

Ella Shohat

Nemiség és kultúra a Birodalomban

A filmművészet feminista etnográfia felé*

Noha a legfrissebb feminista filmelméletek elismerték a nők közötti különbségek okozta problémák jelentőségét, ez idáig kevés arra irányuló kísérlet van, hogy feltárják és megvitassák ezen eltérések következményeit a társadalmi nemekre nézve, faji és kulturális tekintetben különböző összetételű szövegkörnyezetekben.¹ Miközben fenntartás nélkül egyetemesítették a nőiséget, anélkül hogy akár csak a kérdések szintjén kitértek volna a háttérben húzódó faji és nemzeti határvonalak jelentőségére, a feminista filmteoretikusok nem terjesztették ki az egyébként éleslátó észrevételeiket azokra az ellentmondásokra és aránytalanságokra, amelyeket a hatalom (poszt)kolonialista berendezkedése eredményezett a kultúrában. Ez azért is különösen érthetetlen, mivel a film születése a XIX. század vége és az első világháború nyitánya között éppen egybeesik az imperializmus fénykorával. A nyugati filmgyártás megörökölte és továbbterjesztette a gyarmati gondolkodásmódot, sőt maga is megteremtett egyfajta hierarchikus rendszert a filmforgalmazás és terjesztés monopolista szabályozásával Ázsia, Afrika és Dél-Amerika országaiban. Ezzel párhuzamosan a kolonializmus filmelméleti kritikája sem igazán foglalkozott a gender-problémák jelentőségével, elhanyagolva azt a jelentős ténytet, hogy a (poszt)kolonializmus eltérő módon gyakorolt hatást a férfi és női nem reprezentációjára. Tanulmányom ezen két elméleti terület határmezsgyéjén helyezkedik el, midőn megkísérli szintetizálni a feminista és a (poszt)koloniális kultúrakutatás elgondolásait.

Jelen írásban egyfelől feltárom a nyugati filmgyártás földrajzi, történelmi felépítményében általánosan megnyilvánuló kolonialista jelképrendszert, ugyanakkor rámutatok a nyugati kultúrát uraló aránytalan nemi szerepek ezen felépítményre gyakorolt konkrét hatására – szemléltetve azt a szimbiózist, amely a megkülönböztetések patriarchális és kolonialista megnyilvánulásai között működik. A nemi szerepkülönbségek hangsúlyozásához különféle egymásra vetített ellentétpárok (Kelet/Nyugat, Észak/Dél) összefüggésrendszerét alkalmazom – nem csupán narratológiai szinten, de a kolonialista gondolkodásmód jellegzetes metaforáinak szerkezeti szintjén is. Kitérve az ezzel a gondolkodásmóddal szembenálló történetek néhány erőteljes példájára, megvizsgálom az eltérő régiók kolonialista pozicionálásában megnyilvánuló szerkezeti hasonlóságokat – különös tekintettel a nemek ábrázolására –, feltárva annak a folyamatnak a mértékét, amely során a nyugati szemléletmód az idegenség elkülönítő reprezentációjával saját határvonalait is meghúzta.

Társadalmi nemmel rendelkező metaforák

Szüzek, Ádámok és a Prospero-komplexus

A kolonialista gondolkodásmód vizsgálatakor lényegi szerep tulajdonítható a különféle, társadalmi nemmel rendelkező metaforáknak, amelyek a gyarmati alá-

* A fordítás alapja: Shohat, Ella: *Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*. In: Bernstein, Matthew–Studdar, Gaylyn (eds.): *Visions of the East. Orientalism in Film*. New Brunswick, NJ.: Rutgers University Press, 1997. pp. 19–66.

1 Az alábbi tanulmány különböző részei korábban már elhangzottak konferenciákon: *Third World Film Institute, University of New York* (1984); *The Middle East Studies Association, University of California, Los Angeles* (1988), *Humanities Council Faculty Seminar on Race and Gender, New York University* (1988), *The Society of Cinema Studies, Iowa University* (1989), *Gender and Colonialism, University of California, Berkeley* (1989), *Rewriting the (Post)Modern: (Post)Colonialism/Feminism/Late Capitalism, The University of Utah, Humanities Center* (1990).

rendeltség megszilárdítását célozzák. Európa „civilizációs küldetése” a harmadik világban számtalan, egymással összefonódó, bár helyenként egymásnak ellentmondó történetben megnyilvánul, amelyek központi témája a nyugati kultúra behatolása egy hívogató, szűzies tájba és a szexuális ösztönök vezérelte, ellenálló természetbe.² Az újvilági éden egyik korai felmagasztalása figyelhető meg Sir Walter Raleigh beszámolójában („egy föld, amelynek szűzi fejét még nem csavarta el, nem kötötte be senki”³) vagy Crèvecoeur leveleiben („itt a Természet készséggel kitarja ölet az újonnan jöttek véget nem érő sorának, táplálékkal ellátva őket”⁴) és egyéb szövegekben, amelyek fokozatosan előtérbe helyezik a pionír eszményített alakját. A XIX. században lezajló nyugati irányú terjeszkedéssel párhuzamosan az édenkertszimbólum egyre több olyan metaforát olvasztott magába, amelyek a növekedéshez, szaporodáshoz, megműveléshez és a mezőgazdasági munkák áldásaihoz kötődtek.⁵ Ezzel egy időben a gyarmatbirodalmi közbeszéd folyamatosan hangsúlyozta a „primitív” földterületek (sivatagok, őserdők) „megszelídítését”, valamint a „vademberek” (amerikai és afrikai őslakók, arab törzsek) megnevelését: szövegeikben a kopár földek virágba borultak a fejlett, dinamikus nyugati kultúra termékeny beavatkozásának köszönhetően. Ezen a prométheuszi szuper-

textuson belül számos olyan szókép terjedt el, amely alig észrevehetően nemi szerepkülönbségeket sugall, mint például a „meddő vidékek meghódítása” vagy a „puszták termővé tétele” – dicsőítve a nyugati civilizáció megtermékenyítő erejének hősi győzelmét a néptelen ősvadonok felett. Az a metaforikus kép, amely az Európán kívüli földterületeket a pionírok érintésére áhítózó szende szűzként ábrázolta, azt az érzetet keltette, hogy egész földrészek – Afrikától Ausztráliáig – üdvözülnek az óhazából kiáramló gyarmatosítás hatására. A meddő földek újjáélesztése egyfajta felsőbbrendű, szinte isteni eredetű tevékenységként fogalmazódott meg, amely életet és értelmet ad a Semminek, rendet teremt a káoszban, bőségre váltja az ínséget. A Nyugat „Prosperokomplexusa” úgy tekint Keletre/Délre, mint A vihar barbár szigetére, amely megváltásként várja, hogy a nyugati tudás elindítsa a fejlődést őslévesében. A civilizáció társadalmi nemmel való felruházása egyértelműen fallocentrikus, hasonlóan az Ádám bordájából születő első nő ótestamentumi történetéhez.⁶

Az amerikai hős, miként ezt R. W. B. Lewis kimutatta, felmagasztalt, kiűzetés előtti Ádám, a történelem (pontosabban az európai történelem) kötelékeiből szabadult Új Ember, akinek lába előtt hever a világ és az idő.⁷ Az Amerikai Ádám archetípusa nem csak a teremtő státusával rendelkezik,

2 Gondolatmenetem egyes elemei Edward Said elképzelésének köszönhetőek a Kelet női reprezentációjáról, amely az Orientalism (New York, Vintage, 1979) című könyvben olvasható. [Magyarul: Said, Edward W.: Orientalizmus. Budapest: Európa, 2000.]

3 Sir Walter Raleigh: Discovery of Guinea, idézve Susan Griffin: Woman and Nature: The Roaring Inside Her. New York, Harper Row, 1978. p. 47

4 St John de Crèvecoeur: Letters from an American Farmer, 1782., idézve Henry Nash Smith: Virgin Land: The American West as Symbol and Myth. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1950. p. 121.

5 Ld. Smith: Virgin Land. A XIX. századi észak-amerikai terjeszkedés ideológiájáról bővebben: Richard Slotkin: The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1880–1890. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1985.

6 Az amerikai határvidék és a nemi szerepkülönbségek közötti összefüggések további vizsgálatához ld. Annette Kolodny: The Lay of the Land: Metaphors as Experience and History in American Life and Letters. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975; valamint The Land Before Her: Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630–1860. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

7 R. W. B. Lewis: The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1959. Hans Blumenberg érdekes következtetésre jut Francis Baconnel kapcsolatban, miszerint az édenkert megtalálása a földön, mint a történelem célja, mágikus képességek elnyerésével kecsegtet. Bacon számára a természet megismerése szorosan kötődik a paradicsomi állapot képzetéhez, amely esetében az anyagi világ feletti uralom elnyerését jelenti a szavak segítségével. The Legitimacy of the Modern Age. Cambridge, Mass: MIT Press, 1983.



Kleopátra (Claudette Colbert)

amely felruházza az őt körülvevő dolgok elnevezésének isteni előjogával, de a romlatlanság, az eredendő ártatlanság vonásával is. Ezen a ponton a patriarchális és kolonialista gondolkodásmód látványosan illeszkedik egymáshoz. A Genézis bibliai története elbeszéli a világ létrejöttét, amelyben Ádám a földből (görögül: *adama*) születik meg, hogy uralkodjon a természet felett. A teremtés hatalma elválaszthatatlanul kötődik a névadás hatalmához: Isten átadja Ádámnak ezt a hatalmat, ezzel jelezve uralkodó mivoltát, az asszonyt pedig oldalbordának nevezi „mivel a férfiből vétetett”.^{**} A névadás

problematikája nemcsak a nemi különbségek mitológiájában játszott fontos szerepet, de a kolonialista gondolkodásmódban is, ahol a „felfedező” nevet ad, hogy jelezze a birtokbavételt („Amerika” mint Amerigo Vespucci nevének megörökítése) vagy artikulálja az eurocentrikus világszemléletet („Közel-Kelet” – „Távol-Kelet”). A gyarmatosító felfedező, miként ezt a *Robinson Crusoe* története is mutatja, egyfajta félistenként egész civilizációt teremt, majd első emberét Pénteknek nevezi, mivel aznap „mentette meg” az életét – éppen arról a napról, amelyen Isten megteremtette Ádámot, ezzel is tovább erősítve a párhuzamot a Mindenható és az önellátó szigetlakó között.

Az Amerikai Ádám koncepciója számos, cseppet sem jelentéktelen ténytet figyelmen kívül hagyott, többek között azt, hogy az Újvilág korábban már tekintélyes őslakos civilizációval rendelkezett, így a telepések nem a „semmitől teremtettek” életet – valamint arról is hallgat, hogy a betelepült európaiak távolról sem szabadultak meg az Óvilág összes kulturális ballasztjától, hanem magukkal hozták azokat mélyen szokásaikba és gondolkodásukba ivódva. Ekképp a „szüzesség” koncepciója például (többek közt Virginia állam nevének etimológiájában) egyfajta diakritikus válaszreakciónak tekinthető az óhaza „anyaföld” metaforájára. Egy „szűzföld” szinte könnyörög a deflorációért és megtermékenyítésért, mivel pedig a kifejezés magában hordozza a tulajdonos-nélküliség vonását is, „felfedezője” és megművelője akár nyugodt szívvel igényt tarthat rá: a terminológiában kifejeződő „tisztaság” tulajdonképpen a földterület és erőforrásai jogtalan birtokbavételét hivatott szentesíteni. A föld, amely valójában régóta megtermékenyített és táplálékforrásként szolgál az őslakosság számára (így joggal tarthat igényt az „anya” metaforára), szűzként megszemélyesítve érintetlen természetté válik, és mint ilyen, szabad préda, epekedve vár urára. A kolonializmus nemi szerepkülönbségekből táplálkozó szimbolikája világosan megmutatkozik Jan Van der Straet Amerika felfedezéséről szóló képes krónikájában, amely az Európa jelképeit (kereszt, páncél, iránytű) hordozó Amerigo

^{**} Az angol „woman”, azaz „nő” szó az „out-of-man”, azaz „férfiből” kifejezésből született. (– a ford.)

Vespucci mitikus figurájára épül.⁸ A felfedező délceg alakja mögött flottája látható, amely majd visszaviszi az óhazába az Újvilág édenkertjének kincseit, lábai előtt csupasz nőalak köszönti, az amerikai őslakosságot jelképezve: míg a nő a természet romlatlan harmóniájának egy darabkája, a férfi a tudomány felsőbbrendűségének megtestesülése.⁹ A képen a hódító, miként Michel de Certeau írja, arra készül, „hogy a másik testét teleírja saját történelme krónikájával”.¹⁰

Nelson Pereira dos Santos *Én ízletes kis franciám* (Como era gostoso meu frances; 1970) című filmjében ez a patriarchális elképzelés Európa és Amerika kapcsolatáról visszajára fordítva jelenik meg.¹¹ A film, amelynek története részben Hans Staden német kalandor naplójára épül, egy francia férfiről szól, aki a dél-amerikai tupinamba törzs fogságába esik, majd halálra ítélik azokért a rémtettekért, amelyeket honfitársai hajtottak végre az indiánok ellen. Rituális kivégzése és elfogyasztása előtt azonban a törzs feleséget ad mellé az özvegy Sebioepe személyében (akinek férjét korábban az európaiak mészárolták le), és megengedik neki, hogy részt vegyen a törzs mindennapi életében.¹² A záróképen a kamera ráközelít Sebioepe arcára, amint közömbösen

fogyasztja francia férje húsát, noha előzőleg meghitt kapcsolat szövődött köztük. A képsort rövid idézet követi egy jelentésből, ami az európai hódítók őslakosok elleni kegyetlenkedéseiről számol be – átformálva az utolsó jelenet felkavaró természetét.¹³ Ha a nagy felfedezések képi ábrázolásmódjában a meztelen őslakos nő az új földterület vendégszerető jelképének tekinthető, az *Én ízletes kis franciám* nőalakja mérföldekre áll ettől a hagyományos elképzeléstől. Mivel saját közösségi kultúrájának aktív tagjaként jelenik meg, maga is a történelem részesévé válik. Meztelensége nem a felfedező túlóltözött-ségének ellenpontjaként szolgál, inkább azt jelzi, hogy a nő olyan kultúra képviselője, ahol a ruhátlanság magától értetődő. Az a tény, hogy a film nagyrészt totálképekből építkezik, amelyeken a csupasz szereplők egyszerű, hétköznapi tevékenységeiket végzik, elhatárolja a filmet a voyeur vágyak kielégítésétől, ugyanakkor szembeállítja azzal a fetisizta hollywoodi technikával, amely közelképek fragmentumaira tördeli a (női) testet.¹⁴ A francia férffel történő interakció során Sebioepe egyfajta reprezentációjává válik az amerikai őslakosság által megfogalmazott szövegeknek, amelyek szemben állnak a kolonialista gondolkodásmóddal.¹⁵ Az egyik jelenetben például az eredet-

8 Jan van der Straet *Amerika-ábrázolására számos kutató felhívta a figyelmet: Michel de Certeau: Avant Propos* (In: *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975), Olivier Richon: *Representation the Despot and the Harem: Some Questions around an Academic Orientalist Painting by Lecomte-du-Nouy* (in: *Europe and its Others*, I. kötet)

9 A gyarmatosítás civilizációk közti találkozásának nemi jelleggel történő felruházása (a női őslakosság és a férfi felfedező) egy korábban már létező gondolkodásmódból fakad, amely az *Ember és Természet* kapcsolatát tükrözte Európán belül. Alaposan kifejtve többek közt ld. Griffin: *Woman and Nature*.

10 De Certeau: *Avant Propos*.

11 A film amerikai forgalmazási címe: *How Tasty Was My Little Frenchman*.

12 A film részletes elemzése olvasható Richard Pena: *How Tasty was My Little Frenchman* című cikkében (In: Randal Johnson és Robert Stam (ed.): *Brazilian Cinema*. East Brunswick, NJ: Associated University Presses, 1982; reprint Austin: University of Texas Press, 1985).

13 A jelentés beszámol egy másik törzs, a tupiniquim lemészárlásáról, amelyet „szövetségeseik”, a portugálok hajtottak végre, alátámasztva az amerikai őslakosság azon meggyőződését, mely szerint taktikai szövetségköteik ellenére az európaiak, legyenek franciák vagy portugálok, egyforma birtokvágygal tekintettek az indiánok földterületeire.

14 A brazil Parati településén történt forgatás teljes ideje alatt a színészek és színésznők csupaszon éltek, átveve az őslakosok meztelenségre vonatkozó természetes felfogásmódját – ugyanakkor gyökeresen eltérő módon attól a metódustól, ahogy a filmiparban rögzítik a meztelen jeleneteket. Az *Én ízletes kis franciám* e tekintetben szervesen illeszkedik a hatvanas évek végének ellenkulturális mozgalmába, amely a harmadik világ társadalmait általános érdeklődéssel szemlélte, egyfajta alternatív lehetőségként tekintve rájuk.

15 A film ugyanakkor nem gyakorol kritikát az őslakos közösségeken belüli patriarchális hierarchiával szemben.



Arábiai Lawrence

mítoszról kibontakozik a tupinamba törzs szimbolikus lázadása. Sebioepe tupi nyelven mesélni kezdi törzse prométheuszi legendáját, amelynek istenhőse, Mair elhossa tudását az emberi népnek. A férj egy ponton átveszi a szót, és francia nyelven tovább meséli az isten ténykedéseit, miközben végre is hajtja őket. A tupinamba isten „kifehérítése” felidézi az európai gondolkodásmód gyarmatosító Prométheuszát, aki megváltja a tudatlan vadakat, ezúttal azonban ez a szemlélet relativizálódik, főként miután az indián asszony a végére visszaveszi az elbeszélést, és saját nyelvén meséli el népe lázadását az isten ellen – miközben a képsorokon a francia munkájának elpusztítása látható. A nő hangja ezután tovább folytatja a mesét a lázadók történetével, aláírva ezzel a felkínálkozó, alárendelt és megváltásra váró nőkép hagyományos férfimítoszáit.

Az írásképp trópusai

Az a törekvés, amely az Európán kívüli földrészek lakóit nő formájában ábrázolja, már az ókori Egyiptomban illetve Babilóniában játszódó XIX.

századi romantikus irodalmi művekben is jól felismerhető, sőt tovább él azok mozgóképi örökségeiben, lásd D. W. Griffith *Türelmetlensége* (*Intolerance*; 1916) vagy Cecil B. De Mille *Kleopátrája* (*Cleopatra*; 1934) példáját. A *Türelmetlenség Babilonja* a szexuális kicsapongások melegágya, híven a Jelenések Könyve leírásához, ami a „szajhálkodás és más földi gyarlóságok ősanjaként” tekint a városra. De Mille *Kleopátrája* még nyilvánvalóbbá teszi ezt a párhuzamot azzal, hogy a szexuális hatalmával visszaélő Kleopátrát magával Egyiptommal azonosítja, és az ókori Keletet kizárólag a kicsapongó testi élvezetek helyszínékként ábrázolja.¹⁶ Kleopátra és személyén keresztül az egyiptomi birodalom legvégső behódolása egyértelműen magán viseli a korabeli kolonialista ismertetőjegyeket, amit mi sem érzékeltet jobban az angolszász-arisztokratikus modell után mintázott római udvarnál, ahol gúnyos tréfákat sütnek el a színes bőrűnek tekinthető Kleopátra rovására, hangsúlyozva, hogy Róma sohasem válhat a Kelet részévé vagy Egyiptom alattvalójává (noha a történelmi hitelesség megkívánta volna, hogy Kleopátrát fekete színész nő játssza, Hollywood hagyományos szépségideáljához

¹⁶ Noha Kleopátra Egyiptomként jelenik meg az Antonius és Kleopátrájában is, Shakespeare nem csupán ebben a darabjában, de *A viharban* is sokkal összetettebb képet nyújt a Nyugat és a „Másféle” népek kapcsolatáról.



Indiana Jones és az elveszett frigyláda fosztogatói

igazítva európai karakterű fehér nőre bízta szerepét – hasonlóan ahhoz a hosszú folyamathoz a keresztény képzőművészetben, amely fokozatosan megfosztotta Krisztus történelmi alakját szemita külsejétől).¹⁷ Emellett mindkét film látványos lelkesedéssel ábrázolja Egyiptom és Babilon mérhetetlen anyagi bőségét (monumentális építmények, részletgazdag környezet-ábrázolás, a pornográfia határát súroló lakomák), egyfajta mozgóképes továbbéléseiként a gyarmati idők népszerű útirajzainak, amelyek megszállott aprólékosággal vették számba a Kelet ezernyi érzelmi kicsapongását.

A filmkészítés e tekintetben egyfajta történetírói és antropológiai szerepkört töltött be, (fényvel) megőrkítve más népek kultúráját. A század elején készült filmeknél különös rajongás figyelhető meg a különféle grafológiai ismertetőjegyek iránt, mint például az egyiptomi hieroglifák (lásd a *Kleopátra*-filmeket) vagy héber kéziratok (*Türelmetlenség*)

szerepeltetése, a nyitott könyvek kedvelt képsora (a *Türelmetlenség Könyve*), valamint az inzerteket kísérő „lábjegyzetek” szokása (melyekben tanári hivatástudattal ismertetnek a nézőkkel néhány járulékos információt), amitől Hollywood olyanná válik, mint valami törzsi mesemondó, egyfajta *griot*. Az írás, különösképpen az eredeti írásképek szerepeltetésével, a korai film nevelő és művészeti céllal ruházódik fel, amely kellő komolyságot kölcsönöz az akkoriban még leginkább cirkuszi látványosságként elkönyvelt fiatal médiumnak. (Minden bizonnyal nem véletlen, hogy annak idején Siegfried Kracauer többek közt hieroglifákhoz hasonlította a mozgóképet). Márpedig azzal, hogy gyermekcipőben járó művészeti ágát a történelmi régmúlthoz és „egzotikus” kultúrákhoz köti, a mozgókép egyben felmagasztosítja saját etnográfiai és történelemtudósi szerepét is, amellyel feltámasztja közönsége számára a távoli, elfeledett civilizációkat – lenyűgöző egyiptomi díszletpalotái e felmagaszto-

17 A kolonialista ábrázolásmód hagyományai Martin Bernal kifejezésével élve „árja modellben” gyökereznek, amely egyértelmű és monolitikus történelmi ívet követ az ókori („tisztának”, „demokratikusnak” és „nyugatinak” ábrázolt) Görögországtól a Római Birodalmon át a modern európai és amerikai nagyvárosokig. Lásd: *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization I. The Fabrication of Ancient Greece, 1785–1985*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987. A „történelem” ily módon az európai „fejlődés” linerás elképzelésének szinonimáját jelenti, egyaránt kirekesztve az Európán kívüli kultúrákat és az Európán belüli idegen kisebbségeket: a klasszikus görög civilizációt befolyásoló afrikai és sémi kultúrákat, a „sötét” középkor történelmében jelentős szerepet játszó iszlám világot, és sok más népet, amelyek földjeit és javaikat erőszakosan beolvasztották az európai nemzetek, miközben a „vad” és „oktalan” bélyegét sütötték rájuk.



Utazás a Holdba

sításnak emelt szentélyek. A mozi az imperializmus azon történelmi pillanatában látja meg a napvilágot, amikor a különféle gyarmatosított országok már képesek sikerrel megfogalmazni saját kulturális identitásukat a gyarmatosítók befolyásával szemben. Az ókori tematikájú filmek részben azt a romantikus nosztalgiát elevenítik fel, amely az ipari társadalmak kulturális „szennyezése” előtti „romlatlan” civilizációk felé irányult. Emellett reprezentálhatják a nyugati civilizáció keleti gyökerei után folytatott romantikus kutatást is, akár csak Schlieman Trója maradványai után kutató régészeti expedíciója. Ez az értelmezés arra a „behelyettesítő” stratégiára is magyarázatként szolgál, amely az akkoriban nemzeti függetlenségre törekvő közel-keleti nemzeteket „kifelejtette” a kortárs történetektől, és inkább történelmi elődeikkel, Egyiptommal, Babilóniával, a bibliai Szentfölddel

pótolta hiányukat.¹⁸ Egyfajta történetírói gesztusként ezek a filmek a Keletet ősi, misztikus területként határolják be, részt vállalva ezzel abban a jelenségben, amelyet Jacques Derrida egy másik szöveggörnyezetben „hieroglifikus előítéletnek” nevezett. A filmes Kelet papirusztekercsek, szfinxek, múmiák képi motívumainak zsebenciklopédiája, amelyek csupán a nyugati nézőben és olvasóban elevenednek meg, éledhetnek újjá. Ez a hagyományörző múltidézés így akár a jelen elhallgattatásának eszközeként is tekinthető, amelynek legfontosabb szerepe, hogy csírájában elfojtson minden kétséget a nyugati nagyhatalmak keleti irányú terjeszkedési törekvéseivel kapcsolatosan.

Az ősi civilizációk mumifikált ábrázolásmódja dialektikusan kapcsolódik a Nyugat történelmi szerepének reprezentációjához a gyarmatbirodalmak korában. Híven az európai történetírás hagyományaihoz, a nyugati filmgyártás produkcióiban is a „felfedező” figurájában ölt testet az Óvilág behatolása a harmadik világ birtokaira.¹⁹ A gyarmatokon játszódó filmekben (mint a *Bird of Paradise* [*Paradicsommadár*] 1932-ből, a *Wee Willie Winkie* 1937-ből, a *Black Narcissus* [*Fekete nárcisz*] 1947-ből, az *Anna és a szíami király* [*The King and I*] 1956-ból, az *Arabiai Lawrence* [*Lawrence of Arabia*] 1962-ből, sőt még Buñuel 1954-ben készült *Robinson Crusoe*-ja is) a közönség többnyire a felfedező nézőpontjából követi az eseményeket. Amint az uralkodó nézőpont átkerül az őslakosok oldalára (mint a brazil *Én izletes kis franciám* vagy az ausztráliai bennszülöttek közt játszódó 1987-es *Nice Coloured Girls* [*Kedves színes lányok*] esetében),²⁰ vagyis a kamera a szárazföldről figyel a bennszülöttekkel ahelyett, hogy az európaikkal a közeledő hajókon lenne, azonnal nyilvánvalóvá válik a „felfedezés” illuzórikus, sőt erőszakolt volta. A nyugati filmekben a főhős gyakran olyasfajta (hímnemű és nagy tudású) utazó, aki azzal a céllal érkezik az ismeretlen földterületre, hogy birtokba

18 Az egyiptológia kizárólagos érdeklődése az ókori Egyiptom iránt elég ironikus arab kontextusba helyezve, ahol Egyiptom éppen a modern arab ország alapmodelljének tekinthető.

19 Ez még azokra a filmekre is érvényes, amelyek a harmadik világ felszabadító mozgalmai után készültek.

20 Tracey Moffatt filmje az őslakos nők és a fehér telepes férfiak közötti viszony formálódását követi nyomon kétszáz éven keresztül, összemosva az első találkozókat a mai nagyvárosi kapcsolatokkal, mindezt női szemszögből ábrázolva.

vegye és kiaknázza annak kincseit, amelyek értékéről az őslakoságnak sejtelve sincs.²¹ Ez utóbbi szempont, azaz a kincsek felismerésének koncepciója az, ami a kapitalista tulajdonviszonyok legitimálására szolgál, igazolva a gyarmati kizsákmányolást – ezzel párhuzamosan azonban a nemi szerepek tekintetében is döntő jelentőséggel bír.²² A felfedezőkről szóló kalandtörténetekben, mint az *Indiana Jones*-sorozat vagy az *Arábiai Lawrence*, a felfedezőgépet kiemeli a hősök erőteljes, feltartóztathatatlan benyomulását a mozdulatlan, passzív tájba, fokozatosan feltárva annak rejtélyeit, ezáltal a néző a felfedező-kalendor tekintetén keresztül fogadja be a misztikus Kelet elkendőzött kincseinek látványát. Az *Arábiai Lawrence* iskolapéldáját kínálja a hagyományos nyugati történelemfelfogásnak, midőn a romantikus, individualista főhős-zseni nemzeti felkelésre látítja az arab törzseket, mintha azok korábban a sivatagban heverészve csupán egy európai kalandor buzdítására vártak volna (ezt az elképzelést azóta számos arab forrás cáfolja)²³. A titokzatos tájak lemeztelenítése egyfajta beavatási rítussá válik, amelynek során megnyilvánulhat a férfias hőseszmény nyugati elképzelése.

A Terra Incognita feltérképezése

A szűzföldek birtoklása iránti férfivágy gyökereivel a gyarmatosítás történelmi talajába kapaszkodik, sőt megtalálható mai kertszomszédja, a filozófia birtokain is, ahol az ismeretelmélet részben földrajzi modelleket követ. A hagyományos gondolkodásmód értelmében a természet nőnemű – lásd Francis Bacon elképzelését, miszerint minél többet ismerünk meg a tudomány segítségével a természetből, annál inkább uraivá válunk, ám minél kevesebbet tudunk róla, annál

kiszolgáltatottabbak vagyunk szeszélyeinek²⁴ –, így a kolonializmus kontextusában magától értetődő módon ruházódik fel geopolitikai mellékjelentésekkel. Bacon vágya a tudományos ismeretek bővítése iránt elválaszthatatlan a korabeli Európa földrajzi terjeszkedésétől, ami a gondolkodó hasonlataiban és metaforáiban is látványosan megnyilvánul: „Miként a hatalmas nyugat-indiai szigetvilágot sem fedeztük volna fel, ha nem áll rendelkezésünkre az iránytű, kétségtelen, hogy a bölcsészet sem érhet el jelentős eredményeket a természettudomány találmányai és felfedezései hiányában.”²⁵ Bacon ezenfelül úgy véli „szégyen és gyalázat, hogy mialatt az anyagi világ területei mára feltártak előttünk, a szellem vidékeim továbbra is szűk határok közé szorítanak az elavult felfedezések.”²⁶ A végtelen óceánokon hajózva a fausti tudásvágy maga mögött hagyja Héraklész oszlopait – útján a túlpart terra incognitájának létezésébe vetett hite vezérli. A topográfiai ismeretek, a lehetséges utak rendszerezése révén, miként Hans Blumenberg kimutatja, a véletlenszerű felfedezések előbb-utóbb elvezetnek világunk univerzális megismeréséhez. „Az emberi szellem előtt számtalan terület maradt rejtve évszázadokon át, melyeket nem a filozófia vagy az ésszerű gondolkodás tárt fel, hanem a pusztán véletlen és a kedvező szerencse, mivel olyannyira messze álltak meglévő ismereteinktől, hogy nem létezett prekoncepció (praenotio aliqua), amely elvezetett volna hozzájuk.”²⁷ A felfedező logikája Robison Crusoe-tól Indiana Jonesig ebben az értelemben azon a reményen alapszik, hogy a „természet méhe” mind újabb kincseket rejt, amelyhez nem juthatunk el a képzelet hatalmának ismerős ösvényein (*extra vias phantasiae*). Ebben az átfogóbb történelmi és szellemi kontextusban válik érthetővé az a jellegzetes szimbólum, amelyben a felfedező behatol

21 Női utazók elenyészően ritkán kerülnek főhősszerepbe (Anna és a száiai király, Black Narcissus), amikor is a kutató férfihőssel szemben többnyire „női” foglalkozást űznek: tanítónők vagy nővérek.

22 A passzív/aktív felosztás természetes szexista sztereotípiákon alapszik.

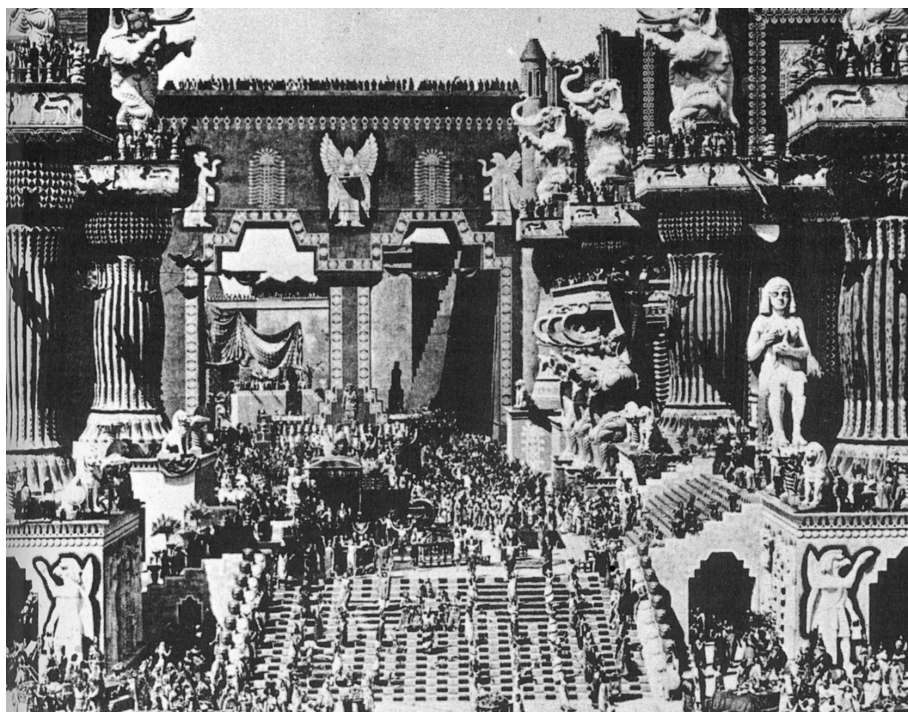
23 Például Suleiman Mousa: T. E. Lawrence: An Arab View. New York: Oxford University Press, 1966.

24 Lásd Francis Bacon: Advancement of Learning és Novum Organum. New York, Colonial Press, 1899. [Magyarul: Bacon, Francis: Novum Organum. Szeged: Lazi, 2001.]

25 Ibid. p. 135.

26 Francis Bacon: Novum Organum. In: The Works of Francis Bacon (ed. James Spedding) London: Longmans, 1870. p. 82.

27 Blumenberg: The Legitimacy of the Modern Age. p. 389.



Türelmetlenség

az Európán túli Ismeretlen barlangjárataiba – lásd többek közt *A dzsungel könyve* (*The Jungle Book*) Kipling-filmadaptációját (1942), *Az elveszett frigláda fosztogatói* (*Raiders of the Lost Ark*; 1981) nyitójelenetét, az *Indiana Jones és a Végzet Templomát* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*; 1984) és a Forster-regényből készült *Út Indiába* című filmet (*Passage to India*; 1984).

A kolonialista elbeszélések azzal igazolják a kincsvadász expedíciókat, hogy tudományos köntösbe öltöztetik őket, miként ezt a földgömbök, térképek gyakori szerepeltetése is bizonyítja. A különféle térképek részletes leírásait feltehetőleg a gyorsan fejlődő földrajztudomány inspirálta, amelyben a földterületek jelentőségét elsősorban térképen történő elhelyezésük határozta meg – felső sarokban a tudományos fennhatóság jelképének tekinthető, útmutató iránytűvel. Az elmúlt századokban a geográfia ott tükröződött valamennyi térképes kalandregény mikrokozmoszában: ezekben az irodalmi művekben fontos szerepet kapott a térképek írása és olvasása, amelyek helyességét azután az „új” földterületek igazolták, a maguk fizikai valóságában. A nyugati filmgyártás a korai antropológiai tekercektől a

Marokkón (*Morocco*; 1930) át az *Indiana Jones*-sorozatig előszeretettel ábrázolja térképábrákon a Birodalmat, miközben felhasználja ezeket az ábrákat saját technikai lehetőségeinek szemléltetésére is – hasonlóan ahhoz, ahogy a kalandregények oldalaik közé illesztették a térképrajzokat, majd később a fotográfiákat –, ezáltal látványossággá teszi magát a topográfiát. A felfedezőfilmekben (beleértve a közelmúlt *Indiana Jones*-filmjeit) példának okáért gyakorta látni térképeken mozgó nyilakat, amelyek az előrenyomulás irányát jelzik, a nyugati utazó haladását hangsúlyozva a világ megismerésében. Azáltal, hogy a film összekapcsolja médiumát a térkép ugyancsak vizuális médiumával, tudományos jelleget ölt, mintha egyfajta modern folytatása lenne a földrajztudomány diszciplínájának.

A mozgókép szívesen exponál földrajzi ábrákat valódi tájakról felvett képsorokra, tudat alatt erősítve a térkép tulajdonjogát a földterület felett, mintha csak valami jogi dokumentum lenne. A *Salamon király kincse* (*King Solomon's Mines*; 1937; 1950; 1985), miként ezt Anne McClintock felveti Rider Haggard műveiről írt tanulmányában, szembetűnő módon ruhazza fel nemi szerepekkel a felfedező és a helyleírás

közi viszonyt.²⁸ Menahem Golan modern filmverziója például már a második beállításban felmutat egy ősi írásjelekkel tevésett, meztelen női szobrocskát, amelyről egy régész magyarázatából kiderül, hogy valójában térkép: elvezet a Sába Keblei elnevezésű ikercsúcsokhoz, amelyek mélyén egy barlangban rejtőzik Salamon király mesés gyémántbányája. A felvevőgép voyeurként pásztáz végig a női térkép-testen, az izgatott régész szakértő és a régiségárus tekintetét képviselve. Az utópiához vezető út a térkép értelmezésén keresztül vezet, azaz a női test megértésén át: a legendás ikercsúcsok és a barlang a főhős rablóexpedíciójának vágyott végcélját jelképezik. A földterület topográfiaja egy női test formáját veszi fel, ezáltal a vágy titokzatos tájává alakul.

A sebesen forgó földgömb előszeretettel alkalmazott képe ugyancsak arra jogosítja fel a tudóst, hogy birtokba vegye a világot, mivel a világ földgömbként való ábrázolása a teremtő és teremtmény közötti kapcsolatot allegorizálja. A filmstúdiók rajongásukkal a földgömblogók iránt egyszerre jelképezik a médium lenyűgöző mozgáslehetőségét és globális jelenlétét, amelyek lehetővé teszik a nagyközönségnek, hogy egy mozijegy árérték bejárják a földet, miközben ki sem kell mozdulniuk a nagyváros tömegközéppontjából – ez a megszállott mozgóképes felfedezővágy már az első Lumière-tekerceken is tetten érhető, amelyek közül számtalan készült a harmadik világ egzotikus tájain, többek közt Indiában, Mexikóban vagy Palesztinában. A forgó földgolyó márkajegyévé vált a Korda-fivérek brit produkcióinak, amelyek számos esetben gyarmati témájú kalandfilmek voltak²⁹ – lásd a Birodalom-trilógiaként ismert *Sanders of the River* [*Sanders, a folyam ura*; 1935], a *The Drum* [*Dob*; 1938] és a *The Four Feathers* [*A gyávaság tollai*; 1939] című műveit, vagy a *dzsungel könyve* példáját. A mindenre kiterjedő

globális nézőpont jelképes bemutatása a befogadót egyfajta kozmikus, isteni perspektíva ígéretével kecsegteti. A térképek és glóbuszok képsoraiban bővelkedő *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* (*Around the World in 80 Days*; 1956) Jules Verne-adaptációjának nyitójelenetében a láthatatlan narrátor ódat zeng a „zsugorodó földgolyóról”, felidézve a regény sorait.³⁰ A „zsugorodást” ez esetben a felső-középosztálybeli brit férfi szemszögéből kell érteni, aki tudományos ismeretei birtokában képes arra, hogy nyolcvan nap alatt körbejárja a földgolyót, ismét csak szemléltetve a tudományos haladás és az imperialista fennhatóság közötti kapcsolatot: „*Nincs többé lehetetlen. Midőn a tudomány hamarosan meghódítja az eget, a föld megkerülésére akár nyolcvan óra is elég lesz*” – jelenti ki a David Niven által alakított főhős.

A tudomány és technológia allegorikus kapcsolata az imperializmus terjeszkedő politikájával már George Méliès korai filmjében, az *Utazás a Holdba* (*La Voyage dans la lune*; 1902) Verne-adaptációjában is megfigyelhető, amelynek legendás képsorán az „utolsó ismeretlen tartomány” felfedezése a kerek holdkorongba történő fallikus behatolásaként ábrázolódik.³¹ Ez az elképzelés az „utolsó ismeretlen tartományról”, abban a korban, amikor a Föld nagyobbreszt európai tulajdonnak számított, valójában az „első ismeretlen tartományokhoz” kötődő történeti gondolkodásmódot követi: a film cselekménye híven követi a gyarmatosító mesék foglyul ejtős témavariációjának menetét, amelyben lándzsarázó csontvázlények rontanak elő a holdbéli dzsungelféléből, ám a felfedező férfiak visszaverik őket esernyőszerű fegyvereikkel, amelyek mágikus módon egy csapásra eltüntetik a támadókat. Noha ez a film nem közvetlenül a gyarmatosításról szól, a századelő nagyhatalmi szövegkörnyezetében az imperialista terjeszkedés egyértelmű analógiájaként

28 Haggard kalandregényének igen tanulságos értelmezését lásd Anna McClintock: *Maidens, Maps and Mines: The Reinvention of Patriarchy in Colonial South Africa*. *South Atlantic Quarterly* (1988) no. 1.

29 A televízió lelkesen átvette a forgó földgömb logóját, különös tekintettel a különféle hírműsorokra, kifejezve ezzel a földkerekségre kiterjedő uralmát.

30 A *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* a nemzeti térképeket azzal is nőiesíti, hogy a különféle országtérképek hátoldalára őslakos nőfigurák rajzait helyezi. A főhős léggömbjére női személyes névmással utal, és *La Coquette*-nek nevezi.

31 A „hold” szó női megjelenítése a francia nyelvben „la lune”, női ikonográfia formájában él tovább a mozgóképi ábrázolásban.



A múmia, 1999

olvasható.³² Hasonló tapasztalható a közelmúlt olyan filmjeiben is, mint *A Jedi visszatér* (*Return of the Jedi*; 1983), ahol a világűr meghódítása kolonialista színezetet kap azáltal, hogy a távoli bolygókat erőteljesen az „elmaradott” harmadik világot idéző tájakkal ábrázolják (sivatagok, őserdők, hegyvidékek). A manicheus kapcsolat az amerikai hős és a vad vidékek őslakói közt világosan felismerhető a plüssmackószerű *ewokok* figuráiban, akik valamennyi szereplő számára ismeretlen nyelven beszélnek, és imádattal kezelik a technikailag fejlettebb hőst, aki megvédi kicsiny populációjukat a tisztázatlan szándékú, rosszindulatú szörnyektől. Az amerikai hős fizikai-erkölcsi diadala legitimálja az ellenség megsemmisítését, akárcsak a barátságos „elemek” atyai átnevelését szर्वilis alattvalókká – miközben igazolja önhatalmú jogát újabb gyarmati állomáshelyek felállítására (és közvetett módon a régi állomáshelyek megtartására, legyenek azok Afrikában, Ázsiában vagy Amerikában).

A sötét kontinens

A kolonialista filmek célja, hogy bevezessék a nyugati nézőt egy ismeretlen kultúrába. Ez még azokra az egzotikus tájakon, ősi időkben játszódó alkotásokra is érvényes, amelyek nem rendelkeznek európai szereplőkkel (lásd *Türelmetlenség*³³, *Tízparancsolat* [*The Ten Commandments*; 1923; 1953], *A bagdadi tolvaj* [*The Thief of Bagdad*; 1924], *Kismet* [1944]), keleti hőseit/hősnőjüket azonban nyugati filmsztár alakítja. Ezek a filmek nézőiket olyan néprajzi túrára invitálják, amelynek színtere egy celluloidon konzervált kultúra, a maga nyíltan dicsőített látványbőségével és ideiglenes voyeurizmusával, híven André Bazin azon kijelentéséhez, amely a mozgóképi médiumának egyfajta „múmia-komplexust” tulajdonít.³⁴ A befogadó az esetek többségében a Nyugat tekintetével azonosul (képviselje azt akár nyugati hős/hősnő, akár keletinek maszkírozott nyugati színész/színésznő), amelynek célja uralkodni egy

32 Georges Méliès életműve viszonylag nagy számban mutat fel gyarmati felfedezéssel és orientalista mesékkel kapcsolatos kisfilmeket például: *Le Fakír-Mystère Indien* (1896), *Vente d'esclaves au Harem* (1897), *Cleopatre* (1899), *La vengeance de Bouddah* (1901), *Les aventures de Robinson Crusoe* (1902), *Le palais des mille et une nuits* (1905). Érdekes módon Méliès vonzalma a színházi látványosságok iránt az Egyiptomi Variété fantasztikus előadásáival kezdődött, Maskelyne és Cooke rendezésében.

33 Itt elsősorban a babiloni történetszádra utalok.

34 Bazin Malraux-ihlette kijelentése a *The ontology of the Photographic Image* (magyarul: Bazin, André: A fénykép ontológiája. (ford. Baróti Dezső) In: Bazin: Mi a film? Osiris: Budapest, 1995. pp. 16–23.) nyitófejezetében felveti, hogy a festészet és szobrászat eredete ebben a múmiakomplexusban keresendő. A mozifilm rítusa e tekintetben hasonló az egyiptomi vallási szertartásokhoz, amelyek „az idő múlása elleni védekezésből” fakadtak, ezáltal kielégítve az emberek alapvető vágyát. Bazin ebben az érdekes párhuzamban nézetem szerint egyfajta egzisztencialista interpretációját adja a múmiának, ugyanakkor ellentmond az eredeti egyiptomi vallásnak, ami magától értetődő módon feltételezte a halál utáni életet – amelyhez a múmia csupán egy eszköz volt.

kiemelt történelmi periódusban megragadott idegen kultúra kódexén, amit a filmek (miként ezt Edward Said állítja) egyszerű, öntudatlan és könnyen alkalmazkodó rendszerként ábrázolnak. A kölcsönös párbeszédnek, valamint a Kelet/Nyugat-viszony dialektikus megközelítésének még a lehetősége is ki van zárva ebből a gondolkodásmódból. Ezek a filmek megőrzik és újratermelik a kolonializmus mechanizmusait: az aktív történelmi és narratív szerep lehetőségétől megfosztott Kelet nem több egyszerű látványosságnál vagy tanulmányozásra szánt kuriózumnál.³⁵

Híven ehhez a gondolatmenethez, a harmadik világ elmaradott területként történő ábrázolásaihoz eredményesen alkalmazható egyfajta topográfiai leegyszerűsítés, mint például a Kelet végtelen sivatagként történő bemutatása, amely metaforikus értelemben a régió kietlenségére utal. A sivatag mint a dialógusokban állandóan felbukkanó hivatkozás vagy visszatérő vizuális motívum, a Kelet történetének elidegeníthetetlen és változatlan részeként jelenik meg ezekben a művekben. Miközben az olyan filmek, mint az *Arabiai Lawrence*, az *Exodus* (1960) vagy az *Az elveszett frigyiláda fosztogatói* az arab szereplőkhöz az elmaradottság képsorait rendelik, a nyugati szereplők a messzi sivatagok antitézisei, akikhez olyan szerepkörök társulnak, mint a termékeny és kreatív pionír vagy a vadon férfias megváltója. A kolonialista szemléletmódú filmekben kulturálisan túlfogalmazott földrajzi-szimbolikus polarizáltság nyilvánul meg – jobbra ez a Kelet/Nyugat-tengely határozza meg a távoli földrészeket játszódó történeteket. Egyfajta visszatérés-

ként az olyan szerzők, mint Madame de Staël vagy Hippolyte Taine determinisztikus éghajlatelméleteihez, a filmek úgy állítják be a Keletet, mint az ésszerűtlen primitivizmus és féktelen ösztönök melegágyát. A perzselő homoksivatag sivár, lecsupaszított vidéke földrajzi jelképévé válik a kitarulkozó, féktelenül heves szenvedélynek és kavargó érzelmeknek, a Keletet egyszerűen a kontrollálhatatlan ösztönén birodalmaként megfestve.

A Kelet mint a nemiség metaforája legszemléletesebb módon a lefátyolozott nőalak visszatérő képében fejeződik ki. A fátyol mögé zárt nő megközelíthetlensége, amely az egzotikumban rejlő misztikumot tükrözi, megköveteli a nyugati felfedezőztől, hogy tudásvágyától hajtva lefejtse a védőburkokat. A keleti témájú európai rajzokon, fotókon, filmekben látható lefátyolozott nők ironikus módon rendszerint többet mutatnak meg testükből, mint amennyit eltakarnak.³⁶ A női fél szó szerinti lemeztenítése allegorikus formája annak a folyamatnak, amely során a nyugati férfiönként birtokba veszi a szülőföldjét jelképező nőt, kiszolgáltatva felfedező- és tudásvágyának. Ezen összekapcsolódása az ismeretelméletnek és szexualitásnak a kolonialista gondolkodásmódban óhatatlanul is Freud „sötét kontinens” metaforáját idézi. Freud gyakran fogalmazza meg a női szexualitás kiismerhetetlen, homályos mivoltát a régészet és földrajzi felfedezések metaforakészletét igénybe véve – maga a „sötét kontinens” kifejezés például a Viktória-korabeli felfedező, Stanley egyik könyvéből való.³⁷

35 Ebben a tanulmányban a hollywoodi Kelet-filmek hét altípusát különböztetem meg: 1) mai nyugatiak a Keleten (*A sejk* [The Sheik, 1921], *Út Marokkóba* [The Road to Morocco, 1942], *Casablanca* [1942], *Az ember, aki túl sokat tudott* [The Man Who Knew Too Much, 1956], *Az elveszett frigyiláda fosztogatói* [Raiders of the Lost Ark, 1981], *Szahara* [Sahara; 1983], *Ishtar* [1983]); 2) keletiek a nyugati világban (*Fekete vasárnap* [Black Sunday, 1977], *Vissza a jövőbe* [Back to the Future, 1985]); 3) ősi történetek a Keletről, például a különféle Kleopátra-filmek; 4) modern történelmi filmek (*Exodus* [1960], *Arabiai Lawrence* [1962]); 5) bibliai történetek, mint a *Tízparancsolat-filmek* vagy a *Sámson és Delilah* (Samson and Delilah, 1949); 6) történetek *Az Ezeregyéjszaka* meséiből (*A bagdadi tolvaj* [1924], *Oriental Dream* [1944], *Kismet* [1955]); 7) olyan történetek, amelyekben az ősi Egyiptom mindössze ürügyet szolgáltat mai románcok vagy rémtörténetek számára (lásd a *Múmia*-filmeket).

36 Malek Alloula ezt a jelenséget az Algériában készült francia képeslapok elemzésén keresztül vizsgálja, lásd: *The Colonial Harem*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

37 *Maga Freud is összefüggésbe hozza Afrikát és a nőiséget az Álmodásokról szóló tanulmányában, ahol Haggard Ő (She) című regényéről azt állítja: „Sajátságos könyv, telve burkolt értelemmel (...) az örök asszonyi (...) [melyben] egy fel nem fedezett, szinte ember nem járta vidékre vivő kalandos útról van szó.” James Strachey (ed.): The Standard Edition of the Complete Psychological*

Saját személyére egyfajta felfedezőként tekintve, aki új világokat térképez fel, Freud a *Tanulmányok a hisztériáról* című munkájában a pszichoanalitikus tevékenységét a régészethez hasonlítja: „*annak a patogén pszichikai anyagnak a rétegenként való kikotrásáról van szó, amelyet leginkább egy betemetett város kiásásának technikájához szoktunk hasonlítani.*”³⁸ Ez az analógia, amely az Elisabeth Von R. kisasszonyról szóló esettanulmányában szerepel, felhívja a figyelmet a kezelőorvos azon tevékenységére, amely során egyre mélyebbre hatolva feltárja a beteg titokzatos gondolatvilágát, mint ahogy Freud első személyben megfogalmazza: „*az emlékezet mélyebb rétegeibe hatolva bizonyos pontokon a hipnotikus vizsgálatot vagy ahhoz hasonló technikát alkalmaztam.*”³⁹

Miközben Freud általános szóhasználatával élve egyre „mélyebben hatol a női neurózisba”, köszönhetően a tudománynak, ami „alaposabb és átfogóbb betekintést” nyújt a női természetbe⁴⁰, talán észre sem vette metaforáinak politikai színezetét. Miként ezt Toril Moi felveti, Freud számára a behatolás jelenti megközelítésének lényegét a női nem felé⁴¹, különös tekintettel a női szexualitás „sötét kontinensére”. Az az elképzelés, mely szerint a tudatalatti szükségszerűen feltárára szorul, megköveteli azt is, hogy a kiszemelt célobjektum kellőképp rejtélyes legyen, hiszen csak így igazolódhat maga a vágy, ami a behatolásra és leigázásra kész. David Macey azon kijelentése, amely szerint a „*pszichoanalízis úgy tekinti a nőiséget, mint ami meghaladja racionalista megközelítésmódjának lehetőségeit, ugyanakkor zokon veszi, hogy*

képtelen megmagyarázni működését”⁴², egyaránt érvényes arra a pozícióra is, amit a kolonialista gondolkodásmódban a Kelet foglal el. Ráadásul Freud előszeretettel használja az agresszió nyelvezetét is, amikor például olyasmiket ír, hogy „*erőszakkal bejutunk a belső rétegbe, leküzdvé minden ellenállást.*”⁴³ A civilizációk keleti gyökereit vizsgálva Freud szívesen használ fel ősi mítoszokat és hősöket, mint Oidipusz és a Szfinx, ahhoz, hogy párhuzamba állítsa az emberi kultúra és psziché fejlődését. (Noha életművében nem szentel nagyobb lélegzetű írást az egyiptomi kultúrának, állítólag régiséggyűjteményének tekintélyes részét képezték a Nílus vidékének ősi szobrai és kézművestárgyai.)⁴⁴ A pszichoanalitikus, aki az elfojtott múlt segítségével gyógyít (Freud hisztériával kapcsolatos kutatásainak túlnyomó többségét nőkkel folytatta), hasonlatos az archeológushoz, aki a civilizáció elrejtett múltjára derít fényt (nagyobb részt a harmadik világ országaiban történő ásatásokon). Akárcsak a régészetnél, Freud ismeretelméletében is a (fehér) férfi tölti be a központi szerepet, mint a tudás birtokosa, aki kész behatolni nőbe, szövegbe egyaránt – miközben az készséggel áll rendelkezésére, egzotikus földrészként feltárva előtte titkait.

Az archeológia és a pszichoanalízis összefonódása kapcsolatba hozható egy népszerű XIX. századi motívummal, amelyben a Kelet gyökereibe történő behatolás az „én” belső kolóniájába történő behatolásként jelenik meg („*Un voyage en Orient [était] comme un grand acte de ma vie intérieure*”, Lamartine szavaival élve⁴⁵). Az archeológia – mint a civilizáció

Works of Sigmund Freud. London: Hoggarth Press, 1953–1974. pp. 453–454. [Magyarul: Freud, Sigmund: Álomfejtés. (ford. Hollós István) Budapest: Helikon, 2003. id. h. p. 317., 318.]

38 Joseph Breuer–Sigmund Freud: Studies in Hysteria. New York: Basic Books, 1957. p. 139. [Freud, Sigmund: *Tanulmányok a hisztériáról* (ford. Schulcz Katalin). In: Freud: Válogatás az életműből. Budapest: Európa, 2003. id. h. p. 72.]

39 Ibid. [Magyarul: Ibid. p. 72.]

40 Sigmund Freud: On Transformation of Instinct as Exemplified in Anal Eroticism. In: James Strachey (ed.): The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. p. 129, 135.

41 Toril Moi: Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora. In: Charles Brenheimer–Claire Kahane (ed.): In Dora's Case: Freud, Hysteria, Feminism. London: Virago, 1985. p. 198.

42 David Macey: Lacan in Contexts. London–New York: Verso, 1988. pp. 178–180.

43 Breuer–Freud: Studies in Hysteria. p. 292.

44 Stephan Salisbury: In Dr. Freud Collection, Objects of Desire. New York Times (1989 szeptember 3.)

45 „Keleti utazásom olyan volt, akár egy nagy esemény a belső életemben.”

eredetét kutató tudományág – születése elválaszthatatlanul összekapcsolódik a gyarmatbirodalmi terjeszkedéssel. Az *Indiana Jones*-trilógia például pontosan visszaadja azt a kolonialista elképzelést, amely szerint az ősi kultúrákról felhalmozott nyugati tudás „megmenti” a múltat a teljes feledéstől. Ez a maskulin mentőakció szolgál *Az elveszett frigyláda fosztogatóiban* igazolásként arra, hogy a hősök megfosztják Egyiptomot történelmi örökségétől, a Nyugat nagyvárosi múzeumainak őrizetére bízva – hasonlóan ahhoz az uralkodó szemlélethez, ami áthatja a *Türelmetlenséget*, a *Kleopátrát* vagy a *Múmia*-filmeket (ezek a filmek cseppet sem meglepő módon gyakran szerepelnek kísérőprogramként egyiptológiai kiállításokon). Spielberg munkája szimptomatikus módon határozottan szétválasztja az ősi és a modern Egyiptomot, hiszen szakadéknak kell lennie múlt és jelen között, hogy a tudós főhősnek legyen mit áthidalnia. A régészeti leletek igazi jelentősége a film eurocentrikus látásmódja szerint kizárólag a nyugati tudomány fátylavívői számára nyilvánulhat meg, az egyiptomi nép képviselői megmaradnak a tudatlan arabok szintjén, akik mit sem sejtve üldögélnek történelmi kincseiken, miként ezt oly sokáig az olaj esetében is tették. A történet a harmincas években játszódik, amikor a Föld tekintélyes része még gyarmati rendszerekhez tartozott, így a film szerint a brit jelenlét Egyiptomban teljesen

természetesnek számít, és szóba sem kerül az arab nép küzdelme az idegen elnyomás ellen.

Az amerikai főhős – akit a film szívesen ábrázol egyfajta vadnyugati jófiúként – foglalkozását tekintve régész, aki komoly küldetésstudattal kutatja a nyugati civilizáció keleti forrásait. Előbb felszabadítja az ősi héber frigyládát a törvénytelen egyiptomi rabságból, majd megmenti az erkölcstelen náci hatalomtól, közvetetten megerősítve ezzel a hagyományos amerikai–zsidó összefogást a nácik és arab csatlósai ellenében.⁴⁶ A geopolitikai erővonalak épp ilyen világosan megmutatkoznak a *Tízparancsolat* túlságosan szembeszökő allegóriájában, ahol a WASP (azaz fehér-angolszász-protestáns) embertípust emblematikusan megtestesítő színészre, Charlton Hestonra bízta az egyiptomi elnyomókkal küzdő héber Mózes szerepét, éppen az ötvenes évek derekán, azaz az amerikaiak által támogatott Izraelnek az arab nemzetek ellen folytatott háborúja idején.⁴⁷ A tény, hogy *Az elveszett frigyláda fosztogatói* végén éppen az amerikai hadsereg felügyeletére bízta a „top secret” frigyládát – annak aktív hozzájárulásával –, jóformán egyértelmű geopolitikai olvasatot kínál a közönségnek.⁴⁸ Spielberg filmje ugyanakkor jelentős párhuzamot von a cselekmény során a hősnő, Marion és a frigyláda között, a főhős belső harmóniáért folytatott kutatóútjának ikertárgyaiként ábrázolva őket. A

46 A zsidó nép nyugati történelemhez, politikához, kultúrához történő kapcsolása egybecseng a cionista gondolkodásmóddal, amely gyakorlatilag megfelel a közel-keleti zsidóság jelentős arab történelmi/kulturális sajátosságairól. A cionista elgondolásokból fakadó problémák bővebb kifejtését lásd Ella Shohat: *Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of its Jewish Victims*. Social Texts (1988 őszi) no. 19–20. Az állítások részleges továbbgondolása olvasható: *Critical Inquiry* 15 (1989) no. 3., az *An Exchange on Edward Said and Difference* szekcióban, lásd Edward Said válaszait. pp. 634–646.

47 Ezt a filmet, noha nagyrészt Egyiptomban forgatták, az egyiptomi hatóságok betiltották.

48 Ezzel párhuzamosan felismerhető egy rejtett zsidó alapulvasat is a szöveg mélyén. Az ősi múltban Egyiptom megfosztotta a frigyládától a zsidó népet, a jelenben (harmincas évek) ugyanezt teszik a nácik is: de egy időlagúton átlépve Harrison Ford megküzd a nácikkal a zsidó kegytárgy képviseletében (a zsidó népnév természetesen egyetlen alkalommal sem hangzik el a filmben), majd a végkifejletben a megmentőt a megmentendő menti meg. Steven Spielberg a történelmi áldozatszereptől való megszabadulás vágyameséjét mondja el, felhasználva az ókori bibliai mítoszok csodatételeit, amelyek hatékonyan bizonyultak egykor az egyiptomiak, ma pedig a nácik ellen – csodákat, amelyek nem történtek meg a holokauszt idején. A héber frigyláda csodat tesz, elűnteti a nácikat, ezzel megmenti dr. Jonest és barátjót a németektől, akik az amerikaiakkal ellentétben nem tartották tiszteletben az ősi törvényt, amely megtiltja a betekintést a legszentebb ereklyébe. Az isteni képmás megtekintésére és megmintázására vonatkozó zsidó vallási tilalom (amelynek egyik következménye a képzőművészetek háttérbe szorulása volt) ekképp győzelmet arat a kereszténység vallási ábrázolás iránti részrehajlása felett. A film, a mozgóképi voyeurizmus paradoxonjára jellemzően, egyrészt megbünteti az isteni szépség látványára áhító gőgös vágyat, ugyanakkor a büntetés szemképráztató ábrázolásával táplálja a néző látványéhségét.

ládához vezető nyaklánc Marionhoz tartozik, aki hamarosan maga is a vetélkedő nacionalista férfivágyak célpontjává válik. A nációk és arab segítők elrabolják, akárcsak az értékes régészeti leletet, hogy azután dr. Jones egyszerre menthessen meg lányt és ládát a fináléban. Az ismeretlenbe történő utazás céljának – legyen az szellemi vagy földrajzi – lényegét az jelenti, hogy a nyugati felfedező egyszerre ismerője a Keletnek, ugyanakkor felvilágosítója is, aki tudásával megmenti a földet szellemi sötétségétől.

Az egyiptológia és az Al Mumia

A korábbiakban tárgyalt problémának egészen eltérő olvasatát kínálja az *Al Mumia* [Múmia; 1969] című egyiptomi film, amelyet Shadi Abdel Salam rendezett.⁴⁹ A film története a Királyok Völgyében talált fáraósírok feltárásának megtörtént eseményein alapul, amelyek időpontja 1881, azaz éppen egy évvel Egyiptom teljes brit gyarmatosítása előtt: a nyitó-jelenetben Gaston Maspero francia egyiptológus beszámol kollégáinak a helyi feketepiacon gazdát cserélő ritka antikvitásokról, amelyek Jahmesz⁵⁰, III. Thotmesz⁵¹ és II. Ramszesz⁵² uralkodók korából valók. A kormány Maspero által irányított archeológiai bizottsága egy ifjú egyiptomi régész vezetésével expedíciós csoportot küld a thébai sírok feltárására, hogy ezzel véget vessenek a fosztogatásoknak. Ezalatt Thébában a sírokban talált használati tárgyak eladásából élő felső-egyiptomi arab törzs feje életét veszti, ezért fivérének be kell avatnia két unokaöccsét a gazdag hegyek titkába. Az apjukat gyászoló fiúkat elborzasztja az egyik múmia meggyalázása, amelyre azért kerül sor, hogy a tetemet megfoszthassák értékes aranyláncától, amely Hórusz Szemének szent szimbólumát ábrázolja. A tiltakozó testvérpár két, egyaránt súlyos áruulás közt kényszerül választásra: a mérleg egyik serpenyőjében az ősi múlt kíméletlen kifosztása és a múmiák megszenteltségének áll, a másikban édesapjuk örökségének megtagadása, amellyel meg-

fosztanak törzsüket még eddigi szűkös megélhetési forrásától is. A titok felfedésével azonnali halálra ítélnék családjukat és törzsüket, mindezt azoknak a halottaknak a nevében, akiket már saját népük vénjei is mindössze porladó tetemeknek tekintenek. Az idősebb testvért a vének meggyilkolják, amikor nem hajlandó eladni a műtárgyakat a feketepiacon, miközben a fiatalabb fiú, Wannis tehetetlenül vergődik a büntudattól, hogy fontosabbnak tart egy halom ezeréves holttestet saját népénél („Hány halottunkat gyalázta meg apám, hogy enni adjon nekiünk?” – faggatja édesanyját), amely ráadásul megveti és elutasítja ezért. Théba és Karnak maradványai közt bolyongva – amelyek nem csupán egy egzotikus kultúra mementói számára, hanem gyermekkori emlékeinek eleven színhelyei – a szédítő kameramozgásokkal felvett hosszú beállítások egyaránt tükrözik erkölcsi, sőt episztemológiai tériszonyát, a súlyos konfliktust nemzeti öröksége iránt érzett mélyesleges felelősségtudata és jelenkori törzse megélhetésére vonatkozó kötelességérzete között. Miután meggyőződik arról, hogy a „régész effendik” nem kiszípolozni, inkább megérteni szándékoznak Egyiptom múltját, felfedi titkát Maspero asszisztensének. Az expedíció, mielőtt még a törzs megakadályozhatná, kiüríti a sírkamrákat, és a múmiakoporsókat egy múzeumba szállítják.

Az *Al Mumia* a XIX. század végén játszódik, abban az időben, amikor a nyugati egyiptológusok még állami szabályozás nélkül végezheték tevékenységüket. Mire a brit birodalom 1882-ben megszállta Egyiptomot, az országot már teljesen megfosztották történelmi kincseitől, amelyek londoni és párizsi múzeumok termeit díszítették, fennem hirdelve a nyugati tudományos haladás dicsőségét. Miként ez az 1881-es felfedezésről írt beszámolókból kiderül, a korabeli egyiptológiai küldetéstudat meglehetősen képmutató nyelvezetében ez a mértéktelen sírrablás olyan hősi mentőexpedíciók sorozataként fogalmazódik meg, amelyek során a Kelet hatalmas uralkodói ortalomra találnak az arab nomádoktól a fejlett Nyugat

49 A filmet az Egyesült Államokban a *The Night of the Counting the Years* címen forgalmazták.

50 Jahmesz szabadította fel Egyiptomot a hükszosz hódítás alól, megnyitva az Újbirodalom korszakát az ókori Egyiptom történelmében.

51 III. Thotmesz, a legnagyobb hadvezér-fáraó, hódította meg Palesztinát és Szíriát.

52 II. Ramszesz uralkodott az exodus idején.

jóvoltából, így a felfedezők császárokkal és királyi dinasztiákkal kerülnek közös nevezőre. Azáltal, hogy leegyszerűsítő módon leválasztja a korabeli Egyiptomot történelmi múltjáról, a Nyugat kényelmesen saját fennhatósága alá rendeli az ország ókori örökségét⁵³ – ezért aztán mi sem természetesebb annál, mint például az, hogy a Rosetta-követ a British Museumban őrzik. Abdel Salam filmje látványos módon megkérdőjelezi ezt az archeológiai történetsémát azzal, hogy előtérbe helyezi az egyiptológiai szövegekben korábban lapszélre szorult figurákat. Noha a film egy régészeti expedíció indításával kezdődik és sikeres befejezésével ér véget, magát a küldetés lényegét eredményesen vonja kétségbe, mivel inkább a hús-vér őslakosság konkrét dilemmáira összpontosít. A nem-diegetikus zenei alapmotívum, amely egy felső-egyiptomi sláger, az „Al Arian” dallamát követi, valamint a film helyi atmoszférához igazodó, kimért ritmusa csupán néhány példa arra, miként fejezi ki az *Al Mumia* filmnyelvi eszközei segítségével a környezet autentikus kultúrájának erejét.⁵⁴ A film a kolonialista hagyománytól eltérően nem azzal ér véget, hogy a műtárgyakat biztonságba helyezik egy múzeum mélyén, hanem egy hosszú beállítással, amelyen az expedíció tagjait és a múmiákat szállító hajó lassanként semmibe vész a pusztulásra ítélt törzs szeme elől. Ahogyan az *Én ízletes kis franciám* nyitójelenetében az amerikai őslakosok szemszögéből láthatjuk az európai behatolást, az *Al*

Mumia azzal az ürességgel ér véget, amit az európaiak kivonulásuk után hátrahagynak. Noha korabeli beszámolók szerint az egyiptomi asszonyok gyászénekekkel kísérték a múmiák távozását, Shadi Abdel Salam hosszan kitartott, személytelennek tűnő záróképében inkább a közösség néma tekintetével és a fülünkbe sivító szél hangjával fejezi ki az őslakosság tiltakozását. Ez a tekintet fényévekre van a nyugati archeológiai filmek dicsőséges fináléitól – ezzel szemben elemi erővel mutat rá arra a katasztrofális változásra, amely a Kelet lakóinak életében bekövetkezett –, visszajára fordítva azt a jelentést, amely az egyiptológia öntömjénező szótáraiban a sírrablás és fosztogatás kifejezéseihez kötődik.⁵⁵

A régészeti beszámolók gyakorta öntudatlanul alkalmaznak olyan metaforákat, amelyek az archeológia tudományos hivatását a kapitalista értékrendbe illesztik. Howard Carter régészprofesszor, aki részt vett Tutanhamon sírjának feltárásában, az 1881-es expedícióról szóló munkájában így ír: „*Tűnjék bármilyen hihetetlennek, a sír titkát hat éven át őrizték a család tagjai, bőséggel kamatoztatva a több mint negyven halott fáraóból álló bankszámlájukat.*”⁵⁶ Abdel Salam filmje ezzel ellentétben azt az ambivalens kapcsolatot hangsúlyozza, ami a törzs és a kincsek, tágabb értelemben véve az egyiptomi nép és nemzeti örökségük közt kialakult. Noha a törzs fosztogatásból élt, mivel erre az éhezés kényszerítette őket, a lopás

53 Howard Carter és A. G. Mace beszámolója például elődeik 1881-es felfedezéséről az egyiptológusok múmiamentő-expedícióját közös nevezőre hozza azon tevékenységekkel, amelyekkel az ősi egyiptomi papok királyaikat védték: „Egy sekély, szabálytalan sírgödörben egymás hegyén-hátán heverték az ősi Kelet leghatalmasabb uralkodóinak tetemei, királyok, akiknek neve ismerős az egész világ számára, és akiknek látványára a legvadabb álmainkban sem mertünk számítani. Ott feküdtek azóta, hogy háromezer esztendővel korábban egy sötét éjjelen papjaik sietve elrejtették őket: koporsóikon és múmiáikon pontos rendben ott állt mindazon bűvőhelyek neve, ahol időközben megfordultak – néhány közülük ez idő alatt más koporsóba került. Negyvennyolc órán belül – manapság nekünk több idő kell egy ilyen kényes munkához – a sírhelyet kiürítették, és a királyok felkerültek a múzeum hajójára.” In: Shirley Glubok (ed.): *Discovering Tut-ankh-Amen's Tomb [részlet Howard Carter és A. G. Mace The Tomb of Tut-ankh-Amen című művéből]* New York: Macmillan, 1968. p. 15.

54 A közelmúltban egy televíziós interjúban a rendezőt finoman felelősségre vonták azért, hogy nyugati zenészt használt, amikor éppen elegendő kiváló zenész dolgozik Egyiptomban is. Abdel Salam kitarzott emellett, hogy kiemelkedő szakmai tudása miatt esett választása az olasz művészre, akinek feladata csupán a már létező egyiptomi dallamok elrendezése volt a filmben. Khassan Aawara: *Al Mumia. Al Anba* (1983. október 30.)

55 Edward Saïd úttörő elméleti írásai mellett, amelyek az orientalista gondolkodásmódról szólnak, lásd még Timothy Mitchell: *Colonising Egypt. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.*

56 Glubok: *Discovering Tut-ankh-Amen's Tomb. p. 15.*

ténye egyfajta kritikaként fogalmazódik meg az imperialista osztályviszonyok ellen. Más szóval az archeológiai „megváltás” a konkrét történelmi és kulturális szövegkörnyezetbe helyezve nem jelent mást, mint elvenni az életben maradás egyetlen eszközét az őslakosok kezéből, és nem adni semmit cserébe. Bűnös leegyszerűsítés lenne azonban az *Al Mumiát* csupán az egyiptológia elleni vádiratként tekinteni. A film rávilágít az osztályok közti kapcsolatokra a gyarmati mozgástérben, ahol az őslakosközösség a túlélés érdekében a feketepiac kisstílusú árusaival kénytelen üzletelni, mivel a kairói „effendik” egy fillért sem fizetnének nekik, sőt börtönbe zárnák őket. Az egyiptomi társadalom osztályhierarchiája csak még szélsőségesebbé válik a gyarmatosítás következtében, rákényszerítve a falusi embereket arra, hogy kultúrájuk műtárgyaiban csupán túlélésük eszközeit lássák, aprópénzért kiárusítva az egyetlen hatalmukat jelentő tradíciót. A törzs nézőpontjából bemutatott effendik egyszerűen idegenek, leválasztva nemzeti hovatartozásuktól. A nyugati filmek Egyiptom-ábrázolásával szemben az *Al Mumia* nem a modern arab valóság rovására próbálja hangsúlyozni az ókor pompáját – inkább komplex, többretegű összefüggérendszerként határozza meg az egyiptomi identitást.

Az egyiptomi identitástudat allegóriájaként értelmezve az *Al Mumia* a nemzeti kultúrák sorsáról szóló elmélkedésnek tekinthető. Shadi Abdel Salam szerint: „*Nemzeti kultúránk népünk emlékezetének mélyén van eltemetve, és népünk tagjai közül sokan nincsenek is tisztában értékeivel.*”⁵⁷ Filmjének hősei valószínűtlenül kifinomult irodalmi formában beszélnek anyanyelvüket (egy létező törzsi dialektus helyett), ezzel is arab kulturális gyökereiket képviselve, életük az ősi múlt szerves folytatásaként jelenik meg, amit a rendező olyan egyszerű eszközökkel is hangsúlyoz, mint a hősnőt játszó Nadia Lufti színésznő ókori mintát követő szemfestése. Ez a jelképekben megnyilvánuló, szinkretikus kapcsolat az ókori és

modern nemzet közt köti össze az ősi „Hórusz szemét” – ami első megjelenésekor szűk közelképben mered a testvérpárra, mintha magát a nézőt figyelné – a „hamsa” arab írásjelével, egy gonosz szem felé kinyújtott kéz ábrájával, ami azon a hajón látható, ahol az idősebb testvért meggyilkolják. Wannis és egy emigráns munkás párbeszédét, amelyben olyan kifejezéseket használnak, mint a „kiismerhetetlen sorsot hordozó kéz” vagy a „kőtenyérből kiolvasható jövő”, egy hatalmas szobor markáról készült totálképek kísérik, arra utalva, milyen kétes kimenetelű vállalkozás emlékművek kezébe helyezni az emberi sorsot. A Közel-Keleten manapság igen népszerű tényérjósítás szokása erőteljesen szembe állítódik a halhatatlan *grandeurrel*, valamint a kőszobrok hideg élettelenységével.⁵⁸ Az arab Egyiptom történelmi múltjával folytatott vizuális párbeszéde különféle montázsszekvenciákban nyilvánul meg, mint például abban a jelenetben, ahol a kőszobrokra feltekintő Wannis gyötrelmét időnként madártávlatból felvett totálképek szakítják meg, az emlékművek nézőpontjából mutatva a főhőst. A film forgatókönyvének írói, Taha Hussain és Tawfiq al-Hakim számtalan ponton utalnak arra a szintézisre, amely a mai Egyiptom identitását a fáraók kora, az arab nyelv és az iszlám vallás történelmi-kulturális elemeiből teremtette meg. Az *Al Mumia* nyitófelirata a Halottak Könyvéből vett idézet, ígéret arra, hogy akik eltávoztak, egyszer majd visszatérnek, a filmet lezáró felirat pedig ébredésre szólítja fel a holtakat – mindkét szöveg gazdagabb értelmet nyer a film készítési idejének kontextusába helyezve.⁵⁹ Az Izraeltól elszenvedett 1967-es vereséget követő időszakban Gamal Abdel Nasser kormánya sokat veszített népszerűségéből, és az általános borúlátás kéz a kézben járt a kritikai újraértékelés széles körű igényével. Ebben az értelemben véve a feltámadásra szólító ősi szöveg nemzeti újjászületésre buzdít a hatvanas évek végén, Egyiptomban.

57 Guy Hennebelle: Chadi Abdel Salam Prix Georges Sadoul 1970: La momie est une réflexion sur le destin d'une culture nationale. Les Lettres Françaises 1366 (1977. december 30.) p. 176.

58 „A legnagyobb fáraók voltak – de mi lett belőlük?” – a *filmben elhangzó tünődés némiképp Shelley Ozymandias című versére emlékeztet.*

59 Lásd E. A. Wallis Budge (ed.): The Book of the Dead. London: Arkana, 1989.



Távol Afrikától

Textuális/szexuális stratégiák

A gyarmatosító tekintet

Miközben a posztkoloniális geopolitikában rendíthetetlenül jelentős szerepet játszik, a „megmentés” népszerű fogalomköre a gyarmatosító gondolkodás-módban egyfajta reprezentációs csataterként működik. Nem csupán arról van szó, hogy a nyugati képzeletben a gyarmatosított földterülethez a megmentőjére váró nő metaforái kötődnek, de a konkrét történetekben is helyet kapnak olyan nyugati és keleti nőalakok, akik megmentésre szorulnak afrikai, ázsiai, arab vagy őslakos amerikai férfiaktól. Az arab orgyilkos/erőszaktevő figurája, miként az afrikai emberevőké, elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy a nyugati felszabadító narratív és ideológiai jelenléte értelmet nyerjen ebben a kolonialista mesevilágban. Ez a vágykivetítés, amelynek képzeletbeli megszemélyesítői közt éppúgy szerepel a többnejű arab, a fekete csődör vagy a latin szerető kliséje, a nyugati dominancia közvetett igazolása. A Kelet esetében például ez a klisé vallási mellékszöveget is hordoz, amikor a többnejűségen alapuló iszlám világot alsóbbrendűnek ábrázolja a monogám (házas)pár által megszemélyesített keresztény világgal szemben. Így tehát a nyugati terjeszkedés szexuális téren is igazolást nyerhet.

A kolonialista és nemi gondolkodásmód metszetében fontos helyet foglal el egy változó és igen ellentmondásos pozicionálási probléma, amely a nyugati nő figuráját egyszerre tekinti központnak és perifériának, identitásnak és alteritásnak. A kolonialista szellemű történetekben a nyugati nő egyfelől a nyugati férfi alárendeltjeként szerepel, másrészt fölé kerül a „nem nyugati” nőknek és férfiaknak. Ez a narratív viszonylagosság egyneműsíti a gyarmatosító nő történelmi helyét, azt a férfitársaitól némileg különböző elnyomó szerepet a (mindkét nemhez tartozó) őslakossággal szemben, ami fontos részét képezi a Birodalom örökségének.⁶⁰ Ezt a problematikus szerepet boncolgatja a *Fekete nő ...-ból* (*La Noire de...*; 1966) című filmjében a szenegáli cseléd lány és francia alkalmazónője közötti összetett kapcsolatban Ousmane Sembène; valamint bizonyos fokig erről szól Mira Hamermesh Dél-Afrikában játszódó dokumentumfilmje, a *Maids and Madams* [*Cselédek és úrnők*; 1985] – éles ellentétben azokkal a „fehér asszony terhe” típusú nyugati filmekkel, mint az *Anna és a számi király*, a *Távol Afrikától* (*Out of Africa*; 1985) vagy a *Gorillák a ködben* (*Gorillas in the Mist*; 1989). A gyarmatosító nő alakja a legtöbb filmben egyfajta segédeszköz az európai férfi vágyainak megvalósításához, tekintetéhez ezért jóval több hatalom társul, nemcsak a keleti nőnél, de még a keleti férfi tekinteténél is.

⁶⁰ Lásd Cynthia Enloe: *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley: University of California Press, 1989. pp. 19–41.

A kolonializmus kontextusában (figyelembe véve a hatalmi viszonyok folyton változó és igen viszonylagos természetét) a nők rendelkezhetnek egyfajta múltékony „helyzeti felsőbbrendűséggel” (Edward Said), amelynek egyik korai példája *A sejkben* (*The Sheik*; 1921) látható. George Melford némafilmje, amely Edith Hull regényéből készült, az arab világba elsőként az asszonyvásár „barbár szokásán” keresztül vezeti be a nézőt, amelynek szerencsejátékként ábrázolt rituáléja során a nők „vagyon tárgyként és rabszolgaként” kerülnek az arab férfiak tulajdonába. A jelenet során a nyugati hősnő, miközben maga is a férfitekintet tárgya a hollywoodi filmekben, a keleti környezetben látszólag aktív birtokosává válik a (gyarmatosító) tekintetnek, mivelhogy – jobb híján, és csupán időlegesen a történetben – egyedüli képviselője a nyugati civilizációnak. A „szöveg normáját” (Borisz Uspenszkij) a nyugati férfihős képviseli, de hiányában az európai nő válhat a történet civilizációs erejű középpontjává.⁶¹ Ezeket a faji és nemi hierarchiákat példázza Michael Powell és Emeric Pressburger *Black Narcissus* című műve is, ahol a történet túlnyomó része az angol apácák figurái és Indiában folytatott „civilizációs küldetésük” köré összpontosul. Végző soron azonban a „szöveg normája” mindig a brit férfi alakjában testesül meg, akinek a film kezdetén elhangzó profetikus jóslata arról, hogy India vad hegycsúcsai alkalmatlan és ellenőrizhetetlen területek a keresztény hittérítés számára, a végkifejletben igazolást nyer természeti katasztrófa és az apácák közt eluralkodó káosz formájában, megbüntetve a hősnőket makacosságukért. Ugyanakkor az őslakossággal (az indiai nőkkel és férfikkal) kialakított kapcsolat tekintetében a brit nők privilegizált pozíciót foglalnak el, egyfajta szűrők vagy „lelkiismereti origópontok” (Gérard Genette) a történetben.

A nemi szerepekre összpontosító megközelítésmód a kolonialista szövegekben összességében azt mutatja, hogy a nyugati nő a szövegek felszíni olvasatában viszonylagosan hatalmi helyzetben szerepel, mivel erőteljesebben számít a gyarmatosító tekintet hordozójának, mint a szexuális tekintet tárgyának. Az

ilyesfajta, nemi és nemzeti hierarchiák kapcsolatában törést okozó momentumok során (amennyiben ezek a harmadik világ férfialakja és a fejlett világ nőalakja közötti viszonyban öltönek formát) az európai nőalakban megnyilvánuló nemzeti identitás előtérbe kerül a nemi identitás rovására, amelyet a sötét bőrű férfialak jelképez. Ugyanakkor hasonló ambivalencia figyelhető meg az ellenpólust jelentő harmadik világbeli férfi esetében is, aki egyfelől megbűnhődik a fehér nő iránti bűnös vágyáért, ugyanakkor egyfajta elégtételhez jut a diadalmas férfitekintet pillanatnyi birtokosaként. A nemzeti és szexuális alárendeltségi rendszerek közti ellentmondások, amelyek embrionális formában már a korai némafilmekben megfigyelhetők, a közelmúlt nosztalgia-a-világbirodalom-után tematikájú (ámbar liberális szellemű) filmjeiben ismét felerősödtek. Ezek a művek aktív és a feminista elképzelésekhez vonzódó nőalakot állítanak előtérbe, miközben felelevenítik a hagyományos kolonialista gondolkodásmódot és a filmnyelvben megnyilvánuló hatalmi viszonyokat. A „jó” afrikai vagy indiai férfi (szolga) deszexualizálása a *Gorillák a ködben*, az *Út Indiába* vagy a *Távol Afrikától* gyarmati szemléletű produkcióiban, hasonlóan ahhoz a deszexualizáláshoz, amely a cseléd nőalakjával történik az *Amerika hőskora* (*The Birth of a Nation*; 1915) vagy az *Elfújta a szél* (*Gone With the Wind*; 1939) esetében, dialektikus kapcsolatot teremt azzal a folyamattal, amely során a nyugati nő elfoglalhatja az Apa trónját, szembehelyezkedve a lába előtt heverő őslakossággal.

A nemi erőszak és a megmentés vágyképei

Az európai faji gondolkodásmódra jellemző, borszínen alapuló nemi hierarchiában a fehér nő/ferfi áll a cselekmény középpontjában, ahol a fehér nő egyaránt tárgya a főhős és a negatív hős vágyának. A harmadik világ nőalakjai ezekben a történetekben margóra szorulnak – eltekintve attól a pozíciójuktól, amelyet a szűzföldek metaforikus megjelenítőiként töltenek be, mint a *Bird of Paradise* esetében –, többnyire erőteljes

⁶¹ Lásd Borisz Uspensky: *A Poetics of Compositions*. Berkeley: University of California Press, 1973. [Magyarul: *Uspenszkij, Borisz: A kompozíció poétikája*. Budapest: Európa, 1984.]

szexuális étvágyú alárendeltként jelennek meg.⁶² A *sejk* egyik jelentében néhány arab nő, akik közül páran színes bőrűek, szó szerint hajba kapnak arab férjükért. Míg a fehér nőt be kell cserkészni, foglyul kell ejteni és tulajdonképpen meg kell erőszakolni ahhoz, hogy felismerje a benne rejtőző vágyakat, az arab/fekete/latin nőalakokat dühöngő libidójuk vezérli. Ezen a ponton újabb járulékos ellentmondás fedezhető fel a kolonialista gondolkodásmódban: a harmadik világ és lakói egyfelől tiszta, szűzies mivoltuknak köszönhetik vonzerejüket, ugyanakkor a viktoriánus erkölcsök (főként nőkre vonatkozó) szexuális elfojtásai egyfajta biztonsági szelepre találnak bennük, amelyen keresztül megszabadulhatnak a felgyülemlett pornográf indulatoktól.⁶³

A poligám harmadik világbeli férfi alakjában reprezentált szexuális rabszolgatartás eszköze különösen ironikussá válik akkor, ha eszünkbe jut az a sok ezer afroamerikai nő, akik évszázadokon át áldozatai voltak a déli ültetvényeken a fehér rabszolgatartók szexuális többnejűségének.⁶⁴ A fekete/arab nők „tüzelő” vágya és a fehér nők „frigiditása” közti ellentétet közvetlenül a fekete/arab férfi szexuális agresszivitását hangsúlyozza, akinek fenyegető figurája ekképp sikeresen vet árnyékot a fehér férfiaknak a harmadik világ asszonyai felett gyakorolt, több évszázados elnyomására. A forró/hűvös dichotómia három, egymással szorosan összefüggő tételt állít fel a gyarmatosító gondolkodásmód szexuálpolitikai vonatkozásában: 1) fekete/arab férfi és fehér nő között

a nemi érintkezés egyetlen formája kizárólag az erőszak lehet (mivel ennek a nézetnek az értelmében a fehér nő nem kívánhatja a férfit); 2) fekete/arab nő és fehér férfi között a nemi érintkezés sohasem lehet erőszak (mivel ezek a forróvérű nők kivétel nélkül imádják fehér urukat); valamint 3) a fekete/arab közösségeken belüli nemi érintkezések esetén sem lehet szó erőszakról, elvégre ezeknél az embereknél mindkét nem egyformán szexmániás. Ez a rasszista kombinatorika igazolta (többnyire kimondatlanul) számtalan afroamerikai férfi meglincselését és kasztrálását, mialatt a fehér férfiak büntetlenül erőszakolhatták meg az afroamerikai nőket az Egyesült Államokban.

Erről az észjárásról árulkodik az a szoros kapcsolat is, ami az *Amerika hőskorában* fedezhető fel a nemi és faji főbiák között. Az állatias fekete férfi, Gus, megpróbálja meggyalázni a szűzies Florát, hasonlóan ahhoz, ahogy a mulatt férfi, Lynch megkísérli belekényszeríteni Elsie-t a házasságba, vagy ahogy a mulatt nő, Lydia nemi erőszakkal vádol egy ártatlan fehér férfit, miközben a szexualitás segítségével manipulálja Stonemant, a gyanútlan politikust. Az afroamerikaiak politikai követeléseinek fenyegetése ily módon, szinte tudat alatt összekapcsolódik a feketék fenyegető szexuális potenciájával. Így azután nem is meglepő, hogy a film egyetlen pozitív fekete alakja, a hűséges öreg cseléd, nélkülöz bármiféle szexuális tulajdonjegyet. A feketék hiperszexualitása kontrasztot kínál a hazaszeretet (fehér) férfias megnyilvánulásai számára: a Flora elleni

62 A színes bőrű nők nemiségének mozgóképi ábrázolásmódjára vonatkozó további kritikai észrevételekért lásd: Jane Gaines: *White Privilege and Looking Relations Race and Gender in Feminist Film Theory*. Screen 29 (1988) no. 4.; Jacqueline Bobo: *The Colour Purple: Black Woman s Cultural Readers*. In: Diedre Pridram (ed.): *Female Spectators: Looking at Films and Television*. New York: Verso, 1988; Manthia Diawara: *Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance*. Screen 29 (1988) no. 4.

63 A Múmia-filmekben szerepet játszó rejtély, amely gyakorta kötődik egyfajta Liebestodhoz vagy látens homoszexuális vonzalomhoz, mint az 1932-es *A múmia*, a *The Mummy's Curse* [A múmia átka; 1944] vagy a *The Mummy's Hand* [A múmia keze; 1940] esetében, e tekintetben a nemiség rejtélyének allegóriáját is jelentheti.

64 Harriet Jacobs döbbenetes önéletrajzában például elmeséli családjá történetét, elsősorban mindarra a szexuális elnyomásra és lealacsonyításra összpontosítva, amelyet rabszolgaként elszenvedtek. A faji és nemi elnyomás elleni mindennapos küzdelmét híven szemlélteti az a számtalan eset, amelyben gazdája megpróbálta szeretőjévé tenni vagy a feltékenny feleség alázta meg saját eszközeivel, vagy annak a későbbi kongresszusi képviselőnek a példája, aki ígéretét megszegve végül nem volt hajlandó felszabadítani tőle fogant gyermekeit. In: Fagan Yellin (ed.): *Incidents in the Life of a Slave Girl Written by Herself*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1987.

nemi agresszió váltja ki a fehér „felszabadítás” hőstettét. A film nyitóinertje, amely szerint az afrikaiak megjelenése Amerikában „*hintette el a széthúzás magvait*”, továbbá Észak és Dél (valamint Úr és Szolga) harmonikus kapcsolatának erősen idealizált ábrázolása a rabszolgafelszabadító mozgalmak „métélye” előtt, egyaránt arra utalnak, hogy a szexéhes feketék tették tönkre a nemzetet. Flora és Elsie megmentése, valamint az ostromlott északiak és déliek felszabadítása (akik újra összefogtak „árja születési jogaik megvédésének közös érdekében”) egyazon didaktikus allegória részei, amelynek végcélja a Klán tagjainak víziója a „rend állapotáról”. A végkifejlet „kevert” frigye Észak és Dél között megerősíti a nemzet egységét, és megeremt egy szexuális rendet, amelyben a szűzies fehér nő mint vágytárgy csupán a fehér férfi számára elérhető. Az ünneplő család/nemzet képsoraira exponált Krisztus-kép egyházi áldás egy nemzet születésére*. Ez az absztrakt, metafizikai természetű Születés azonban sokkal inkább egy konkrét elképzelés megszületése, semmint egy nemzeté (noha szoros összefüggésben van az „amerikai nép” koncepciójával) – amely kegyetlen módon az áldozatokat vonja felelősségre a bűnökért, nyilvánuljon meg ez az elképzelés a megerőszkolt fekete nőktől születő félvér gyermekek elutasításában vagy abban, hogy éppen a mulatt szereplő kapja a „Lynch” nevet a filmben. Ebben a gondolkodásmódban a fehér férfi, aki évszázadokon át erőszakolta meg a fekete nőket, a fekete férfi alakjában testesíti meg saját erőszakfantáziáit a fehér nő iránt – miként a filmben is feketére maszkírozott fehér színészek alakítják a rabszolgákat.

48

Ha nem is volt szó konkrétan nemi erőszakról történeteikben, a hatvanas évek előtti filmekben az erotikus kapcsolatok ábrázolásának lehetőségeit erősen behatárolta egyfajta apartheid típusú etnikai/faji szabályrendszer. Hollywood, miközben időnként szívesen mutatott be kevert szerelmi kapcsolatokat angolszászok és latin/arab figurák között (főként ha az

utóbbiak szerepét fehér sztárookra bízhatta, lásd Rudolf Valentinót *A sejkben*, Dorothy Lamourt az *Út Marokkóba* (*The Road to Morocco*; 1942) című filmben [1942] vagy Maureen O’Harát a *They Met in Argentina* [*Találkozás Argentínában*; 1941] főszerepében), következetesen elzárkózott az afrikaiak, ázsiaiak vagy az amerikai őslakosok szexuális ábrázolásától. Ez a vérkeveredéstől való látens félelem érhető tetten olyan klasszikus melodramák, mint a *Call Her Savage* [*Hívjátok vadnak*; 1932] vagy a *Pinky* (1949) történetében, szükségszerűen megakadályozva, hogy a „félvér” hősnő (az előbbi filmben részben indián, az utóbbiban színes bőrű) a végkifejletben eljusson a kevert házasság happy endjéig, noha ironikus módon mindkét esetben ismert fehér filmcsillag alakította a főszerepet. A melodráma műfaja éppen a tragikus zárlat miatt biztosított kiváló terepet a fajok közötti szerelmi kapcsolatok ábrázolására – szemben a zenés komédiák cselekményívével, amely során a szerelmespárok végül szükségszerűen egymásra találhatnak.

Az amerikai filmgyártók szövetsége (The Association of Motion Picture Producers) 1930 és 1934 között érvénybe lépett produkciós szabályzata, amely a húszas évek Hays-kódexének szigorított változata volt, egyértelműen fogalmaz: „*A fehér és fekete faj között tilos mindennemű bizalmas érintkezés ábrázolása.*”⁶⁵ A fehér és fekete „faj” közti romantikus kapcsolatok törvényen kívülre helyezése szoros összefüggésben van azzal a folyamattal, amely széles körben kirekesztette az afrikaiakat, ázsiaiakat és őslakos amerikaiakat a társadalmi intézményrendszerből. A „tiszta vér” megőrzése iránti megszállott törekvés egészen a jogi szabályozás szintjéig jutott a déli államokban hatályba helyezett fajkeveredési törvényekkel, amelyek (mint arra több afroamerikai feminista is rámutatott a XIX. század végén⁶⁶) nem csupán a fehérek (férfi) felsőbbrendűségének érvényesítését szolgálták, de meggátolták annak lehetőségét, hogy a feketék saját tulajdonhoz jussanak a rabszolgafelszabadítást követő időszakban. A „faj” mint

* *Griffith filmjének eredeti címe: The Birth of a Nation – Egy nemzet születése. (– a szerk.)*

65 *A produkciós szabályzatból vett idézetek Garth Jowett: Film: The Democratic Art. Boston: Little Brown, 1976. című művéből származnak.*

66 Itt elsősorban Anna Julia Cooper és Ida B. Wells személyére gondolok.

biológiai kategória, Hazel Carby megállapítása értelmében, alárendelődött a fogalom politikai kategóriájának.⁶⁷ Ennek az általános kizárásnak a szövegösszefüggésében érthető meg igazán a produkciós szabályzat szexuális erőszakra és kegyetlenségre vonatkozó általános cenzúrája: a bármilyen okból és körülmények közt végrehajtott egyéni erőszakos cselekmények teljes körű kitiltásával a vászonról a filmkészítőket megfosztja az afro-amerikaiak ellen irányuló faji/nemi alapokon történő erőszakos támadások ábrázolásának lehetőségétől, közvetetten azt a célt szolgálva, hogy maradéktalanul kiirtsa a lincselések, kasztrációk és megerőszakolások sötét oldalait az amerikai történelem krónikáiból.⁶⁸ Más szóval a produkciós szabályzat eleve megfosztja a harmadik világ lakóit olyan rivális történetek megteremtésének esélyeitől, amelyek a saját történelmi tapasztalataik és identitásuk magvát képező szexuális elnyomásról mesélhetnének.⁶⁹

A különbség látványossága

A fejlett nyugati filmgyártás faji/gyarmati összefüggés-rendszerben zajló történelmi analízise során megfigyelhető egy erőteljes általános törekvés egyfajta (Fredric Jameson kifejezésével élve) „allegorizálásra”, amelynek lényege, hogy még a legszemélyesebb történet is metaforikus módon társadalmi szintre emelkedik, ahol az egyén mikrokozmosza leképeződik a nemzet makrokozmoszára – a személyes és egyetemes, a privát és a politikai szféra szorosan egymásba olvad.⁷⁰ A film nemzeti és faji hierarchiái más szóval az extradiszkurzív társadalmi érintkezési formák egyfajta allegóriáját jelentik. A jószomszédság

elvének* idején Hollywood Latin-Amerikát kontinentális szövetségesként próbálta feltüntetni a tengelyhatalmakkal szemben. Mivel a második világháború kitörése folytán az európai felvevőpiac erőteljesen lecsökkent, az amerikai filmstúdiók egymás után állították elő a „latin-amerikai témákról” szóló filmeket – egyfelől az új piac meghódítása, másfelől a pánamerikai politikai egység megteremtése érdekében. Áruklodó módon ez a „jószomszédság” sohasem terjedt ki a hálósobákra: a filmek csak a legritkább esetben jutottak el a fajok vagy nemzetek közti házasság családalapító happy endjéig. A latin-amerikai szereplők margóra szorultak a történetekben, szerepkörük többnyire a szórakoztatóipar különféle képviselőire korlátozódott: a *The Gang's All Here* [Együtt a banda; 1943], a *Too Many Girls* [Túl sok lány; 1940] vagy a *Weekend in Havana* [Havannai hétvége; 1941] latin hősei a történet végén ugyanott találják magukat, mint ahol az elején voltak, ellentétben az észak-amerikai hősök státusára jellemző teleológiai fejlődéssel. Az ezekre a filmekre jellemző musicalbetétek „egzotikumai” a különbségből varázsolt hangsúlyos látványosságot – miközben a történetek a felszínen épp Észak- és Dél-Amerika egységét hirdették.

Az olyan filmek, mint a *The Gang's All Here* sajátos munkamegosztással osztották fel a musicalbetéteket az angolszász főhősök és a latin-amerikai mellékszereplő között: míg a romantikus dalok, mint az „Út a csillagokba” Alice Fay és James Ellison párosának jutottak, addig a „komolytalan”, „csapongó” táncszámokat buja csípőmozgásokkal, eltúlzott grimaszokkal, komikusan buja kosztümökkel Carmen Miranda figurája kapta. Színes kis alakja a „The Lady with the

67 Hazel V. Carby: *Lynching, Empire and Sexuality*. *Critical Inquiry* 12 (1985) no. 1.

68 Az etnikai kisebbségek elleni agresszióról és nemi erőszakról bővebben lásd Jacquelyn Dowd Hall: *The Mind that Burns in Each Body: Woman, Rape and Racial Violence*. In: Ann Snitow (ed.): *Powers of Desire*. New York: Monthly Review Press, 1983.

69 Haile Gerima *Bush Mama* című művében kíméletlenül elemzi a modern amerikai hatalmi struktúrát, amikor a fehér rendőrtiszt által elkövetett nemi erőszakot a védtelen fekete áldozat szubjektumán keresztül ábrázolja.

70 Fredric Jameson: *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. *Social Text* (1986 őszi) no. 15. Noha Jameson elsősorban a harmadik világ kontextusában használja az „allegória” kifejezést, számomra érvényesnek bizonyult a fejlett Nyugatra is, ami egyre erőteljesebben alkalmazza a „másság” fogalmakörét saját határain belül.

* A harmincas évek közepén, Rooseveltnél elnöksége idején az Egyesült Államok a latin-amerikai országokkal kapcsolatban a jószomszédság elvét hangsúlyozta (ami persze ezen államok USA-tól való gazdasági függésének erősítését is jelentette) (– a szerk.)

Tutti-Frutti Hat” (A gyümölcskosárrkalapos hölgy) című számban például szinte eltörpül a gigantikus növényi díszletek közt: a betét záróképében egyfajta termékenységi istennőként jelenik meg a néző előtt, felidézve a film nyitójelenetét a Délről érkezett áruk gazdag kavalkádjával – Észak ezúttal női princípium képében ünnepli az adakozó Délt, amely árucikkeivel táplálja őt. Miranda kosztümjének banánjai nemcsak Latin-Amerika mezőgazdasági gyarmattá történő leegyszerűsítését jelképezik, de fallikus szimbólumot formáznak, amelyet buja latin nőalak emel a kör alakú, vaginális díszletformák fölé (miként a dal szövege hirdeti, a latin lányok „csak Johnny Smith” előtt veszik le a kalapjukat, hasonlóan az ázsiai nőalakokhoz az olyan filmekben, mint az *Út Marokkóba*, akik csupán a fehér férfi előtt lebbentik fel fátylaikat). Az egzotikum birodalmába helyezve a „latinság” (vagy „ázsiaiáság”) egyúttal felmentést kap az észak-amerikai viselkedési normák hegemoniája alól. A dél-amerikai szereplőket ezáltal megfosztják a narratív fejlődés lehetőségeitől – jelenlétük csupán etnikai színfoltként „fogadható el” a cselekményben. Így a szereplők kapcsolatai allegóriaként szolgálnak Észak és Dél (vagy Nyugat és Kelet) kapcsolatára, kifejezve egyfajta vonzalom/taszítás ambivalenciát a Nyugati Birodalom határszélein élőkkel szemben.

A nemi és kolonialista gondolkodásmód találkozási pontjai világosan felismerhetők abban, ahogy Hollywood a Keletet, Afrikát vagy Latin-Amerikát ürügyül használja erotikus képsorok bemutatására – különösen a harmincas és az ötvenes évek közepe által határolt időszakban, amikor a produkciós szabályzat a „szenvédélyes” jeleneteket csupán gyermektegy módon, a házasság intézménye által szentesítve ábrázolhatta. Tiltólistán szerepelt mindennemű fajkeveredés, meztelenség, a kihívó táncok és jelmezek, vagy a „bujá, vágykeltő” csók; a házasságtörés, csábítás, rendhagyó szexualitás vagy nemi erőszak pedig mindössze burkolt formában kerülhetett vászonra –

még így is kizárólag akkor, ha nélkülözhetetlen volt a cselekmény menetéhez, és bűnhődéssel járt a végkifejletben. A nyugati filmek erőteljes vonzalma a háremekhez tehát nem csupán kiváló metaforával szolgált a gyarmati gondolkodásmód Kelet-elképzeléséhez, de lehetőséget kínált a szexuális témájú képek szabad felvonultatására is egy idegen környezetben – hasonlóan ahhoz a szerephez, amit a Kelet, Afrika vagy Latin-Amerika töltött be a viktoriánus korszak kulturális életében.

A harmadik világ egzotikussá és erotikussá tétele lehetővé tette a birodalmi képzelet számára, hogy büntetlenül kiélhesse szexuális hatalmi fantáziáit. Már a némafilmkorszak kezdetén készültek erotikus táncjelenetek többnyire spanyol és indiai mozdulatok képtelen keverékéből, megízestve némi tradicionális hastánccal (*The Dance of Fatima* [*Fatima tánc*; kb. 1903], *A sejk* vagy *A sejk fia* [*Son of the Sheik*; 1926]). Ez a táncturmix erőteljesen emlékeztet arra az orientalista festmények által kedvelt gyakorlatra, amely arab, perzsa, kínai és indiai kulturális hagyományok egymástól jelentősen eltérő vizuális motívumait ötvözi egyetlen, egzotikus Kelet-kép megteremtése érdekében⁷¹ – Albert Memmi kifejezésével élve a „többes szám jelét” alkalmazva rá. Egy „keleti” helyszín (amely az esetek túlnyomó többségében stúdióban felépített díszletvilágot jelentett) felhatalmazta a hollywoodi filmkészítőket arra, hogy a cenzúraszabályok megkerülésével csupasz testeket mutathassanak, tartozzanak azok olyan férfiszárokhhoz, mint Valentino, Douglas Fairbanks és Johnny Weissmüller, illetve neves színésznőkhöz Marlene Dietrich aranyszínre festett lábú táncosnőjétől Maureen O’Sullivan bikinis Jane-alakján át Dolores Greyig, akinek buja csípőmozdulatait egzotikus figurájának primitív kulturális háttere igazolta (miközben Jane kihívó kétrészes dzsungelruháját az erkölcsvédők nyomására a filmkészítők szolidabb egyrészes darabra cserélték a második

71 Például Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, miként erre Lawrence Michalak rámutatott, indiai kosztümöket kölcsönzött egy díszlettervezőtől modelljei számára, hozzájuk csapott néhány útikönyvből és perzsa miniatúrából ellesett „asszír” motívumot, a hézagokat pedig saját képzeletéből tömte be a Maghreb megalkotásánál. Ld. Michalak: *Popular French Perspectives on the Maghreb: Orientalist Painting of the Late 19th and Early 20th Centuries*. In: Jean-Claude Vatin [ed.]: *Connaissances de Maghreb: sciences sociales et colonisation*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

Tarzan-filmben, a bennszülött asszonyok melle továbbra is csupaszon maradhatott⁷², híven „dokumentálva” a természeti népek National Geographic-fotográfiákról ismert meztelenségét). A sivatagokban és őserdőkben a házasságot megelőző hosszadalmas udvarlási folyamat büntetlenül felcserélhető a szexuális dominancia és „szabadság” gátlástalan ábrándképeire, szóljanak azok többnejűségről vagy akár a leigázottként szemlélt fehér nő megerőszkolásáról (a természeti kultúrák kontextusába helyezett szexuális agresszió gyakorlata egészen a mai napig közkedvelt, miként ezt a Brooke Shields alakította hősnő ellen irányuló nemierőszak-kísérletek is bizonyítják a *Szaharában* [1983]). A puritán társadalmi erkölcs szigorú kódexének korlátai közé szorított filmgyártás a Keletben (Afrikában, Latin-Amerikában) találja meg az erotika háborítatlan otthonát.

A hárem képzete

Hasonlóan a voyeurisztikus antropológiai tanulmányokhoz és a rendhagyó szexuális szokásoknak szentelt moralizáló útirajzokhoz, a nyugati filmgyártás anakronisztikus módon a mai napig a viktoriánus kor megöregedett szexuális érdeklődését terjeszti, népszerűsíti a mozgókép gazdag kelléktára segítségével. A nyugati férfi heroikus fantáziaképeinek teljes raktárkészlete számba vehető a *Harum Scarum* (1965) című önreflexív filmben, amely helyszínéül a hajdani Kelet modern, bazári utánérzését jelentő Las Vegast választja: egy várost a nevadai sivatag perzselő poklának szívében, telezsúfolva háremszerű éjszakai klubokkal. A film nyitójelenetében Elvis Presley („keleti” jellegű turbánban és mellénykében) lóháton a városba érkezik a homoksivatagból, lepattan a nyeregből, és azon melegében megment egy oszlophoz kötözött nőt két gonosz arabtól, majd hamarosan elénekli az alábbi sorokat: „*Ott a helyem, hol a sivatagi nap él, hol a jókedv életre kél, hol perzsel a háremhölgyek*

tánca, hol forró a szívek románca – kint egy homokdűnén, bent egy sátor mélyén, srácok, mindig kalandra készen állok. Irány Kelet, pajtás, ezt ne feledd, ott sejk lehetsz, mágnás és bajnok, hurik lesik parancsod. Ha hallom az éden hívó szavát, megnyílik előttem minden szeráj, úgy csinálom, azzal és annyiszor, ahogy csak akarom, hajtás Keletre, a csodás, a mesés, a gazdag Keletre, pajtás!”

Az orientalista gondolkodásmódban az anyagi bőség Paradicsoma az imperialista kizsákmányolás történelmi folyamatához kapcsolódik, ez esetben a musical műfaji utópiájának közegét jelenti, azt a helyet, ahol valóra válnak a társadalmi/politikai status quo hétköznapjaiból száműzött vágyak. Ez a hiány azonban elsősorban a férfiak fantáziabirodalmában fogalmazódik meg: a hárem képe ablakot nyit sok millió Ali babának egy ismeretlen, csábító és gyötrelmesen tiltott kincsesárba, amely feltehetően minden férfilelek ösztönoldalának egyaránt kívánatos. A *Kismet* (1955) háremurának kedvenc szórakozása például az, hogy egy megfigyelőrendszer segítségével tudtukon kívül szemmel tartja hölgyeit. A hárem voyeurisztikus bepillantást enged a női világ megközelíthetetlen magánszférájába, ábrándképe a szexuális omnipotencia hímutoániáját testesíti meg.⁷³

A hárem toposza a modern tömegkultúrában természetesen több évszázados múltra tekint vissza a Kelethez kötődő fantáziaképek birodalmában. A nyugati utazók számára mindig is elképzelhetetlen volt bejutni egy hárembe – maga az arab elnevezés, *harem*, *harim*, a „tilos” szóból származik –, beszámolóikban mégis szilárd meggyőződéssel és megtévesztő pontossággal térképezik fel a háremek belső világát, hasonlóan az olyan, Európában készült orientalista műtermi képekig, mint a *Törökfürdő* (1862), amelynek festője, Ingres életében nem járt Keleten. A keleti utazások és az eredeti helyszíneken festett képek, mint Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix művei, leginkább a hitelesítés célját szolgálták a valójában feltételezéseken alapuló elképzelések számára. Megihletve

⁷² A fedetlen mellű afrikai nőket ábrázoló képsorok a Tarzan-filmekben különböző útifilmekből származtak. Trinh T. Minh-ha *Reassemblage* (1982) című munkájában a mellek szerepének jelentőségét vizsgálja a néprajzi filmekben. Az antropológiával szemben megfogalmazott általános kritikáját lásd *Woman, Native, Other*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. pp. 47–76.

⁷³ Ugyanakkor Fellini *8 és fél* című filmjében öngúmmal mutat rá a mesebeli háremvilág pomográf ábrándképére, pusztán azáltal, hogy felerősíti főhőse konkrét többnejűségét.

az arab kultúrában népszerű fantasztikus meséktől, a nyugati utazók úgy írták le a Keletet honfitársaik számára, mint újabb fejezetek színhelyét *Az Ezeregyéjszaka meséiben* – miközben az eredeti történetek európai fordításai már eleve a nyugati elvárásokhoz ferdtített szövegváltozatok voltak, tele a szenvedélyes és erőszakos Kelet elcsépelet kliséivel.⁷⁴ Mi sem jelképezi szebben ezt a Kelet-képet Salome alakjánál, akinek szemita gyökereit éppen a XIX. századi orientalista néprajzi irányzat (lásd Hugo von Habermann, Otto Friedrich) állította előtérbe.

A hárem történelmi jelensége – ami inkább a felsőbb néposztályokra volt jellemző – hétköznapi formájában nyeri el valódi jelentőségét: számtalan egyiptomi és török nő írt önéletrajzaiban azokról a komplex családi struktúrákról, amelyek osztályhatárokon, generációkon, földrajzi távolságokon átvélve hálózák be a női közösséget.⁷⁵ Az elszigetelt, ám némi hatalommal bíró háremlakó nők több szempontból függenek munkásosztálybeli nőtársaiktól, akik szabadabb mozgásuk révén fontos kapcsolatot jelentenek a külvilággal.⁷⁶ Alárendelt helyzetük ellenére a hárem nőtagjai, miként erre Leila Ahmed rámutatott, rendelkeztek tulajdonjoggal és élhettek is vele, sőt esetenként jelentős politikai szerepet is betölthettek – a hárem tehát igen ellentmondásos területnek számít.⁷⁷ Noha a nyugati gondolkodásmód a háremre csupán férfi-felsőterületként tekint, a közel-keleti asszonyok beszámolóí szerint olyan rendszert jelent, amelynek például szerves részét alkotják a férfi közeli nőrokonai is, egyfelől enyhítve a feleségek izolációján,

másrészt egyfajta védett közeget teremtve, ahol szabadon és férfitekintetektől távol cserélhető információk. (E tekintetben a háremek modern továbbélését jelentik a Közel-Keleten a különféle, rendszeresen megtartott nőtalálkozók, ahol a résztvevők sztorikkal, viccekkel, dalokkal és tánccal figurázhatják ki a férfihatalmat.) Más szavakkal patriarchális természete ellenére a „hárem” jelensége áldozatává vált a torzító, nyugati gondolkodásmódnak, amely kiszakította történelmi/társadalmi kontextusából, saját szexuális elnyomásról szóló előfeltételezéseit érvényesítve rá. A Közel-Kelet hagyományos, közösségi elkülönítésen alapuló rendszere ugyanakkor figyelemre méltó tanulságokkal szolgál, összevetve a nyugati, főként felső-középosztálybeli nők esetében elterjedt „egyszemélyes izolációval”.⁷⁸

Az európai nők heves érdeklődéssel fordultak a XIX. század orientalista költőinek, mint Beckford, Byron és Moore művei felé, mintegy megelőlegezve későbbi lelkesedésüket az egzotikus helyszíneken játszódó filmek iránt. Úti beszámolóikban azonban igen ellentmondásos módon foglalkoztak a háremek témájával, egyszerre felmutatva a hagyományos orientalista szemléletmód és az árnyaltabb, mélyebbre tekintő beszámolók narratív vonásait. A nyugati nő egyfelől része a nyugati gyarmatosító tekintetnek: írásai gyakorta hemzsegnek különféle voyeurisztikus megfigyelésektől a „keleti” öltözékekről, gesztusokról, viselkedésmódokról, egzotikus tárgyá formálva a Másfajta nőt.⁷⁹ Míg a férfi elbeszélők lelki szemei előtt a hárem a lesbikus szex paradicsomaként jelent meg, a

74 Az *Ezeregyéjszaka* meséinek orientalista ideológiát képviselő európai fordításairól bővebben lásd Rana Kabbani: *Europe's Myths of Orient*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

75 Lásd Huda Shaarawi: *Harem Years: The Memoirs of an Egyptian Feminist (1879–1924)*. New York: Feminist Press at City University of New York, 1987.

76 Lásd Lois Beck és Nikki Keddie (ed.): *Women in the Muslim World*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1978; Mervat Hatem: *The Politics of Sexuality and Gender in Segregated Patriarchial Systems: The Case of the Eighteenth- and Nineteenth-Century Egypt*. *Feminist Studies* 12 (1986) no. 2.

77 A hárem eurocentrikus ábrázolásmódjának kritikáját lásd Leila Ahmed: *Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem*. *Feminist Studies* 8 (1982) no. 3.

78 A felső-középosztálybeli nyugati nők háztartásbeli száműzetésének művészi ábrázolásmódjáról lebilincselően érdekes tanulmány olvasható Bram Dijkstra tollából: *Idols of Perversity*. New York: Oxford University Press, 1986.

79 Marina Lazreg állítása szerint a korai nyugati feministák, mint Hubertine Auclert, Françoise Corzeze, Mathea Gaudry és Germaine Tillion, maguk is az orientalista gondolkodásmódot képviselték. A nyugati feminizmus kolonialista ideológiához fűződő viszonyának

női utazók, akik nagyobb eséllyel juthattak be ezekbe a lezárt női zónákba, beszámolóikkal többnyire rombolták ezt a pornográf elképzelést. Érdekes ellenpéldaként Lady Mary Wortley Montagu levelei, amelyekben részletesen leírja a török fürdőben látott női testeket, főként a szemlélő erotikus érdeklődéséről tanúskodnak: szerzőjük szinte tudat alatt egyfajta férfitekintettel vizsgálja egzotikus nőtársait: „Azt vettem észre magamon, hogy elismerő pillantásaimat leginkább a legfinomabb bőrrel és legcsodásabb formákkal megáldott hölgyek váltják ki, még akkor is, ha arcvonásaik szépség tekintetében elmaradtak mások mögött. Megvallva az igazat, meglehetősen gonosz módon titokban azt kívántam, bárcsak Mr. Gervase körünkben lehetne láthatatlanul: művésze számára minden bizonytalannal roppant áldásosnak bizonyulna ily temérdek mezítelen női test látványa, a lehető legkülönfélébb pózokban.”⁸⁰

A női utazók emellett szinte rá voltak kényszerítve, hogy párhuzamba állítsák saját elnyomott helyzetüket keleti nőtársaikéval. Lady Mary Wortley Montagu gyakran tesz összehasonlításokat az angol és a török nők szabadsága közt, jelezve a háremek és fátylak világában megnyilvánuló paradox helyzetet: „Szembetűnő, hogy mennyivel nagyobb szabadságot élveznek ezek a nők minálunk, mivel rangtól függetlenül semmiféle asszony nép nem léphet utcára két fátyolkendő nélkül: egy az arca, egy pedig teljes öltözéke elfedésére szolgál... Tekintve ezen álca hatékonyságát, teljesen elvész a különbség úrhölgy és szolga között, nincs oly féltékeny férfiszem, amely ráismerne nejére és egyetlen férfikéz sem érintheti meg a nőket e fátylak védelmében... Ez az állandó és mindenkire kiterjedő álarcosbál lehetővé teszi a nők számára, hogy szabadon és a leleplezés veszélye nélkül a maguk útját járassák.”⁸¹

Lady Mary Wortley Montagu írásaiban annak is nyomát találni, hogy maguk a török nők is tisztában vannak nem csupán saját, de európai nőtársaik elnyomott helyzetével is. Montagu egyik levelében felidéri azt az eseményt, amikor a török fürdőben történő vetkőzés során a főnöknő megpillantotta fűzőjét, majd az alábbi módon kommentálta: „Az angol férjek még az itteni férjeknél is rosszabbak: ketrecbe zárják asszonyaikat, amelyet alakjukra szabnak.”⁸²

A Keletet ábrázoló népszerű képek tulajdonképpen a férfiorientált utazási beszámolók kliséit elevenítették meg. Az összekötő kapocs az őslakók teste és a női testek ábrázolása között kiváltképp szembetűnő, ha összehasonlítjuk a hollywoodi etnográfiaát a hollywoodi pornográfiaával. Ironikus módon háremek és kényurak vonásai fedezhetők fel még olyan szövegekben is, amelyek helyszínét nem a Kelet adja: az ún. háremstruktúra jelensége például lépten-nyomon felbukkan a nyugati tömegkultúrában. Busby Berkeley musickoreográfiáiban például gyakran felfedezhető az álomgyár Keletről szóló mitikus elképzeléseit tükröző háremszerkezet: ezek a koreográfiák igen nagyszámú nőalakból építkeznek, amelyek Lucy Fischer észrevételét idézve, a férfihatalom jelképei a korlátlan mennyiségű, egymással felcserélhető nők felett.⁸³ A *mise-en-scène* mind a háremjelenetekben, mind az ilyen típusú táncbetétekben a férfitekintet tulajdonosán alapszik, aki korlátlan mennyiségben és a rivális férfitekintetektől háborítatlanul gyönyörködhet a látványban. Berkeley panoptikumszerű képsorai a vizuális gyönyört összekapcsolják azzal a titkos élvezettel, amit a felülről irányított női mozdulatok figyelése nyújt. A kamera mindenütt jelen levő és

kritikáját lásd Marina Lazreg: *Feminism and Difference: The Perils of Writing as a Woman on Women in Algeria*. *Feminist Studies* 14 (1988) no. 3.; Chandra Talpade Mohanty: *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. *Boundary 2* (1984) no. 12.; Gayatri Chakravorty Spivak: *French Feminism in an International Frame*. *Yale French Studies* (1981) no. 62.; Spivak: *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York–London: Methuen, 1987.

80 Robert Halsband (ed.): *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*. I. London: Oxford University Press, 1965. p. 314.

81 Robert Halsband (ed.): *The Selected Letters of Lady Mary Wortley Montagu*. New York: St. Martin's Press, 1970. pp. 96–97.

82 Halsband (ed.): *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*. I. p. 314.

83 A Busby Berkeley-filmek nőalakjainak mechanikus reprodukciójáról bővebben lásd Lucy Fischer: *The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames*. In: Patricia Erens [ed.]: *Sexual Strategems: The World of Women in Film*. New York: Horizon Press, 1979.

folytonosan mozgásban lévő tekintete varázsszönyegként suhan végig a zárt alakzatokba kényszerített női testeken, megszemélyesítve az egyszerre jelen lévő és elrejtőző úr korlátlan tekintetét – legyen az a rendező/producer, illetve annak helyettesítőjeként a néző. Ezek a musicalszámok kizárják a férfi személyes jelenlétét, de szabad teret biztosítanak a néző képzeletének, amelyben központi szerepet foglalhat el, számtalan engedelmes nőalak szórakoztató látványában gyönyörködve. A Berkeley-koreográfiák látszólag teljesen egyforma nőalakjaikkal nem csupán szöveg szempontból jelenítik meg a musicalszámok és a hárem közti analógiát, hanem a stúdiógyakorlat szintjén is, ahol a szereplőválogatás hagyományosan patriarchális folyamata egyfajta szépségversenyként fogalmazódik meg („Párizs ítélete”). Maga Berkeley a következőképpen vall szereposztó módszeréről, felidézve egy esetet, amikor 723 női jelentkezőből választott ki hármat, mindössze egyetlen nap leforgása alatt: „Tizenhat tagú állandó lánytársulatom végig ott ült mellettem: miután a három kiválasztott jelöltet melléjük állítottam, úgy közléjük illettek, akár gyöngyszemek egy gyöngysorba.”⁸⁴

A sivatagi odüsszeia

Az egzotikumot bemutató filmek lehetőséget kínálnak transzszexuális szóképek alig észrevehető alkalmazására is. A Kelet varázsvilága egyfajta karneváli kavalkád szerepét tölti be, ahol nemcsak a nemzeti, de olykor a nemi identitások is összemosódnak. Isabelle Adjani az *Ishtar*-ban egy lázadó arab férfi álcájában jelenik meg, Brooke Shields amerikai autóverseny-

zőnek adja ki magát a *Szahara* homoksviatagában – hasonlóan Rudolf Valentino (*A sejk* és *A sejk fia*), Douglas Fairbanks (*A bagdadi tolvaj*), Elvis Presley (*Harum Scarum*), Peter O'Toole (*Arábiai Lawrence*) vagy Warren Beatty és Dustin Hoffman (*Ishtar*) arab jelmezt öltő férfisztárjaihoz. Az álöltözet látens vágyat testesít meg, amelynek célja a szigorúan rögzített nemzeti és nemi határvonalak áthágása. Agnes Ayrest, *A sejk* hősnőjét az arab nők saját viseletükbe öltöztetik, hogy kikémlelhessen a keleti „asszonyvásárt”: paradox módon azért veszi fel az alacsonyabb rendű arab státust, hogy a keleti zsarnokság szemtanújaként felruhazza magát a tekintet hatalmával. A női figurák nemi szerepváltása a közelmúlt olyan filmjeiben, mint az *Ishtar* vagy a *Szahara* csupán arra nyújt lehetőséget, hogy a hősnő ártalmatlan kirándulásokat tegyen a férfi-külvilág és -testnyelv világában. Az olyan, a gyarmati gondolkodásmóddal szembe forduló elbeszélésekben, mint *Az algíri csata* (*La battaglia di Algeri*; 1966) azonban a nemi/nemzeti szerepcserék jóval komolyabb jelentőséggel bírnak.⁸⁵ A filmben az arab Nemzeti Felszabadítási Front nőtagjai modern nyugati ruhákat hordanak, szőkére festetik hajukat, sőt flörtölnek is a megszálló francia katonákkal.⁸⁶ Ezúttal a harmadik világ álcázza magát Nyugatnak, de nem azért, hogy mimikrije révén beolvadjon a környezetébe, hanem azért, hogy ezzel is szabotálja az asszimiláció gyarmati nyomását.

Tekintve, hogy az elmúlt néhány évszázad során az öltözködés (annak a folyamatnak eredményeképp, amit J. C. Flugel találóan a „Nagy Férfiúi Lemonadásnak” nevezett⁸⁷) egyre színtelenebbé, fantáziátlanabbá és ridegebbé vált, a színpompás Kelet szabad

84 Idézet Fischertől: *The Image of Woman as Image*. p. 44.

85 *Az algíri csata részletes elemzését* lásd Robert Stam: *Three Woman, Three Bombs: The Battle of Algiers Notes and Analysis*. Film Study Extract. New York: Macmillan, 1975., valamint Barbara Harlow bevezetőjét *Alloula The Colonial Harem* című művéhez, ix–xxii.

86 *Az algíri csata egyik jelenetében a Felszabadítási Front férfitagjai arab női viseletet öltenek – álcájuk alapvető célja arab nemzeti identitásuk nyilvánítása. Az antikolonialista szövegekben megnyilvánuló ilyesfajta ideiglenes nemi szerepcserék jelzik annak jogos igényét, hogy megvizsgáljuk azt is, milyen módon sietnek a keleti férfiak a nyugati férfiak által veszélyeztetett keleti nők segítségére.*

87 Lásd: J. C. Flugel: *The Psychology of Clothes* (London: Hogarth Press, 1930). Flugel divatra vonatkozó írásainak mélyebb elemzését lásd Kaja Silverman: *The Fragments of a Fashionable Discourse*. In: Tania Modleski (ed.): *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1986; valamint Silverman: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988. pp. 24–27.

teret enged a nyugati képzelet számára, hogy visszaterjen a buja, szertelen „őslakosállapotba”. Kutatások szerint a korabeli filmhíradók széles körben elterjedt képsorai az arab öltözékben pompázó T. E. Lawrence alakjáról nagyban hozzájárultak olyan filmek megszületéséhez, mint a *Sejk*-sorozat, amelyek biszexuális csábereje a nyugati férfi nőies ábrázolásmódjában keresendő.⁸⁸ A férfi-önkép számára tiltott női kinézet ekképp biztonságos otthonra talált Keleten, a Másfajta Férfi külsejének „hiteles” megjelenítése révén. David Lean Lawrence-figurája, ellentétben a hagyományos hős férfiasságával, homoerotikus vonásokkal ruházódik fel: amikor az arab nomád törzs befogadja az angol férfit, hófehér ruhába öltöztetik – sőt az egyik képsoron, ahol nemes eleganciával meglovagolja paripáját, a rendező szinte menyasszonyként ábrázolja. Amikor Peter O’Toole kihúzza hüvelyéből kardját, hogy megtekintse a penge tükrében újonnan felvett „női/keleti” imázsát, egy fallikus szimbólum fosztatik meg hagyományos nemi jelképtelmétől. A történet folyamán Lawrence és az Omar Sharif által alakított törzsfő kapcsolata fokozatosan alakul át a kezdeti férfirivalizációból soha ki nem mondott erotikus vonzalommá, amelyben Sharif alakja veszi fel a női vonásokat – lásd azt a jelenetet, amelyben a Lawrence belső vívódását mélyen átélő Sharif könnyes szemű premier plánja látható. A rasszok közötti homoerotikus háttérjelentés komoly hagyományokkal rendelkezik a gyarmati korszak irodalmában, a *Robinson Crusoe* (Crusoe és Péntek) és a *Huckleberry Finn kalandjai* (Huck és Jim) népszerű regényeitől a *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* számtalan filmfeldolgozásáig (Phileas Fogg és sötét bőrű inasa, *Passepartout*).⁸⁹ A Birodalomról szóló legtöbb filmszöveg a western műfajától a közelmúlt gyarmati nosztalgiafilmjeiig, mint *A Hold hegyei* (*Mountains of the Moon*; 1989), szinte kiált a

homoszexuális olvasatért: ezekben a történetekben a nőtársaságtól elszakadt fehér felfedező férfiakat a megpróbáltatások egymás fizikai közelségébe „kényszerítik” – az ismeretlen, ellenséges vidékeken történő utazásuk során vonzalom és vágy kötelékei szorítják mind erősebb közös gúzsba őket.

A homoerotikus vonások az egyébként homofób kolonialista filmek szövegében is felismerhetően jelen vannak. Ezen a szimptomatikus kettősségen belül különösen szembeötlő az afrikai/arab/latin férfialak elhelyezése, aki egyfajta ösztönként jelenik meg a nyugati férfikép szuperegójával szemben. A *sejk*ben például Valentino egyértelmű ösztönén-figura, amíg a közönség arabként tekint rá, de amint kiderül, hogy valójában európai szülők gyermeke, átalakul felettes énné, aki nemes önfeláldozással ment meg egy európai hölgyet a „valódi” arab erőszaktevőktől.⁹⁰ Az angol nő ezek után a sivatag homokján megszabadul nemi elfojtásaitól, de csak miután a sejk több alkalommal is szexuálisan provokálja. Valentino „latin szeretője” ezúttal egy másik „egzotikus” kontextusba helyezve élheti ki nemi vágyálmait, ami kortárs amerikai vagy európai környezetben elképzelhetetlen lenne. E tekintetben a sivatag izolált világa a képzelet birodalmának egyfajta szexuális/erkölcsi elkülönülését jelképezi a valóságtól. A Keletről szóló filmek rendszerint a nagyvárosban kezdődnek (ahol az európai civilizáció már sikeresen megzabolázta a Keletet), de a drámai konfliktusokra majd csak a sivatagban kerül sor, ahol a védtelen fehér nő könnyedén áldozatul eshet egy romantikus sejknek vagy rossz szándékú arabnak. A kéjvágyó férfi és a megerősítható fehér nő együttes izolációja távol a civilizált világ gátló erkölcsi szabályrendszerétől lehetőséget nyújt a férfifantázia számára a teljes ellenőrzésre a másik nem felett. A puritán Hollywood gátat szab a női kalandvágynak, valamint a hárem és

88 Lowell Thomas amerikai újságíró alapvető szerepet töltött be T. E. Lawrence nyugati népszerűsítésében: előadása, amelyet a közelkeleti fronton készített sajtó filmfelvételeivel kísért, rövid időn belül a Madison Square Garden színpadáig jutott. Bővebben lásd John E. Mack: *A Prince of Our Disorder: The Life of T. E. Lawrence*. Boston: Little Brown, 1976.

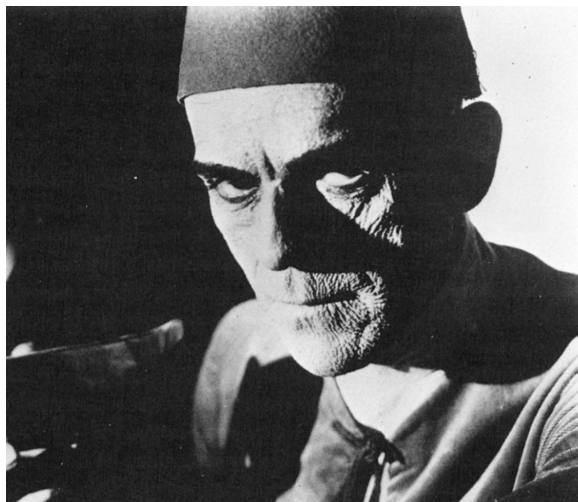
89 Leslie Fiedler állítása szerint egyenesen a fehér férfi és a fekete (vagy őslakos) férfi közötti homoerotikus barátság képezi a klasszikus amerikai regény tartalmi középpontját. Lásd: *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.

90 Leslie Fiedler a *The Inadvertent Epic* című munkájában kitér egy másik fehér regényírónőre, Margaret Mitchelle-re is, akinek *Elfújta a szél* című regénye az etnikumok közötti nemi erőszak forgatókönyveire épül.

nemi erőszak képviselte férfiszarnokságnak – ugyanakkor ezt oly módon teszi, amivel kielégíti saját közönségének faji határokon átívelő szexuális vágyait.

Menahem Golan *Szaharájában*, ami a *Sejk*-filmek modern átiratának is tekinthető, egyaránt felismerhető a nőket megmentő férfihős fantázialakja és a női lázadás megbüntetésének motívuma. A húszas években játszódó film autóversenyző hősnője, Dale (Brooke Shields) egy neves autógyáros egyetlen leánya: zabolázatlan, merész és magabiztos figura, aki behatol a sivatag hagyományos férfiterritóriumába, amikor benevez a férfiaknak rendezett szaharai versenybe. Nem csupán (szó szerint) férfijelmezbe bújjik, de átveszi a Férfi helyét és hatalmát a sivatag felett a technológia segítségével. Miután azonban foglyul ejtik a nomádok, egyszerű tulajdöntárggyá válik, amelynek birtoklásáért egyaránt harc folyik a törzsen belül és a törzsek között: a képsorokon fetiszálódott teste ironikus módon azt a tárgyiasító gondolkodásmódot is megjeleníti, amellyel a nyugati filmgyártás saját sztárjait kezeli. Brooke Shields elkeseredett küzdelme rabtartóival nem csupán beleilleszti a nyugati nézőket abba a hagyományos kolonialista történetképébe, ami az őslakók által foglyul ejtett európaiak megmentéséről szól, de ugyanakkor voyeurré teszi őket, egy orgia látványát kínálva számukra. A nyugati nő iránti vágy és a felette való ellenőrzés elvesztésének félelme megköveteli a hősnő megbüntetését, amely ezúttal különféle, arabok által elkövetett nemierőszak-kísérletek formájában nyilvánul meg. A végkifejletben azután a verseny bátor győzteseként Dale „saját akaratából” visszatér a nemes és világos bőrű sejkhez, aki élete kockáztatásával mentette meg korábban a kegyetlen arabok karmai közül. A nő, noha kiharcolta jogát a függetlenségre, önszántából a nemi hierarchia ősi formáját választja.

Gyakorta előfordul, hogy az arab és muzulmán támadók erőszak-kísérleteinek kitett hősnőket a filmek úgy állítják be, mint akik kifejezetten vonzódnak a



A múmia, 1932 (Boris Karloff)

Valentino-féle domináns férfialakokhoz.⁹¹ A *sejk* bemutatóját követően újságcikkek jelentek meg arról a kérdésről, hogy vajon „A nők az erős férfiakat szeretik?” – amire Valentino egyértelmű igennel felel: „Minden nő vágyik a szíve mélyén egy ősemberre. Nevezze magát feministának, szüfraszettnek vagy úgynevezett modern nőnek, mindnek olyan férfi kell, aki rájuk kényszeríti saját akaratát.”⁹² Edith Hull hasonló véleményt képviselt: „A családnak csak egy feje lehet. Szemben a mai egyenlőségi törekvésekkel, én továbbra is úgy hiszem, hogy mind fizikailag, mind erkölcsileg hasznosabb, ha ez a családfő a férfi.”⁹³ Edith Hull regénye és Monic Katterjohn adaptációja bizonyos fokig kielégítik a nyugati nő „ egzotikus” szeretőre vonatkozó ábrándjait: a vágyat egy romantikus, érzéki és szenvedélyes, ugyanakkor ártalmatlan játékra a *Liebestoddal*, amely során az ösztönén kiszabadulhat a nyugati felső-középosztály zárkájából.⁹⁴ (Az alapregény szerzőnője bevallása szerint pihenésként írta meg a könyvet, mialatt férje a háborúban volt: mivel egyedül maradt indiai otthonukban, úgy döntött, utazást tesz Algériában, ahol azután mély benyomást tett rá a

91 A *Valentino és a női befogadók közötti kapcsolat vizsgálatát* lásd Miriam Hansen: *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*. *Cinema Journal* 25 (1986) no. 4.

92 *Movie Weekly* (1921. november 19.)

93 *Ibid.*

94 Denis de Rougemont a *Liebestod* motívumát részben az arab költészetben gyökerezeti. Lásd: *Love in the Western World*. New York: Harper Row, 1974.

francia megszálló kormány kiváló működése.) A Kelet vágyképe tehát a nyugati nők gondolkodásmódjában is otthonra talált: egyformán hibátlanul illeszkedik az általános gyarmati ideológia tágabb kontextusába, és az elfojtott női vágyak fantáziavilágába.

A megmentésről szóló fantáziatörténetek, amelyekben ártatlan fehér nőt buja arab férfiak fenyegetnek, nem csupán a Kelet megóvásának allegóriái saját ösztönös, libidóból fakadó destruktivitásától, de egyfajta didaktikus *Bildungsroman*ként szolgálnak otthonülő nők számára, amelyek a tagadáson keresztül erősítik tovább a nemi egyenlőség látszatát. Az egzotikus filmek megtagadják a harmadik világtól nemzeti identitását, miközben antifeminista támadást fogalmaznak meg, válaszul az intézményesített patriarchális rend elleni fenyegetést jelentő szüfrassetmozgalmakra és a kibontakozó feminizmusra. Összességében tehát elmondható, hogy a harmadik világba helyezett nyugati nő története felnagyított didaktikus allegória, amely burkoltan jelzi a civilizálatlan férfi „veszélyes természetét”, miközben közvetve felmagasztalja a nyugati nők által élvezett látszatszabadságot. A *sejk* és a *Szahara* expozíciójában a hősnő nyíltan lázad a házasság „civilizált intézménye” ellen, „rabságnak” nevezve azt, majd a későbbiekben valódi rabjává válik a kéjvágyó sötét bőrű férfiakkal. A férfifelségterületre történő behatolás során (lásd A *sejk* asszonyvásárát vagy a *Szahara* autóversenyét) a női hős kezdetben pimaszul szembeszáll nyugati oltalmazójával (aki utóbb megmenti az araboktól), majd átéli a nemi erőszak fenyegetésének nevelő célzatú élményét. A végcél (a szó szerinti „hazaérkezés”) ezekben a sivatagi odüsszeiákban a női szabadságvágy fegyelmező szándékú megbüntetése, amelyen keresztül újbóli megerősítést nyer a közönségben a fennálló szexuális, faji és nemzeti hierarchia.

A társadalmi nemek kolonialista konstrukcióinak vizsgálatára irányuló tanulmányom célja az volt, hogy feltárja a nemi különbségek alapvető szerepét a brit birodalom kultúrájában. Ebben az értelemben a nyugati tömegkultúra ugyanarról az eurocentrikus gondolkodásmódról tanúskodik, mint az olyan tudományágak, mint a filozófia, az egyiptológia, az antropológia, a történetírás és a földrajz. A *Sejk*-filmek

erotikus vágykivetítéseitől az *Arabiai Lawrence* látványos történelmi tablójáig, az 1932-es *Mímia* (*The Mummy*) fantasztikus rémtörténetétől Az *elveszett frigyláda fosztogatóinak* egyiptológiai kalandtörténetéig, az írásomban szereplő példák azt a célt szolgálják, hogy – eltekintve azoktól az eltérésektől, amelyek a születésüket jelentő időszak sajátos körülményeiből fakadnak – szemléltessék az európai gyarmati hatalom azon számtalan megnyilvánulását, amelyek rányomták bélyegüket az uralkodó nyugati ábrázolásmódra. Habár a (poszt)koloniális gondolkodásmód feminista olvasatának figyelembe kell vennie a gyarmati rendszer eltérő nemzeti és történelmi sajátosságait, legalább ilyen fontos feladata feltérképezni a tágabb szerkezeti hasonlóságokat a harmadik világ százszínű kultúrájának reprezentációjában. A posztkoloniális történetek, miként a fentebbiekből kiderül, a „Nyugat” fogalmát a nemi erőszak, a megmentésről szóló férfifantáziák és a szexualizált tájbrázolás metaforáin keresztül határozzák meg. A Birodalom tömegkultúrája a különféle nemzeti és történelmi sajátosságokat előszeretettel olvasztja össze egy nemi szerepkülönbségek alapelvei szerint leegyszerűsített ábrázolásmódban, amelyre egyfajta lázadó válaszreakciót jelenthetnek az olyan eltérő gondolkodást tükröző harmadik világbeli filmalkotások, mint az *Én izletes kis franciám*, a *Nice Coloured Girls* és az egyiptomi *Al Mumia*.

Varró Attila fordítása