

Yentl, avagy a feminista filmelmélet sikertörténete

Barbra Streisand 1983-as *Yentl* (Yentl. Barbra Streisand, 1983) című „monomusicalje” Isaac Bashevis Singer 1960-ban, először jiddisül megjelent *Yentl, the Yeshiva Boy* című elbeszélésén, illetve az abból készült színművön alapszik. Mind cselekményének íve, mind egyes jeleneteinek képi megoldásai alkalmassá teszik a feminista kritika egynémely szempontjának érvényesítésére. Ilyetén hangoltságát az is felerősíti, hogy a történet a nőjogi politikai küzdelmek kezdetének korában, a századfordulón játszódik, egy (többek között vallási alapon) hangsúlyosan patriarchális berendezkedésű, a változásokra kevésbé reagáló társadalomban, a kelet-európai ortodox zsidó közösségben.¹

Az elemzés alapjául szolgál a korai feminista pszichoanalitikus filmteória elgondolása a nő eredendőnek tételezett látványszerűségéről és a férfi nézői pozíciójáról a klasszikus mainstream hollywoodi filmben (Doane 2010: 268, Rose 2010: 228), amely magával hozza a passzív/aktív dichotómiát. Ez azt tételezi, hogy az aktív nézés, (ezáltal a tudás) hagyományosan férfiprivilegium, a nő csak tárgya lehet. Az effajta nézősmód kulturálisan meghatározott, a kasztrációs komplexus által is megerősített, és a kialakuló szubjektum által internalizált.

Különböző stratégiák állnak a nő rendelkezésére, hogy kiszabadulhasson ebből a struktúrából: egyikük az elemzett filmben központi szerepet játszó transzvesztizmus, az eltérő nemre jellemző ruhák, illetve a nekik megfelelő nemű identitás (jelmezként való) felöltése (Doane 2010: 274).² A női szerepkörrel meg nem elégedő és tanulni kívánó lány témája, aki férfiruhát ölt céljai elérése érdekében, s a későbbiekben a szerelem okozza a veszét vagy sodorja veszélybe, régi vándormotívum. Egyik első ismert európai megjelenése Johanna, a nőpápa mítosza, mely sokáig tartotta magát a középkori köztudatban. A feminista elméletek szókinsével élve, ilyenkor a nő a férfipozíció elbitorlásával kíván a látvány tárgya helyett annak uralójává válni, s így szert tenni a nézői aktivitásra. *Yentl* is ezt teszi; s történetében központi és szó szerinti a tudás kérdése, hiszen álöltözetét arra használja, hogy bekerüljön egy jesivába, azaz a zsidó hittudományi felsőoktatásba (*01. kép*: *Yentl* férfióltözékben, Anselként). Azonban a transzvesztizmus a nemek közötti átjárhatóságot is magában hordozza, ami a nyugati kultúrában csak a nőiség társadalmi konstrukcióját jellemzi. Míg a férfi női ruhába bújása csak a nevetségessé válás árán történhet, a nők átöltözése büntetlen még akkor is, ha ez a férfiprivilegiumok felforgatására tör (Doane 2010: 274). Sőt, a fetisizáció újabb lehetőségét is jelenti: teret ad mindkét irányú homoerotikus fantáziáknak. Filmünkben is ez történik: lányos fiúként *Yentl*/Ansel összezavarja tanuló társát, Avigdort; s Hadass, a lány, akivel érdekházasságot köt, is belésszeret.³

Szintén a nő látáshoz és látványhoz fűződő viszonyát tematizálja a szemüveges nők filmes kliséjének elemzése. A film első, *Yentl* szülőfalujában játszódó szakaszában a sokat olvasó, férjhez menés iránt közömbös hösnő megtestesít csaknem minden hiedelmet, melyet a XX. századi film a szemüveges nőhöz társít: vénlányság, elfojtott szexualitás vagy az attraktivitás hiánya; intelligencia vagy tudálékosság a főbb sztereotípiák ezek közül (*02. kép*:

¹ További kutatás témájaként kínálkozik összevetni a *Yentl*-t a filmként alig több mint 10 évvel korábban megjelent *Hegedűs a háztetőn* (*Fiddler on the Roof*, 1971); mely csaknem azonos közegben játszódik, s szintén szerepeltet pozitívként ábrázolt női sorsokat, beteljesülésük azonban mindig egy férfi és a házasság függvényében lesz megoldható.

² Mary Ann Doane a női néző számára rendelkezésre álló eljárások között elemzi a transzvesztizmust; azonban az általa leírt lehetőségek cselekedeti szinten is, s egy-egy film diegetikus világában is működnek, maga is alkalmaz ilyen jellegű példákat szemléltetésükre; így én is a *Yentl* cselekményén belül fogom ezt vizsgálni.

³ Ez sem példátlan sem filmben, sem színpadon vagy az irodalomban. Így jár például Shakespeare Violája és Rosalindája is.

Szemüveg és könyv: az intellektuális nő attribútumai). Fontos kiemelni, hogy az effajta filmi struktúrában a szemüveg éppen nem a csökkent látóképességet, hanem a valódi, aktív látás meglétét jelzi (Doane 2010: 276). Amint azonban az lekerül, az eddig alanyi helyzetű női karakterek rendszerint visszavetődnek a nézés pusztá tárgyává. A *Yentl*-ben azonban nem lehet ilyen egyszerűen egyenlőséget tenni a szemüvegviselés és a nézői pozíció alternatívái között. Bizonyos részletei követik a vázolt rendszert, míg mások árnyalják a képet. Például a jelenet, melyben Yentl iskolatársai egy tóban fürdenek, felveti a kérdést, elegendő-e a hagyományos hatalmi felállás átrendezéséhez a férfi/nő hierarchia megfordítása pusztán a nézett-ség cseréje által. A válasz nem, hiszen a viszony megfordítása nem dekonstruálja a logikát: a nézés férfipozíció marad, pillanatnyilag „kölcsonadva” (Doane 2010: 269). Szemléletes példája lehet ennek a fürdésjelenetben az, hogy Yentlnek felkínálódik ugyan az eltárgyasító nézés aktusa (amelyről ő egyébként lemond), azonban férfiként van jelen, amikor ez megtörténik (03. kép: A férfitest látványként felkínálva és elutasítva a transzvesztita nő által).

A következő jelenetben a főhős/főhősnő a *The Way He Makes Me Feel* című dalban énekel a benne alakuló érzelmekről, vágyakról, melyeket heteroszexuális női mivoltában él át. Hiába szemüveges és transzvesztita, szexualitását csakis a patriarchátus nőfogalmába való visszailleszkedéssel képes megélni a cselekmény e pontján: előbb szemüvegétől szabadul meg, majd fokozatosan egyéb férfi attribútumaitól is, míg végül meztelenül áll egy tükör előtt, mintegy visszaspektakularizálva önmagát (04. kép: A vágyakkal való szembenézés itt még egyenlő a saját látványi mivolttal való (szó szerinti) szembenézéssel). Egy későbbi ponton pedig éppen a ráirányuló eltárgyasító tekintetet irigyli meg vetélytársnőjétől. Hasonló tanulsággal bír egy másik jelenet: amelyikben feltárja titkát a szeretett férfi előtt. A történet e pontjára a három karakter érzelmi viszonyai teljesen összekuszálódnak, a kialakult helyzet tarthatatlanná válik. Így lesz főhősünk kénytelen bevallani az igazat, részben, hogy saját szerelmét felvállalhassa, részben pedig, hogy okot szolgáltasson a házasság felbontására, bizonyítva, hogy azt nem is hálhatták el soha. (05. kép: A társított beállítást nézői együttérzést biztosít a női mivoltát annak kiállításával igazolni kényszerülő Yentl számára). Jellemző, hogy nőségét ismét csak a látvánnyá válás által képes bebizonyítani (ezúttal már nem önmaga, csak Avigdor előtt); a férfi nem hisz neki, amíg saját szemével nem látja elsődleges nemi jellegeit (itt is összefonódik tehát a látás és a tudás). A jelenet fényviszonyai mellett a szereplők elhelyezkedése és testtartása is aláhúzza a nő spektakularizációját: a kamerapozíció sokáig a férfi nézőszögével azonos, aki a revelációig kényelmesen hátradőlve egy ágyon helyezkedik el; a nő pedig vele szemben idegesen jár-kezel, majd megáll egy ponton, s szinte kiállítási tárgyként vagy pedig színpadihoz hasonló pozícióban inge levételével prezentálja magáról az igazságot. Helyzetük a kialakuló konfliktus megoldásához közeledve egyre inkább dehierarchizálódik a későbbiekben.

E példák arra engednének következtetni, hogy a *Yentl*-t a feminista elméletek mentén kizárólag a cselekmény szintjén lehetséges női sikertörténetként értelmezni, hiszen a vizuális ábrázolás, a látás-nézés struktúrái gyakran megmaradnak az apajogú társadalom számára kedvező dichotomikus konstrukción belül. Azonban ellenpéldák is kínálkoznak a filmben, melyek lehetetlenné teszik az előbbi következtetés maradéktalan elfogadását. A felfedést követő búcsújelenet egyfelől beteljesíti a boldog egymásra találással járó sztereotip végkifejlet lebontását. Ezt már előkészítette a férfi karakter korábbi attitűdje, mely a befogadói elvárásokkal ellentétben a szeretett nőt visszakényszerítené a tradicionális feleség szerep keretei közé. Másfelől dekonstruálja a szemüveg szerepét a női aktív nézést lehetővé tevő protézisként: Yentl már nem viseli, azonban a jelenet záró képsoraiban a környezetének befogadását célzó aktív szemlélés jellemzi őt, amint az elhajtó kocsit után néz (06. kép: Aktív nézés szemüveg nélkül).

Ebben a jelenetben még férfiöltözékben láthatjuk, a film utolsó kockáin azonban már nemcsak szemüvegét hagyja hátra, öltözete is női ruhadarabokból áll, azaz az átöltözés stratégiájára sincs már rászorulva. Az *A Piece of Sky* című záró zenés jelenet alatt a néző egy céltudatos női alakot lát viszont, aki immár saját önazonosságának teljes birtokosaként készül élete új, számára megfelelő mederbe terelésére (07.kép: Jelképes ábrázolás: a hősnő már maga kormányozza életét).

Mindent egybevetve úgy vélem, Streisand *Yentl* című musicalje alkalmas arra, hogy a feminizmus egyfajta sikerfilmjeként interpretálódjék. Igaz ez egyrészt a szűzsé szintjén: egy nő útját követi, aki megtalálja a módját, hogy kiszabaduljon az őt korlátozó környezetből, és megtalálja a kiteljesedés lehetőségét a világban⁴. Nagyon fontosnak tartom, hogy mindez nem a szerelem nevében, egy szeretett férfi kedvéért meghozott kompromisszum által történik meg. Másrészt, elméleti szempontokat alkalmazva is megállja a helyét: a főhősnőnek a fallocentrizmus rendszeréből való kitörését úgy mutatja be a film, hogy először csak az az által meghatározott vizualitás szabályainak kijátszását lehetővé tevő eljárásokat alkalmazza. Később azonban le is bontja a szemüvegviselés és a transzvesztizmus mint az aktív tekintetet a nő számára egyedül garantálni képes technikák felállított mítoszát és a látvánnyá válás mint a nőiség validációjának eszközét. A film végére a korábban vizuálisan is prezentált szubverzív stratégiák szükségtelenné válnak, megszületett a független és önazonos női identitás.

⁴ Társadalmi szinten problematikus lehet, hogy ez a lehetőség az eredeti közegben nem képzelhető el, csak az Egyesült Államok „újvilágában”; az egyéni életút szempontjából azonban ennek a helyváltztatás kapcsán történő megvalósulása is elfogadható megoldás.

Filmográfia

Yentl (Yentl. Barbra Streisand, 1983)

Felhasznált irodalom

Doane, Mary Ann (2010): Film és maszk. A női néző elmélete. [1982] Ford. Jakab Enikő. In *Vizuális kommunikáció*. Szerk. Blaskó Ágnes – Margitházi Beja, Budapest, Typotex, 265-285.

Rose, Gillian (2010): Pszichoanalízis: vizuális kultúra, vizuális élvezet, vizuális széthullás. [2001] Ford. Czifra Réka. In *Vizuális kommunikáció*. Szerk. Blaskó Ágnes – Margitházi Beja, Budapest, Typotex, 217-265.