarol, hogy segítsen neki eltüntetni Basil holttestét) a regényben csak annyit tudunk meg, hogy a férfi zsarolhatóvá lesz általa (146). A filmben sem tudunk meg sokkal többet, de azt igen, hogy Campbell azért lesz zsarolható, mert ismeretlen bűne napvilágra kerülése „megölné (a n)őt”, és ha valaki esetleg azt gondolná, hogy akár Campbell anyjáról is lehet szó, Dorian hozzáteszi: „Nem akarhatod, hogy a (nő) neve botrányba keveredjen.”

Az 1945-ös *Dorian Gray* gyakran idéz szó szerint a regényből, de ezeket a részleteket úgy vágja össze, hogy éppen a homoszexualitással kapcsolatba hozható elemek maradnak ki a filmből. Már a konfliktus felvezetésében tetten érhető ez az igyekezet. Mielőtt Lord Henry

megismerkedne Doriannel, Basil elmondja neki, miért különleges számára a kép, és miért nem szívesen állítaná azt ki. Mondatok, félmondatok származnak szó szerint a regényből, de úgy vannak betoldott részekkel összeszöve, hogy értelmük teljesen megváltozik. A regényben Basil arról beszél, hogy Dorian már első találkozásukkor megbabonázta, és rendkívüli érzéseket ébresztett benne, ami azután művészetére is hatással volt. A fiú lett a „múzsája”, és a róla készült képet azért nem állítja ki, mert fél, hogy túlságosan is beletette „magát”, különös szenvedélye érezhető művén, és így legbensőbb „titkát” kellene a nagyközönség elé tárnia. Mindebben a meleg kritika (a kortárs kritikákhoz hasonlóan) joggal - a művészetté szublimált homoszexuális vágy megnyilvánulását látja, amire a regény egyéb legális eszköz híján a (fiúk iránti szerelmet idealizáló) platonista művészetfilozófia felidézésével, a hellenisztikus fiúszobrok hasonlatával, Shakespeare (szép ifjú iránti) szerelmének emlegetésével utal.

Lewin filmjében a platonizmus helyét a (homoszexualitás szempontjából veszélytelenebbnek tűnő) buddhizmus veszi át – Basil asztalán egy kis Buddha-szobor található, és később is egy Buddha életéről szóló könyvet ajánlgat Doriannak Lord Henry ajándéka, a már említett „kis sárga könyv” helyett. A filmben ennek megfelelően egészen másként jelenik meg a baljós kép jelentősége Basil számára: „amikor Dorian pózol nekem, mintha valami külső erő vezetné a kezem, mintha a festménynek saját, tőlem független élete volna. (...) Ezért nem állítom ki” – mondja. Más szóval, a film egy baljós egyiptomi macskaszobor kezdettől hangsúlyos jelenlétével előrevetített, megmagyaráz(hat)atlan csodás elem számlájára írja Basil és a festmény viszonyát. A regénnyel éppen ellenkezőleg, ahol ez a csodás elem – amennyiben nem tekintjük teljesen függetlennek Basil vallomásától – fordítva, a Basil által is érzett vágy következményeinek a metaforikus megnyilvánulásaként értelmeződik.

Mint már volt róla szó, a regény meleg értelmezéseiben az, hogy Dorian eladja a lelkét az örök ifjúságért és szépségért cserébe, az elfojtott homoszexualitás „tünete”, ahogyan a képen megjelenő változások is ennek a következményei. Mivel a filmekből ez a szál hiányzik, az ördöggel kötött szerződés is extra motivációra szorul, amit a filmek csakis szövegen kívüli eszközökkel tudtak pótolni. Lewin a dohányzóasztalon látható és a Dorian képmásán is ábrázolt gonosz egyiptomi macskaistent teszi „felelőssé” a történésekért. Parker filmje kissé bonyolultabb, és a misztikum itt metaforikus/pszichoanalitikus értelmet kap – ám ez teljesen más, mint amit a regény meleg értelmezései vázolnak fel. Parker filmjében Dorian problémáinak gyökere – természetesen – a gyermekkori traumákban keresendő. Dorian gyermekkoráról a regényből is derül ki valami, de pusztán azért, hogy kellőképp regényessé tegye a fiút Henry Wotton számára: előkelő

anyja egy pénztelen férfihez ment hozzá, majd korán meghalt; az árva Doriant mogorva és híresen „komisz” (33) nagypja, Lord Kelso neveltette fel, „ki gyermekkorában oly rideg volt hozzá” (107), s akiről „csak rossz emlékei maradtak” (103). A film ezt igyekezett gyümölcsöző módon továbbgondolni. Láthatjuk Dorian emlékképeit, amikor is nagypja bezárta a kietlen, sötét padlásra, ahol verte is a fiút, mert nem tudta neki megbocsátani lánya halálát. Dorian képmását e szörnyeteg Kelso lord képmásával szemközt állítják ki először, és miután Dorian gonosztettei előtt általában felvillan egy-egy emlékkép az említett padlásszobai kínzásokról, erős a késztetés, hogy a néző úgy érezze, valamiképp Kelso „lelke” költözik Dorianbe, és a fiú általa/miatta kínozza azokat, akiket szeretnie kéne: elsősorban Sybilt, azután Emilyt, köztük pedig minden egyes nőt, akit szerethetne is, de csak kihasznál.

„Miért oly végzetes a barátságod a fiatalemberekre” – kérdi Basil Doriantól a regényben és Lewin filmjében is. Parker ezt úgy „fordítja”, hogy Dorian „halált hoz mindenkire” (főleg a nőkre), vagy mint végül Henry mondja neki, „ő maga a halál”, ami éppoly kevésbé misztikus és éppoly pszichológiai jellegű, mint a regényben, de egészen más értelemben. Egyre világosabb ugyanis, hogy Dorian élete során *megvalósítja*, amivel Kelso vádolta, vagyis úgy dönti pusztulásba azokat, akik szeretik őt, mint ahogyan Kelso szerint – természetesen alaptalanul – az *anyjával tette*. Mivel ilyesmiről a regényben szó sincs, várható, hogy legérzékenyebb éppen a regénytől legidegenebb, külsődlegesen betoldott részekben lesz. Mint a filmben megtudjuk, Sybil halálakor Dorian gyermekével volt teherben. Amikor Sybil bátyja húsz évvel később felbukkan és ráijeszt Dorianra, a férfi aktuális szerelme, (a film által kitalált) Emily megnyugtatóan suttogja: „Nem engedem, hogy bárki is bántson!” Amikor Dorian még feldúltabban szalad a lányhoz, az a Pieta mintájára fogja a karjában, dédelgeti és simogatja”. Rendkívül szembeszökő, hogy Emily figurájával Parker Dorian anyját kívánja reprezentálni, pontosabban az anyjával kapcsolatos bűntudatát próbálja dramatizálni. Más szóval Parker - a meleg értelmezésekhez paradox módon nagyon hasonlóan - úgy értelmezi az átkot, mint Dorian tudattalan félelmeinek kivetítülését a képmásra - amely egyszersmind Dorian lelkének a képe is, Dorian tettei pedig az így megnyomorított személyiség cselekedetei – aki annak megfelelően cselekszik, ahogyan megtanították látni saját magát. Dorian problémája Parker szerint is a „mesterséges” identitás problémája. Ez azonban itt távolról sem a homoszexuális, törvényekkel biztosított és korlátok közé szorított identitás, hanem a gyermekbántalmazás hatására kialakult torz, szadista személyiség – tagadhatatlanul egy aktuális és érdeklődésre számot tartó téma.

A kép „különlegessége” ennek megfelelően a 2009-es filmben is független a festő, Basil Hallward Dorian iránti érzéseitől – bár ezek a regénynél ezúttal még egyértelműbben homoerotikus jellegűek, sőt, Basil és Dorian közt szexre is sor kerül. Ez azonban nem „jellemző” eset. Mint már volt róla szó, a film nagy részét Dorian kicsapongásainak részletezése teszi ki, ami alatt így *láthatóan* a heteroszexuális erotikus élvezetek legkülönbözőbb fajtái értendők, és nincs okunk azt feltételezni, hogy ezeket ne reprezentatív jellegűnek vegyük. Amikor „életről” és „élvezetekről” van szó, a film a kezdet kezdetétől csinos nőket, prostituáltakat, előkelő hölgyeket vagy társasági lányok koszorúját mutatja mintegy Dorian vágyait vizualizálva. És valóban, Dorian minden szóba jehető nőt elcsábít, köztük egymás után és egymás előtt tesz magáévá egy képmutató hölgyet meg a lányát. A nemi irányultság nem tűnik lényegesnek, csak az, hogy Dorian olyat tegyen, amelyet eladdig még nem tett – ami akár a 21. század szexuális „felvilágosultságát” és toleranciáját is tükrözhetné. Ha azonban meggondoljuk, hogy Henry intelmei az élet élvezetének fontosságáról illetve az elfojtás káros voltáról soha nincsenek oly módon *nőkre* konkretizálva, mint ahogyan ezt a filmben Dorian és Henry tekintete sugallja, akkor erősen úgy tűnik, hogy a radikális bemutatás éppenséggel *elfedi* azt, ami nem fér bele a radikalizmusába.

A 2009-es filmben Dorian szépsége és ennek fontossága sem sugall sajátos nemi orientációt (a fizikai külsőségekre tett mai általános tendenciával összhangban), ami akár azt is jelezhetné, hogy a növekvő tolerancia korában a homoszexualitás immár (megint)csak egy a számtalan lehetséges szexuális gyakorlat közül, amely nem határoz meg identifikációt, és ekként nem korlátozza gyakorlóját. A Basil és Dorian közötti aktus ábrázolása azonban nem egy effajta ideológiát közvetít. A kontextus kétségessé teszi, hogy Dorian számára a szex itt magáért való örömforrás, amit Dorian szavakkal is értésünkre ad, jelezve, hogy „háláját fejezi” ki Basil kielégítésével – azaz megveszi a kép kizárólagos birtoklásának jogát. Ez az egyetlen eset, amikor a szex nyilvánvalóan elterelő hadművelet, mely csak arra szolgál, hogy meggátolja a kép kiállítását, hiszen Dorian (és a néző) tudja, hogy ez esetben lelepleződne nem múltó fiatalságának titka. Egyben ez az egyetlen olyan eset, amikor Dorian arcán unottság, kelletlenség látható. Ezúttal nem az élvezeteknek hódol, pusztán prostituálja magát egyéb élvezetei érdekében. S ha ehhez hozzávesszük, hogy nem sokkal később megöli Basilt, Dorian paradox módon már-már a homofóbia reprezentánsaként tűnik fel; az igazságszolgáltatás az ő keze által sújt le a kis „buzira”.

Lord Henry Dorian iránti tagadhatatlan érdeklődése mindkét filmben ésszerű „magyarázatot” kap. Miközben Henry elülteti Dorian lelkében az önnön szépsége és fiatalsága örökkévalósága iránti vágyat, Lewin filmjében

elfog egy pillangót, alkoholba fojtja (és miközben beszél), ki is preparálja, feltűzi egy képre és megmutatja Doriannak. A nyilvánvalóan allegorikus és Henry és Dorian viszonyára vonatkoz(tathat)ó képsor a regény egy későbbi pontján felvetett gondolatot érzékeltet, miszerint Henry érdeklődése Dorian iránt egyfajta természettudományos „kísérlet”: „Világos volt előtte, hogy a kísérleti módszer az egyetlen módszer, mely által elérhetünk szenvedélyeink tudományos elemzéséhez. Dorian Gray pedig nyilván neki való anyag” (Wilde 54). A regény azonban a filmmel ellentétben egyáltalán nem szűkíti erre a tudományos érdeklődésre Henry motivációit, sőt, az idézet folytatása azt jelzi, hogy a kísérletezés látszólag cinikus tevékenysége pusztán álca, hogy Dorian iránti titkolt érzéki vágyait racionalizálja: „Azok a szenvedélyek zsarnokoskodnak rajtunk legerősebben, melyeknek eredetét eltitkoljuk magunk előtt. (...) Gyakran megtörténik, hogy azt gondoljuk, másokkal kísérletezünk, pedig tulajdonképpen magunkkal kísérletezünk” (55).

Lord Henry a regényben is a „rossz tanácsadó”, aki transzgresszióra buzdítja a főhőst, és a film valószínűleg kielégítené a regény azon kritikussait, akik úgy vélik, hogy „Dorian bizonyos értelemben Wotton 'hasonmása’, az a Hyde-szerű karakter, akin keresztül Wotton Jekyllhez hasonlóan olyan tapasztalatokat élhet meg, amelyek egy idősebb férfi számára már nem lehetségesek” (Dryden 121). Mindkét film Lord Henry ezen voyeurur jellemzőit domborítja ki, azt sugallva, hogy Henry már öreg ahhoz, hogy maga élvezze azokat az örömeket, amiről Doriannek beszél. Lewin filmjében egy lényegtelen karakter tapint rá, hogy efféle viselkedés akkor várható, „amikor öregsünk és más szórakozási formákra alkalmatlanokká válunk”, a 2009-es film pedig - a regénytől radikálisan eltérően - jelentős különbségeket jelez Lord Henry „valós” viselkedése (példás férj és apa) és a Doriannek prédikált életmód között. Amikor Henry Dorianre támad és kérdőre vonja (ami a regényben sosem történik meg), Dorian így vág vissza: „Az vagyok, amivé te tettél... mindaz vagyok, ami te sose mertél lenni.”

Basil és főleg Henry mindkét filmben középkorú férfi Dorianhez képest (és ez a generációs különbség egyre nő), ami úgy tűnik, indokolja voyeurisztikus késztetéseiket. Az eredeti műben azonban Dorian nem protézisként, az élvezetek pusztán mediálására szolgál. A regény elején az „idősebb” férfiak csak harminc évesek⁴, és Wilde „fiatalemberekként” jellemzi őket (10). Szó sincs róla, hogy Henry maga ne bírna vonzerővel – többek között épp Dorian számára:

4 A regény végefelé mondja Lord Henry: „Én csak tíz évvel vagyok öregebb nálad...”. (183). Basil úgy mutatja be Henry-t, mint „régifordí barátom” (18), tehát nagyjából egyidősek lehetnek.

Akarata ellenére is szeretnie kellett ezt a sudár, varázsos fiatalembert, aki mellette állt. Regényes, olajszín arca és elcsigázott kifejezése érdekelte őt. Halk, tétova hangjában volt valami megejtő. Hűs, fehér, virágszerű keze is babonás ingerrel hatott rá. (23)

Dorian a regényben is Henry bábja, ám az ördögi lord motivációira egészen más indokok adódnak. Henry Doriannal való első találkozásakor versengeni kezd a festővel Dorian figyelméért, és mintegy „elcsábítja” a fiatalembert; az a hatás, amit – a fentiek szerint külsőleg is meglehetősen vonzerővel bíró - Lord Henry szavai kiváltanak Dorianben, tagadhatatlanul szexuális töltetű: „titkos húrt érintettek meg, melyhez azelőtt sohase nyúltak, de érezte, hogy ez a húr most megrezzen, babonás remegéssel lüktet” (22). (Vö. Cohen 808.)

Mind a regény, mind a filmek fordulópontját Dorian és Sybil románca adja, amelyet a film egyértelműen heteroszexuálisra ír át. Persze, mi más is lehetne a férfi és nő közti szerelem, mint „heteroszexuális”? Az 1945-ös film szerint Dorian azért ábrándul ki Sybilből, mert az Dorian iránti rajongásában hagyja magát „elcsábítani” és nála marad éjszakára. Azaz – amint azt Lord Henry megjövendölte - nem olyan „erkölcsös”, mint Dorian képzelte róla Dorian kiábrándulásának indoklása a 2009-es filmben még egyszerűbb: eszerint Dorian már megszerezte, amit akar, a lány teste már nem kínálja az újdonság varázsát. A film a férfi ragadozó ösztön, illetve a nők szexuális kizsákmányolásának konvencionális magyarázatát kínálja fel Sybil elhagyásának miértjeként.

Hogy Sybil színésznő (illetve Lewin rendezésében énekesnő), a filmekben arra szolgál, hogy kiemelve a lány természetességét és ártatlanságát a könnyűvérű színésznőkről táplált sztereotípiákhoz viszonyítva. Úgy tűnik, a lány olyan tiszta, hogy még az éjszakai élet fertője sem tudta megrontani. A 2009-es feldolgozás ezt már a narratíva átalakításával is érzékelteti: Dorian nem a színpadon, hanem egy kocsmában látja először Sybilt, aki megbabonázza. A színdarab után pedig bemutatkozásával érzékelteti az alakított szerep másodrendűségét a „valós” személyiség mögött: „alakítása káprázatos, és ön is káprázatos.... Amikor megláttam a színpadon, és még *sokkal inkább*, amikor itt állok ön előtt, megdöbbszent a kisugárzása.” A regény viszont nem sugallja, hogy Dorian lelkesedésének művészetén kívüli okai lennének, épp ellenkezőleg. Dorian hangsúlyosan a színésznőbe és az általa játszott szerepekbe lesz szerelmes, nem pedig egy szép lányba, aki mellel játszik. Ennek megfelelően kiábrándulását is az okozza, hogy a lány – éppen a szerelem hatására lezajló jellemváltozás következtében – elkezd ripacskodni, ami miatt Dorian végzetesen csalódik benne.

Persze, annak ellenére, hogy a regény ekképp nagyobb hangsúlyt helyez a művészetre, az esztétikai érzékre, mint a film megfelelő része, tagadhatatlanul egy heteroszexuális románccal van dolgunk. A meleg kritika

mindazonáltal nem késlekedik rámutatni, hogy mindez nem Sybil női *nemiségének* köszönhető. „Sybil jelenléte sosem tudja igazából megzavarni a regény férfigolikáját, megjelenítése csak azt mutatja, hogy a látszólag heteroszexuális diszkurzus valójában a női tapasztalat férfiak által meghatározott reprezentációján alapul” (Cohen 809). A női szexualitás Bristow szerint folyamatosan színházi látványosságként jelenik meg a róluk szóló megjegyzésekben, még akkor is, ha a „való életről” van szó (Bristow 59). Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy éppen valós tapasztalatai azok, ami miatt Sybil többé képtelen megfelelőképp bemutatni a nőkről a férfiak által kialakított és fenntartott képet (Cohen 810). A szerepekben feloldódó színésznőt előnyben részesíteni a „saját magát” adó nővel szemben emellett egy olyan szempont érvényesülését is jelzi, amely a drámai szerepekhez hasonlóan a nemet sem biológia adottságként, hanem performanciaként fogja fel.

Mindez természetesen önmagában nem jelez egynemű szexuális irányultságot, pusztán a heteronormatív szemlélet hiányát. Dorian azonban, hogy, hogy nem, akkor szánja el magát a Shakespeare-hősnőket alakító Sybillel való megismerkedésre, amikor a lány Rosalindát játssza, vagyis azt a figurát, aki az *Abogy tetszikében* „vándorol álruhában, mint csinos fiúcska, nadrágban, mellénykében, takaros sapkában” (48) és úgy barátkozik szerelmével, akit rávesz, hogy (gyakorlasképpen) udvaroljon neki, mintha lány volna, ezenközben azonban Ganymedesnek szólíttatja magát udvarlójával, ami erősen homoerotikus töltetet ad a játéknak. „Mikor kijött fiúruhájában, egyszerűen csodálatos volt. (...) Sohasem láttam ilyen imádandónak.” (68) – meséli Dorian, aki akkor csókolja meg először Sybilt, amikor még ebben az álruhában áll a színpadon. És talán nem Wilde „szemérmessége” az oka, hogy a filmekkel erős ellentétben a regényben Sybil és Dorian közt nem is történik más, mint „az a pár csók meg az a néhány széttöredezett, szenvedélyes szó” (98). Vajon mennyire tartható ezek után a vonzalom heteroszexuális jellege?

A legradikálisabb lépés azonban, amivel a filmek eltávolodnak Wilde eredetijétől, a Sybil által csak megjövendőlt nagy szerelem beiktatása Gladys⁵, illetve Emily figuráján keresztül. Lewin 1945-ös verziójában Gladys Basil unokahúga lesz, és szemben regénybeli névrokonával, nem az utolsó lapokon jelenik meg, hanem a kezdet kezdetén, mint 4-5 éves kislány, Dorian pici imádója, aki a szó szoros értelmében a kép motívumára is rányomja a bélyegét: Basil szignója alá festi neve kezdőbetűjét. Gladys

5 Egy Gladys, aki Doriannel flörtöl, Wilde regényében is szerepel, mint Lord Henry unokahúga, de semmi jelentősége nincs, egy a sok hódítás közül: „Én nagyon kedvelem a hercegnőt, de nem szeretem”, mondja Dorian (173), sőt, mint Lord Henry gyanakszik, egyenesen „unja” (185).

felnőve is Dorian imádója marad, és Dorian is viszontszereti: olyannyira, hogy Dorian *miatta* öli meg Basilt (a festő ugyanis felveti, mi volna, ha Gladys is látná az undorítóvá változott képmást). Ezután megkéri a kezét, és csak azért nem veszi el, mert – mivel valóban szereti a lányt, „jobban, mint bármit a világon” – ezzel megcáfolná szerelme tisztaságát.

A 2009-es verzióban Dorian nagy szerelme, Emily, Lord Henry lánya. Amikor ez a regényben meg sem születő lány felnőtt, s találkozik a továbbra is ifjú, szép és titokzatosságában izgalmas Doriannal, a két fiatal szerelmes lesz, és házasságot tervezgetnek. Lord Henry azonban, aki ismeri Dorian jellemét és bűneit, meg akarja akadályozni, hogy a fiú az ő lányát is megrontsa. Elindul, hogy leleplezze Dorian titkát, amit Dorian meg akar akadályozni – ám amikor az apa életéért a lány könyörög, aki előtt immár így is, úgy is lelepleződne, Dorian szándékosan öngyilkos gesztussal a kép ellen fordul, s ezzel saját magát öli meg.

A szublimált homoerotikus viszonyok manifeszt heteroszexuális viszonyokká való alakításának apoteózisa a filmekben nyilvánvalóan e rokonlányok kitalálása, akik, mint kifejezetten modern, felvilágosult és önálló nők, a szűzies és a filmben alapvetően házitündérként ábrázolt Sybilhez képest meglehetősen kényelmes azonosulási mintát nyújtanak a filmek női nézőinek. Hogy Dorian szenvedélyesen szerelmes lesz a lányba, az végképp eltereli a figyelmet a homoerotikus száltól – hacsak meg nem fontoljuk, hogy a nézők számára az aktuális „normának” megfelelő, tökéletesen nőies Gladys, illetve Emily a viktoriánus standardhoz képest kifejezetten *fiús* jelenség: Gladys fennen hangoztatja, hogy maga kéri meg Dorian kezét, ha a férfi nem nyilatkozik, Emily pedig határozott, kihívó és bohém. Ami természetesen nem véletlen, hiszen a feminista mozgalom – Emily hangsúlyozza, hogy szüfrazsett - éppen a viselkedési normák és jellemvonások mereven „férfiasként” és „nőiesként” való osztályozását igyekezett feldúlni, s bizonyos korábban „maszkulinnak” tartott tulajdonságoknak a nemtől való függetlenségét igyekezett bizonyítani. A modern nő gyakorlatilag e maszkulinnak tartott tulajdonságokhoz való jogok vindikálásával jött létre. Ami viszont egyszersmind azt jelenti, hogy bár a filmben Sybil nem játszik fiút a színpadon, ami belőle kimaradt, átkerült a fiktív Gladysbe és Emilybe, akik a kor standardja szerint az életben „játszanak” fiút. Emily nem cicomázza magát; kézfogásra, és nem csókra nyújtja a kezét, cigarettázik, autót vezet, fotografál és ő hívja meg ebédre Doriant, nem fordítva. „Szokatlan nő” – mondja róla Dorian. Az elfojtott visszatér, és ezek szerint nem pusztán a Doriant ábrázoló festményen.

A regényben mind Lord Henry, mind Basil Hallward Dorian teremtője bizonyos értelemben. Basil festette a képet, amely Dorian „helyett” öregszik, tehát él, és Henry az, aki e gátlástalan élet vágyát

beléültette. Mindazonáltal az, hogy Gladys Basil unokahúga, Emily pedig Lord Henry lánya, nemcsak az isteni igazságszolgáltatás szempontjából lehet fontos; nem csak azért „kreatív” ötlet, mert így alkalmazható az a klisé, miszerint a torz teremtmény Frankeinsteinje ellen fordul, elragadva azokat, akiket a teremtő a legjobban szeret. Mindkét lány szerepe felfogható úgy is, mint a férfiak és Dorian közötti kapcsolat szimbolikus képviselője, s ekképp a filmből kivágott homoerotikus vágyak heteroszexuális formát öltött csomópontja. Nem pusztán azért, mert a lányokat Basil, Henry és Dorian is szereti, s így mintegy „osztóznak” rajtuk.

Amikor az 1945-ös filmben Gladys, mint pici lány, bejelenti, hogy szereti Dorian, előbb Basil, majd Lord Henry jegyzi meg, hogy Dorian „ellopta tőlük a kislány szívét”. Az eredeti történetben Basil éppenséggel Lord Henry-t vádolja azzal, hogy ellopta tőle Dorian szívét. Vagyis míg a regényben Basil és Henry Dorianért versengenek, egy olyan homoerotikus szerelmi háromszöget alkotva, amelyet az esztétizálás tart a homoszociális határok között, a filmben Lewin Gladyst *tette Dorian helyére*, Dorian pedig a riválisok közé sorolta át, s ezáltal a *kimondatlanul* homoerotikus viszonyrendszert egy *kifejezetten* homoszociális szerelmi háromszöggé alakította át, minek következtében a homoerotika „kísértete”, ha halványan is, de visszatér a filmbe. Dorian a férfiak vágyának tárgya helyett a férfiak vágytárgyának vágytárgyaként jelenik meg, mely vágyak persze vagy komolytalanok, vagy csak jóval a szóban forgó jelenet után válnak komollyá. Mégis, Segwick elképzelésének tökéletesen megfelelően, Gladys közvetítői szerepet játszik Basil, Henry és Dorian között, s ezáltal nemcsak levezeti, de szerepével egyszersmind demonstrálja is a férfiak közötti kapcsolatban rejlő szexuális feszültséget.

Emily szerepe a 2009-es feldolgozásban szintén nem egyszerű „betoldás”. A lány a filmben pontosan azt testesíti meg, ami Henry szerint a regényben közte és Dorian között történik. Miután elkezd beoltani „veszélyes” elméleteivel, Henry így gondolkodik Dorianról:

Beszélni övele olyan volt, mint pompás vonón játszani. Felelt a vonó minden érintésére és rezzenésére.... Abban, hogy hatott rá, valami lenyűgözőt érzett. (...) Belevetíteni lelkünket egy kecses formába és ott hagyni egy pillanatig, hallani, amint szellemes megjegyzéseink visszhangot vernek, a szenvedélyes ifjúság kísérezénélével átömlésztetni vérmérsékletünket másba, mintha finom folyadék vagy különös illatszer volna: micsoda igaz öröm volt ebben – talán a leginkább kielégítő öröm.

(35-36.)

A befolyásolás itt jól érzékelhetően egy szexuális aktus szellemi megfelelője, ahol Dorian a befogadó fél. Annál inkább, mert a „befolyás” e képzet

Shakespeare azon szerelmes szonettjeiből származik, amelyet egy férfinak írt, ilyenformán: „De legbüszkébb az én munkámra légy, / Mert te nemzedet s tőled születik” [Yet be most proud of that which I compile, / Whose influence is thine, and born of thee] (77. szonett).

Az az elképzelés, miszerint mindez olyan, mint „átömleszteni vérmérsékletünket másba, mintha finom folyadék vagy különös illatszer volna”, szintén Shakespeare egyik alapvető metaforája, amelyet az első szonettekben a szó szerinti értelemben vett *gyermeknemzés* metaforájaként használ (Hódosy 2004, 115-116): „szűrt virágnak csak a / Színe hal el; él édes zamata” – olvashatjuk az 5. szonettben, amit a 6. fejez be: „édesíts egy fiolát (...) nemzz magad helyett új, második Ént”. Később ugyanez a kép már a szonettírás metaforája – „az édes virág: / Édes párlatba hal át édesen; / S így illatozik majd, gyönyörű gyermek, / Ha elhervadsz, dalomban hű szerelmed” (54. szonett). Hogy a hatás vagy befolyás, amely ekképp az illatszer lepárlásaként is megjelenik, egyfajta spirituális nemzés – ahogyan Szabó Lőrinc fordította a 77. szonettben – azt egy másik szonett is tanúsítja, melyben a meg nem írt verset Shakespeare úgy írja le, mint „ért eszmé”-t, melynek „agyamba temetve, / sírja lett az öl, amelyben fogant” (88. szonett). Mindebből logikusan következik, hogy „Ez a fiú jobbára az ő alkotása volt” – mint Henry gondolja Dorianról később. Az „új”, élvhajhász Dorian nem más, mint Lord Henry szellemének lepárlása, átömlesztése a naiv, „üres” Dorianbe, aki ekképp Lord Henry „másik Énje” lesz, pontosabban Henry és Dorian hajdani naiv mivoltának közös, metaforikus „gyermeke”.

Henry ekképp kiselőadásaival szublimálja vágyait, amelynek a jellegét az antik hagyomány felidézése húzza alá: az ifjú mentorálása számára a platóni erasztész-eromenész viszony cinikus újrajátszásaként jelenik meg. A Doriannal folytatott spirituális szex gyümölcse, a metaforikus gyermek itt maga a „megváltozott” Dorian, aki mint várható, szellemi „apjára” hasonlít. Lord Henry tehát nem olyasmire akarja Doriant rávenni, amit ő maga nem mer megtenni, Dorian befolyásolása ugyanis *maga* az, ami azt helyettesíti, amit nem mer megtenni. A film ekként olyan (többnyire) heteroszexuális transzgresszióra irányuló vágyakat tulajdonít Lord Henrynek, ami a regényben egyáltalán nem jellemző, hiszen Lord Henry vágya – legalábbis az, amit a regény felvet – magára Dorianra irányul.

A filmekben erről szó sincs. Henry bort prédikál és vizet iszik, amit Parker filmjében Emily léte hivatott legjobban „bizonyítani”, aki Doriannal ellentétben *valóban* Henry gyermeke. Ha a fenti Shakespeare-idézetekből indulunk ki, a filmben ő is egy „új, második Én” Henry számára – biológiai értelemben. S mint ilyen, paradox módon tökéletes „alany” arra, hogy Henryt Dorian felé közvetítse, tehát az apját „helyettesítse” a Doriannal való

szexuális kapcsolatban. Így a film, láthatóan önnön alapvető szándékával ellentétben, végül mégiscsak megjeleníti, amiről a regény nem beszél; Emily, aki mind a filmbeli Henry, mind a filmbeli Dorian heteroszexualitásának végső – és legjobb – bizonyítéka, a regénybeli Henry és Dorian egymás iránti vágyának a művészetnél – vagy a szókratészi dialógusnál – még sokkal inkább kielégítő szublimációja lesz. Ha Henry és Dorian homoszociális kapcsolatát az utóbbi kontextusban értelmezzük, azt is mondhatnánk, hogy Emily az erasztész „szellemi sarjaként” ábrázolt logosz „szó szerinti” jelentését testesíti meg; amikor tehát a lány „odaadja magát” Doriannek, ezzel a logosz azon kommuni(káci)óját érzékelteti képileg – értsd metaforikusan – amit Szókratész az erasztészt és az eromenész átszexualizált dialógusaként ír le. A film így nem tudta megakadályozni, hogy az elfojtott visszatérjen: a szublimált homoerikát ugyan kivette a filmből, az eltörölt elem azonban a lány formájában mégiscsak visszakerült a filmbe, bár sokkal inkább a heteronormatív rendszer fenntartását szolgálva, mint korábban.

Bristow szerint a gótikus regény a maga „erős hajlandóságával a szörnyűséges képzetek megjelenítésére – olyat teret kínál, amelyben a szexuális másság sok fajtája megfér” (Bristow 46). A regényekből készült filmekben már érzékelhetően kevesebb fér meg, az „elfojtott visszatérését” azonban, amely az irodalmi gótika egyik legjellemzőbb jegye, úgy tűnik a filmadaptációk sem tudják meggátolni. Ahogyan a horror legfőbb borzalmát az adja, hogy épp a legismerősebb, legmegszokottabb jelenségek válnak idegenné, furcsává, hátborzongatóvá és fenyegetővé, úgy a „meleg gótikát” lehűteni igyekvő filmekben is éppen a „kötelező heteroszexualitás” uralmát biztosító elemek lesznek azok, amelyek a homoerotika kitartó jelenlétét bizonyítják. A filmes adaptációk így akár azt a kulturális materialista tételt is illusztrálhatnák, hogy „a domináns kultúra mindig az alternatív nézetek és hitel nyomása alatt áll”, és bár a hollywoodi filmek (...) „a domináns társadalmi-kulturális rend (szükségképp konzervatív) eszközei, egyszersmind azt is demonstrálják, hogy e látszólagos koherens rendet belső ellentmondások és olyan feszültségek fenyegetik, amelyeket elrejtteni igyekeznek” (Bertens 186), azaz angolul „seeks to hide”.. Valóban, a film úgy viszonyul a regényhez, mint Jekyll Hyde-hoz: igyekeznek eltüntetni önnön veszélyes részét a filmipar laboratóriumában, ám előbb-utóbb átalakul Hyde-dá, akár akarja, akár nem. És miközben megpróbálja fenntartani azt a heteroszexuális imázst, amely a regény kritikusaik tolla alatt már rég vérzik, akár csak Dorian képe a padlásszobában, a „bűnös” problematika teljes kiiktatása nem sikerülhet. Mert ahogyan a kép ledöfésével Dorian hal meg, arcán a bűn minden jelével, úgy a filmeknek a heteronormatív bonyodalmat biztosító kitalációi is sorra visszafelé sülnek el, és éppen a heteroszexualitást

a homoszexualitástól elválasztó határ ambivalenciáját képezik le. Az alapszöveg és az adaptáció „hőmérséklete” végül mindig kiegyenlítődik.

Felhasznált irodalom

- Bertens, Hans. 2001. *Literary Theory. The Basics*. New York: Routledge.
- 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.
- 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.
- DeLamotte, Eugenia C. 1990. *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Dryden, Linda. 2003. *The Modern Gothic and Literary Doubles. Stevenson, Wilde and Wells*. New York: Palgrave-MacMillan.
- Gilbert, Sandra és Gubar, Susan. 2000. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2nd ed. New Haven: Yale University Press.
- Heiland, Donna. 2004. *Gothic and Gender. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Hódosy Annamária. 2004. *Shakespeare metaszönettei*. Budapest-Szeged: Gondolat-Pompeji.
- Hódosy Annamária. 2011. „Platón és a fiúk. A meleg hang jelenléte Wilde, James és Zweig szövegeiben.” *TNTeF* 1:2, [5-38](#).
- Houston, Gail Turley. 2005. *From Dickens to Drakula: Gothic, Economics, and Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hurley, Kelly. 1996. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koestenbaum, W. 1989. *Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration*. London: Routledge.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP.

- O'Malley, Patrick. 2006. *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Platón. 1983. „Lakoma.” *Válogatott művei*. Ford. Telegdi Zsigmond. Budapest: Európa Kiadó.
- Robbins, Ruth and Wolfreys, Julian. 2000. *Victorian Gothic. Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*. New York: Palgrave.
- Séllei Nóra. 1999. *Lánnyá válik, s írni kezd... 19. századi angol írónők*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Sencindiver, Susan Yi. 2011. „Shared Secrets: Motherhood and Male Homosexuality in Doppalgänger Narratives.” *Kontur* 21, 32-48.
- Shelley, Mary. 1977. *Frankenstein*. Ford. Göncz Árpád. Budapest: Kozmosz.
- Showalter, Elaine. 1991. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Bloomsbury.
- Smith, Andrew. 2007. *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Stevenson, Robert Louis. 1978. „Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete.” *Titokzatos Idegen. Négy klasszikus angol kisregény*. Ford. Benedek Marcell. Budapest: Európa.
- Wilde, Oscar. 1987. *Dorian Gray arcképe*. Ford. Kosztolányi Dezső. Budapest: Európa.