

SUE-ELLEN CASE

Hagyományos történelem: feminista dekonstrukció

Klasszikus drag¹: férfiak alakította női szerepek

Általános alapelvek

A színháztörténet feminista perspektívából történő vizsgálata kezdetben a nők tradícióból való hiányzására figyelt fel. Minthogy a hagyományos kutatások a bizonyíték értékűnek tekintett írott szövegekre fókuszáltak, a korai feminista vizsgálódások számára a drámaíró nők hiánya központi jelentőséggel bírt. A XVII. századnál korábbiól nem maradt fenn jelentős számú, női szerzőtől származó, a színpad számára készült szöveg – ez a tény elég döbbenetes hiány érzetét kelti a színház klasszikus hagyományában. E korszakokban nem hallatszik a nők hangja – ez arra sarkallta a drámaíró nők szövegei iránt érdeklődő feminista történészeket, hogy azokra a korszakokra koncentráljanak, ahol a női szerzők felbukkantak: a XVII. századi Angliában, a XIX. századi Amerikában, a XX. századi Európában és Amerikában. Az 1970-es évek elejétől fogva e tanulmányoknak köszönhetően számos új, női szerzők színpadi műveit és életrajzát magában foglaló antológia jelent meg.

A klasszikus korszakok vizsgálata a férfi szerzők drámaiban szereplő nőalakok tanulmányozása révén valósulhatott meg. Ezt a típusú szövegfejtést több kutató Millet nagy hatású *Sexual Politics* című művére vezeti vissza, mely 1970-ben jelent meg; a könyv bemutatja, hogyan ismerhető fel és értelmezhető a férfirodalom nőképeinek nőgyűlölete. A *Sexual Politics* utat mutatott arra nézvést, hogy a társadalmi nemek szempontjából való korlátoltságuk tudomásul vételével hogyan olvassuk a szövegeket önmaguk ellenében; ezenkívül rávilágított arra, hogy – ahogy a könyv címe is sugallja – a mű-

vészet nem különül el a politikától. Millet könyve a nőképek leírására koncentrált; egyéb korai művek, mint például Judith Fetterley *The Resisting Reader* című könyve pedig azt mutatta be, hogyan szegüljünk szembe azokkal az olvasatokkal, ahogyan a férfiak hagyományosan értelmezték a szövegeket. A Fetterley körvonalazta olvasásmód lényege, hogy a szövegekkel szembeszegülve felfedezzük az effajta felforgatásban rejtőző feminista szöveg alattit. A nőképekkel való foglalatosság még mindig elsőbbséget élvez a klasszikus szövegek feminista kritikájában: számos újraolvasást jelentetnek meg Shakespeare-ről és Aiszkhüloszról. Két alapvető típusa van a képeknek: a pozitív szerepek, melyek a nőket függetlennek, okosnak, sőt hősiessnek ábrázolják; és a többség, a nőgyűlölő szerepek: többnyire a Szajha, a Vamp és a Szűz/Isten-nő. Ezek a szerepek arra a perspektívára reflektálnak, ahogyan a drámaszerző vagy a színházi tradíció a nőkre tekintett. Eleinte a feminista történészek ezeket a színházi képeket úgy tekintették, mint amik az adott korszakban élő nők életkörülményeiről adnak felvilágosítást – eszerint például Médeia vagy Phaedra szerepe és helyzete hatalommal bíró görög nő életéről tudósít. Ez a fajta megközelítés hasznos volt, mivel a hagyományos társadalmi-gazdasági történelemből nagyjából éppúgy hiányzott a nők kutatása, mint az irodalomból. Az 1970-es években mindkét területen úttörő, nőkkel foglalkozó munkák jelentek meg: a színházi szövegeknek tulajdonított társadalmi-történelmi tanúságtétel és a törvények, társadalmi gyakorlatok, valamint gazdasági megszorítások dokumentumainak összevetése és publikálása. Ez a feminista kritikusok és történészek számára újfajta kulturális elemzést tett lehetővé, amely a kulturális és a tár-

¹ A „drag” kifejezés (ígeként és főnévként) női ruhába öltözött férfira utal, akiről a konvenciónak megfelelően tudható, hogy nőnek öltözött férfi. A szó ennyiben megfeleltethető a magyar „transzvesztiita” képzetkörének. (A ford.)

sadalmi-gazdasági bizonyítékok kölcsönhatása nyomán feltárja a klasszikus korszakokban élt nők élet-körülményeit.

E szövegek közzététele a művészet és a politikai projektek, valamint a hagyományos történelemszemlélet és a patriarchizmus összeszövődésének újfajta értelmezéséhez vezetett, visszájára fordítva a dokumentumok eredeti interpretációját. A feminista kritikusok kezdték érzékelni, hogy a nők reprezentációjának klasszikus darabokban és történetekben való vizsgálata során alapvetően meghatározó volt a magánélet és közélet szétválasztása. A közélet privilégiummal bír ezekben a forrásokban, míg a magánélet viszonylag láthatatlan marad. Az újfeminista elemzések bebizonyítják, hogy ez a megosztás társadalmi-nem-specifikus: a közélet a férfi sajátja, a nők a láthatatlan magánszférába száműzetnek. A valós nők elnyomása eredményeként a kultúra kiagyalyja saját reprezentációját a társadalmi nemek kapcsán, és ez a fiktív „Nő”, aki a színpadon, mítoszokban, szobrok formájában feltűnt, a társadalmi nemhez kapcsolt patriarchális értékeket reprezentálva elnyomta az éppen akkor és ott élő nők tapasztalatát, történeteit, érzéseit, fantáziáit. (E tézis kifejtéséhez lásd Teresa De Lauretis írásait.) E kulturális fikciók újfeminista megközelítése elkülöníti egymástól a férfiak kitermelte „Nő” agyszüleményét és a történelmi nőt, továbbá ragaszkodik ahhoz, hogy a két kategória között csak nagyon kevés kapcsolat van. A színházi gyakorlatban e megosztottság legvilágosabb illusztrációja a csak férfiakat felvonultató színpad hagyománya. A „Nőket” férfi színészek játszották, dragben, miközben a valódi nőt eltiltották a színpadtól. Ez a gyakorlat leleplezi a társadalmi nem patriarchális reprezentációjának fiktív voltát. A klasszikus darabokra és színházi konvenciókra úgy tekinthetünk, mint amelyek a valódi nők elnyomásában és patriarchátus készítette maszkokkal való helyettesítésükben egymás szövetségesei.

Applikáció

A nyugati színházi tradíció kezdetét hagyományosan a Kr. e. VI. és V. századra, az athéni Dionüszosz-ünnepségektől datálják. A drámára, színházra, színházi térre, jelmezre, maszkra, to-

vábbá a színészek és nézők közötti kapcsolatra vonatkozó felfogásunk eme ünnepségekből, a hozzájuk kapcsolódó rítusokból és ceremóniákból ered. A VI. században férfiak és nők is részt vettek az ünnepségeken, de az V. század folyamán, mikor az események azzá alakultak, amit színházként ismerünk, a nők eltűntek a szokásokat gyakorlók közül. Nem maradt fenn semmiféle törvény, amely eltiltotta volna a nőket az énekekben és táncokban való részvételtől, és a változás pontos dátumára vonatkozóan sincsenek adatok. Margarete Bieber, a görög és római színház elismert kutatója pusztán annyit jegyez meg, hogy „az attikai erkölcs eltiltotta a nőket a közélettől”.² Ez azt implikálja, hogy a nők kizárásának okát inkább az athéni kulturális kódok alakulásában kell keresnünk, mintsem az adott politikai vagy színházi fejlődésben. A változások három területe – a társadalmi-gazdasági szervezet, az alkotó művészetek és az uralkodó mítoszok – segít abban, hogy megértsük a színházi gyakorlat megváltozását. Az *Oreszteia* szövegében megfigyelhető a három elem kereszteződése.

Az új gazdasági gyakorlatok, a család mint egység kialakulása radikálisan megváltoztatta a nők szerepét a görög közéletben. Ironikus módon, a nők családban betöltött szerepének felértékelődése vezetett a közéletből való eltávolításukhoz. A családi kötelék a személyes jólét megteremtésének és továbbadásának terepévé vált. A *polis* (városállam) kialakulásával az arisztokráciákra jellemző kiterjedt viszonyhálózat helyett a pusztá család lett a társadalmi szervezet alapja. A fém árucikkkel való kereskedés növekedése és a földművelés szűk skálája lehetővé tette, hogy az egyének maguk döntsék saját jólétük felől. Mégis, miközben a tulajdon jog individuálisabbá vált és a családra korlátozódott, túlnyomórészt a férfi társadalmi nemre korlátozódott. A nők javak tulajdonlásához és cseréléséhez való jogát szigorúan szabályozták. Például egy nő csak fiúörökös hiányában örökölhett, továbbá nem adhattak cserébe vagyontárgyat egy *medimnos* (véka) felett. Az új gazdasági körülmények között a nők a csere közvetítő eszközévé váltak és a házasság a tulajdonjog intézménye lett.³ Valójában a görög *ekdosis* szó, melyet a házasságra használtak, kölcsönt jelentett: a nőt az apja kölcsönözte a férjnek, és válás esetén visszajuttatták az apának.

² Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1939, 9.

³ A nők csereeszközként való forgalmazásához a házasság és rokonság intézményében vö. Gayle Rubin, 'The Traffic in Women': Notes on the „Political Economy” of Sex”, in Rayna Reiter (szerk.), *Toward an Anthropology Women*, New York, Monthly

A gazdasági szervezet változásával együtt járt a politikai szervezet megváltozása. Az *oikos*, vagy háztartás lett a polgárjog alapja.⁴ A polgár státus a családi leszármazástól függött – a fiú csak akkor kapott polgárjogot, ha a szülei állampolgárok voltak, de fiúgyermek nélkül a szülők nem tarthatták fenn állampolgár voltukat. Ez az előírás a nők szexuális életének szigorú előírásához és szabályozásához vezetett. Az örökösök biztosítása és törvényes volta – és ezzel a polis politikai tagságának biztosítása – új erkölcsi és jogi felelősséget kívánt az anya-felelőség részéről; továbbá a polis politikai tagságára kiterjedően. A leszármazás tiszta vonala életfontosságú volt a polis szempontjából; a házasságtörés inkább a társadalom elleni bűntett, mintsem személyes kihágás lett. Mégis, miközben a háztartást az állam igényei szerint irányították, az itteni történeteket teljesen elkülönítették azoktól, amelyeket a közélethez tartozónak vagy az állam ügyeinek tekintettek. Ahogy Nancy Hartsock rámutat *Money, Sex and Power* című könyvében, a görögök a háztartást privát, politikától mentes területnek tekintették, amely teljesen elkülönült a polis közösségi, politikus terétől: „Ennek eredményeként a politikát és politikai hatalmat olyan tevékenységként értelmezték, mint ami az elkerülhetetlen munkától való szabadság és a szellem vagy lélek dominanciája által fémjelzett férfi szintéren fordult elő.”⁵ Az otthon terét az elkerülhetetlen munka és a testi szükségletek dominanciája határozta meg. Mivel az athéni nők mozgásterét (Szolón törvényeiben kifejezetten) a házra korlátozódott, a lélek és intellektus közteréből eltávolították őket; a nők elveszítették gazdasági és jogi hatalmukat, és világuk a házimunkára, szülésre és szexuális kötelezettségei szűkült. A polis közéletéből való kizárásuk és a társadalmi-gazdasági szervezetben való szerepük csökkenését tekintve nem meglepő, hogy a Dionüszosz-ünnepségekben való részvételük a megfigyelésre korlátozódott és kizárták őket a közösségi színpadról.

A társadalmi-gazdasági szervezet változásával együtt új kulturális intézmények keletkeztek – a

színház csak egy volt a sok közül. Az athéniak új építészetet, új vallásokat, és új mítoszokat hoztak létre. Ezek a kulturális intézmények a „Nő” új társadalmi nemi szerep megteremtésével – amely a maskulin társadalmi nem privilégiumokkal való ellátását és a női elnyomását szolgálta – összefonódtak a nők elnyomásával. A társadalmi nem új kulturális kategóriáit mint a különbség és polaritás kategóriáit konstruálták meg.⁶ A „Nő” mint a férfi ellentettje tűnt fel. Ez az elmozdulás leginkább az amazonokról szóló új mítoszokban és leírásokban érhető tetten, melyek egybeolvasztják a női társadalmi nemet a kívülálló képével és tipikusan férfiu karaktervonásokkal. A veszélyes, de legyőzött amazonok viszszejárá fordítják a „természetes” társadalmi nemi szerepeket. Harcosok, akik férfiakat kényszerítenek arra, hogy elvégezzék a „női” munkákat, mint például a gyermeknevelés, miközben a nők háborúba mennek.⁷ Az amazonok más társadalmi nemi szerepek visszára fordítását is megtestesítik: például megtartják a lánysecsemőket, a fiúkat viszont nem, noha szokás szerint (például Spártában) a lánysecsemőkön adtak túl.⁸ Mi több, az amazon szó, ami azt jelenti, 'nincs melle', ezeket a szokásokat a nőkre jellemző másodlagos nemi jegy hiányához köti. Az Akropolisz a polgári Athén központjának új épületeivel az amazonok vesztét és Athéna előtérbe kerülését mutatja be. Az új politikai rend szempontjából központi jelentőségű a nők bukása, akik dacolnának a társadalmi nemek megfelelőnek tekintett tulajdonságaival, és egy olyan nő felemelkedése, aki megerősítené a polisban az új „Nő” képét. A nők régi képeinek kimúlása és Athéna megnőtt szerepe az Oreszteia központi témái.

Az új „Nő” megalkotásához az istenek genealógiája biztosítja a mitikus-történelmi kontextust. Az istenek története megmagyarázza, hogy a társadalmi nemek miért ellentétesek, állnak konfliktusban, és miért kell a férfi társadalmi nemnek akadályoznia a nőit. A földanya-tavasistennő Gaia mítosza a méhében hordott veszélyekről szól: gyermekei

Review, 1975. A szöveg magyar fordítása: Gayle Rubin, Nők forgalomban, in Hadas Miklós (szerk.), *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról*, Bpudapest, 1994, 63–97.

⁴ Marilyn Arthur, “Liberated” Women: The Classical Era, in Renate Bridenthal és Claudia Koonz (szerk.), *Becoming Visible: Women in European History*, Boston, Mass., Houghton Mifflin, 1977, 67–68.

⁵ Nancy Hartsock, *Money, Sex and Power: Toward a Feminist Historical Materialism*, New York, Longman, 1983, 187.

⁶ Page du Bois, *Centaur and Amazons*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982, 2.

⁷ William Blake Tyrrell, *Amazons: A study in Athenian Mythmaking*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984, 47.

⁸ *Uo.*, 55.

története gyilkosságok és kasztrálások története. Végül Zeus győzedelmeskedik: lenyeli a feleségét, Metist, hogy elnyerje reprodukív hatalmát, majd megszüli Athénát. Athéna a méhben rejlő veszélyek végét jeleníti meg: nincsen anyja (így megtöri a matriarchális leszármazási ágat és felforgatja a saját nemével való azonosulást), nincsen szexuális élete (szűz marad), legyőzi az amazonokat, Zeusszal és Apollónnal szövetkezve rendet tesz Athénben. Körülbelül az idő tájt, hogy Athéna előtérbe került, jelent meg Dionüszosz kultusza Athénban. A korábbi istennőktől elborította a termékenységhez és szexualitáshoz társításukat, miközben a homoszexualitás társadalmi gyakorlatában (amit később Platón dicsőített) a fiúk a női szexualitást asszimilálták. A női termékenység férfiak általi kisajátítása később a filozófiai tudakozódás metaforája lett Platón *Theatetus*-ában, ahol azt mondja, hogy az ő bábáskodása a férfiakra, és nem a nőkre irányul, továbbá nem a testtel, hanem a lélekkel kapcsolatos; és hogy ilyenkor egy fiatalember gondolkodásának sarjadedékával foglalkozik (150b–c). Az istenek genealógiája a női szexualitás hatalomtól való elválasztásával előre jelezte a női szexualitás Dionüszosz általi kisajátítását, és az anya nélkül született szűz Athéna alakjában a hatalom elszigetelését. Másrészt az új mitológia a női termékenység Platón idealizmusában való elbitorlásának is előjele volt.

A Dionüszosznak szánt athéni állami ünnepek kontextusában a dráma kialakulása a színházat a társadalmi nemek közt dúló háború új patriarchális intézményei közé sorolja. A színháznak a társadalmi nem szempontjából férfispécifikusnak kell lennie, és a valódi nők elnyomását, valamint az új „Nő” megalkotását kell megtestesítenie. A meneádok (a Dionüszosz-ünnepek női résztvevői) táncának feledésbe kellett tűnnie, és a szatírok (az ünnepek férfi résztvevői) lettek az új dráma első kórusai. „Azt mondják, az énekes Arion adta a dithürambosz énekeseinek ... a szatírjelmezt. A másvalaki reprezentálásának gyakorlata ebből az eksztázisból nőtt ki, és vezetett a színészek színművészetéhez.”⁹ Más szóval a színjátszás kezdete maga társadalmi-nem-specifikus volt: a szatír lett a színész.

A színész társadalmi nemi sajátosságát a szatírjátékban az általa viselt bőrfallosz is hangsúlyozta. Tehát a színész/drámái alany férfi volt. Mégis, a nemek harca végett, a nőt is reprezentálni kellett, így

egy férfi színésznek kellett színre vinnie a női szerepet. Noha az irodalomkritikusok és színháztörténészek hajlamosak e különös jelenséget múltó sajátosságként említeni, Bieber még egy külön problémát említi a férfi színészek nőket való reprezentálása kapcsán: ahogyan a vázákön is látható, a meneádok eksztázisban vannak – hogy eljuttassák őket, szükséges volt, hogy a férfi színészek megértésük az e nők által érzett vallásos érzelmeket.¹⁰ Így aztán egy még jelentősebb probléma adódik: hogyan ábrázol egy férfi egy nőt? Hogyan jelzi a férfi színész a közönségnek, hogy női perszonázst játszik? A női jelmez (rövid tunikával való) viselete és (a hosszú hajú) női maszk mellett a gesztusok, mozdulatok és intonáció révén jelezhetette a színész a perszonázs társadalmi nemét. Ezen ábrázolás kapcsán nem árt emlékeztetnünk arra, hogy a nő eme elgondolása férfi nézőpontból származott, ellentétben állt a nők tapasztalataival, és a társadalmi nem szempontjából meghatározott oppozíciók perspektívájára reflektált. A gesztusok e szótára alapozta meg a színpadon látható „Nő” képét – ezt a patriarchális kultúra intézményesítette, s a társadalmi nemének megfelelő magatartás férfi eredetű jelei révén reprezentáltott. Sőt, talán a női szerepeket játszó férfi színészek gyakorlatán alapult az általánosításoknak és sztereotípiáknak megfelelő női szerepek megalkotása. A női perszonázsok írott szövegben való ábrázolásának, jellemük fejlődésének a színpadon való bemutatásuk módjának kellett megfelelnie. Bár az összes szerep formalizált és maszkírozott volt, a társadalmi nemeket keresztező szereposztás ellenére is különbözött a férfi és női perszonázs. A női társadalmi nem természetéről, viselkedéséről, megjelenéséről, továbbá a férfiak reprezentációjától való határozott távolságáról szóló szöveg alatti üzenet közvetítődött.

Az athéni színházi gyakorlat politikai és esztétikai teret teremtett a ritualizált és kodifikált társadalmi nemi viselkedés számára, az állampolgári kiváltságokhoz és szabályokhoz kapcsolva azt. Ez a társadalmi nemi alapelv „klasszikus” státusra emelkedett és a színház történetében paradigmátikus elemmé vált, maga után vonva a nők kánonból és az eszményiből való kiutasítását. A klasszikus etimológiája, mely az osztályt (class) konnotálja, jelzi, hogy ez a kizárás az „első osztály” gazdasági és jogi privilégiumaival függ össze – egy olyan osztá-

⁹ Bieber, *History of the Greek and Roman Theatre*, 1.

¹⁰ *Uo.*, 9.

lyével, amelybe a nők nem jutottakbe. Az esztétikai kritériumnak a gazdaságival való egybecsengése már magában a kifejezésben is nyilvánvalóvá válik. Az athéni, római, Erzsébet-kori dráma „klasszikusait” kivétel nélkül olyan kultúrák teremtették meg, amelyek megtagadták a nőktől a színpadra lépés jogát és csak kevés törvényes és gazdasági jogot juttattak nekik. A patriarchális társadalom értékei beleágyazódnak e korszakok szövegeibe. A női perszónázsok a valódi nők hiányára utalnak, és e hiány okaira. Az e klasszikus darabokat életetésre méltónak tartó kultúrák mind cselekvő részesei a „Nő” perszónázsait megalkotó patriarchális szövegalattinak. Noha nem vizsgálhatjuk egyetlen görög klasszikus korai színrevitelét sem, megvizsgálhatjuk a Dionüszosz-ünnepségekre készült egyik klasszikus szöveget, melyet a mi kultúránk is tanulmányoz, sőt színre visz. Az *Oreszteia* a fent tárgyalt témák és gyakorlatok mindegyikét érinti. Mi több, előkelő helye a kánonban tartós értékét mutatja. Az *Oreszteia* feminista olvasata a régi anyagotú leszármazás bukását illusztrálja, a „Nő” természetét, ahogyan azt a színpadon ábrázolták, Athéna előtérbe kerülését és a valódi nők elnyomásának hagyatékát.

Az *Oreszteia*

Az *Oreszteiát* több feminista kritikus és történész a nőgyűlölet formálódása szempontjából központi jelentőségű szöveggént elemezte. Simone de Beauvoir és Kate Millet a trilógiát a patriarchális hatalomátvitel mitikus bemutatásaként jellemzi. Nancy Hartsock szerint a mű a női társadalmi nemet a szexualitással és a természettel tárítja, olyan erővel, melyeket a külvilágban zajló tevékenységekkel, illetve az egyénben meg kell szelídíteni a *polis* túlélése érdekében.¹¹ Hartsock az *Oreszteiát* a dramatikus ünnepségek kontextusába helyezi; az ünnepségek maguk a férfi társadalmi nem tevékenységeihez kötődnek. A dráma, akár csak a négylovas kocsi verseny, küzdelem. *Agonest* (versenyzőket) hoz létre, és a „győztesek” meg „vesztesek” képzetét. Az ünnepségek a csatában értekes hősi eszményeket a békeidők retorikai és dramatikus versenyéinek eszményeihez társítják.¹² A dráma szubjektuma a háború szubjektuma: a hős

férfi harcos. Amikor ez az *agon* a társadalmi nem konfliktusaiba kerül, a társadalmi neme által meghatározott hős cinkelt kártyákkal játszik, hogy nyerjen a drámában. Az *Oreszteia* „a nemek harcát” adja elő és az athéni kulturális és politikai kódokat felhasználva előírja, hogy a nőknek el kell veszíteniük a harcot.

A trilógia első darabja, az *Agamemnón* elején az öreg férfiak kórusa a férfi–nő-problémák perspektívájában magyarázza el a dramatikus szituációt. Az öreg férfiak a trójai háború okát egy promiszkuitásban élő nő (Heléna) személyében jelölik meg, s megtudjuk, hogy Agamemnón most e háborúban van; elmondják, hogy a hadihajók Agamemnón szűz lánya, Iphigeneia feláldozásának eredményeként szálltak vízre. A trójai háború, valamint Agamemnón és Klütaimnésztra viszonya már a társadalmi nemekből eredő konfliktusokkal telített. Ekkor a kórus a társadalmi nemet bizonyos jellemvonásokhoz kapcsolva Klütaimnésztra belépésére készíti elő a nézőket. Klütaimnésztra (belső) férfiúi erősségére utalva (10. sor) azt sugallja, hogy a biztos szándék és céltudatosság társadalmi nem-specifikus. Ebben a kontextusban lép be Klütaimnésztra, akit egy férfi alakít. Miután beszél, a kórus gratulál neki, mivel úgy gondolkodik, mint egy férfi; de kétségbe vonja a háború befejezésére vonatkozó bejelentést, mivel „A nő uralmára vall dicsérni áldást, előbb mint föltűnik”¹³ (483. sor). Ezek a sorok a bizonyítékok megítélése és a döntéshozatal kapcsán bizonyos társadalmi nemi szerepeket előfeltételeznek. Némi, a színházi konvención alapuló ironia is érződik, hiszen egy férfi dragben egy nőt játszik, akinek „szava bölcs, mint a józan férfié”. Világos, hogy a fő referens a férfi. A női elgondolása, miként az amazoné is, megtöri a férfi rendet. Klütaimnésztrát e törés alakjaként mutatják be. A férfi király távolléte „természetellenes” politikai hatalommal ruházta őt fel. E távollét miatt Klütaimnésztra férfi szeretőt fogadott maga mellé. Ezzel szétzúzza a női szexualitás társadalmi nemi kódját, mivel a tradíció szerint a nőknek még a tízéves háborúk ideje alatt is hűségnek kellett maradniuk férjükhez. A kórus szerint Klütaimnésztra viszonya veszélyes. Amikor viszont Agamemnón lép be a harcban ejtett szexuális zsákmányával, Kasszandrával, a szöveg semmiféle társadalmi sza-

¹¹ Hartsock, *Money, Sex and Power*, 192.

¹² *Uo.*, 198.

¹³ Az *Oreszteiát* Devecseri Gábor fordításában idézem: *Aiszkhülosz drámái*, Budapest, 1996.

bály felrúgására nem utal. Valóban, a szövegben a szájalom Agamemnónra irányul, noha brutálisan bánik a nőekkel, ahogyan Kasszandra megerősza-
kolása és Iphigeia meggyilkolása is bizonyítja.

Kasszandra a köztérben megjelenő nő athéni ké-
pét nyújtja, még ha férfi játssza is. Bizonyos privi-
légiumai vannak a valakihez tartozást tekintve
(Apollón papnője, ami rangos állampolgárokkal,
mint például Agamemnónnal való viszonyt bizto-
sít számára), de – mivel korábban nem hagyta, hogy
Apollón megerőszkolja – nem adatott meg számá-
ra a hatásos közszónoklat kiváltsága. Kasszandra
kívülről, Agamemnón zsákmányaként való
belépése, az, hogy nem beszél Klütaimnésztrával
és száműzetett a hatással bíró dialógusból, s hogy
ráadásul férfi színész ábrázolja – mindez az athéni
patriarchális rendbe ágyazott nőgyűlölet erősségét
mutatja. A darab Agamemnón Klütaimnésztra ál-
tal történő meggyilkolását és Klütaimnésztra gya-
lázását hagyja hátra. A végén a kórus Agamemnónt
gyászolja, mint olyan személyt, akinek egy nő miatt
kirebbant háborúban kellett harcolnia, és egy nő
gyilkolta meg (1453–1454. sor).

A harmadik darabban, az *Eumeniszek*ben a ne-
mek csatájának győztese – Athénban és az istenek
között – megdönthetetlen. Feminista perspektívá-
ból nézve ironikus, hogy ez a darab az úgynevezett
demokrácia kezdetét dramatizálja. Sőt, a színház-
történetben az *Eumeniszek*re gyakran mint a civili-
záció új rendjének játéka tekintenek, amely meg-
teremtette az értelem és fair play nyugati tradíció-
ját. Ez a vélemény annyiban korrektnak mondhá-
tó, hogy a nyugati civilizáció a nőket alárendelt
helyzetre kárhóztatva a társadalmi nemek megíté-
lését tekintve követte az athéni kultúrát. A darab
az istenek új genealógiáján alapul. A régi renddel
kezd, a gonosz istennőkkel, a fúriákkal, akik Eume-
nidákká („jóindulatúakká”) válnak, amikor a darab
végén megváltoztatják szerepüket. A fúriákkal a ko-
rábbi ktonikus női vallások mogorva, rémisztő jel-
lemzését kapjuk. A számukra készített maszkok hí-
resen undort keltőek voltak; egy fennmaradt meg-
jegyzés állítása szerint „a nőket annyira megrémít-
tették, hogy elvetéltek”¹⁴ – ez egy, a társadalmi
nemhez és szexualitáshoz kapcsolódó érdekes
anekdota. A fúriák az anyagyilkos Oresztészt üldöz-
ve érkeztek Athénba. Saját szerepüket az anyagyil-

kosság megtorlásaként határozzák meg (210. sor).
Oresztész Apollóhoz fohászkodik segítségért, és
Athéna jelenik meg, hogy megoldja a bajt. Egy tár-
gyalást eszközöl: az athéni igazságszolgáltatás mód-
szereit bemutatva, kivallatja Oresztészt a gyilkos-
ságról. A döntés értelmében Oresztészt szabadon
kell engedni. A végkifejlet, a nőgyűlölet közösségi
megokolásnak terhelő bizonyítéka, az apajogú le-
származás megalapítására támaszkodik: az anya
nem szülője, hanem dajkája a gyermeknek. A szü-
lőt úgy határozzák meg, hogy ő az „ki nemzi” a
gyermeket (658–61. sor).¹⁵ Athéna a legfőbb bizo-
nyítéka ennek, hiszen nem volt anyja és a férfi isten,
Zeusz teremtette (734–8. sor). A fúriákat egy bar-
langba zárják, és ezentúl nem az anyagyilkosság
megbosszulása, hanem a házasságok felett való ör-
ködés a feladatuk. Tehát a trójai háború végével
kezdődő trilógia, amely Agamemnón házának sor-
sával folytatódott, a demokrácia intézményesülé-
sével, valamint a társadalmi nemi szerepekről szóló
határozatokkal és a nemzést szabályozó előírások-
kal ér véget. Ez a befejezés a Nyugat színjátékírói
tradíciójának cselekménystruktúráját tekintve pa-
radigmatikusnak mondható. A tradícióban a dara-
bok túlnyomó többsége különféle polgári, történel-
mi és pszichológiai problémákat old meg a házas-
ság intézményével. A nők számára ebben a konklú-
zióban áll a megfelelő társadalmi nemi szerep.

Az *Oreszteia* feminista olvasója felfedezi, hogy a
szöveg ellenében kell olvasnia, ellenszegülve nem
csak a pátosz és befejezés szövegbeli értelmének,
de az azt környező történelmi és társadalmi kódok-
nak is, beleértve azt is, ahogyan a színház történet
eddig tekintett a darabra. A szánalmat talán Iphige-
nea és Klütaimnésztra irányában érzi a feminista
olvasó, mintsem Agamemnónért. Athénát a hata-
lom férfi hálózatával szövetkező férfiazonos nőként
értékeli, mintsem Athén hősének. Határozottan úgy
érzi, hogy száműzték a színpadi konvenciókból, za-
varba hozza a társadalmi nemeket keresztező sze-
repszét konvenciója, amit csak női perszónázsokra
alkalmaztak. A mimézis nem lehetséges számára.
A feminista olvasó talán úgy dönt, hogy a női sze-
repeknek semmi köze a nőkhöz, hogy ezeket a sze-
repeket, mint a férfhoz képest „más” „Nő”-ről szó-
ló, mint a patriarchális társadalomra csapást mérő,
annak félelmeit és a női szerepektől való iszonyát

¹⁴ Sir Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1968, 265.

¹⁵ Az idézet kontextusa: „Akit szülöttnek hívnak, annak anyja nem szülője, csak dajkálja ő az új magot: az adja, ki nemzi, s barátnő barátnak, ő a sarjait őrzi, hogy ha isten engedi” (A ford.).

illusztráló fantáziákat férfiaknak kell játszaniuk. A feminista olvasó meggyőződésévé válik, hogy Médéa, Klütaimnésztra, Kasszandra és Phaedra szerepeit drag szerepként megfelelő játszani. A feminista olvasó arra a következtetésre juthat, hogy a nőknek nem kell ezekkel a szerepekkel kapcsolatba kerülniük, sem megpróbálni, hogy azonosuljanak velük. Mi több, a feminista történész azt a tanulságot vonhatja le, hogy ezek a szerepek nem tartalmaznak semmiféle információt a klasszikus világ valódi nőinek tapasztalatairól. Mindazonáltal a feminista kutatónak fel kell ismernie, hogy a színház ebben a kulturális környezetben keletkezett, és az athéni gyakorlat bizonyos paradigmát kínál a Nyugat további színházi és kulturális történelme számára. A gyakorlat, textus és kulturális háttér új módon való összekapcsolásával a feminista olvasó hangsúlyozhatja, hogy felismeri, miként intézményesült Athénban a patriarchális gyakorlat hegemon struktúrája.

Arisztotelész

A görögök színháztörténeti öröksége nem ér véget az athéni színházi gyakorlattal és szövegekkel. Elsőként – és maradandóan – Arisztotelész *Poétikája* taglalta a színháznak nevezett folyamatot. A szöveg, mint a klasszikus tragédia természetének szempontjából hiteles forrás még mindig a tananyag része a színházzal foglalkozó órákon. Arisztotelész nőkkel kapcsolatos nézeteit a 15. fejezetből, a drámai jellem természetével kapcsolatos számos kritériumból vezethetjük le. A Golden-féle fordítás szerint: „Elsőként és mindenekelőtt a jellemnek jónak kell lennie ... a jóság az egyének minden osztálya számára lehetséges. Így egy nőnek vagy rabszolgának is megvan a maga saját erénye, noha az előbbi alatta áll egy férfinak, az utóbbi pedig egészen alantas.” (2–8. sor)¹⁶ Else fordításában: „A jellemekkel kapcsolatban ... első és legfontosabb, hogy jók legyenek ... de a jóság az emberek minden osztályában megvan: valóban van, hogy egy nő jó, vagy egy rabszolga jó, noha kétséget ki-

záróan az egyik osztály alább való, a másik mint osztály értéktelen.” (54a 16–24)¹⁷ Arisztotelész egy erkölcsi imperatívusszal kezdi a tragikus jellemről szóló leírását. Hogy tragikus legyen valaki, jónak kell lennie. Az, hogy a férfi hiányzik a leírásból, azt bizonyítja, hogy a férfi állampolgár a mérvadó a jóság szempontjából, de ez a tulajdonság másokban is megtalálható. Arisztotelész a jóságot egy osztályhoz rendeli, de még fontosabb számunkra, hogy osztályt rendel társadalmi nemhez: a rabszolgák, vagyis egy osztály, összemérhető a nőekkel, vagyis egy társadalmi nemmel. Noha a rabszolgák képesek a jóságra, nem lehetnek tragédia alanyai, mivel „alantasak”, „értéktelenek”. A fennmaradt szövegek alapján tudjuk, hogy a görög tragédia a királyi házak hatósugarába tartozik. Úgy látszik, a nők helyzete ambivalens. Noha lehetnek tragédia alanyai, Arisztotelész azt implikálja, hogy szubjektumokként alábbvalók a férfiaknál.

A jóság csupán az első minősége a tragikus jellemnek a *Poétikában*. A megfelelő cselekvés a második: a tragikus jellemnek a jellemének megfelelő cselekedeteket kell végrehajtania. Else kommentárja szerint: „a megfelelőség nem külön alapelv, hanem kiegészítése a jóság hierarchikus voltáról szóló arisztotelészi nézetnek” (458. sor). Tehát a cselekedet megfelelősége az előkelő jellem tulajdonsága, akárcsak a jóság. Arisztotelész ezt a bátorságra és intellektuális képességre – a tragikus jellemnek megfelelő jellemvonásokra – vonatkozóan állítja. Az Else-féle fordítás szerint „lehetőség, hogy a jellem (férfias) bátor legyen, de ez nem illik egy nőhöz (a bátorság vagy okosság erényénél fogva)” (54a 24–6). A Golden-fordításban: „tehát egy személy lehet férfias a jellem szempontjából, de ez, vagy a férfiakhoz társított okosság nőhöz nem illő tulajdonságok” (54a 9–12).¹⁸ Else a bátorságot és férfiaságot felcserélhető terminusoknak fordítja, jelezve, hogy a férfi társadalmi nem és a bátorság egy és ugyanaz. Ugyanez a fordítás azt is jelzi, hogy egy jellemet a társadalmi nem határoz meg, és a tragikus jellem a férfi társadalmi nemhez illik,

¹⁶ *Aristotle's Poetics*, O. B. Hardison (szerk.), ford. Leon Golden, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1968. Az Else-féle fordításától való megkülönböztetés végett a továbbiakban Goldenként szerepel; az idézetek után a sorok száma szerepel.

¹⁷ *Aristotle's Poetics: The Argument*, tr. and ed. Gerald F. Else, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963. A továbbiakban Else-ként áll a Golden-féle fordítástól való megkülönböztetés végett; az idézetek után a sorok száma áll. Ritoók Zsigmond fordításában: „Ez minden nemre áll, hiszen nő is van derék meg rabszolga is, bár ezek közül az egyik gyarlóbb, a másik meg éppen egészen silány nem.” Arisztotelész, *Poétika*, 1997. 63. (A ford.)

¹⁸ A magyar fordításban: „Lehetséges ugyanis, hogy a jellem férfias legyen, de nő esetében nem megfelelő, hogy annyira férfias és félelmetes legyen.” A „férfias” szó kapcsán a kommentár megjegyzi, hogy görög megfelelője a korabeli görög nyelvben bátrát is jelent. (Arisztotelész, i. m., 62.)

amely a bátorságot konnotálja. Egy nő számára nem illik férfiasnak lenni – vagyis bátornak és okosnak lenni. A Golden-féle fordítás nem említi kifejezetten a bátorságot, de említést tesz az „intellektuális okosságról”. Nyilvánvaló, hogy az okosság társadalmi nem-specifikus tulajdonság, amely a tragikus jellem számára szükséges, de a nők számára elérhetetlen. A férfiaság, amely néhányaknak a bátorságot konnotálja, egy másik illő tulajdonság, mely nem található meg a nők körében. Arisztotelész feltevése a társadalmi valóság és az esztétikai előírások metszéspontján nyugszik. A nők kívül állnak mindkét tartományon. Csak a férfi szubjektum határául szolgálnak, ami segíti a férfi körvonalainak kialakítását, vagy a férfitől való különbséget illusztrálják, így világítva rá a férfi tulajdonságaira. A nők még egyszer láthatatlanok – nincsen számukra tulajdonított tulajdonság –, láthatatlanságuk biztosítja azt az üres teret, amely a férfi szubjektumra irányuló fókuszot rendezi. Ezen a módon csak annyiban alanyai a tragikus cselekvésnek, amennyiben segítik a férfi perszónázs meghatározását.

A jellem kívánalmain túl a feltételezés, miszerint a nőknek nem adatott meg az intellektuális okosság, szintén kizárja őket a dráma, a művészet vagy a mimézis tökéletes megtapasztalásából. A negyedik fejezetben Arisztotelész a reprezentáció aktusát a tanulás örömehez kapcsolja, a művész és a művészetét nézők számára egyaránt: „első ismereteiket is utánzás révén szerzik” és „azért örülnek ugyanis, mikor látják a képmásokat, mert miközben szemlélik azokat, az történik, hogy tanulnak, tudniillik következtetnek, hogy mi micsoda, hogy például ez ez meg ez.”¹⁹ A mimézis öröme didaktikus, és a tanulás az előbbi termékének élvezetéhez-befogadásához kapcsolódik. Minthogy az okosság társadalmi nem-specifikusan a férfihoz kötődik, a művészet élvezete az ő illetőségére korlátozódhat. A történeszek bizonytalanok a görög színház közönségének összetételét illetően. Néhányan úgy érvelnek, hogy mivel a színház teljes jogú állampolgárookra korlátozódott, nők nem voltak jelen. Mások szerint, mi-

vel Euripidész néhány darabjában a nézőtérén jelenlévő nőkkal tréfálkozik, ez az ugratás a nők jelenlétének bizonyítéka. Néhányan azt mondják, Euripidész munkáiban a hangnem iróniája lehetlenné teszi, hogy bármely kijelentését bizonyítéknak tekintsük. Az athéni színház és Arisztotelész tragédiáival kapcsolatos gondolatainak társadalmi nem-specifikus minőségéből ítélve valószínűbbnek tűnik, hogy nők nem voltak jelen a nézőtérén; vagy, a negyedik fejezet kontextusában, jelen voltak, de alsóbb rendűnek számítottak. Más szóval, nem csupán a színházban játszó és a tragikus jellem volt férfi, de talán ő volt a tragikus színház tapasztalatának kizárólagos befogadója is.

Mi több, Arisztotelész rendszerében a gondolat szerepe az, hogy lehetővé tegye a helyes választásokat (50b 5–13).²⁰ A szánalom, félelem és felismerés szerepe az, hogy a közönséget a helyes választásról tanítsa és a felismerés révén örömet hozzon létre. A nőket nem csupán úgy veszik, mint akik nélkülözik az e választások megértéséhez szükséges okosságot, de a megfontolásra való erejüket is lebecsülik. Ez a gondolat világosan megfogalmazódik Arisztotelész *Politikájában*: „a rabszolgának egyáltalán nincsen mérlegelésre való képessége; a nőnek van, de uralom nélkül.”²¹ Azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a nőknek nem szükséges, hogy tanuljanak valamit a választásokról, mivel nem uraik választásainak; tehát a drámának nincsen funkciója számukra, és a dráma figyelésének örömeiből is ki vannak zárva. Ráadásul látszólag a dialógus is kívül áll birodalmukon – uralom nélkül a beszéd nem megfelelő, ahogyan a *Politika* idézett passzusa is folytatja: „a férfi bátorsága a parancsolásban mutatkozik meg, de a nőé az engedelmességben ... ahogy a költő mondja, »egy nő dicsősége a Csend«, ez azonban nem egyenlő a férfi dicsőségével.”²² A nőtől megtagadják a tragikus tulajdonságokat, az okosságot, a megfontolás hatalmát és a beszédhez való jogot: úgy tűnik, a nő ki van zárva a dramatikus tapasztalatból. A dráma nem megfelelő a „Nő” társadalmi nem osztályának.

¹⁹ A szöveget Ritoók Zsigmond fordításában idézem. Az angol szövegben a többes szám harmadik személyű névmás helyett egyes szám harmadik személyű hímnemű alak (he) áll alanyként. (A ford.)

²⁰ Ritoók Zsigmond a *dianoia* szót 'érvelésmód'-nak fordítja; az idézett kiadás külön olvasmányban a szó további jelentéseit is megadja: „gondolat; valami, ami az ember fejében van; a lélekész, amellyel az ember gondolkodik, adott helyzeteket elemezni képes; a Poétikában viszont elsősorban (...) ahogy egy szereplő (és végső soron a költő) gondolatait rendezett formában előadja és ezzel másokat befolyásolni kíván.” (Arisztotelész, i. m., 75.)

²¹ Idézi Mary Lefkowitz és Maureen B. Fant, *Women's Life in Greece and Rome*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982, 64.

²² I. m.

A feminista olvasó, társadalmi nemével azonosulva, felismeri, hogy a szöveggel szemben olvas. Felfedezi, hogy nem is szánták a művet arra, hogy ő olvassa. Bármennyire dühösnek érezheti magát Arisztotelész sértéseit olvasva, vagy bármilyen szárnalmat érezhet az akkori kiteszított nők iránt, a textuális világ kirekesztéseit tekintve oda nem illőnek tűnik. Ezen a ponton a feminista azt veszi észre, hogy a dráma gyakorlásához vagy tanulmányozásához szükséges tulajdonságokat nélkülöző személyként definiálták. A *Poétika* a drámatörténetben és e történet tanulmányozásában elfoglalt kimagasló helye még átfogóbbá teszi a feminista olvasó kiteszítottóságát. Viszont a feminista olvasó felfedezheti a patriarchális termelés módszerét és feltevéseit. Kezdi megérteni a színháznak a patriarchális előítéletekkel való egybeszövődését. A színház fejlődésével foglalkozó tanulmány a kortárs színház feminista elemzését (in)formálja, segítve a klasszikus szövegekben szereplő „Nő” fikcióját leleplező stratégiák kialakítását. A feminista színházi alkotó például a *Lüszisztrátét* nem úgy értelmezi, mint a nők számára kedvező szöveget, hanem mint a férfiak drag show-ját, a draghagyományban jól működő bohóctréfákkal a mellekről és faloszokról. A feminista rendező férfira oszthatja Médeia szerepét, hangsúlyozva a tulajdonjog és irigység patriarchális előítéleteit, valamint a gyermekek férfiak által való birtoklását. A feminista színész többé nem tekinti ezeket a szerepeket a pályája szempontjából kívánatosaknak. Mindenekfelett a feminista kutatók és a feminista gyakorlati emberek úgy dönthetnek, hogy ilyen darabok nem tartoznak a kánonba és nem központi jelentőségűek a színházi alkotások és a színház tanulmányozása szempontjából.

Az Erzsébet-kori színház

A görög gyakorlat megismétlődött az Erzsébet kori Angliában: Arisztotelész *Poétikájának* felértékelésével, a klasszikus darabok stílusának imitációjával, és a női szerepek férfi színészek által történő alakításában. Akárcsak Athénban, a kezdeti színházi próbálkozások itt is megengedték a nők bizonyos mértékű részvételét; a középkor folyamán az egyszerű nők néhány helyi céh darabjaiban játszottak, a tehetős nők pedig masque játé-

kokban és harci játékokon vettek részt. Amikor azonban a színház hivatássá vált, ismét eltiltották őket a színpadtól. A női hang és test nyilvános megjelenésének elfojtását e korszak történészeinek és kritikusainak tanulmányai is csak ritkán említik meg. A gyakorlat megváltozásának okairól alig maradt fenn valami. Egy, a korszakkal foglalkozó központi jelentőségű szövegben, az *Early English Stages*-ben csak egy futó megjegyzés szolgál valamiféle magyarázattal a nők színpadról való száműzésére. Eszerint a színésznők elleni polgári vagy egyházi dekrétumok hiányában arra következtethetünk, hogy hangjuk gyengeségével magyarázható kitiltásuk a színpadról, mivel az a szabadtér vagy a katedrálisok akusztikájához kevésbé illett; további ok a szónoklatban való képzettségük hiánya.²³ Más kutatók szerint a nőket azért tiltották el, mert nem tudtak olvasni. Az előbbi tézis egyszerűen csak megerősíti a nézetet, miszerint a nők biológiai felépítésében van valami, ami a közönség előtt való előadásra alkalmatlanná teszi őket. Mindkét elmélet hibázik abban, hogy nem vet számot azzal, miért is nélkülözték a nők a színpadra lépéshez szükséges felkészülés fajtáit.

A csak férfiak színház megismétlődésének oka az athéni politika, mítoszok és kultúra a keresztény hagyományba asszimilált elemeinek megismétlésében áll. Az elsősorban keresztény kultúra revizionálta a női társadalmi nem fikcióját azzal, hogy a szexualitás kontextusában rögzítette helyét. A szexuális keret megalkotása a nők számára a színházban évszázadokkal korábban kezdődött, amikor is a katolikus egyház betiltotta a színházat, erkölcstelennek ítélve azt. Az előadó nőket a prostituáltakkal asszociálták (ami görög és római örökség). A kései középkortól az egyház megerősítette a nézetet, miszerint az effajta erkölcstelen szexuális magatartás a nők illetőségi köre: vagyis a prostituált az oka a prostitúciónak. Tehát a prostituált feletti kontroll a prostitúció kontrollálása lenne, vagy még konkrétan, a nők színpadtól való eltiltása megóvná a színpadot attól, hogy erkölcstelen szexuális magatartás színhelyévé váljon. A női társadalmi nem lett az őre a férfiak szexuális magatartásának, melyet felbujtott és kierőszakolt.²⁴ A női test a szexualitás helye lett. Ha nők a nyilvános térben előadnának, a testükre íródott szexualitás erkölcstelen

²³ Glynne Wickham, *Early English Stages*, vol. 1, New York: Columbia University Press, 1959, 252.

²⁴ Lásd Carole Vance, Introduction to Ann Snitow, Christine Stansell and Sharon Thompson (szerk.), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, New York, Monthly Review, 1983, 4.

szexuális megnyilvánulásokat csalna ki a férfiakból, zűrzavart teremtve a társadalom testében.

A társadalmi nemek oppozícióként való klasszikus megalkotása új dimenziót adott a női társadalmi nem e korszakban való elnyomásának. A keresztény gondolkodásban a női társadalmi nem szexualitással való társításával a férfi társadalmi nem spiritualitáshoz társítása állt szemben, ami a kulturális alkotás feltételének tekintett férfi cölibátus gyakorlatához vezetett. Így a női társadalmi nem nyilvános megjelenésének elfojtásával együtt a kulturális termelésben való metaforikus megjelenését is elnyomták: a női hang hiánya az irodalomban, a filozófiában, a teológiában és más tudományágakban a kórusokból és a színházból való kimaradásuk párja. A társadalmi nem oppozicionális modellje eredményeként a nőket kitiltották az egyház közhivatalaiból, az iskolákból – ez utóbbiakat ekkor kivétel nélkül az egyház működtette. A nőinek a szexualitással egyenlővé tétele – a társadalmi nem oppozicionális modelljének részeként – eredményezte az *Early English Stages*-ben leírt körülményt: a nőktől megtagadták a hang képzéséhez, retorikai stúdiómkhoz és írott nyelvhez való hozzáférést. A női társadalmi nem kulturális terepként és a kultúra létrehozójaként való kizárásával együtt járt a szexualitás testi reprezentációjának kizárása, amit ehhez a társadalmi nemhez kezdtek társítani. A női test nyilvános megjelenése nélkül a szexualitás kulturális reprezentációi nem lehettek fizikálisak. A szexualitás inkább a szimbolikus rendszerbe helyeződött, amely a spiritualitáshoz tartozott – így például a nyelvbe. Az Erzsébet-kori színház ezekből a kulturális kódokból és gyakorlatokból eredt. Az egyházi iskolák és kórusok adták e korszak első színészeit, a színházat egy, a női szexuális társadalmi nemet kítaszító és cölibátust gyakorlatát követő csak férfiak világba helyezve. A színpad nem lehetett a szexualitás vagy vágy korporális reprezentációinak színhelye, hanem a nyelvre kellett hagyatkozni, hogy megjelenjenek. A Shakespeare-darabok korától fogva a színház többé nem volt az egyház által támogatott intézmény; az előadások világi tartományába került, noha gyökerei, természetüket tekintve, még nyilvánvalók voltak.

A színházban a női társadalmi nemben inherens szexuális veszélyt enyhítette a női szerepek férfi ki-sajátítása. Shakespeare színházában a női társadalmi

nem (és a vele járó szexualitás) fikciójának reprezentációját fiúkra osztották. Ebben a korszakban a legtöbb színházi előadás fiúkból állt: kórusban szereplő és iskolás fiúk előadásaival kezdődött, Shakespeare-éhez hasonló, fiúkat és férfiakat is alkalmazó társulatokban bontakozott ki, és a csak fiúkból álló társulatok megjelenésével ért véget. A fiúkra irányuló nagyfokú színházi érdeklődés egyfajta megoldást kínált a női és a szexualitás között vont egyenlőségre. Shakespeare színházában bizonyos tulajdonságokat, melyeket Arisztotelész korábban a nőknek tulajdonított, a fiúkhöz tartozónak vélték. Hasonlítsuk össze Arisztotelész *Állatok történelme* című művének egy passzusát az *Ahogy tetszik* egy részletével. Az Arisztotelész-részlet: „a nőtény ... kártékonyabb, kevésbé egyszerűbb, ingerlékenyebb ... könnyen sírva fakad ... tettetőbb”²⁵. Rosalinda azt mondja el Orlandónak, hogy fiúként hogyan tanított egy férfit udvarolni egy nőnek:

„El kellett hitetnie magával, hogy én vagyok, akit szeret, akit imád; és mindennap elrendeltem, hogy udvaroljon nekem; ilyenkor aztán én, aki persze csak egy szézeslyes fiatalember vagyok, sopánkodtam, nőieskedtem, változékony voltam, epekedő és szerelmes, gógós, ábrándos, gyerekes, együgyű, állhatatlan, csupa könny, és csupa mosoly, minden szenvedélyre valami és egy szenvedélyre sem igazán való, ahogy a gyerek meg az asszonyféle nagyobbreszt ilyenszörű állat”²⁶

A fiúkra, társadalmi helyzetüknél fogva, a nőkéhez hasonló társadalmi szerep lett osztva: a felnőtté válástól függ és annak alárendelt. A fiúk azért reprezentálhatták a nőket a színpadon, mivel hasonló társadalmi sajátosságokban osztoztak.

Shakespeare eljátszott ezzel az Erzsébet-kori kulturális szokással: előtérbe helyezte a társadalmi nemet keresztező szereposztás (cross-gender casting) gyakorlatát a szerelem és vágy dramatikus jeleneitben – olyan szituációkban, melyeket korszaka alapvető fontosságúnak tekintett a társadalmi nem szempontjából. Shakespeare számos komédiájában a hármas csavar eszközt alkalmazva hangsúlyozta a társadalmi nemet keresztező szereposztás és a szexualitás viszonyát. Öt darabban (*Két veronai nemes*, *A velencei kalmár*, *Ahogy tetszik*, *Vízkereszt* és a *Cymbeline*) a főszereplő „nő” fiúnak öltözik. Shakes-

²⁵ Idézi Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters*, Totowa, NJ, Barnes and Noble, 1983, 40.

²⁶ Ruttkay Kálmán fordítása, in *Shakespeare összes művei*, Budapest, 1961.

peare a fiú–nő cserével foglalkozó darabjai egy másik szexuális dinamizmusnak is részesei – a férfi homoerotika reprezentációjáé. E szerelmi komédiák transzvesztita fiúkra fókuszálnak, akik erotikus szituációba keverednek más fiúkkal vagy férfiakkal. A színpad nőtlenségét a női test jelenlétének elhagyása és a szexualitás testiségének nyelvben való reprezentálása támogatta. A fiú–nő csere a dragben lévő fiú erotikus ünneplését eredményezte, akinek nyelvzete erotizálta megjelenését. Az *Ahogy tetszik*-ből származó fenti idézet a társadalmi nemeket keresztező szereposztás és a homoerotikus flörtölés összeszövődéseként is értelmezhető. Az egyik szinten ez a kacérkodás két férfi között játszódik: a fiú színész, aki Rosalindát játssza, és a fiú vagy férfi, aki Orlandót. Egy másik szinten egy elképzelt nő, Rosalinda, flörtöl Orlandóval, miközben úgy beszél vele, mintha ő is fiú volna. Egy harmadik szinten a dialógus egy udvarlási játékot ír le, melyet egy fiú és egy férfi szerető játszik, akik azt képzelik, hogy a fiú nő. Az idézet szellemessége és csiklandósága kiemeli a transzvesztita fiú arra való készségét, hogy szexuális liaisonban állapodjon meg egy másik férfival. A fiktív „Nő” (Rosalinda-perszonázs) csupán közvetíti és kiemeli a két férfi flörtjét.

Shakespeare a transzvesztita kacérkodást a nézőtérre is kiterjeszti. A Rosalindát játszó fiú színész tér vissza elmondani az epilógust, leleplezi fiú voltát és közvetlenül a nézőtérén lévő férfiakkal kezd flörtölni:

„Kezdem a nőkön. A férfiak iránti szerelmetekért lelketekre kötöm, ó, asszonyok, hogy szeressétek ebből a darabból mindazt, ami csak tetszik: és az asszonyok iránti szerelmetek kedvéért ... lelketekre kötöm, ó, férfiak, hogy legyen közös örömtök a játék az asszonyokkal. Ha nő volnék, csókot kapna tőlem mindenikötök, akinek tetszik a szakálla és az arca és akinek tiszta a lehelete: és biztosra veszem, hogy ahányotoknak szép a szakálla és jó az arca és tiszta a lehelete, az most, hogy e szíves köszöntő után meghajlok, énnekem is minden jót kíván.”²⁷

Egy, a heteroszexualitásnak juttatott röpke tiszteltadást követően a fiú színész fiúként mutatkozik be; mégis továbbra is megidéz a fiktív társadalmi nemét, hogy nőként közölje, megcsókolná a férfiakat.

Megjegyzendő, hogy a nézőtérén lévő nők irányában nem tesz hasonlóan kacér megjegyzéseket – ők valójában csak azt a célt szolgálják, hogy a férfiak mint a vágy tárgyai előtérbe kerüljenek. A szakállak, arcok, édes leheletek szemérmes lajstroma után a fiú fiú színészként pukedlizik (ez egy a női társadalmi nemhez társított cselekvés), és távozik. Az epilógus illusztrálja Lisa Jardine *Still Harping on Daughters* című művének állítását: „ahányszor csak Shakespeare női perszonázsai felhívják a figyelmet androgün voltukra ... az azért van, hogy férfi és nem női voltukhoz kapcsolódjon a létrejövő erotizmus.”²⁸ Shakespeare színpadának homoerotikus voltára további bizonyítékok az azt övező puritán aggodalmak. A színpad dekadenciája elleni puritán támadások gyakran kifejezetten erre a gyakorlatra irányultak. Noha a puritán dokumentumokat nem tekinthetjük pártatlan beszámolóknak, informálnak a korszak homoerotikus és nőgyűlölő szorongásairól. Több fennmaradt puritán prédikáció a Mózes V. könyvéből (22,5) származó idézetre épített, amely megtiltja a másik nem ruháinak viseletét: „Asszony ne viseljen férfiruházatot, se férfi ne öltözzék asszonyruhába; mert mind útálatos az Úr előtt, a te Istened előtt, a ki ezt műveli.”²⁹ A puritánok ügyeltek a társadalmi nemek minél teljesebb elkülönítésére és azoknak a heteroszexualitáshoz való viszonyára. A puritánok feljegyezték, hogy a női szerepeket játszó fiú színészek homoerotikus reakciókat váltottak ki a nézőkből, akik „végzetes szerelemre gerjedtek a nőnek öltözött Fiú Játsszók irányában, olyannyira, hogy szavakkal, levelekkel esdekéltek hozzájuk” (*Histrion-mastix: The Players Scourge or Actors Tragedie*, 1632). Néhány puritán, mint például Philip Stubbes, szerint a fiúk „szodomiták”, tekintve „buja, csalárd csókjaikat és öleléseiket” a színpadon (*Anatomy of Abuses*, 1583). Noha ezek a reakciók tévesen a nyelv helyett a test akcióit tekintették az ingerlés forrásának, és eltekintenek a műviség szerepétől, mégis jeleznek egy észrevételt: a homoerotikus dinamikát a közönség szórakoztatása végett alkalmazták.

Néhány tradicionális kritikus ugyanezt a megfigyelést fogalmazza meg művelt, irodalmi kontextusban, az esztétika keretét használva a legitimáció érdekében. Harley Granville-Barker szerint Shakespeare színháza „nőtlen színpadot” hozott

²⁷ Ruttkay Kálmán fordítása, i. m.

²⁸ *Uo.*, 20.

²⁹ Károli Gáspár fordítása.

létre; a szexualitás fizikális reprezentációjának hiányára koncentrálna az *Antonius és Kleopátrát* így írja le: „a szex tragédiája, egyetlen szexuálisan izgató jelenet nélkül”; továbbá azt állítja, hogy Shakespeare felfedezte, hogy „a tragédia és a legerőteljesebb komédia igazi nyersanyaga az érzéki kötöttségeken túl található”.³⁰ Ez a fajta értelmezés a csak-férfiak színpad megkövetelte formális vagy stilizált játékot hangsúlyozva legitimizálja a nők eltávolítását a színpadról és a transzvesztita fiú homoerotikus természetét. Az érvelés azt bizonygatja, hogy ez a transzvesztizmus a színpad műviségét fokozta, előtérbe helyezve esztétikai keretét. A tézis támogatói gyakran idézik Goethe egy passzusát, amely női szerepeket játszó férfiakról szól: „az imitálás eszméje, a művészet gondolata élénken felidéződött (...) egyfajta öntudatos illúzió jött létre.”³¹ Ez a színpadi férfi transzvesztizmust esztétizáló patriarchális kritikai tradíció ugyanazokra az alapelvekre épül, mint amelyek alapján az egyház kizárta a nőket: eszerint a nyilvános előadások és a művészi alkotás megfelelő terepe a cölibátust gyakorló férfi társadalmi nem. Amikor azt állítja, hogy a női szerepek férfiak általi kisajátítása – ami a nyelv szimbolikus rendszerére való áttétel révén kioltja a szexualitás fizikális eljátszását – a színház esztétikumának forrása, a formulában az esztétika a spiritualizmust helyettesíti. Másként szólva: az érvelés szerint egy fiú Júlia valahogy esztétikusabb, a színház gyakorlatát tekintve központibb jelentőségű, mint egy női Júlia. A tragédia és komédia „az érzéki kötöttségein túl” található, azaz a színésznőn túl, aki társadalmi neme természeténél fogva érzéki. Ez az, amit Jan Kott találozán „Shakespeare keserű Árkádiája”-nak nevezett, ahol a fiú androgünnek szabadságában áll a homoerotikus flörtölés szójátékaival és trópusaival játszani.³²

Ironikus módon, a Shakespeare-rel foglalkozó, az utóbbi évtizedben megszapordott feminista tanulmányok nagyrészt figyelmen kívül hagyják ezt a gyakorlatot és a nőkkel szemben kártékony következményeit. Lisa Jardine kivételével a kérdéses kutatók elsősorban a korábbi feminista kritika gyakorlatához, a szöveg nőképeinek értelmezéséhez tartják

magukat, és eltekintenek attól, hogy színésznők számára tilos volt azokat bemutatni. Ez a közelítésmód nyilvánvaló az olyan címek alapján mint *Shakespeare's Women, Comic Women, Tragic Men* és *The Woman's Part*. Inkább a szöveget olvasva, mint a gyakorlatot, e munkák többsége a komédiák független nőalakjaira koncentrálna, szembeállítja őket a tragédiákban szereplő nőalakok negatív képeivel, és Shakespeare nőábrázolásait a saját korát megelőzőnek, vagy korának legjobbjaként jellemzi. Noha több könyv tartalmaz rövid részeket a fiú színészekről, csak kevés olvassa a szövegeket a társadalmi nemet keresztező szereposztás következményeivel együtt. Sőt, néhányan pozitív fényben látják a gyakorlatot: „Shakespeare azon képességéből ered, hogy képes túllépni a társadalmi nemmel kapcsolatos hagyományos elvárásokon”; vagy „a női perszónázok fiú színészeiről: nőt játszani önmagában véve éretté tesz.”³³ Ezek a feminista kritikusok nem dekonstruálják azt az erőteljes nőgyűlöletet, amely a fiú játszotta Lady Macbeth-ben található, mikor így szól „irtsátok ki bennem a nőt”³⁴; nem adnak számot a *Vízkereszt* dupla tagadásáról, ahol két fiú udvarol egymásnak, miközben azt játsszák, hogy nők.

A görög közönséggel szemben Shakespeare-é bizonyosan magában foglalt nőket és férfiakat is. A kritikusok, mint például Granville-Barker, azt szeretnék elhiteni olvasóikkal, hogy a nézőnők jobban értékelték a színház műviségét, ha Juliát és dajkáját egy fiú és idősebb férfi alakította. A modern színházi kutatók ez arra készíteti, hogy rákérdezzen, hogyan értette a kor a női szépséget, mikor Kleopátrát fiú játszotta. A nők úgy értékelték a színpadot, ahogyan a puritánok is: homoerotikus játékként? Voyeurökké váltak, akik Shakespeare fiúinak flörtölését nézték? Hogyan értelmezték a nők saját szexualitásukat? Talán arra a következtetésre jutottak, hogy e darabok üzenete az, hogy a nők csak fiúként szexuálisak. A társadalmi nemeket keresztező jelmezek az *Ahogy tetszikben* vagy a *Vízkeresztben* talán arra bátorították őket, hogy azt gondolják, a nők csupán fiúkként udvarolhatnak és bocsátkozhatnak szexuális játékokba. Mindenesetre a komédiák befejezéseit nem értelmezhetjük úgy, hogy

³⁰ Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, vol. 1, Princeton, NJ, Princeton University Press 1952, 15.

³¹ Johann Wolfgang Goethe, *Goethe's Travels in Italy*, tr. and ed. Charles Lisbeth, London, 1883, 433–434.

³² Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary*, tr. Boleslaw Taborski, London, Methuen, 1965.

³³ Marianne L. Novy, *Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare*, Chapel Hill, NC and London, University of North Carolina Press, 1984, 200.

³⁴ I. 5., Szabó Lőrinc fordításában. Az eredetiben: „unsex me”.

a heteroszexuális házasság megerősíti a társadalmi rendet; inkább azt erősíti meg, hogy Shakespeare színpadán a férfiak összeházasodhatnak, így hozva létre a narratív és dramaturgikus zárlat érzetét.

Mit implikál akkor a fiktív nő Shakespeare-ben? A fiktív „Nő” itt nyilvánvalóan a férfiak egymás közt folytatott cseréjének tárgyaként tűnik fel: „a nők, a jelek, a javak, és a pénz, mind egyik férfitől a másikhoz jutnak.”³⁵ Rosalinda az *Ahogy tetszik*-ben cseretárgy, egy homoerotikus ökonómiában. Csak azért kreálták, hogy révén az Orlandóval folytatott flörtölés során a fiú színész azt játszassa, hogy ő Rosalinda, aki azt játssza, hogy fiú. A fikció azért szükséges, hogy általa a homoszexualitás tabuját kivédjék, a művéség értékére/a színpad esztétikumára cserélve azt. Ez a fiktív „Nőt” a színpadon az erotikus cserét megkönnyítő árucikké teszi, szexuális tárggyá, amely két szexuális alany között a kereskedelmet közvetíti. Talán a csere e szintjének vizsgálata kibővíthetné *A velencei kalmár* értelmezését; itt a pénz, csere és házasság nyilvánvalóan összekapcsolódik. Például Portia apja a lány képét a három ládikó – arany, ezüst és ólom – közül valamelyikbe rejtette. Kérőinek a megfelelő ládikát kell választaniuk, hogy elnyerjék őt és pénzét (a képe révén), vagy örökre cölibátusba kell vonulniuk. A nő képe voltaképpen egy közlekedődénybe van helyezve: a férfi a női kép cseréje révén valósíthatja meg a nemiséget, vagy nőtlenséget kell vállalnia – ez a situáció az Erzsébet-kori színpad körülményeire reflektál.

Shakespeare színpada a központi szorongásokat és a korszak szexualitással és női társadalmi nemmel kapcsolatos kódjait játszotta el. Rövid idő-

re a színpad olyan kulturális konstrukciót kínált, mely látszólag a művéség biztonságában rejtette el ezeket az elemeket. A fiú színész eljátszhatja az átöltözésben (cross-dress) az erőteljes, de alapvetően függő viszonyban lévő szexuális tárgy szerepét. E színpad nőtlensége és a fiú függősége bármiféle valódi hatalom és veszély nélkül biztosította a női szexuális tárgyat. A valódi nők láthatatlanok voltak az egyházi hivatalokban, az iskolák többségében és az átlagos színházi előadásokban. Ez a megoldás, mikor a spiritualitás többé már nem tartozott a katolikus egyház fennhatósága alá, kezdett meggyengülni. A puritánok előretörése megtörte a nőtlenség szokását. A színházak bezárása eltávolította a művéség biztonságát. A fiúk többé nem reprezentálták a nőket – a női társadalmi nem fikcióját valódi nőkre kezdték alkalmazni. A nők elnyomását szolgáló kulturális fikciók vezettek a boszorkányüldözésekhez, ahol igazi nőket öltet és kínoztak meg társadalmi nemük feltételezett bűnei miatt. A színházak újrainyitásakor a színésznők játszhatták a női szerepeket. A színésznők színpadon való megjelenésekor obszcén komédiák és buja történetek kezdték uralni a színházakat. A női társadalmi nem fikciója kockázat nélkül a valódi nőkre íródott. Ez a korszak volt a szűz Athéna istennőtől (és a szűz Erzsébet királynőtől) a XX. század szexistennőihez való átmenet ideje. A nők sem így, sem úgy nem léptek ki a férfiak között cserélt árucikk szerepéből.

Eredeti szöveg: Sue-Ellen Case: Feminisme and Theatre. London, Macmillan, 1988. 5–27.

Fordította Schuller Gabriella

³⁵ Luce Irigaray, When the Goods Get Together, in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (szerk.), *New French Feminisms*, New York, Schocken Books, 1981, 107.