

## A kirekesztés színterei

### A homoszexualitás problémája Tennessee Williams drámáiban

Egy író, aki nyíltan vállalja homoszexualitását számíthat arra, hogy előszere-tettel fogják e probléma felől interpretálni szövegeit. Kétségtelenül több Ten-nessee Williams drámában is tetten érhető a másság kirekesztésének tragikus tapasztalata, így lehetőség van olyan szöveghelyek felfedezésére, melyek alá-támaszthatnak egy, a másság problémáját szem előtt tartó olvasatot. Ám az az elgondolás, hogy a szerzői életrajzot alapul véve egy ilyen szempontú in-terpretációt minden egyes műre kiterjesszünk, sok szempontból hibás, s az amerikai író recepciójában már eddig is több, igencsak megkérdőjelezhető elemzést szült.<sup>1</sup>

E fejezet elsősorban a homoszexuális szereplők pozícióinak elemzését végzi el azon drámákban, ahol ez a probléma igazolhatóan felvetésre kerül. A kérdést mindenképpen izgalmasabbá teszi, ha megvizsgáljuk a szövegek ko-rabeli társadalmi kontextusát is, vagyis, hogy a másság miként jelenik meg a hatvanas, hetvenes évek politikai diskurzusában az Egyesült Államokban. A homoszexualitásról, illetve más nemi „perverzitásról” való beszéd korlátozása, sőt tiltása, ugyanis az oka elsősorban annak, hogy e darabok nem explicit mó-don, hanem inkább háttérszövegekként, bújtatva fogalmazzák meg e problé-mát. Az interpretáció során tehát az adott szereplő pozícióját meghatározó erővonalak vizsgálata mellett fontossá válik annak a dramaturgiai technikának a bemutatása is, amellyel a mű egy olyan személy reprezentálását végzi el, ki-nek jelenléte tiltott volt a korabeli színpadokon.

A másság problémáját már csak azért sem lehet reflektálatlanul hagyni Ten-nessee Williams esetében, mert a róla szóló kortárs írások gyakran hozzák szó-

---

1 Példaként említendő Michael Paller egyébként kiváló könyvének *Üvegfigurák* értel-mezése, mely mindenáron Tom homoszexualitását akarja főbb konfliktusforrás-ként látni és láttatni. Mindezt teszi úgy, hogy ezt az olvasatot tekinti autentikusnak, vagyis a darab egyetlen igazi, „hozzáértő” értelmezésének. Szerinte „akik tudják olvasni a jeleket, mert azok az ő szemüket nem csapják be, látni fogják Tom más-ságát; a többiek nem” (Paller 2005, 40.) Ennek értelmében a mű elemzését a je-lek helyes olvasásaként fogja fel, s mindez olyan kérdések felvetéséhez vezet mint: Miről szólnak Tom versei, melyeket nem mutat meg családtagjainak? Termé-szetesen a válasz: a homoszexualitásról. Vagy: a negyedik jelenetben honnan ér-kezik meg a főszereplő hajnali ötkor? Természetesen egy titkos találkáról, hiszen a mozi nem tarthatott eddig. Paller elemzése egy ponton sem próbál dialógust te-remtetni a művel, nem támasztja alá állításait a megfelelő szöveghelyek idézésé-vel. A feltett kérdések, illetve a megadott válaszok azért válhattak komolytalanná ez esetben, mert az interpretáció kereteit nem a mű, hanem az azzal kapcsolatban kialakított előfeltevések határozzák meg, ez vezetett a reflektálatlan megállapítá-sok burjánzásához.

ba – az esetek többségében igen negatív módon – azt a tényt, hogy az író maga is homoszexuális.<sup>2</sup> Mindez érthető, hiszen a másság démonizálása fokozottan volt jellemző az amerikai kormány akkori politikájára; 1934-ben, a Hollywood Produkciós Törvény megtiltotta az eltérő nemi identitású egyének filmes reprezentációját, a katolikus egyház egyik hivatala pedig, mely az „illelmes irodalom” felügyelésében volt érdekelt (National Office for Decent Literature) egyfajta „öncenzúra” gyakorlására szólította fel a szerzőket, illetve a napilapok szerkesztőit (D’Emilio, 1983, 318-31.). Az 1940-es években a hadsereg pszichiátereinek a homoszexualitást olyan diskurzusba próbálták illeszteni, mely alapján igen hatékonyan ki tudták zárni ezen férfiakat a hadseregből, mielőtt azok „aláásták” volna annak morálját. A melegek ekképp a mentális betegségek három csoportjába soroltattak: pszichopáták, azaz perverz szexualitásúak; paranoid személyiségek, akik „homoszexuális pániktól” szenvednek; skizoid, „homoszexuális szimptomákat produkáló” egyének.<sup>3</sup> A hadsereg vezetői szigorú, rajtaütésszerű pszichológiai vizsgálatot rendeltek el, melynek során a vizsgált személynek gyorsan, írásban, vagy szóban kellett válaszolnia olyan kérdésekre mint: „szereti-e a nőket?”, vagy „okozott önnek e már erekciót egy férfi látványa?”.<sup>4</sup> Amennyiben a válasz

2 Ironikus, hogy a kilencvenes évek után, a gender studies megjelenésével egyes irodalomtörténészek épp azért marasztalják el az írókat, „mert nem elég meleg”, vagyis nem tudott markánsan pozitív képet kialakítani homoszexuális karaktereiről (vö Palller 2005, 2.). Az író olyan avatott szakértői is, mint C. W. E Bigsby is inkább „a modernség elleni romantikus reakció” jeleit fedezi fel Williams dramaturgiájában, s politikai radikalizmusát elmarasztalóan „nem túl mélynek” aposztrofálja (Bigsby 2000, 32-33.). Ugyanakkor ebből a szempontból értékesnek tartom David Savran véleményét, aki szerint ez a radikalizmus sokkal „bonyolultabb és erőteljesebb, és „mélyen destabilizálja a nemiség, illetve a dramaturgia huszadik század közepén kialakult felfogását (Savran 1992, 80.). A vádak ellen, melyek a drámaírókat a direkt politikálás hiánya miatt marasztalják el, felhozható az az ellenvetés is, hogy a kirekesztés folyamata minden bizonnyal sokkal bonyolultabbnak tekinthető, semmint, hogy az ellene való beszéd a kirekesztett identitás romantikus, pozitív reprezentációjával megvalósítható lenne.

3 Alan Berubé becslése szerint minden tiltás ellenére „egy millió, vagy akár több” meleg férfi szolgált a hadseregben ebben az időszakban (idézi Savran 1992, 84.).

4 Mindezek igazolják Foucault azon megállapítását (bár pontosabban szólva ezt ő inkább költői kérdésként fogalmazza meg), hogy a társadalmunkban épp a szexualitás az, amit a „vallomáskényszer hatálya alá helyeztek” (Foucault, 1999, 62.). Kétségtelen, hogy a francia filozófus mindezt a „normális”, szexualitással kapcsolatban fogalmazza meg, a gyónás szertartását elemezve mutat rá arra, hogy itt az igazság kimondása, vagyis a vallomás megtétele rituális megtisztuláshoz, üdvözléshez vezet. A vallomás szituációjában hallgatóként részt vevő partner így valóban „kényszerít, értékkel, ítélet és büntet” (63) ám ugyanakkor végső soron fel is oldozza, illetve megbékíti a gyónó személyt. Vagyis a végső cél nem egyszerűen a rejtett titok feltárása, hanem az ezáltal bekövetkező katarzis. A homoszexualitással kapcsolatban ez a szituáció megváltozik: a fentebb leírtakból is jól látható, hogy a „deviáns” leleplezésének érdekében a gyóntatás eszközei kerülnek bevetésre, lényeges változás azonban, hogy itt a hatalmat nem érdekli más, csak és kizárólag a titok megszerzése. Ezután következik a büntetés, vagyis a közösségből való kizárás, a feloldozás azonban elmarad; a homoszexuális szubjektum ugyanolyan kárhozottként távozik a helyiségből, mint ahogyan megérkezett, a különbség talán csak annyi, hogy végleg tudatosodik benne eredendő bűnössége, s ez papírjaiban még megjelölésre is kerül.

nem volt megfelelő, a fiatalembert nyilvános megbélyegzés érte (vö. Paller, 2005, 24-26.).<sup>5</sup>

A homoszexualitást kirekesztő diskurzus tehát elsősorban morális és vallási, illetve orvosi szempontból fogalmazza meg vádjait. Ez alapján a meleg egyén erkölcstelen és természetellenes, illetve szexuálisan aberrált elmebeteg. Az 1940-es évek végére azonban, a hírhedt John McCarthy szenátorsága alatt, az Amerika-ellenes tevékenységeket vizsgáló bizottság újabb kampányt indított ellenük, mint „kommunista felforgatók” ellen. A politikus kijelentése szerint, ezek az egyének már nemcsak a hadsereget, de Hollywoodot is megfertőzték, mindez pedig óriási veszélyt jelent a nemzetbiztonságra nézve. Megindult a tisztogatás a kormányhivatalokban is, miután Guy Gabrielson, vezető republikánus politikus kijelentette: „perverz” szexualitású egyének fertőzték meg a kormányzatot, akik legalább annyira veszélyesek, mint a kommunisták (D’Emilio, 1983, 41.). Mindennek következtében az FBI külön vizsgálatot indított „melegként” ismert szórakozóhelyek ellen, több bárban tartóztattak le meleg, vagy annak vélt férfiakat és nőket, akiknek nevét (sőt címét is!) közölték a helyi lapok (Savran, 1992, 85.). D’Emilio kutatásai szerint már egy homoszexuális egyén ismerősként való feltűntetése is FBI vizsgálatot vont maga után (D’Emilio, 1983, 46-7.).

A homoszexualitás tehát az 1950-es évekre minden olyan jellemzőt magára öltött, amivel sátáni, ártó hatalomként reprezentálódott a társadalmi életben. Egyrészt az örület rendjébe sorolódott, így az elmebetegekkel együtt elzárandóvá vált. Az egyszerű mentális zavaroknál azonban sokkalta veszélyesebb démonként tűnt fel később: a homoszexualitás ugyanis, egy 1950-ben írt jelentés szerint fertőző, így az értelem határain kívül rekedt magányos örülettel szemben veszélyes, a kórt megsokszorozni képes jelenség.<sup>6</sup> Ráadásul nem csak morális szempontból válik destruktívvá, olyan hatalommal is rendelkezik, ami a kommunizmusnál hatékonyabban képes megbontani az állam egységét.

Figyelembe véve a fentebb leírtakat természetesnek tűnhet, hogy az 1940 és 1950 között írt darabok, még azok is, amelyek megértően közelítettek a homoszexualitás tényéhez, a „bűntudat nyelvén” íródtak (Savran, 1992, 87.). A New York-i színházak hasonlóan Hollywoodhoz – ahol, mint az már fent említésre került 1934-ben megtiltották a homoszexuális karakterek reprezentációját –, kemény, a társadalom aktuális ideológiai elveivel szorosan együttműködő cenzúrát alkalmaztak. Pontosabban a színház ez esetben megelőzte a filmipart, hiszen a Wales Padlock törvény már 1927-ben megtiltotta azon da-

5 Michael Paller írja le Eric Bentley esetét, aki doktorátusa megszerzése után jelentkezni kívánt a hadseregbe, ám mivel ott zavarában rossz választ adott az őt vizsgáló pszichológusnak és tisztnek, visszautasították. Kifelé menet papírára a „H” betűt pecsételték, mire a hivatalnokok hangosan kiáltozni kezdtek: „Homokos, már megint egy homokos!” (Paller, 2005, 26.)

6 Ez a jelentés a „Homoszexualitás és más szexuális perverziók jelenléte a közigazgatásban” címet viselte, és meglátása szerint „ezek a perverzek gyakran tesznek kísérletet arra, hogy normális individuumokat is bevonjanak perverz szexuális praktikáikba. Ez főleg a fiatal és befolyásolható férfiak esetében igaz... egy homoszexuális képes megfertőzni egy egész hivatalt” (idézi Paller, 2005, 56.)

rabok színrevitelét, melyek a „szexuális degeneráció, illetve perverzió” témájával foglalkoznak. A háború utáni évek színházai igencsak lelkesen működtek együtt ezekkel a törvényekkel, ám ez nemcsak a rendezőkre, illetve az igazgatókra igaz, hanem a különböző, színházkritikákat közlő napilapokra is. A meleg karaktereket szerepeltető darabok előadásáról (például az 1950-ben színpadra vitt *Season in the Sun*ról) írt recenziókban gyakran figyelhető meg gúnyolódó, durva, sőt időnként obszcén kifejezés, valamint olyan körülírások, mint: „két férfi, akiknek inkább nőnek kellett volna születniük”, vagy „mulatságos, effeminizált férfiak” stb (vö. Paller, 2005, 58.). A siker érdekében tehát érdemesebb volt vagy elkerülni ezt a témát, vagy a homoszexualitást az akkori elváráshorizontnak megfelelően démonizálva, komikusan ábrázolni (ahogy például ez a reneszánsz kori angol drámák esetében a zsidókkal és mórokkal történt). Jó példa erre Mourdaunt Sharip 1951-ben előadott drámája, a *The Green Bay Tree*, mely bár egyszer sem nevezi meg nyíltan az általa elemzett témát, végső üzenete félreérthetetlen: a homoszexualitás gonosz, és veszélyesen fertőző. A mű szereplője fogadott fiát próbálja meg elcsábítani, akit megpróbált „nőiesse” nevelni, varrást, a virágok helyes elrendezését, főzést tanítva neki. Mesterkedései olyannyira sikeresek, hogy halála után is képesek megváltoztatni a fia életét: a mű végén ugyanis Julian visszautasítja szerelmét, s az utolsó képben egyedül marad a színpadon virágokat rendezgetve. (Paller, 2005, 58-59.).

Mindennek ellenére természetesen születtek olyan előadások, melyek a többinél árnyaltabban, kevésbé végletesen próbálták meg feldolgozni e jelenséget.<sup>7</sup> Példaként említhető André Gide *Immoralist*ájának Augustus Goetz által véghezvitt 1954-es adaptációja. Az amerikai színháztörténet ezt tekinti az első olyan előadásnak, mely a homoszexualitást szimpatetikusan próbálja bemutatni. Ugyanakkor ebben a műben is megfigyelhető, hogy a saját nemhez való vonzódás még mindig bünténynek minősül, melyet nem mernek megnevezni. A *homoszexuális* szót ugyanis egyszer sem mondják ki, helyette a „hús bűne” kifejezést használják, mely különösen a „hazug, álnok és rossz” erkölcsű arab országokban jellemző. A mű befejezésében a főszereplő Algériába menekül, hogy a hozzá hasonlóak soha ne találhassanak rá (Savran, 1992, 87-88.). A másik, e korban híressé vált mű, mely a melegség problémáját a színháztörténészek és a korabeli kritikusok szerint „megértőbb módon” állítja fókuszpontba Robert Anderson 1953-as, *Tea and Sympathy* (Tea és szimpátia) című szövege. A mű főszereplője egy fiatalember, Tom Lee, akit nőies járásáért iskolatársai gyötörni kezdenek. A figura mindent megpróbál, hogy bizonyítsa férfiasságát, ám kísérletei rendre kudarcba fulladnak, így egyre neveltségesebbé válik, s egyre erősebben vetül rá a homoszexualitás árnya. Különösen házimestere, kinek jellemzésében lényegessé válik, hogy több időt tölt barátaival, mint feleségével, bánik igen kegyetlenül vele. A magányosan ha-

7 Az igazság kedvéért mindenképp meg kell jegyezni, hogy a homoszexuálisok a kirekesztő politika ellenére folyóiratot indíthattak érdekeik képviselése végett. Az 1953-ban indított *ONE* pszichiáterek, szociológusok segítségével próbálta meg dekonstruálni a melegéről kialakított démonikus képet, ezenkívül költeményeket, novellákat, regényrészleteket közölt homoszexuális költőktől, íróktól (többek között itt publikálta *One Arm* című novelláját Tennessee Williams is!) (A lap történetéről lásd: Savran, 1992, 85-87.)

gyott feleség azonban megszanja a fiút, és – házasságtörést követve el ezzel – beavatja a heteroszexuális kapcsolat rejtelmébe, s ezzel Tom identitása helyreáll. A történet itt még nem záródik le, hiszen a homoszexualitás kapcsán a dráma még egy csavart tartogat a mű végére, ez pedig a házasság bukása. Bill ugyanis nem egyszerűen felszarvazott férjként végzi: kiderül, hogy valójában azért gyötörte a fiút, mert olyasmit vélt benne felfedezni, amit saját magában is gyűlöl (mindezt az utolsó jelenetben felesége mondja ki). Vagyis a hegymászást és a baráti társaságot a házasságnál jobban kedvelő férfi az igazi homoszexuális, aki ezt elrejtendő veszi célba nőies jegyekkel rendelkező bérlőjét. A *happy end* jól láthatóan a főszereplő heteroszexualitásának bizonyosságával következik be, így levonható az a végső következtetés, hogy a férfiasság nem külső jegyekben mutatkozik meg. Tom nem meleg, s ezért üdvözülhet a zárlatkor. Ez a hangsúlyozottan „liberális mű” (melynek érzékenységét és jó ízlését rengeteg kritikus dicsérte vö. Paller, 2006, 64.) csak látszólag próbálja meg az eltérő nemi identitásúak helyzetét a kortárs darabokhoz viszonyítva megértőbben, árnyaltabban, de legalábbis nem az elutasítás és elítélés retorikája mentén bemutatni. Láthatóan Tom csak azért válhat szimpatikus hőssé, mert végül bebizonyosodik róla, hogy félreértés áldozata. Nem a kirekesztő politika kritikája fogalmazódik meg tehát, csupán az kerül bemutatásra, hogy a társadalom gyakran tévesen értelmez különböző szimptomákat, mely egyes esetekben végzetes következményekkel jár. A homoszexualitás e műben is sötét démonként rejtőzik az események mögött; egyrészt bebizonyosodik, hogy a hozzá vezető nyomok felismerhetetlenek, és a téves értelmezés éppúgy ártatlan egyéneket nyomoríthat meg, mint a jelek fel nem ismerése. Másrészt a homoszexualitás nemcsak a kirekesztés célpontjaként, hanem – önmagát elrejtendő – az azt működtető mechanizmusként is definiálódik; ott bukkan fel, ahol a legkevésbé számítanak rá (vagyis egy házastársi kapcsolatban), s önmagát egy eredendő heteroszexuális szubjektumra vetíti ki, hogy elterelje a figyelmet. Ebben a koncepcióban tetten érhető a mcarthyizmus homoszexualitást és a kommunista nemzetellenes kémtevékenységet közös nevezőre hozó politika hatása: a meleg szubjektum ugyanis ellenséges ügynökként rejtőzik a társadalomban, megbontja annak egységét, s a kilétét vizsgáló, gyanakvó tekintetek kereszttüzében álcaként ártatlanokat emel maga elé.

E műveket azért tartottam fontosnak részletesebben bemutatni, mivel egyetérték David Savrannal abban, hogy „csak a *ONE*, a *The Immoralis* és a *Tea and Sympathy* kontextusának ismeretében lehetséges a Williams-szövegek politikai tartalmának<sup>8</sup> megismerése” (Savran, 1992, 88.). Az amerikai író ugyanis lényegesen bonyolultabb dramaturgia segítségével kísérli meg a jelenség, illetve a mögötte álló mechanizmusok reprezentálását, s így a kortársaival ellentétben képes a kirekesztő retorikán kívül helyezkedve annak kriti-

8 A drámák politikai tartalmával kapcsolatban érdemes felidézni, hogy az író később emlékirataiban hangsúlyozza: egy művész politikáról alkotott elképzelései vagy szexuális orientációja nem feltétlenül határozzák meg munkáinak értékét (Williams). Az amerikai író tehát, valószínűleg épp a kirekesztéstől való félelmében később megpróbálja eltávolítani műveitől azt az olvasatot, mely e két szempont felől közelítenének, felfedve azok háttérszövegeit.

káját adni. Mindezt különösen két mű, a *Vágy villamosa*, illetve a *Macska a forró bádogtetőn* című művek esetében tartom igaznak. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy az író novelláiban és korai darabjaiban a szereplő bemutatása sokszor megfelel a kor ideológiai követelményeinek. Jellemzően ezek a karakterek első olvasatra komikusak, szánalmasak illetve időnként negatív szerepet töltenek be a cselekményben. A *Mysteries of Joy Rio* (*Joy Rio rejtélye*) című, 1941-ben írt, ám csak 1954-ben publikált novellát például több kritikus megállapítása szerint is nehéz lenne megvédeni a homofóbia vádja ellen: a cselekmény egy lepusztult színház, Joy Rio balkonján játszódik, ahol a főszereplő esténként titkos, illetve tiltott örömeiket keres és talál. (A történet a szerep és személyiség viszonyának szempontjából is érdekes lehet: a homoszexuális férfiak épp a szerepjátszás és illúzió otthonában, vagyis a színházban vetik le maszkjukat, itt él ki a személyiségüket meghatározó tiltott vágyat. A helyszín megválasztása tehát mintha a drámaíró színházfelfogására utalna, melyet korai darabjainak előszavában fejt ki: arról a pirandellói nézetéről van szó, mely szerint a színház az igazságot mutatja meg.)

David Savran szerint Pablo, a főszereplő tulajdonképpen egy „patetikus [...] figura” kinek „tiltott utazása a »Keep Out« felirattal ellátott bársonyfüggöny mögé a homoszexualitásról kialakított negatív diskurzusok sűrítmenyét adja” (Savran, 1992, 77.). A saját nem iránti vágy az amerikai politikai ideológiának megfelelően fertőző, rosszindulatú, és halálos tulajdonságként is értelmezhető e szövegben, s ezen olvasat szerint a heteroszexuális karakter gyilkos agressziója, mely a főszereplő halálát okozza a történet végén egyáltalán nem büntett, sokkal inkább jogos és logikus következménye az eseményeknek. Fel kell hívni a figyelmet azonban arra, hogy létezik ennek a novellának egy másik olvasata is, mely a homoszexuális karakter tragikus magányát emeli ki: Pablo miután elveszíti szerelmét arra kényszerül, hogy titokzatos helyszíneken, illegális módon keressen számára megfelelő partnert, ám igazi társra soha nem talál. A magánynak és a kétségbeesésnek ábrázolásával Claude J. Samuel szerint Williams saját korának legmeghatározóbb meleg irodalmát hozta létre ezzel a művel (Summers, 1990, 133-134.). A homoszexuális karakter hasonló ellentmondásos módon kerül bemutatásra az író másik lényeges novellájában, az 1942 és 1945 között készül *One Arm*-ban. A mű főszereplője egy szőke és rendkívül vonzó farmer (a későbbi drámákban ezek a jelzők a másság stigmáiként jelennek meg), aki a hadseregben profi bokszolóvá válik, s esélye is van rá, hogy később atlétaként keresse a kenyerét. Egy autóbalesetben azonban elveszíti fél karját, s mivel így sem földművelőként, sem bokszolóként nem tudja folytatni az életét prostituálttá válik. Életmódjának az vet

9 Ezt – a hitelesség kedvéért – egy létező történelmi személy, Münnich Ferenc fejt ki (Mág Bertalan *Gyilkosság a parókián* – In: Uő. *Banditák Budán*. Zrínyi Katonai Kiadó. Budapest. 1980.)

10 mert a „honi reakció külföldi támogatással mindenre képes, ami a belső rend és a közbiztonság romlását előidézhetné...” (Mág Bertalan: *A százéves medalion* – In: Uő: *A játszma véget ér*. Zrínyi Katonai Kiadó. Budapest. 1981. 18. old.)

11 A határon túli magyarok mindig „gyanúsok”, lásd az Ibusz-úton részt vevő cseh-szlovák „álturistákról” és a nálunk álnéven bujkáló szlovákiai „álpártizánokról” szóló mesét (*A turista halála* – In: Uő: *Az áruló golyóstoll*. Minerva. Budapest. 1975.)

véget, hogy hirtelen haragból megöl egy férfit, aki pornófilmet akar forgatni vele; Oliver, a főhős ezután villamosszékbe kerül, ám halála előtt még megpróbál kikezdeni gyóntatójával.

A novellában megtalálható tehát minden, ami a korabeli társadalmi diskurzus szerint a homoszexualitás jellemzője: a főszereplő erkölcsileg romlott, áruba bocsátja szerelmét, gyilkol, s végül még a halála órájában is sátáni kísértővé válik. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy Oliver rákényszerül arra az útra, mely végül a villamosszékbe vezet: nyomorékként és nincstelenként nincs más lehetősége a megélhetésre, mint a prostitúció. Míg börtönben van, leveleket kap volt alkalmi partnereitől; a férfiak, akik szolgáltatásait igénybe vették mind köszönetet mondanak Olivernek, hiszen ha csak látszólagosan és rövid időre is, szerelmet adott nekik. A homoszexualitás hasonló tragédiája fogalmazódik meg itt, mint az előző novellában: a másságtól szenvedők nem találnak lehetőséget arra, hogy párkapcsolatot alakítsanak ki, így a vágy illegális piacát kénytelenek felkeresni. Oliver tehát végül felmagasztalt karakterré válik, titokzatos jótevővé, aki az identitásuk elrejtésére kényszerülő egyének számára biztosította az illúziót, hogy ők is a normális emberekhez hasonlatosan részesülhetnek az érzelmileg teljes életben. Oliver miután szembesül mindezzel megtalálni véli létezésének értelmét. A főszereplő megítélése ennek ellenére az utolsó csábítási kísérlete miatt negatív; érdekes, hogy mikor Williams 1960-ban színpadi művét írja át a szöveget, ezt a részt kihagyja, így a főszereplő tragikus hősként történő értelmezése kap nagyobb hangsúlyt.

Az amerikai író életében sem előadásra, sem publikálásra nem került *Not About Nightingales* tragikus tartalma ellenére a meleg mellékszereplő némileg komikusabb reprezentációját végzi el. A művet igaz történet inspirálta, nevezetesen az 1938-as holmesburgi börtönlázadás, mely során négy embert végeztek ki brutális módon a „Klondike” nevű kazánban. A szöveg inkább csak az író első próbálkozásának tekintendő, melyben az általa akkor megismert expresszionista színpadtechnikát próbálja érvényre juttatni (később az *Üvegfigurák* már sikeresebben teszi ezt), illetve, mint arra az 1998-as kiadás kritikusai rámutatnak, Williams társadalmi szolidaritásának, igazságkeresésének gyökerei figyelhetők meg itt (vö. Hale, 1998.). Az általam vázolt kontextusban a szöveg egy Queen nevű mellékszereplő miatt kerülhet megemlítésre: ő ugyanis egy meleg rab, akit marihuána birtoklásáért fogtak el, bár saját állítása szerint a drogot soha nem árusította. A szereplő karakterizációjában a groteszk illetve gúnyos humorra való törekvés figyelhető meg, irreleváns megnyilvánulásai nem épülnek be a többi szereplő dialógusába, inkább komikus háttérszöveggé működnek. Példaként hozható a figura leggyakrabban ismételt kérdése (*Hol van a manikűrkészletem?*), melyet függetlenül a cellatársai által folytatott témáktól tesz fel. Queen megformálásának másik lényeges eleme, az effeminizáció, hiszen a figurát elsősorban nőiességre való törekvése teszi neveltségessé. Idetartozik az erőltetetten magas hang, a „férfiatlan” nyelvhasználat, mint a *honey* (édesem) szavak gyakori ismétlése, illetve az, hogy míg a többi szereplő tragikus hőssé válik a börtönigazgató elleni lázadás megszervezésében Queent leginkább csak a szépségápolás érdekli. Reprezentációját tehát alapvetően az ironia határozza meg; tragikus kitörései nőiesnek tartott tulajdonságainak tükrében neveltségessé válnak, s a befogadó számára úgy tűnhet, a figura elkeseredettségnek leginkább az az oka, hogy veszített szép-

ségéből, haja kihullott, körmei (a gyakori manikűrözés ellenére) töredezetté váltak.

A dráma olyan kontextust teremt, melyben a meleg szereplő minden megnyilvánulása komikussá válik; Queen hiába hangoztatja, hogy egész életében üldözték „finomkodása” miatt, és ezért sokszor inkább meghalt volna, mindez nem rendelkezhet tragikus súllyal akkor, amikor éppen ezek a nőies jegyek teszik a karaktert kinevettetendő figurává. Bár a „homofób” jelzőt, melyet az amerikai kritikusok sűrűn használnak a fentebb bemutatott novellával kapcsolatban, erre a szövegre csak igazságtalan szigorúsággal alkalmazhatnánk, az mindenképpen elmondható, hogy Queen reprezentációja itt a melegekkel szemben támasztott negatív sztereotípiák felől történik. Bár undort és elutasítást ez nem vált ki, a figura groteszk teremtményként történő bemutatása megakadályozhatja a nézőt abban, hogy sorsát tragikusan fogja fel.

A homoszexuális karakter előítéletek felől történő megformálása figyelhető meg Tennessee Williams másik korai művében, a *Comino Rea*ben is. A darabot először 1953-ban mutatták be, nem sok sikerrel. Mind a közönség, mind a kritikusok nagy része visszautasította a darabot, mivel érthetetlennek, túlzottan intellektuálisnak találták. A dráma ellen felhozott érvek közül sok ma is igaznak bizonyul: a dramaturgiát több helyen is következetlenségek jellemzik, a néző/befogadó számára nehezen követhető a cselekmény, illetve bizonyos karakterek feltűnése. A figurák az európai művelődéstörténet ismert szereplői: Don Quijote, Casanova, Byron stb., akik egy Comino Real nevű úton esnek fogságba, ahol romantikus elképzeléseiket fokozatosan megsemmisíti egy Gutman nevű szereplő. Ez a meglehetősen zavaros mű később politikai kontextusa miatt vált fontossá, hiszen több kritikus is a mccarthyizmus bírálataként olvasta. Bár Williams sohasem politizált úgy, ahogy azt például Arthur Miller tette, nem fogalmazott meg nyílt bírálatokat politikusok, szenátorok ellen, az ötvenes évek politikáját ő is elítélte, e drámával kapcsolatban pedig kijelentette: „[a]kárhányszor visszatérek ide (vagyis az Egyesült Államokba – S.Á.) a szabadságjogok folyamatos redukálását tapasztalom, és ezt, úgy gondolom reflektáltam a darab javított változataiban is” (idézi Bigsby, 2000, 33.). Ez a kontextus adott lehetőséget arra, hogy a kritikusok nagy része a darabot úgy kezelje, mint ami a McCarthy hangjával terjedő „fasiszta demagógiát vádolja” (Spoto, 1985, 187.).

A kortárs illetve a későbbi irodalomtörténészek is egy olyan kontextusba helyezték, helyezik a darabot mely a mccarthyizmussal szembehelyezkedő szöveggként pozicionálja azt. Emiatt külön érdekes, hogy a mű egyik jelenetében egy rövid dialógus erejéig feltűnik a leplezetlenül homoszexuális szereplő, Károly báró Proust: *Az eltűnt idő nyomában* című regényéből. A Báró, akit az instrukció, mint „öregedő, hiú szibaritát” (Williams, 2000, 770.) mutat be „Ritz Men Only” nevet viselő, kétes hírű hotelben keres szobát, s a szállás vezetőjével folytatott beszélgetés során kiderül, már nem először jár itt. Kifejezi óhaját, hogy a szoba a szokásos követelményeknek feleljen meg, vagyis legyen benne „egy acél ágy matrac nélkül, és egy hosszú, erős kötél. Nem! Láncot ezen az estén. Nagyon rossz voltam sok mindenért kell vezekelnem” (Williams, 2000, 770.). A szereplő, a degenerálnak számító szexuális élvezetek rabjaként mutatkozik be, aki arról is számot ad, hogy a környék összes sötét bányáját ismeri, ahol ha „belép egy tengerész – mindenki elájul” (Williams, 2000, 773.). Nemsokára fény derül a karakter homoszexualitására, ugyanis a



nyílt színen próbálja meg elcsábítani a darab egyik főhősét, az ex-bokszbajnok Kilroy-t: egy meggyújtott gyufaszálat emel a férfi szeméhez, majd kijelenti: „[a] szem a lélek tükre, a teid viszont sokkal nemesebbek annál, mint aki- nek annyi vezekelnivalója van, mint nekem. Au revoir...” (Uo.). A következő jelenetben megtudjuk: a szereplőt megölték, holttestét utcaseprők takarították fel.

A karakter itt egyértelműen a homoszexualitással szemben támasztott negatív sztereotípiák felől reprezentálódik. Elítélendőnek számító szexuális cselekedeteket hajt végre, élete nagy részét bárokban, hotelekben tölti, alkalmi kapcsolatokat keresve. Megpróbálja ezenfelül elcsábítani az első idegen férfit, aki az útjába kerül, vagyis a melegséget elítélő retorika ötvenes évekbeli szóhasználatát alkalmazva, kísérletet tesz a fiatalember „megfertőzésére.” A „vezeklés” (*to atone*) szó megnyilatkozásaiban kettős jelentést kap: az első dialógus kontextusában a szóhasználat blaszfémikus, hiszen a mazochisztikus élvezetet a vallási megtisztulás rituáléjával kapcsolja össze. Kilroy-jal történő találkozás után a Báró viszont már a jogos büntetés értelmében használja a szót. A csábítási jelenetben a főszereplő tiszta lélekről tanúskodó szeme a homoszexuális szereplő bűnösségét, kárhozottságát tükrözi vissza; a Báró a főszereplőt saját maga morális ellenpontjaként ismeri fel, s romlottságának tudatában búcsúzik el tőle.

A Báró feltűnését nemcsak Tennessee Williams életművében, hanem az amerikai drámairodalom meleg karaktereinek történetében is mérföldkőnek tarthatjuk. Ennek oka többek között az, hogy három héttel a homoszexuális szereplők reprezentációját megtiltó *Executive Order 10450* érvényre juttatása előtt, a McCarthy-éra csúcspontján, a dráma nemcsak egy meleg karakter színpadra állítását végzi el, hanem leplezetlenül beszél szadomazochista szokásairól, illetve leleplezi csábítási módszerét is (lásd pl. Paller, 2005, 72.). Többek között ennek következtében az általában elmarasztaló hangvételű kritikák között találunk olyat, mely nem csak stílushibái és következtelenségei miatt támadja durván a művet. Példaként említhető két írás, Walter Winchellé és Ed Sullivané, akik Williams munkáját anti-amerikai, baloldali manifestóként aposztrofálták (idézi: John Balakin in.: Roudané, 2005, 72.). Ennek ellenére a homoszexuális irodalommal foglalkozó kritikusok később egyáltalán nem úgy ünneplik ezt a drámát, mint az aktuális hatalommal szembe- szegülő, a meleg társadalom érdekeit nyíltan képviselő írást. Egyrészt azért nem, mert – mint azt Georges-Michel Sarotte kifejti – Williams nem megalkotja, hanem csak átveszi a karaktert Proust művéből. Az irodalomtörténész érvelése szerint így a szereplő valójában csak egy test nélküli lélek „akit a szürrealizmus és valótlanság gyűrűje vesz körül. Blanche férjéhez hasonlóan a Báró nincs *fizikailag* jelen a színpadon, mivel egy másik ország irodalomtörténetének a része, és mert a pokolban van...alakja egyszerűen groteszk” (Sarotte, 1978, 110-11. kiemelés az eredetiben). A másik nézet szerint, melyet többek között David Savran is képvisel, e karakter reprezentációjában (csakúgy, mint szerinte az amerikai író korai műveinek más, meleg szereplőjének bemutatásában) homofób jellegzetességek figyelhetők meg, hiszen a szexuális irányultság „bűnös titokként” szerepel, s a figura így egy tiszta (heteroszexuális!) férfival szembesülve megszágyenül (Savran, 1992, 82.). Vagyis a kritikus egy különös paradoxonra hívja fel a figyelmet: Williams drámáját bár a jobboldali politika ellen megfogalmazott bírálatként olvassák, a ho-

moszexuális karakter reprezentációja tökéletesen beleillik a mccarthyizmus által használt diskurzusba.<sup>9</sup>

A Williams korai műveivel kapcsolatban emlegetett homofóbia fontos észrevétel, melyet a továbbiakban igyekszem megcáfolni. Véleményem szerint ugyanis John Clum közelítette meg a leghitelesebben ezt a problémát azzal a megállapításával miszerint: „Williams kényszerűt érzett arra, hogy írjon a homoszexualitásról, ám mindezt az aktuális heteroszexuális diskurzus nyelvezetének és szabályrendszerének kényszerű irányítása alapján tehetette csak meg. Hogy megnyerje a közönség tetszését meg kellett tagadnia önnön személyiségének bizonyos aspektusait” (idézi Paller, 2005, 73.). A melegség nem jelenhet meg a Báró esetében másként, mint rejtett bűnként, hiszen egy ettől eltérő reprezentáció a közönség heves reakcióját válthatta volna ki, nem beszélve a darab betiltatásának, illetve a szerző elleni szankcióknak a következményeiről. Elképzelhetetlen volt tehát egy olyan diskurzus nyílt megjelenése, mely a homoszexualitást a heteroszexualitással egyenrangú, tehát nem bűnös vonzalomként mutatja be (sőt, Davis Savran a meleg *ONE* című folyóirat írásainak elemzésénél kimutatta, hogy a szerzők igen gyakran emlegetik bűnként homoszexualitásukat, maradéktalanul elfogadva ezzel a jobboldali retorika által sulykolt véleményt, csupán azt igyekeznek hangsúlyozni, hogy nem ők tehetnek erről az állapotról). Ugyanakkor mindkét fentebb bemutatott mű esetében megfigyelhető, hogy a meleg karakter reprezentációja (bár kétségtelenül negatív sztereotípiák alapján valósul meg), mégis ellentmond a *Tea and Symphyty*, vagy a *The Immoralist*, illetve a homoszexualitással nyíltan szembeszegülő művek tárgyalásakor tapasztalt jelenségeknek. Ezekben a szövegekben a meleg karakter egyértelműen negatív, kártékony szereplő, tragikussá csak akkor válhat sorsa, ha eljut az önmagában tapasztalt jelenség elutasításáig (*The Immoralist*), vagy ha dráma végén kiderül, valójában félreértés áldozata, így képes részt venni egy normálisnak ítélt heteroszexuális kapcsolatban (*Tea and Symphyty*). Williams drámái kétségtelenül igazodnak a kortárs elvárásokhoz annyiban, hogy meleg karakterei rendelkeznek a befogadó elidegenítésére alkalmas stílusjegyekkel, mindemellett azonban játékba hozza ezen szereplők tragikus olvasatának lehetőségét is. Ha eltekintünk a Queent temporálisan (tehát az első olvasat során) komikus szereplővé változtató stílusjegyeiktől, láthatóvá válik, hogy a meleg karakter éppúgy a szadista börtönigazgató ártatlan áldozata, mint heteroszexuális társai. Az utolsó felvonásban, mikor az összezárt és levegőért küszködő rabok közül az egyik agyonveri őt, halálát azzal kommentálják, hogy „valakinek már meg kellett volna tenni neki ezt a szívességet” (Williams, 2000, 176.). Bár Queen halála szinte mellékesnek tűnik ebben a rendkívül feszültség teli jelenetben, ha megnyilatkozásait e mondat felől olvassuk újra, akkor egy, a mássága miatt folyamatosan üldözött, megnyomorított és nevetségessé tett szereplő élet-története bontakozik ki, akinek vissza-visszatérő felkiáltása, melyben halálát kívánta, már kevésbé bizonyul komikusnak. Michael Pallerrel egyetértve elmondható, hogy a *Comino Real*ben nem „a Báró homoszexualitása, hanem az állam

9 Savran véleménye láthatóan ellentétben áll Sarotte-tal, hiszen, ha a Báró karakterét szimpla kölcsönzésnek tekintjük, akkor a homoszexualitás jegyeinek negatív ábrázolásáért sem az amerikai író a felelős, hiszen ezek a karakter más műben megteremtett járulécai (ugyanakkor azt le kell szögezni, hogy Proust művében szó sincs vaságyakról és láncokról, s ez némileg megkérdőjelezi Sarotte koncepcióját).

általi meggyilkoltatása az, ami visszataszító” (Paller, 2005, 72.). A szereplő ugyan szexuális aberráció rabja, de a kortárs drámák homoszexualisaival ellentétben nem tesz kísérletet a főszereplő elcsábítására, sőt önnön romlottságát beismerve távozik a színről, hogy aztán holttestét utcai szemétként takarítsák fel.

A korai művek közül megemlítenéd még az *Auto-Da-Fé* című egyfelvonásos, mely a homoszexualitás elnyomását, illetve az azzal kapcsolatos bűntudatot a fenti drámákhoz képest némileg eltérően tárgyalja. A legfőbb különbség az, hogy e mű esetében nem beszélhetünk egyértelműen meleg karakterről, vagyis a dráma a későbbi darabokhoz hasonlóan háttérszöveggként veti fel a homoszexualitás problémáját. A cselekmény középpontjában egy fiatal postás, Eloi áll, aki munkája során véletlenül felfedez egy, mint mondja, „buja” jelenetet ábrázoló fényképet az egyik borítékban. Mindez annyira felkavarja, hogy hiába keresi fel, és „tanítja tisztességre” a levél feladóját (egy egyetemi hallgatót), az esemény után nem tud megnyugodni, sőt több napra le is betegszik. Minderről beszámol anyjának is, aki azt tanácsolja neki, hogy egyszerűen égesse el a szóban forgó fényképet. A fiú házuk teraszán meg is kísérli ezt, ám az öngyújtóval megégeti kezét, anyja erre utasítja, hogy inkább bent a konyhában semmisítse meg a képet. Eloi ezután magára zárja az ajtót, majd nem sokkal később egy robbanás hallatszik és a ház kigyullad, a mű pedig Eloi anyjának segélykiáltásaival zárul.

A dráma nem hozza szóba nyíltan a homoszexualitást, a szövegből ugyanis nem derül ki, hogy mit is ábrázol a kép, melyet Eloi megtalál. Mivel a főszereplő a mű elején bigott vallásosságának ad hangot, s többször is kijelenti, hogy Luisiana állam Francia Negyedét tűzzel kellene megtisztítani, annyira fertőzött már a bűntől (a tűz hozza játékba a dráma címét, mely a spanyol inkvizícióra idejére utal), öngyilkosságát lehet úgy is értelmezni, mint saját bűnös identitásával történő szembesülést. Vagyis a darab értelmezhető a puritán és bigott vallásosság kritikájaként, mely megpróbálja elnyomni az egyén természetes szexualitás iránti érdeklődését, beteges reakciókat idézve elő ezzel.

A mű valójában csak egy ponton zökkenti ki ezt a fentebb bemutatott olvasatot, lehetőséget adva ezzel arra, hogy a szexualitás helyett kifejezetten a homoszexualitás elnyomásáról beszéljünk. Ez a szöveghely Eloi anyjával folytatott párbeszéde, mely során a fiú elmeséli, hogy milyen fotográfiát talált az egyik borítékban.

ELOI: Egy buja fotó esett ki az egyik borítékból.

(...)

Két meztelen figuráról.

MME. DUVENET: Ó.....és ennyi az egész.

EIOI: Te nem láttad azt a képet.

MME. DUVENET: Annyira rossz volt?

ELOI: Leírhatatlanul.

(...)

Úgy éreztem, hogy valami felrobban a kezeim között és savval teríti be az arcomat.<sup>10</sup>

10 ELOI: A lewd photograp fell out of the envelope / (...) / Of two naked figures MME. DUVENET: Oh!...That's all it was? / ELOI: You haven't looked at the picture / MME. DUVENET: Was it so bad?/ ELOI: It passes beyond all description / (...) .I felt as though something exploded, blew u pin my hands, and scalded my face with acid (Williams, 2000, 368.).

Mme. Duvenet kérdéseiből jól kivehető, hogy csupán egy szexuális tartalmú kép nem adhat okot ilyen reakcióra, Eloi anyja ugyanis egyáltalán nem tulajdonítana nagy jelentőséget egy buja fotónak. A képen tehát valami olyasmi látható, ami Eloi szavait idézve „túl van azon, ami leírható”, vagyis a fiú olyasmivel szembesült, amit a kor erkölcsi normái a legkevésbé sem tarthattak tolerálhatónak. A fotó tartalma olyannyira gyalázatos, hogy indokoltá teszi a feladó utáni nyomozást, illetve annak megfenyítését, s a kép birtoklása önmagában is komoly veszélyt jelent. Nem akarok olyan találgatásokba bonyolódni, mint amilyeneket Dean Shackelford tesz a művel kapcsolatban, aki szerint a fotón egy idősebb és egy fiatalabb férfi látható (Shackelford, 2001, 50.), hiszen fontosnak tartom annak tudomásulvételét, hogy a műben nem történik konkrét utalás a képen ábrázoltakra. Mégis igazolhatónak tartom az irodalomtörténész meglátását annyiban, hogy a kép tartalma által kiváltott heves reakciók játékba hozhatnak egy olyan olvasatot, mely nem a szexualitás, hanem kifejezetten a homoszexualitás elutasításában keresi Eloi tragédiájának az okait. A fénykép, illetve annak tartalma mintegy tükörként szembesítette a fiatal fiút saját vágyaival, illetve identitásának rejtett tartalmaival. A fotó hívja elő Eloi személyiségének nem tudatosult, démonizált részét, ezért a főszereplő csak önmagával együtt tudja azt elpusztítani. A házat felemészítő tűz, valamint a mű címe (melynek jelentése „hitcselekvény”) az inkvizíció idejére utal vissza, mely a homoszexualitást máglyahalállal büntette (jól látszik ez a keresztes rend felosztásakor, hiszen a lovagok elleni legfőbb vád a szodómia volt. vö.: Le Goff, 2003, 123.). A mű elején New Orleans francia negyedének megtisztítását hirdető Eloinak tehát önmaga mártírjává kell válnia, hiszen az általa artikulált kirekesztés végül visszahat rá.

Fontos megjegyezni, hogy Eloi alakja csak a homoszexualitásra fókuszáló olvasatban válhat tragikussá; a meleg főszereplő a társadalom által képviselt normák szerint utasítja el a másságot, ám az, hogy magát is az ellenségként kezelt személyként ismeri fel, öngyilkosságához vezet. Eloi nem elsősorban a homoszexualitás, hanem az identitását meghatározó társadalmi-kulturális rendszer áldozata, mely nem engedi, hogy önmagát meleg férfiként fogadja el. A másik olvasatban a főszereplő ezzel szemben inkább nevetséges, frusztrált figura, akinek a szexualitással szemben tanúsított túlzott ellenállása tragikomikus halálához vezet. Mivel azonban egy meleg szereplő tragikus figuraként történő reprezentációja tiltott volt, Eliot tragikumája is csak rejtett háttérszöveget képez.

A drámaírói korpusz kezdetét jelentő művekben tehát két olyan jelenség figyelhető meg, melyek fontosak a későbbiek szempontjából. Először is látható, hogy a homoszexualitással kapcsolatos kirekesztés története háttérszöveget képez, s a meleg karakter reprezentációja a homofób tekintet kijátszásával történik. A későbbi művekben, a *Macska a forró bádogtetőn*ben és a *Vágy vilamosában* pontosan ennek a homoszexualitást háttérszöveggéként játékba hozó dramaturgiának a kiteljesedését figyelhetjük meg. Bár a darabokról közzismertté vált értelmezések jórészt figyelmen kívül hagyják a kirekesztés problémáját, így leginkább olyan olvasatok megszilárdulását tapasztalhatjuk, melyek a főszereplők pszichikumára koncentrálnak Tennessee Williamset a „hanyatló és deviáns dél” krónikásként emlegetik, a következőkben annak bemutatására tesznek kísérletet, hogy a homoszexualitáshoz való viszony, s nem a szereplők „gyenge pszichikuma” vagy „eredendő devianciája” az, ami a konfliktusok

origójának tekinthető. Vagyis épp a mássággal való találkozás, illetve szembe-sülés indítja el ezekben a drámákban azt a folyamatot, ami a főszereplő karak-terének felbomlásához vezet. Ezen szövegek célja tehát nem csupán e karak-tertípus bemutatása, éppen ezért a drámákkal folytatott dialógus terméke-nyebbé válhat, ha a szereplők jellemzésén túllépve azon erővonalak eredőjét próbáljuk feltárni, melyek a figura pozícióját kialakítják és meghatározzák.

A másik fontos jelenség e korai szövegekben, hogy Tennessee Williams számára jól láthatóan nem létezik homoszexuális *karakter* vagy *jellem*. A kire-kesztés következtében a meleg szereplők súlytalan, pozíció nélküli figurákká válnak. A Báró „szellem voltáról” már volt szó, mint arról is, hogy a szereplő a *Comino Real* végén nem emberként, inkább feleslegessé vált tárgyként pusztul el, Queen esetében pedig megfigyelhető, hogy a többiekkel ellentétben még névvel sem rendelkezik: a *Királynő* megszólítást rabtársai alkalmazzák nőies vonásait gúnyolva. A figura identitása ezáltal az őt „finomkodásáért üldöző” kirekesztő mechanizmus felől értelmeződik, mely egy közties, sem női sem férfi pozíciót jelöl ki a számára, mely még a kirekesztés legvégű pontján is (azaz a börtönben) alárendeltté, passzívvá teszi. A többi szereplővel ellen-tétben Queen nem tud szembeszállni az őt elpusztítani vágyó hatalommal, mi-vel ez esetében nem egyszerűen a börtönigazgató zsarnoksága, hanem a mássága által implikált, omnipotens mechanizmus.

Igazolható tehát John M. Clum meglátása, miszerint a tiltások, illetve az 1950-es évek politikai diskurzusa által megteremtett radikális ellenszenv elle-nére Williams „intenzíven próbál létrehozni egy teret, bármilyen esetleges is le-gyen az, ahol végbemehet a homoszexuális szereplő reprezentációja” (Clum, 1997, 130.). Jól látható, hogy az amerikai író korai műveiben a homoszexua-litással kapcsolódik össze a figura identitását elimináló mechanizmus. A kire-kesztés itt még egyirányú folyamat, mely hatását kizárólag az eltérő nemi iden-titású szereplőn fejtí ki. A most következő elemzésekben viszont azt igyekszem bemutatni, hogy e drámákban a homoszexualitással szembe-sülő, majd azt el-utasító szereplő szintén a kirekesztő mechanizmus áldozatává válik, így az identitás felbomlása, majd az azt követő passzivitás, illetve szerepjátszás az el-utasítást korábban artikuláló szereplő esetében mutatható ki.

A továbbiakban olyan kevésbé ismert Tennessee Williams drámák elemzé-sét kísérl meg e tanulmány, melyek a homoszexualitás, illetve kirekesztés problémájának tekintetében fontos belátásokkal bírnak. Láthatóvá kívánom tenni, hogy a korai művekhez képest az amerikai író „érettebb” szövegeiben változás figyelhető meg a homoszexuális szereplő megítélésével és ábrázolá-sával kapcsolatban. Az interpretációk során a legnagyobb hangsúly a *Múlt nyáron hirtelen* című drámára esik, hiszen véleményem szerint e dramatikus szöveg hozza játékba a leghatékonyabban azt a kirekesztő diskurzust, mely a fentiek során bemutatásra került.

### „...hátha a lány története igaz...”-

Homoszexualitás és pszichopátia

Jól látható tehát *A vágy villamosa* és *A macska a forró bádogtetőn* című drá-mákban, hogy a homoszexualitással való találkozás olyan pályára kényszeríti a szereplőket, mely identitásuk felszámolásához vezet. Brick esetében ez az alkoholizmusban, Blanche-nál pedig a szerepjátszásban, majd végül az örü-

letben mutatkozik meg. Az is jól látható, hogy ez a destruktív folyamat nem a homoszexuális karakterre fejt ki elsősorban a hatását (bár Brick esetében ez a kérdés továbbra is nyitott), hanem heteroszexuális szubjektum válik áldozattá, aki valamilyen módon kapcsolatba kerül a mássággal. A kirekesztő mechanizmus holdudvarába tehát a másságtól elhatárolódó, sőt, az azt artikuláló szereplő is belekerül.

E két drámában tapasztaltak szempontjából válik érdekessé a *Múlt nyáron hirtelen* című, négy jelenetből álló színpadi mű. Williams mintha e rövid darabjában foglalta volna össze mindazt, amit *A macska a forró bádogtetőnben* és *A vágy villamosában* bemutatott: itt is központi téma a homoszexualitás elhallgatása, illetve a meleg karakter kirekesztése, majd az e mechanizmus által bekövetkező elzárása. A történetben központi szerepet játszik egy Skipperhez hasonló arctalan, és a színpadon meg nem jelenő homoszexuális szereplő, akihez való viszony destruktív hatása figyelhető meg Catharine, a főszereplő alakjában.

Kétségtelen, hogy a *Múlt nyáron hirtelen* egyike Williams legerőszakosabb és legsötétebb műveinek, s emiatt kedvenc célpontjává vált a Williamset támadó kritikusoknak. A művet alapvetően gyengébb „gótikus románcnak” tekintették, bár a kritikusok nagy része megegyezett abban, hogy a drámába gazdag és evokatív nyelvezete figyelemreméltó (Vincent Canby kritikáját idézi: Smith-Howard és Heintzelman, 2005, 281.).<sup>11</sup> Mindennek következtében nem jött létre érdemi diskurzus e dramatikus szöveg felől, jól láthatóan a *Múlt nyáron hirtelen* meglehetősen marginális pozíciót foglal el a Williams-életműről szóló munkákban. (Ha valami fel is keltette a kritikusok érdeklődését, az a mű vélt önéletrajzsága: a drámaíró hűgán, Rose Williamsen ugyanis Catharine-hez hasonlóan lobotómiát végeztek el, állítólag azért, mert a lány folyamatosan szexuális zaklatással vádolta apját. Leveleiből és emlékirataiból kitűnik, hogy az író erős lelkiismeret-furdalást érzett, hogy nem volt ott testvére mellett mikor az eset történt, és nem tudta az orvosi beavatkozást megakadályozni.) Kedvelté vált tehát az az olvasat, mely szerint a művet e lelkifurdalás implikálta, ám fontos megjegyezni, hogy Williams nem tesz említést arról, hogy drámájának lennének családi vonatkozásai, így e párhuzam inkább csak érdekességként, mint bizonyítékként kezelendő.<sup>12</sup>

Az elmarasztaló kritikákkal szemben a későbbiek során egyre több méltató tanulmány jelenik meg. Ezek között érdemes megemlíteni Thomas Van

11 A színpadi művészetnek ugyanakkor sokkal jobb véleménye volt e darabról. Magyarországon is többször mutatták be, és több rendező, mint például Lengyel György is Williams legjobb művének tartja a *Múlt nyáron hirtelent* (Lengyel, 2008, 171.)

12 Hogy a mű ebből a mély büntudatból született, az amerikai kritika szerint az is alátámasztja, hogy Williams e dráma írása közben pszichoanalitikus terápiára járt, mely során felszínre kerülhettek elfojtott szorongásai (Bigsby, 2000, 99.). Bár nem kívánom továbbgöngyölíteni az életrajzból kiinduló interpretációt, fontosnak tartom megjegyezni, hogy egy szempontból talán mégis érdekes lehet: Williams kiállt hűga mellett s elismerte vádjainak igazságtartalmát, így a Catharine/Rose párhuzam azt az olvasatot teszi hangsúlyossá, mely egyértelműen igaznak véli a szereplő vallomását.

Laan írását, aki (nem melleleg több rendezővel egyetértve) az amerikai drámaíró legjobb művének nevezi e darabot. Véleménye szerint a mű igazi értéke ellenpontozó szerkezetében rejlik: Sebastian alakja azzal válik igazán misztikusá, hogy két teljesen ellentétes történetet mesélnek el róla, és nem lehet teljes bizonyossággal megmondani, hogy melyik elbeszélés tekinthető igaznak. A darab így az életrajz- és történelemírás ellentmondásait tárja fel, rámutatva arra, hogy az egyén arcképe az alapján marad meg az utókor számára, hogy a róla alkotott elbeszélések közül melyik narratíva válik dominánssá, vagyis melyik tudja – akár erőszakkal is – legitimitását bizonyítani a másikkal szemben. (Van Laan, 1988, 257-263.).

Thomas Van Laan tanulmányának érdeme, hogy nem Sebastian alakját és a kannibalizmust tekinti a darab leglényegesebb elemének, hanem a mű szerkezetét alapvetően meghatározó ellentmondásokat elemzi. A legfőbb ellentét tehát – mint arról már volt szó – Mrs. Venable és Catharine elbeszélései között feszül: az előbbi, azaz Sebastian anyjának visszaemlékezése aszkéta, szent költőként láttatja fiát, mellyel élesen szembehelyezkedik a Catharine valomásának homoszexuális, rejtőzködő férfialakja.

#### *A mártíromság maszkjai – Sebastian és Szent Sebestyén*

Mrs. Venable és az Orvos dialógusában, mellyel az első jelenet kezdődik, tehát egy aszkéta életet élő költő élettörténete bontakozik ki. Sebastian cölibátusban élt, anyja szerint azért, mert a másokhoz fűződő viszonyt nem tartotta olyan tisztának, mint ami egy anya és fia között lehetséges. Műve gyakorlatilag az élete, hiszen évente egy verset írt, melyet saját maga nyomtatott ki. Cölibátusa ellenére a társaság középpontja volt, szép fiatalok vették körül bárhová is utazott. Legfőbb eleme azonban egyéniségének sajátos vallásossága: Mrs. Venable elmeséli, hogy fiára nagy hatást gyakorolt, mikor egyik utazásuk alkalmával látta, ahogy a tojásukból kikelt tengeri teknősök százait ragadozó madarak tizedelik meg. Anyja szerint Sebastian ebben a látványban kereste Istent, és ez alapján alkotta meg sajátos filozófiáját:

MRS VENABLE: Arra gondolt, hogy Isten kegyetlen arcát mutatja az embernek, és kemény dolgokat kiált neki, és mást nem látunk vagy hallunk belőle. Mondja, nem ennyi csak, amit láttat-hallat magából? Senki sem tudja, miért... (I.)

Sebastian tehát abban az értelemben válik mártírrá, hogy aszketizmusát és életvitelét a hit inspirálja. Az élet mély értelme a kegyetlenségben nyilvánul meg, s ez ott van minden szépnek vélt jelenség mögött. A világon minden a pusztulásba tart, s Isten igazi arca ebben nyilvánul meg Sebastian filozófiája szerint. Mindez megmagyarázza a költőnek anyjához fűződő, szokatlanul szoros kapcsolatát: a viszony „tisztasága” – a nemiség hiánya miatt – abban rejlik, hogy nem követi új kezdet, vagyis a születés, így a kapcsolat az ezzel járó pusztulást sem termeli újra. Sebastian élete egyfelől az isteni akarat tudomásulvétele, ám harc is ezen akarat ellen, hiszen az aszketizmus megakasztja a hagyományos létezés gépezetének fogaskerekeit.

Mrs. Venable tehát létrehozta fia, mint a külön, aszkéta szent mítoszát, akit „teremtő erőként” jellemez. Ezzel szemben Catharine-t, a költő unokahúgát, mint „romboló erőt” emlegeti. A homályos utalásokból és célzásokból ki-

derül, hogy az elmeegógyintézetbe zárt lány ismeri Sebastian élettörténetének azt a részét, mely megcáfolja az anyja által alkotott mítoszt – hiszen elkísérte a költőt végső utazására –; lehetősége azonban nem volt, hogy beszámoljon a férfi halálának körülményeiről, hiszen a történetek óta pszichiátriai kezelés alatt áll. Az első jelenet végén, közvetlenül a szereplő színrelépése előtt, derül ki, hogy az orvos, dr. Cukor milyen céllal is látogatta meg Mrs. Venable-t: munkája során a lobotómia módszerével kísérletezik, melynek segítségével képes elhallgattatni őrjöngő betegeit, Mrs. Venable pedig azt akarja elérni, hogy ezt a műtétet Catharine-en is végezze el.

Dr. Cukor feladata tehát, hogy helyreállítsa, vagy megőrizze Sebastian mítoszáét. Bizonyos értelemben hasonlatossá is válik a költőhöz annyiban, hogy célja a kegyetlenség felszámolása:<sup>13</sup> páciensei agresszivitását műtéti beavatkozás segítségével szünteti meg, a kezelés hatására a betegek „megnyugodnak” és „lecsendesednek”. Miként első operációs élményéről beszámol:

ORVOS: (...) Operáció után a lány mellett maradtam, mintha alig-alig életképes gyermeket hoztam volna a világra. Kísértem a tolokocsit, fogtam a kezét (...) Derűs délután volt, olyan szép, mint a mai. És ahogy éppen kigurítottuk suttogott valamit, azt suttogta: „Ó, milyen kék az ég” – S én büszke voltam (...) mert addigi beszéde, mindaz, amit összehadart, csak trágárságok zuhataga volt! (I.)

Míg anyja elbeszélése szerint Sebastian passzív életvitelével szállt szembe az újra és újratermelődő kegyetlenséggel, dr. Cukornak sikerül a tudomány eszközével kijavítania a teremtés eme hibáját. Látszólag a két férfi pontosan ugyanazt képviseli (még ha Cukor tiltakozik is az ellen, hogy a teremtőt kegyetlennek nevezzék), emiatt az orvos a legmegfelelőbb személy arra, hogy helyreállítsa a költő mítoszáét. Beavatkozásának következtében a pozitív világ-

13 John M. Clum Sebastian és az orvos hasonlatosságát egy másik aspektusból vizsgálja. Szerinte ugyanis „Dr. Sugar lengyel származása miatt idegen ebben az arisztokrata környezetben, valamint az, hogy beceneven szólítják másodlagos szerepet tulajdonít neki (...) éppen azért csak kicsivel több, mint egyszerű mellékszereplő. Egy kérdés azonban mindenképp felmerül: miért „igen, igen csinosnak kell lennie?” (...) Lehet, hogy ez az orvos, „hűvös sármjával” homoszexuális? Az ötvenes évek drámáiban a feltűnően szép férfi karakterek gyakran homoszexuálisak. Az egyetlen jel Mr. Harrs homoszexualitására Robert Anderson *Tea and Sympathy* című művében az, hogy „jóképűnek” írják le, és a szőke gyönyörű fiatallembert, Rodolphót Arthur Miller *Pillantás a hídról* című drámájában is homoszexualitással vádolják. Ha valaki szép, akkor megnézik, márpedig ez annak a jele, hogy nem teljes egészében maszkulin, éppen ezért nem lehet más, mint homoszexuális. (...) Ez az utalás a homoszexualitás színpadon maradására Sebastian halála után, azt jelenti, hogy nem lehet reálisan „lezárni” a homoszexualitást a darabban. Sebastian nem azért halt meg, hogy a homoszexualitás ne kerülhessen színpadra – csak egy heteroszexuális író élt volna ezzel a formulával – halálának narratívája sokkal inkább életben tartja szexualitását, mely aztán a nagyon, nagyon szép férfiban testesül meg, aki ugyanúgy fehér ruhát visel, mint Sebastian. (Clum, 2004, 135.)



tapasztalat válik dominánssá az agresszióval szemben; mindez azonban látzólagos, hiszen itt valójában nem gyógyításról, hanem a kezelt személy identitásának szétrombolásáról van szó. Sőt, ez a beavatkozás tulajdonképpen kizárja a későbbi gyógyulás lehetőségét, hiszen, mint azt az orvos mondja, a páciens örökre „korlátolt” marad.

Catharine meghallgatása tehát per, melynek téje a szereplő számára az, hogy képes lesz e megőrizni személyiségét; amennyiben az általa elmondottakat dr. Cukor igaznak, vagy igazolhatónak ítéli, a lány „dühöngő örültből” újra „normális emberré” válhatna. Ellenben ha a vizsgálat arról tesz bizonyosságot, hogy Catharine története hamis, akkor ez azonnal a lobotómiai kezelést vonja maga után, mely a lány identitásának tökéletes megsemmisítését, jelenen. Úgy tűnik azonban ebben a perben Catharine-nek nincs igazi esélye arra, hogy hitelesen képviselje azt, amit ő igazságnak vél; eleve lehetetlenné teszi ezt pozíciója is: Catharine elmeorvosi kezelés alatt álló betegként jelenik meg, s ez eredendően kizárja, hogy az általa elmondottak az értelem zónáján belülre kerülhessenek (ezt példázza Mrs. Venable kijelentése, miszerint „Örülteknek nincs értelmük!”). Amit Catharine mond, így eleve nem lehet releváns. Azonban Mrs. Venable még ennél is tovább megy, amikor a lányt gonosz, jótévői ellen forduló lényként tünteti fel:

MRS VENABLE: (...) Etettük és felruháztuk... Aki ezért szeretettel fizet, vagy akár csak megbocsát.. ritka, mint a fehér holló doktor úr. A jótévő szerepe (...) az az áldozat szerepe, az áldozati bárányé, igen, a vérét akarják, doktor úr, a vérét akarják kiontani megsértett, gyalázatos énjük oltárlépcsőire! (I)

99

Catharine örülteként és a gonosz megtestesítőjeként megszólalása előtt hitelenné válik, ám helyzetét tovább nehezíti az, hogy Mrs. Venable megszarolja dr. Cukort: amennyiben az orvos nem a kívánt eredmény diagnosztizálja Catharine esetében, azaz visszautasítja a lobotómia elvégzését, nem folytatja kutatásainak finanszírozását. Sebastian mítoszának rekonstrukciója így Catharine feláldozását jelenti; csak akkor, ha a lány által elmondottakat hamisnak nyilvánítják tartható fenn a költő szent életű aszkétaként történő reprezentációja, mindez viszont, mint arról már volt szó, a női szereplő megsemmisítéséhez vezetne.

Catherine színrelépésével nyilvánvalóvá válik, hogy az előzetesen elmondottak (miszerint a szereplő örült) nem, vagy csak kis részben igazak. A figura tisztában van helyzetével, a Nővérrel való párbeszédéből az is kiderül, hogy önmagát nem tartja örültnek („Mert tudja, én ma is azt hiszem, hogy épeszű vagyok”- mondja a Negyedik jelenetben). Ennek ellenére állandóan nyugtatók hatása alatt áll, ápolója pedig mindenhová elkíséri, szabályozva mozdulatait. A harmadik jelenetben arra is fény derül, hogy Mrs. Venable még egy csatornát felhasználna ahhoz, hogy Catharine-t elhallgattassa: fiának örökségét zároltatja, így amennyiben a vallomás nem változik, Catharine hozzátartozói nem juthatnak vagyonhoz. Mindez azonban céltalan, hiszen, mint azt a szereplő kifejti, vallatása igazságszérummal történik, így nem is tehet mást, mint hogy az igazat mondja. Érdekes ambivalencia bukkan itt fel, hiszen Mrs. Venable a pszichiátriát hívja segítségül Catharine elhallgattatásához, ám az orvostudomány ezen ága által használt eszközök kétélűek: egyfelől alkalmasak arra, hogy a figura által elmondottakat „örült beszéd-

ként” ellehetetlenítsék, illetve a szereplő individuumát megsemmisítsék (tehát, még ha igazat mond is Catharine, a tény, hogy elmeorvosi kezelés alatt áll, megbízhatatlan forrássá teszi). Ám ezzel egyidőben a legmegfelelőbb módszerei az igazság kiderítésének, garantálva, hogy a kezelés hatása alatt álló egyén legféltebb titkait is kibeszéli anélkül, hogy bármilyen tényt is meg tudna változtatni (Catharine szavaival: „Csak az igazat mondhatom, mert valami becsukódik, s az ember nem is tud mást, és minden kijön, ha illő, ha illetlen, nem bír uralkodni magán, csak mindig, mindig az igazság!” III.).

A legfőbb kérdés természetesen, hogy mi az a történet, vagy esemény, melyet Mrs. Vanable mindenestül el kíván törölni, s melynek vállalása Catharinet elmeógyógyintézetbe juttatta. A válasz látszólag könnyen megadható: Sebastian halálának körülményéről van szó, arról az esetről, mely Cabeza de Lobóban történt. Catharine elbeszélése szerint egy kikötői étteremben voltak Sebastiannal, mikor egy csapat meztelen koldusgyermek vette őket körül, kéregetve és rögtönzött hangszerreiken zenélve. Sebastiant a lány szerint megremítette a látvány, ám ennek ellenére próbált tudomást sem venni a kellemetlen kísérőkről. A férfi azonban egyre zavartabban kezdett viselkedni, majd miután a pincérek elkergették a hivatlan vendégeket, hirtelen felállt és „kiosont” a vendéglőből, a kis koldusok csapata pedig a nyomába eredt, majd utolérte. Ami ezután következett:

CATHARINE: Pincérek, rendőrök meg mások... kiszaladtak a házaikból és rohantak fel a dombra velem. Mikor odaértünk, ahol Sebastian eltűnt a tolatlan kis fekete verebek seregében, ott – ott feküdt meztelenül, mint ahogy ők is meztelenek voltak a fehér fal előtt, és ezt nem fogja elhinni, ezt senki se hitte el, senki se tudta elhinni (...)! Már félig megették! (...) Téptek vagy vágtak darabokat belőle, kézzel vagy késsel, vagy talán azokkal az éles pléhdobozokkal, amivel muzsikáltak, kitépték részeit, és beletömködték a kegyetlen kis csámcsogó, üres fekete szájukba. (IV.)

Sebastian halála valóban hihetetlen és kegyetlen, valósággal sokkolja a hallgatót. Érdekes azonban megjegyezni, hogy a jelenlévők Mrs. Vanable kivételével mind igaz történetként fogadják el a hallottakat, vagy legalábbis – az Orvos szavaival élve – megfontolandónak tartják ezt a lehetőséget. Mrs. Vanable reakciója csak részben magyarázható az anyai fájdalommal; kérdéses ugyanis az, hogy e részlet önmagában valóban olyan romboló erőként hat-e Sebastian élettörténetére, hogy az szükségessé tegye Catharine megcsönkítését, vagyis csak a költő halálának körülményei dekonstruálják Sebastian mítoszt?

Bizonyos szemszögből nézve a Catharine által elmondott történet valójában nem lerombolja e mítoszt, hanem épp ellenkezőleg, kiegészíti azt. A lány Mrs. Vanable által elmondottakkal egybehangzóan állítja, hogy Sebastian életfilozófiája egy rettenetes istenséggel való szembenállásban fogalmazódott meg, s a költő saját magát e kegyetlen mindenható mártírként definiálta. Halálának különös brutalitása alátámasztja mindezt: Sebastian egy kegyetlen világ ártatlan áldozata, ám pusztulása vádlón mutat rá e világ igazságtalan törvényszerűségeire. A költő tragédiája megdöbbentő és horrorisztikus, ám magában hordozza a teremtő alapvető kegyetlenségének kritikáját. Sebastian így

Szent Sebestyéhez hasonló mártírrá válhatott,<sup>14</sup> s a véres haláláról szóló történet mítoszának helyénvaló lezárása.<sup>15</sup>

### *Kannibalizmus és homoszexualitás*

Önmagában nem a történet borzalmassága az tehát, mely Catharine elhallgatását implikálta, s nem is Sebastian halálának részletei juttatják elmegyógyintézetbe. Sokkal inkább azokról az információkról van szó, melyek más megvilágításba helyezik Sebastian aszketizmusát; a lány ugyanis rámutat arra, hogy miért volt szüksége unokabátyjának női kísérőkre külföldi útjain:

CATHARINE: Hát nem érti? ÉN KERÍTETTEM NEKI! (...) Violet néni is kerített neki. (...) Nem tudatosan! Ő nem tudta, hogy Sebastian kerítője azokon az elegáns, divatos helyeken, ahová járni szoktak a múlt nyár előtt! (...) Mindketten ugyanazt tettük, kapcsolatokat teremtettünk neki, de ő előkelő helyeken és tisztességesen, nekem meg úgy kellett, ahogy elmondtam.

(...)

De hamarosan az idő melegebb lett és a strand zsúfoltabb, és neki már nem volt rám szüksége arra a célra. A szabad strandról elkezdtek a kerítésen átmászni vagy körülúszták, egész csapat csavargó fiatal fiú, akik úgy éltek azon a strandon, mint a kóbor kutyák, mint az éhes gyerekek.

(...) Amikor kijött követték.

ORVOS: Ki követte ilyenkor?

CATHARINE: A csavargó éhes fiúk, akik átmásztak a szabad strandról, ahol éltek. Borravalót osztogatott, mintha mind... a cipőjét pucolta volna vagy taxit hoztak volna... A tömeg mindennap nagyobb, hangosabb, mohóbb lett! Sebastian kezdett megijedni... Végül nem is mentünk már ki oda többet...

101

Catherine idézett mondatai lerombolják Sebastian aszketizmusának és mártíromságának mítoszáét, és Mrs. Vanable fiával való kapcsolatát is átdefiniálják. Nem a szent életre való törekvés miatt élt Sebastian cölibátusban, ennek va-

14 Gilbert Debusscher elemzése alapvetően a Szent Sebestyénről szóló legenda átírásként kezeli a drámát. Szerinte a szereplő halálának körülményei, jobban mondva az, ahogy Catharine beszámol erről, a mártír nyilak általi kivégzését idézi fel. Debusscher szerint a drámában egymással szembeni pozíciót elfoglaló Catharine és Mrs. Vanable a mártír-legenda római özvegyeinek modern újrairásai. (Debusscher, 1974, 450.) Úgy vélem az amerikai történész túlságosan is nagy szerepet tulajdonít a szereplő neve által lehetővé váló mitológiai párhuzamnak, így interpretációi az igazolhatóság hiányában inkább csak feltételezéseké válnak. A Sebastian-Szent Sebestyén párhuzam véleményem szerint kimerül annyiban, hogy Mrs. Vanable a mitológiai alaknak megfelelő szentként és mártírként próbálja reprezentálni fiát.

15 Azt az olvasatot, mely Catharine elbeszélését a Sebastianról keltett mítosz kiegészítőjeként értelmezi a hasonlatok és metaforák is bizonyíthatják. Mrs. Vanable érzéketlenül írja le a tengeri teknősök pusztulásának látványát, mely igen nagy hatást gyakorolt Sebastianra: a ragadozó madaraktól elfeketedő égről beszél, s részletesen ábrázolja, miként tépték szét áldozataikat. Catharine retorikájában ugyanaz a történet tér vissza mikor a koldusgyerekeket „fekete madárhadhoz” hasonlítja, így valójában története visszacsatolható a költő anyja által elmondottakhoz.

lódi oka a homoszexualitás volt. Identitása így eleve csak egy olyan világtapasztalatot tehet lehetővé, mely a kegyetlenségre fókuszál: Sebastian magában hordozza azt a démonizált jelenséget, melynek megnyilvánulása a kirekesztést, illetve az agressziót vonja maga után. A férfinak nem marad más választása, mint, hogy az aszkéta életmóddal álcázza homoszexualitását, más különben a másságot kirekesztő közeg kegyetlenségének áldozatává válik.

Mrs. Vanable elbeszélésével szembehelyezkedve Catharine azt állítja, hogy unokabátyjának sem a szent, sem mártír szerepkörét nem sikerült betöltenie. A cölibátus, illetve a családtagokkal való „tisztá” kapcsolat nem a nemiség megtagadását (és ezáltal a kegyetlenséggel ellenszegülő passzivitást) jelentették, épp ellenkezőleg, pontosan ezek álcázták és tették lehetővé a tiltott nemi viszonyok kialakulását. Ráadásul Sebastian stratégiája alapvetően a megtévesztésre épül, hiszen a heteroszexuális vonzalmat használja egy homoszexuális kapcsolat kialakításához, s ez mind családtagjaival, mind pedig partnereivel való viszonyát tisztességtelen alapra helyezi. Bár a szöveg ezt nem egyértelműsíti, bizonyos utalásokból arra következtethetünk, hogy halála is homoszexualitásának következménye. Az étteremnél a koldusok Sebastian állítása szerint „ocsmány dolgokat” kiabáltak rá, s Catharine elbeszélése alapján az sem tűnik valószínűtlennek, hogy az éhező fiúk tudtak unokabátyja titkos életéről, sőt részesei is voltak, így ez az oka későbbi vadállatias viselkedésüknek.

Sebastian tehát nem válik hagyományos értelemben vett „hőssé”, hiszen tragédiája nem egy kegyetlen isten elleni lázadás, s nem a másság nyílt vállalása miatt következik be. A költő sokkal inkább a kirekesztő mechanizmusok passzív áldozata: homoszexuális vonzalmát és valódi identitását legális viszonyok mögé kell rejtenie, így nem tehet mást, mint hogy a megtévesztés eszközt használja. Homoszexuális szereplőként arra determinált, hogy hamis identitást kialakítva rejtőzzön el, létrehozva önmagáról egy mítoszt, mely alkalmas valódi motivációinak bujtatására. A kirekesztés elől menekül, ám e folyamatban épp e diskurzust termeli újra: kémként álcázza magát, hamis viszonyokat alakít ki, s a heteroszexuális vonzalmat felhasználva „fertőzi meg” partnereit. Életmódját tehát a másság ellen fellépő hatalmi mechanizmusok határozzák meg úgy, hogy végül az a homoszexualitást démonizáló kampány tételeit igazolja.

Sebastian valódi identitása még halála után sem derülhet ki, hiteles élettörténete nem mondható el. A Mrs. Vanable által működtetett hatalmi mechanizmus fia mítoszt tartaná fenn a másságról szóló történet kiiktatásával, ám célkeresztjébe így épp egy heteroszexuális szereplő kerül. Az igazi áldozat tehát *A macska a forró bádogtetőn* és *Vágy villamosa* című művekben tapasztaltakhoz hasonlóan az a szereplő, aki valamilyen módon kapcsolatba kerül a mássággal, és felfedezi azt. Catharine az egyetlen, aki ismeri Sebastian identitásának titkolt oldalát, s emiatt most az ő identitása kerül veszélybe. A kirekesztés hatalmi gépezete, mely a reprezentatív társadalmi osztályból származó költő „tisztá”, azaz a homoszexualitástól mentes élettörténetét hivatott létrehozni, először elmeorvosi vizsgálat alá veti Catharine-t, ezáltal olyan pozícióba juttatva, mely eleve hiteltelenné teszi az általa elmondottakat, majd emlékezetének törülésével, azaz elmeállapotának szétrombolásával fenyeget. A homoszexualitás ellen fellépő erők fizikai szinten realizálódnak, hiszen Mrs. Vanable szó szerint ki akarja „vágatni” a lány agyából azt a részt, mely fiának

e történetét tartalmazza. (Nyilvánvalóan mindez naiv felfogás, hiszen a lobotómia a homlokleány elpusztítását jelenti, ami az agresszív viselkedésnek vet véget, ugyanakkor nem képes a páciens emlékezetét módosítani). Catharine nem agresszív és nem dühöngő, ugyanakkor e műtét hozadéka elmeállapotának összeomlása, melynek következtében a szereplő képtelenné válhat gondolatai közvetítésére. A lobotómia – később betiltott – célja a gyógyítás, a helytelen reakciók megszüntetése, ám maga a módszer nem megfelelő, és Mrs. Vanable pontosan ezt használja ki. Célja Catharine megsemmisítése, mindezt a tudománnyal kívánja igazolni úgy, hogy a tudományos vizsgálatot és igazolást kiiktatja. Sebastian anyja vagyonának és hatalmának következtében épp annak a kegyetlenségnek, annak a „ragadozó világnak” a képviselőjévé válik, mellyel – a mítosz szerint – fia szembe akart szállni.<sup>16</sup> Igazi mártírrá azonban Catharine válik; Blanche-hoz és Brickhez hasonlóan, a homoszexualitással való találkozás megpecsételi sorsát, ám míg az előzőek esetében a kirekesztetté válás fokozatosan következik be, addig Catharine egy direkt módon megnyilvánuló, kegyetlen hatalomnak az áldozata. A szereplő kiszolgáltatott helyzetben van, és itt a történések mögött egyetlen démonizált, s így valóban pusztítóvá váló jelenség, a homoszexualitás áll.

### „Hátha igaz”

Nem szabad figyelmen kívül hagyni azonban az Orvos utolsó mondatát, miszerint: „Azt hiszem, legalábbis meg kellene fontolnunk, *hátha* a lány története igaz (*kielelés tőlem S.Á.*)”. A *Múlt nyáron hirtelen* című műnek érdekes, értékes aspektusa, hogy nem lehet egyértelműen megítélni a főszereplő által elmondottak igazságtartalmát. Az, hogy a lány képes reflektálni önmagára és környezetére bizonyíték épelméjűségére, s ez alátámaszthatja azt az olvasatot, mely a szereplőt Mrs. Vanable ártatlan áldozatának tekinti. Mindezt ellentozza a tény, hogy Catharine az Orvossal folytatott dialógusában kijelenti: életét és a vele történeteket nem képes valóságként érzékelni, hiszen érzései, mint mondja, „álombeliek”. Egy trauma (a húshagyókeddi bálon viszonyba keveredett egy férfival, akiről a szexuális aktus létrejötte után derült ki, hogy házasság és felesége gyermeket vár. A lány botrányt rendezett a bálon, ami miatt kiközösítetté vált) hatására naplóját, melyben megörökítette Sebastiannal való kapcsolatát is, harmadik személyben kezdte el írni. A szöveg e dramatikus pontja indítja el legdinamikusabban a Catharine alakját megítélő ellentétes ol-

16 A „ragadozó világ” kifejezést Bigsby használja e mű kapcsán. Az angol kutató szerint a drámában a pénzzel és hatalommal rendelkezők felelnek meg a bioszféra ragadozó állatainak, akik kegyetlenül semmisítik meg a náluknál gyengébbeket. Bigsby ugyanakkor érdekes megfigyelést tesz, mikor Sebastian is e „ragadozó” közé sorolja, hiszen a férfi pénze segítségével szexuálisan kihasználja az éhező fiúkat. Szerinte a figura egyike Williams „gazdag, korrump és korrumpáló” karaktereinek, aki anyjához hasonlóan vagyona segítségével lépi át a morális korlátokat (Bigsby, 2000, 102.). Steven Bruhm véleménye szerint Sebastian tevékenysége egy Williams idejében nagyon is létező társadalmi problémát vet fel: mivel a vagyonosabb társadalmi osztályok homoszexuális képviselői nem kockáztathatták, hogy fény derüljön szokásaikra, rendszeresen szegényebb országokba utaztak, ahol szexuális szolgáltatásokat kaptak pénzükért cserébe (Bruhm, 1991, 528-537., idézi még Bauer-Briski, 2002, 15.).

vasatokat; az egyes szám harmadik személyben írt napló lehet egy, a valóságot csak részben tapasztaló elme terméke, mely a megtörtént eseményeket fikcióként kezeli, s ennek megfelelően manipulálja. Az igazságszérum tehát azért lehet hatástalan a lány esetében, mert tudatában nem válik el a fikció és a valóság, így a kitalált eseményeket is hiteles tényként éli meg. Catharine valóban nem dühöngő és érthetően nem tartja magát örültnek sem, azonban a valóságot környezetétől eltérően értékeli, s ez az ellentmondás helyrehozhatatlan: Mrs. Vanable ténykedése e szerint az olvasat szerint jogosnak tekinthető, hiszen valóban egy hamis elbeszélést próbál kiiktatni fia élettörténetéből.

A napló egyes szám harmadik személyben megvalósuló narrációja ugyanakkor értelmezhető az objektivitásra való törekvés jelölőjeként is: Catherine egy átélt trauma miatt kezdi el használni ezt az elbeszélői formát, éppen azért, hogy a történetekkel kapcsolatban felmerülő érzelmeit kizárja. A figura így mintegy külső perspektívából szemlélheti önmagát, s lehetősége nyílik az események pontosabb, objektívebb értékelésére, mely által könnyebbé válhat saját helyzetének megítélése. A napló alátámaszthatna egy, a fentiekől merően eltérő olvasatot, mely a szereplő által elmondottakat igazságként fogja fel, hiszen a történet elmesélője érzelmeit mellőzve az események pontos rögzítésére törekszik. Catherine „vallomásának” tüzetesebb vizsgálata tulajdonképpen mindkét interpretációt alátámaszthatja: egyfelől érzékelhető a szereplő megszólalásainak költőisége; a metaforák és jelzős szerkezetek sűrű használata indokot adhatna a hallottak fikcióként történő megértésére; ugyanakkor a mesélés feltűnően objektív és részletes, a narrátor mind Sebastiannal, mind saját magával szemben elfogulatlan. Az elhangzó történet igazságtartalmára vonatkozó kérdésre nem adható tehát egyértelmű válasz; a *Macska a forró bádogtető*höz hasonlóan e műnek is fenn kell tartania a kettős olvasat lehetőségét, más különben színpadra állíthatóságának lehetőségét kockáztatná. Ez az elhallgatásra, illetve elbizonytalanításra épülő dramaturgia a mű külső kontextusába vetíti át azt a jelenséget, melyet Catharine esetében megfogalmaz: a homoszexualitás nem kommunikálható, nem mutatható fel, hiszen minden ilyen kezdeményezés a kirekesztés megsemmisítő mechanizmusát vonja maga után.

## Szomorú történetek – három kései Williams-dráma

A *Múlt nyáron hirtelen* után született művekben az a jellegzetesség, mely a fentebb elemzett művekben közös – tehát a homoszexualitással kapcsolatos problémák rejtett ábrázolása – egyre kisebb mértékben határozza meg Williams műveit. A hatvanas évek után írt drámákban kevesebb meleg karakter bukkan fel, s ez nemcsak a színpadi művekre, hanem a novellákra is igaz. Megfigyelhető az is, hogy az író megkísérli e probléma eltérő aspektusból történő vizsgálatát: míg az eddigi művekben a meleg karakterek csak bujtatva, azaz a mű előtörténetében jelenhettek meg, addig a hatvanas évek közepe után készült szövegek homoszexuális szereplői nyíltan kerülnek bemutatásra. Reprezentációjuk egyértelműen tragikus: a meleg karakterek a társadalomból történő kirekesztettségük miatt párkapcsolataikban, illetve az alapján próbálják meghatározni és kialakítani identitásukat, mindez azonban további elszigetelődésükhöz vezet. A kirekesztett szereplők tulajdonképpen lemondanak a társadalomba történő visszakerülés lehetőségéről, s így nem próbálják nemiségüket különböző álarcok segítségével elrejteni. Ennek megfelelően jellemző, hogy a novellák és színpadi művek cselek-

ménye gyakran két szereplő között játszódik. Példaként említhető a *Happy August the Tenth* című novella: e mű története egy látszólag banális veszekedés két barátnő, Elphinstone és Horne között, akik már tíz éve közös lakásban élnek, ám mikor Horne új baráti köre akar szert tenni, Elphinstone reakciója szakításukhoz vezet. Elphinstone a történet hatására újraértékeli kapcsolatát barátnőjével, és rájön, hogy bár Horne-nal való kapcsolatát mindig is csupán barátságként tekintette, szerelmes a lányba. E felfedezés meglepő módon a novella idilli végét eredményezi, Elphinstone ugyanis visszatér barátnőjéhez. Kapcsolatuk helyreáll, a homoszexualitás bevallása tehát látszólagos *happy endet* eredményez. Hasonló mondható el Williams másik lényeges novellájáról, a *The Killer Chicken and the Closet Queen*ről: amlyenek főhőse, Stephen nemi identitása elrejtésére kényszerül, mivel félti ügyvédi karrierjét. Mikor titka napvilágra kerül, elveszíti állását és státuszát, mégis ennek köszönhetően találkozik Clove-val, későbbi szerelmével. A szereplő kirekesztetté válik ugyan, ám a másik férfival létesített kapcsolata elensúlyozni képes mindezt. Mindkét szöveg pozitív módon zárul tehát, ugyanakkor az is nyilvánvalóvá válik, hogy a szereplők végérvényesen kirekesztődnek a társadalomból, így számukra csak a szerelem jelent stabilitást, személyiségüket a másikkal való kapcsolatban tudják csak megőrizni.

A novellákban megfogalmazott problémák figyelhetők meg Williams azon kései darabjaiban, melyek a homoszexualitás és kirekesztés problémáját viszik ismét színpadra. Összesen három jelentősebb dráma említendő: az *And Tell Sad Stories of the Death of Queens*, a *Now the Cats with Jewelled Claws*, és a *The Kingdom of Earth*, amelyek közül a *Kingdom* egy későbbi fejezet tárgyát képezi. Az *And Tell Sad Stories of the Death of Queens* az amerikai író talán „legrejtélyesebb” műve, hiszen jóval a halála után, 2002-ben került publikálásra az Emily Mann és David Roessel által szerkesztett *Political Stages: Plays That Shaped a Century* (New York: Applause Books) című kötetben, és színpadon is 2004-ben láthatták először a nézők. A Williams-filológia még nem talált adatot arra, hogy az író mikor szerezte művét, s valószínűnek tűnik, hogy nem is a tágabb közönségnek szánta e drámát. Ezt támaszthatja alá, hogy a mű leplezetlenül mutatja be Candy Delaney, egy férfi transzvesztita életét. A mű első jelenetében Candy japán stílusban berendezett szobájába vezeti Karl, a tengerészt, aki hangsúlyozza, hogy semmilyen körülmények között nem akar szexuális kapcsolatot létesíteni egy férfival. Candy ugyanakkor nem akar mást, csak – mint mondja – „tisztá barátságot”, s ezért még hajlandó fizetni is. Alkud ajánl Karlnak, miszerint ha a férfi vele marad, Candy ellátja pénzzel, és biztosít számára alvóhelyet is. Candy azt is az alkud részévé teszi, hogy Karl nem létesít vele szexuális kapcsolatot, a szereplő csupán a férfi állandó társaságát igényli. Karl belemegy az alkuba, amit aztán később nem tart be, hiszen Candy pénzen különböző prostituáltak társaságát élvezzi, s mikor végül társa már nem hajlandó fizetni neki, életveszélyesen megfenyegeti és kirabolja.

Miként azt Michael Kahn megfogalmazza a *Sad Stories* nem a homoszexualitás „szentimentális apológiája” (idézi Smith-Howard és Heintzelman, 2005, 244.); az eddigi művekkel ellentétben itt egy meleg karakter nyílt, realisztikus bemutatását láthatjuk. Candy jellemzésében szerepet kap a homofób retorika is, különösen a csábítási jelenetben, amikor a transzvesztita szereplő tulajdonképpen megpróbálja „prostituálni” Karl. Áldozattá azonban, miként azt Williams bemutatja, a transzvesztita szereplő válik, aki teljes mértékben nőnek érzi magát, ám férfiként nem tud másképp kapcsolatot teremteni a többi férfi-

vel, mint a pénz segítségével. A tengerésszel való viszonya, még ha látszólagosan is, de belehelyezné Candyt a nő szerepkörébe, s ez bizonyos mértékben stabilizálná pozícióját. Végül azonban a főszereplő mindent elveszít, s egyedül marad a hozzá hasonló transzvesztiták körében, távol minden lehetőségtől, mely kiemelhetné e társadalmon kívüli, arctalan közösségből.

A *Sad Stories* több tekintetben is határsértő tehát, hiszen nemcsak, hogy színpadra visz egy homoszexuális karaktert, hanem tulajdonképpen tragikus figuraként is ábrázolja. A homofób világtapasztalat által meghatározott színpadi művek kedvelt fordulatát, vagyis a csábítási jelenetet úgy fordítja ki Williams, hogy abban végül a heteroszexuális szereplő marasztható el, hiszen bár elutasítja a homoszexualitást, mégis kihasználja Candyt. A homoszexuális szereplő kiszolgáltatottsága és elhagyatottsága ugyanakkor a mű végén őt tragikus figurává avatja.

A nemi identitásuk miatt kirekesztett karakterek számára a magány tehát jóval tragikusabb tapasztalatként jelenik meg, hiszen a párkapcsolat számukra bizonyos fokú lehetőséget jelent identitásuk felépítésére. Miként Stella is Stanley szexuális vonzalmának fényében válik személyiséggé, a meleg szereplők is ebben az illegálissá vált vágyban tudják megalkotni identitásukat. Williams 1971-ben született darabja, a *Small Craft Warnings* is hasonlóan mutatja be a homoszexuális párokat, ám az eddigiektől eltérően – és a Williams-kanonban is egyedülálló módon – itt a meleg szereplők kísérletet tesznek a homoszexualitás bemutatására, illetve e tapasztalat definiálására. A dráma cselekménye eredetileg a *Confessional* című 1967-es egyfelvonásosban került színpadra, ám Williams később úgy látta, érdemes a történetet egy teljes hosszúságú darabban újraírni. Mint ahogy azt a darabhoz fűzött elő- és utószóban is látni lehet, az író félt művének megítélésétől, attól, hogy a közönség – mint mondja – „mocskos kis darabnak” tartja majd, mely a „tapizásról (*play about groping*)” szól (idézi: Smith-Howard és Heintzelman, 2005, 246.). Félelmei nem igazolódtak be, hiszen bár a kritikusok nem tüntették ki figyelmükkel az előadásokat (és ha igen, akkor is leginkább Williams játékára összpontosítottak, hiszen az író az első öt előadásban maga játszotta a Doc nevű karaktert), később több mint kétszázszor vitték színpadra a darabot.

A *Small Craft Warnings* igen erős O'Neill hatást mutat, leginkább az *Eljő a jeges* című mű drámai világa ismerhető fel a műben. A cselekmény itt is egy kocsmában játszódik, melynek „lakói” egytől egyig a társadalom perifériájára szorult karakterek. A kocsmá tulajdonosa, Monk, mint ahogy azt az egyik törzsvendég megfogalmazza „menedéket nyújt sebezhető emberek számára”. A szereplők között megtalálható az alkoholista, engedély nélkül praktizáló orvos, Doc, akinek hibája miatt a mű végén egy terhes nő elvérzik, s ezért a szereplőknek el kell menekülnie a városból. Bill, a férfitprostituált, Violet, aki tulajdonképpen semmit sem tud magáról, és természetesen rövid időre feltűnnek a homoszexuális szereplők, Bobby és Quentin is. Az *Eljő a jeges* cselekménye Hickey köré csoportosul, vagyis a fókuszpontban az a figura áll, aki megpróbálja a maga módján megmenteni a kocsmá álmódzó karaktereit; Williams drámájában ezt a szerepet egy nő, Leona tölti be. O'Neill karakteréhez hasonlóan, Leona a munkája miatt folyamatosan úton van, s ahol hosszabb-rövidebb ideig megáll, ott segíteni próbál azokon, akiknek erre szüksége van. Küldetése azonban, hasonlóan Hickey esetéhez, kudarcba fullad. Hiába fogadja be magához Billt, és próbál segíteni Violeten. A mű első jelenetében rajta kapja őket, amint a lány a bárban a pult alatt



szexuálisan közelíteni akar a férfihoz. Veszekedés robban ki közöttük, nem Leona féltékenysége miatt, hanem mert a szereplő rájön: Bill soha nem változik meg, hiszen mindig is férfiaságából élt, Violet pedig – Leona metaforájával élve – vízinövényként nem rendelkezik stabil gyökerekkel, identitás nélkül lebeg, és az egyetlen dolog, ami számára az élet értelmét jelenti az a férfiak szexuális vonzalma. Ugyanígy hiába próbálja leleplezni Doc-ot, nem tudja megakadályozni abban, hogy levezessen egy szülést, ami során az anya meghal. Végül, a későbbi tragédiát megakadályozandó, feljeleníti a férfit, akinek emiatt el kell menekülnie – Leona pedig ezzel besúgóvá válik.

A szereplő kísérletei tehát Hickey-éhez hasonlóan kudarcba fulladnak, ám O’Neilllel ellentétben Williams nem egyértelműen negatív karakterként ábrázolja a figurát. Leona cselekedeteit ugyanis nem valamiféle rosszul értelmezett messianisztikus elv vezérli – a testvérével történt tragédia óta próbál közösséget vállalni a társadalmon kívülre szorultakkal, és segíteni akar rajtuk. Leona öccse homoszexuális volt, így a szereplő tapasztalatot szerezhette arról a szenvedésről, ami a kirekesztettséggel jár. Öccse, Haley a tízes évei közepére egyre magányosabbá és szomorúbbá vált, s fizikuma is rohamosan gyengülni kezdett, mígnem egyszer összeesett és meghalt. Leona nem tudott segíteni testvérén, és ez a tragédia meghatározó élményként befolyásolja későbbi cselekedeteit. Hasonlóan Blanche-hoz és Brickhez, későbbi pozícióját a homoszexualitással való közvetlen találkozás határozza meg; azonban az említett szereplőkkel szemben Leona nem utasítja el a máságot, hanem közvetlen közlelől megtapasztalja ennek tragikumát. Blanche férje halála után veszíti el társadalmi státuszát, s válik képtelenné annak a szerepnek a betöltésére, ami egyben identitást biztosíthatna számára, Leona ezzel szemben nem törekszik hasonló pozíció betöltésére. Az általa eljátszott szerep nem arra szolgál, hogy visszakerüljön a társadalomba, hanem, hogy őt a kirekesztettek „megmentőjeként” tűntesse fel. Vagyis Leona identitását épp a kirekesztettség felől próbálja definiálni, ám paradox módon épp azokkal kerül egy szintre, akiket ő fel akarna emelni.<sup>17</sup> A szereplő egy lakókocsiban él, egyedülálló, alkoholist, s mint mondja öccse halála után a közösség szemében „buzeránsok szajhájává” (faggot *moll*) vált; láthatóan tehát a kirekesztettekkel történő közösségvállalás ő magát is kirekesztetté teszi.

17 Leona nem egyedüli szereplő ezzel a Williams-korpuszban, hiszen az író egy 1962-es drámájában, a *The Milk Train Doesn’t Stop here Anymore*-ban már kísérletezett egy hasonló szereplő ábrázolásával. E mű főszereplője Chris, Billhez és Chance Wayne-hez hasonlóan férfiprostituált – látszólag. Chris ugyanis nem szexuális szolgáltatásokat nyújt, és partnereitől nem kér pénzt sem. Idős hölgyek mellé szegődik partnerként, s feladatának azt tartja, hogy átsegítse őket a halálba. A férfi e magányos nők mellett marad mindaddig, amíg el nem jön az utolsó órájuk; mindezzel saját felfogása szerint azt éri el, hogy a haldoklók nem érzik egyedül magukat, így kevesebb szenvedéssel tudnak távozni. Chris híressé válik cselekedeteiről, éppen ezért a Halál Angyalának keresztelik el (a név nyilvánvalóan nem túl szerencsés választás az író részéről, hiszen az náci orvost, Doktor Mengelét hívták így az auschwitzit rabok). Leona és Chris között azonban lényeges különbség, hogy a férfi bár hasonlóan hontalan és pozíciót veszített, „szökevény” (*fugitive kind*, ahogy az angolszász szakirodalom nevezi Williams karaktereit), a „halál angyala” elnevezés olyan szerepet biztosít számára, mely alapján képes kirekesztettségében is megalkotni identitását.

A homoszexualitás problémája és tragikuma tehát már a mű előtörténetében megjelenik, ám igazán akkor válik relevánssá a műben, amikor felbukkan Bobby és Quentin alakja. Williams dramaturgiájában az eddigiek során is megfigyelhető volt, hogy a homoszexualitás reprezentációja egy, azzal szemben éles kontrasztot képviselő, fokozottan heteroszexuális közegben történik. Allan emléke a Stanley által képviselt nyers vágy uralta világban kerül megidézésre, Brick előtt apja arról beszél, hogy idős kora ellenére is „cicázna a nőekkel” stb. A *Small Craft Warnings*ban a meleg karakterek feltűnése előtt Bill és Viola szexuális közeledése határozzák meg az alapszituációt; a fókuszpontba így a – Violet kifejezésével élve – „bikaszerű” férfi kerül, aki dicsekszik teljesítőképességével, s egyben hangot ad a melegre iránti undorának (a melegre folyamatosan a rendkívül offenzív „faggot” szót használja, miközben kifejti, hogy szerinte az egyetlen helyes tett, ami velük kapcsolatban megnyilvánulhat, a fizikailag bántalmazás). Mikor Quentin rendelni próbál, Monk értésére adja, hogy nem kívánatos személynek tekinti a bárban; később elmondja, hogy nem személyes indíttatásból teszi ezt, de félti a kocsmáját, mivel a több homoszexuális látogató megnöveli a rendőrségi razzikiák számát is, és végül be is zárják a helyet.

Látható tehát, hogy a homoszexuálisok a kirekesztettek köréből is kiszorulnak, nemi identitásukat prostituáltak vagy illegális meleg bárak segítségével vállalhatják fel. Leona azonban a kocsmá többi szereplőjével ellentétben megpróbál kapcsolatot teremteni Quentinnel és Bobbyval, hiszen – mivel saját bevallása szerint ismeri a „meleg jeleneteket” (*gay scene*) –, érzi a két férfi közötti feszültséget. Kiderül, hogy Bobby, a fiatal tinédzser fiú, a parton biciklizett este, amikor Quentin leszóltotta, és meghívta magához vacsorára. Mikor azonban Bobbyról is kiderül, hogy meleg, Quentin visszakozik, s ez okozza a kettejük közötti diszharmóniát.

Bobby és Quentin alakjában a homoszexualitással kapcsolatban két eltérő tapasztalat fogalmazódik meg. A két figura közti különbséget legjobban Leona interpretálja:

LEONA: Én tudom mi az, melegnek lenni. Az öcsémtől tanultam meg. Túl korán fedte fel magát, fiatalabb volt, mint ez a fiú itt (t.i. Bobby-S. Á.). Tudom milyen melegnek lenni, ismerem ezt a nyelvet, és tudom, hogy mennyire tele van betegséggel és szomorúsággal (...). Majdhogynem hálás vagyok azért, hogy az öcsém meghalt, mielőtt ez a sok betegség és szomorúság megfertőzte volna a szívét. Ez a kölyök itt lowából az én kisöcsémre emlékeztet, te pedig (mondja ezt Quentinnek-S. Á.) arra, aki-vé vált volna, ha életben marad.<sup>18</sup> (I)

Bobby fiatal fiúként kalandvágyból indul el biciklijén a Csendes Óceánhoz, s megpróbál minél több élményre, tapasztalatra szert tenni. A „meleg” szó számára még semmit sem jelent, és bár túlesett első szexuális élményein, a szerelem szó súlyát sem ismeri. Minden új a számára, s korának megfelelően egyre több élmény

18 Naw, I know the gay scene. I learned from my kid brother. He came out early, younger than this boy here. I know the gay scene and I know the language of fit and I how full it is of sickness and sadness; (...) I could almost be glad that my little brother died before he had time to be infected with all that sadness and sickness in the heart of a gay boy. This kid from Iowa, here, reminds me a little of how my brother was, and you, you remind me of how he might have become if he'd lived.

átélésére törekszik. Hasonlóan Leona öccséhez, Bobby még előtte áll annak a szakasznak, amikor is rá kell jönnie, hogy bár szerinte nem létezik különbség heteroszexuális és homoszexuális szerelem között, és így a „meleg” jelző sem bír számára különösebb súllyal, nemi identitása a társadalmon kívülre sodorja.

Bobby tehát, mivel kora miatt még nem kényszerül a homoszexualitás súlyának megismerésére, a többi fiatalhoz hasonló, életteli személyiségként jelenik meg; Quentin ezzel szemben kiégett forgatókönyvíró, aki a szerzői instrukció szerint „valaha hihetetlenül jóképű volt, mára viszont arcát egy nem természetes láz égette szét” (*Some years ago, he must have been remarkably handsome. Now his face seems to have been burned thin by a fever that is not of the flesh* I.). Annak ellenére, hogy Bobbyhoz való közeledésében nyilvánvalóvá válik homoszexualitása, nemi identitását nem akarja egy kapcsolatban felvállalni. Quentin számára az, hogy a fiú viszonozza érzelmeit, lehetőséget adna identitásának egy párkapcsolatban történő újradefiniálására, ám a szereplő épp ezt a meleg identitást utasítja el. Mint azt az eddig elemzett novellákból és drámákból láthattuk, a homoszexuális karakterek esetében a másikkal folytatott intim viszony felértékelődik, mivel a társadalmi instrukciók miatt kirekesztetté vált szereplők csak itt válhatnak nemiségüket, s így legalább ebben a két ember által létrehozott intim és titkos térben legálissá válhat identitásuk. Quentin azonban nem akar meleg karakterré válni; nemiségét alkalmi, pénzért vett viszonyokban éli ki, melyek – mivel a partner nem homoszexuális – nem válnak tartóssá, így a figura végül visszatérhetett „normális” szerepébe. A férfi láthatóan nemcsak mások, de önmaga elől is megpróbálja elrejteti szexualitását, hiszen a pénzért vett és viszonzatlan szerelmek segítségével – a vágy ily módon történő kielésével – könnyebben maga mögött hagyhatja mindazt, ami őt meleg karakterré teszi. Mindez azért van így, mert a szereplő a homoszexualitást alapvetően pusztító tapasztalatként definiálja:

QUENTIN: Van valami nyersesség, valami gyilkos nyersesség a homoszexuálisok tapasztalatában. Ezek a tapasztalatok gyorsak, kemények és brutálisak, ám a mintájuk gyakorlatilag állandó. A szerelmi életük olyan, mintha injekciós tűt döfnének abba, amitől függenek, és aminek üressége miatt elvesztették minden érdeklődésüket és a képességüket arra, hogy meglepődjenek. Ez a hiány határozza meg az ő...”szerelmi életüket”....(....)...és terjed át „érzékenységük” minden területére.... Igen, valaha, már elég sok ideje gyakran lenyűgözött az az érzés, hogy élek, hogy *magamat élem*. Hogy jelen vagyok a földön, ebben a húsban, és valami teljesen kiismerhetetlen okból egyedüli, elkülönült és teljesen tudatos lényként *magamat élem!* ....Ha csak még egyszer érezhetném ezt az....*érzést* ez a....sokkját a....minek is?.... önfelismerésnek? .....Az újra lenyűgözne, olyan lenne, mintha villám csapott volna belém.<sup>19</sup> (I.)

19 Quentin: There's a coarseness, a deadening coarseness, in the experience of most homosexuals. The experiences are quick, and hard, and brutal, and the pattern of them is practically unchanging. Their act of love is like jabbing of a hypodermic needle to which they are addicted but which is more and more empty of real interest and surprise. This lack of variation and surprise in their...”love life”...spreads into other areas of...”sensitivity”. ...Yes, once, quite a long while ago, I was often startled by the sense of being alive, of being *myself, living!* Present on earth, in the flesh, yes, for some reason, completely mysterious reason, a single, separate, intensely conscious being *myself, living!* ...Whenever I would feel this.....*feeling* this....shock of....what?....self-realization?....I would be stunned, I would be thunderstruck by it.

A homoszexualitás következtében Quentin számára a létezés nem biztosítja azt a lehetőséget, hogy megtapasztalhassa önmagát, azaz, hogy önmaga lehessen. A szerelem, mint arra rámutat, bár a meleg identitás felvállalásának lehetőségével kecsegtet, csak még jobban a kirekesztés mélyére sodorja. Ebben a pozícióban a szereplő tulajdonképpen minden képességét elveszíti, ami élő személylé tenné, hisz nem képes érzelmekkel reagálni a világ dolgaira. Quentin éppen ezért e szerelem megtagadására törekszik, vágyait így titkos alkalmi viszonyokban elégíti ki. Quentin Birickhez hasonló szereplőnek tekinthető (amennyiben azt az olvasatot tekintjük relevánsnak, amelyik Bricket homoszexuális karakternek tekinti), hiszen a figura a homoszexualitás (hiábavaló) megtagadásával próbálja megalkotni szerepét, amely távol tartaná a kirekesztés mechanizmusától.

Quentin tehát szétrombolja azt az illúziót, amelyet a párkapcsolat teremthet a meleg karakterek számára, hiszen rámutat arra, hogy a homoszexualitás felvállalása – még ha csak titokban, két ember között történik is – végérvényesen elzárja az egyént az adott kultúra identitásképző normáitól, így ez a szerelem csak egyre arctalanabbá teszi. Leona világossá teszi, hogy ez a sors vár Bobbyra is, éppen ezért megpróbálja megmenteni a fiút, vagyis felajánlja, hogy magához fogadja. Nem egyszerűen arról van szó itt, hogy a szereplő elhunyt öccsét próbálja pótolni; Leona felismeri, hogy a fiú számára kettejük platói viszonya menedéket jelenthetne a homoszexualitás által okozott „betegségek és szenvedés” elől. Bobby azonban, mivel nem érti még, hogy mássága miért jelenthet problémát nem fogadja el a nő ajánlatát, hiszen további élményeket akar szerezni, s így, miként azt Leona korábban mondja, elindul azon az úton, ami Quentinhez hasonlóvá teszi.

A homoszexualitás tragikumát viszi színre a *Now the Cats with Jewelled Claws* című, 1981-ben szerzett, máig színpadra nem állított mű is. A darab cselekménye egy kávézóban játszódik, ahol két hölgy, Bea és Madge beszélget, mikor is belép egy homoszexuális pár, az Első Fialat Férfi és a Második Fialat Férfi. A pár a játéktér elején helyezkedik el, s a továbbiakban az ő beszélgetésük kerül a figyelem középpontjába. A az Első Fialat Férfi szerelmet vall partnerének, és kifejezi félelmeit a kapcsolat miatt, azonban közben kiderül, hogy a Második Fialat Férfi viszonyt folytat a kávézó vezetőjével. A pár második jelenetben elhagyja a kávézót, ám kint egy baleset történik, amiben a Második Fialat Férfi meghal. Párja véresen tántorog be az étterem ajtaján, ám az Üzletvezető nem hajlandó segíteni neki, hanem a mű zárlatában kitesékeli a helységéből.

A *Cat* kevesek által ismert mű, ritkán említi a Williams-szakirodalom. Sikertelenségének oka leginkább a gyenge dramaturgia, a dráma a musical-műfajjal történő hibás kísérletként kezelhető. Ami miatt itt mégis érdekes lehet, hogy e mű ábrázolja a legszimpatikusabban a homoszexuális szereplőket. Bár reprezentációjukat némileg meghatározzák a melegekkel kapcsolatos sztereotípiák, hiszen a szereplők nőies öltözékben, rózsaszín bőrkabátban lépnek színpadra, „az Első Fialat Férfi, és a Második Fialat Férfi rendkívül sokoldalúan ábrázolt karakterek” (Smith-Howard és Heintzelman, 2005, 192.). A dráma tulajdonképpen a homoszexuális és heteroszexuális kapcsolatokat elválasztó erkölcsi határ lebontására törekszik azzal, hogy a két pár, Bea, Madge és a színpadon meg nem jelenő férjeik, valamint a meleg férfiak viszonyainak hasonlóságát mutatja be. A női szereplők számára a legnagyobb problémát házastár-

suk hűtlensége okozza; különösen Bea nem tud efelett szemet hunyni, hiszen az Első Fiatl Férfihez hasonlóan a szerelmet tartja az élet értelmének. Ugyanez a probléma jelenik meg a két férfi kapcsolatában, hiszen a Másodl Fiatl Férfi nemcsak párjával, de az Üzletvezetővel is viszonyt folytat. A heteroszexuális kapcsolat semmivel sem bizonyul erkölcsileg stabilabbnak tehát, s ez érvényteleníti a homofób retorika érveit.

E művekben megfigyelhető tehát a meleg karakterek leplezetlen színrevitele, ám egy dolog továbbra is megmarad: a homoszexuális karakter nem rendelkezik legitim identitással. Candy kettős szerepben van, ám egyiket sem tudja teljesen betölteni: nem élhet férfiként, hiszen saját neméhez vonzódik, ugyanakkor nővé sem válhat. Karllal való kapcsolata legalábbis látszólag ki-mozdíthatná ebből, ám végül kismemizetten a társadalmon kívülre taszítva marad. Quentin kiégett szereplő, míg *Cat* meleg karakterei még névvel sem rendelkeznek, csak mint Fiatl Férfi és Üzletvezető kerülnek megemlítésre a kávézó heteroszexuális szereplőivel szemben. Ez utóbbi drámáknak azonban még egy tragikus tapasztalatuk is van; nevezetesen, hogy a kirekesztett szereplőt végül a hozzá hasonlóan meleg (bár azt kétségtelenül leplezni kívánó) figura taszítja el; míg tehát Candy némi vigaszt kereshet a hozzá hasonlóak közösségében, Bobby illetve az Első Fiatl Férfi minden mankóját elveszíti.

## Irodalom

- BAUER-BRISKI, Senata Karolina: *The Role of Sexuality in the Major Plays of Tennessee Williams* New York 2002
- BIGSBY, C. W. E.: *Entering The Glass Menagerie* in.: Matthew C Roudané,.: *The Cambridge companion to Tennessee Williams* Cambridge: Cambridge University Press 2004
- BIGSBY, C. W. E.: *Modern American drama* Cambridge University Press, 2000
- CLUM, John M.: *The sacrificial stud and the fugitive female* in.: Matthew C Roudané,.: *The Cambridge companion to Tennessee Williams* Cambridge: Cambridge University Press 2004
- D'EMILIO, John: *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-70* Chicago, University of Chicago Press, 1983
- DEBUSSCHER, Gilbert *Tennessee Williams's Lives of the Saints: a Playwright's Obliviousness* in.: *Revue des Langues Vivantes* 1974, 40. szám
- FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története II.*, Atlantisz, Budapest 1999
- LE GOFF, Jacques: *Európa születése a középkorban* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2003
- LENGYEL, György: *Színházi emberek* Corvina, Budapest 2008
- PALLER, Michael: *Gentlemen Callers* New York, Macmillan 2005
- ROUDANÉ, Matthew C.: *The Cambridge companion to Tennessee Williams* Cambridge: Cambridge University Press 2004
- SAROTTE, Georges-Michael: *Like a Brother, Like a Lover: Male Homosexuality in the American Novel and Theatre from Hermann Melville to James Baldwin* New York, Anchor Press 1978
- SAVRAN, David: *Communists, cowboys, and queers: the politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams* Minneapolis: University of Minnesota Press, c1992
- SMITH-HOWARD, Alycia és HEINTZELMAN, Greta: *Critical Companion to Tennessee Williams* Checkmark Books, New York 2005

- SPOTO, Donald: *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams* Boston, Little, Brown and Company, 1985
- SUMMERS, Claude J.: *Gay Fictions: Wilde to Stonewall: Studies in a Male Homosexual Tradition*. Continuum, New York 1990
- VAN LAAN, Thomas: 'Shut Up!' 'Be Quiet!' 'Hush' Talk and Its Suppression in Three Plays by Tennessee Williams in: *Comparative Drama* 1988, 22. szám
- WILLIAMS, Tennessee: *Drámák* Európa Kiadó, 1964
- WILLIAMS, Tennessee: *Plays 1937-1955* The Library of America New York 2000 (ed. Mel Gussow, and Kenneth Holdich)
- WILLIAMS, Tennessee: *Plays 1957-1980* The Library of America New York 2000 (ed. Mel Gussow, and Kenneth Holdich)