

Kathleen McLuskie

A patriarchális bárd

A feminista kritika és Shakespeare –
A Lear király és a Szeget szeggel¹

Absztrakt. Kathleen McLuskie nagy hatású tanulmánya mérföldkönek számít a feminista Shakespeare-kritika történetében. Elutasítja azt a hagyományt, mely Shakespeare színdarabjait a drámaíró saját nézeteinek leképezéseként tartja számon, s nem kívánja ezen nézetek alapján Shakespeare-t sem a feminista elvek támogatójaként, sem pedig elnyomójaként mindenáron kategorizálni. Ehelyett azt hangsúlyozza, hogy több figyelmet érdemelnek azon narratív, poétikai és színházi stratégiák, melyek létrehozzák a darab jelentését. A tanulmány két Shakespeare-darabot elemez egy újfajta feminista nézőpontból, a *Lear királyt* és a *Szeget szeggel* című műveket, és felvázolja a szöveg feminista reprodukciójának lehetőségeit. A *Szeget szeggel* esetében McLuskie álláspontja az, hogy a feminista kritika számára nincs belépési pont, mivel a narratíva dilemmái és a tárgyalt szexualitás teljes mértékben férfi szempontok szerint van felépítve, tehát ha egy feminista kritikus elfogadja a szöveg által kínált narratív, színházi és intellektuális örömeket, azt férfi nézőpont alapján teszi. McLuskie *Lear király*-interpretációjának hipotézise, hogy a narratíva és annak dramatizációja párhuzamot von a női engedetlenség és az anarchia közt, s ez a kapcsolat nyilvánvaló nőgyűlöletet sugall. Épp ezért a feminista kritikus feladata ragaszkodni ahhoz, hogy a patriarchális család és heteroszexuális szerelem alternatívája nem a kaosz, hanem a társadalmi rendeződés és affektív kapcsolatok új formáinak lehetőségét képezi.

I

Minden feminista kritikus találkozott már a ravasz és álnok kérdéssel: „Mi is pontosan a feminista kritika?” Az egyetlen hatékony válasz a „Küldök egy könyvlistát” lehet, hiszen a feminista irodalomkritikát a feministák által képviselt kritikai gyakorlatok sokaságán keresztül lehet csak megfogalmazni. Mivel egy népszerű politikai mozgalomból ered, visszaadja ezen mozgalom változatos elméleti pozícióit. Szociológusok és kulturológusok például megvizsgálták azokat a folyamatokat, melyekkel a reklámban és filmben megjelenő nőábrázolás reprodukálja és megerősíti a szexualitás és a nemi kapcsolatok uralkodó definícióit, hogy megerősítsék azok ideológiai hatalmát.² Az angol tanszékeken zajló kritikai tevékenység két táborra osztható, azokra, akik felelevení-

1 Forrás: Kathleen McLUSKIE, *The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: King Lear and Measure for Measure = Shakespeare, Feminism and Gender*, ed. Kate CHEDGZOY, Palgrave, 2001, 24–48.

2 Vö. Michèle BARRETT, *Ideology and Cultural Production*, London, Groom Helm, 1979; Judith WILLIAMSON, *Decoding Advertisements*, London, Marion Boyars, 1978; Annette KUHN, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, London, Routledge, 1982.

tik és előnyben részesítik a női írók munkáit, és azokra, akik az irodalmi szövegeket a hagyományos kánon alapján értelmezik újra. Shakespeare esetében a feminista kritikusok a darabok nyilvánvaló nőgyűlöletét tárgyalják, és felhívják a figyelmet a darabok „világára”, hagyományos interpretációs eszközök segítségével értékelik a Shakespeare-darabok eseményeiben megjelenő szerzői nézeteket.³

Számos feminista tanulmány⁴ a nemi identitás hagyományos megfogalmazását használja ahhoz, hogy shakespeare-i férfiszereplők lelki fejlődésében szerepet játszó erőszak fontosságát vizsgálja.⁵ Janet Adelman a lelki függőség szerkezeteinek fontosságát elemzi Coriolanus fallikus agressziójára⁶ hivatkozva, Coppelia Kahn pedig úgy jellemzi a *Rómeó és Júliában* lévő viszályt, mint „halálos *rite de passage*, mely az élet árán mozdítja előre a maskulinitást”.⁷ Ezek a tanulmányok a feminista pszichoanalízisre építenek és azt bontják ki,⁸ amely az anyaságot a lelki fejlődés középpontjába helyezi, ahogy azt Coppelia Kahn is kinyilvánítja *Maszkulin identitás Shakespeare műveiben* című könyvében: „(...) az identitást fenyegető veszély nem a kaszt-ráció, ahogy azt Freud állítja, hanem a felemésztő anya (...) a férfiak a nőket először mindennemű elégedettség mátrixaként ismerik meg, melytől magukat küzdelem árán különböztetik meg (...). [Shakespeare] a férfiasság és nőiség kulturális definíciói mögött rejlő tudat alatti nézeteket, s az ezek által formált erkölcsi rendszereket és intézményeket tárja fel.”⁹

A modern feminista pszichoanalízis alkalmazható Shakespeare karaktereire, mivel a darabok szövegei egyértelműen mimetikusnak mondhatóak: „Shakespeare és Freud ugyanazzal a témával foglalkoznak: az emberi szív nyílt és rejtett érzelmeivel. Mindketten pszichológusok.”¹⁰ Shakespeare épp ezért olyan tekintélyes kulcsfigurává vált, akinek nőkről és férfiakról alkotott nézeteit a liberális feminista kritika könnyen magáévá tehetette. Ebben az irodalmi gyakorlatban a tudományos viták középpontjában a szerző nézeteivel kapcsolatos összeütközések állnak, nem pedig az ábrázolási rendszerek, sem a szövegre hatást gyakorló irodalmi hagyomány. Linda Bamber például arra

3 Vö. *Introduction = The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, ed. by Carolyn Ruth Swift LENZ, Gayle GREENE, Carol Thomas NEELY, Urbana, Illinois University Press, 1980.

4 Vö. Carolyn Ruth Swift LENZ, Gayle GREENE, Carol Thomas NEELY, *Women and Men in Shakespeare: a Selective Bibliography = The Woman's Part..., i. m.*, 314–336.

5 Lásd főleg Madelon GOHLKE, „I wooed thee with my sword”: *Shakespeare's Tragic Paradigms = The Woman's Part..., i. m.*, 150–170.

6 Janet ADELMAN, „Anger's my meat”: *Feeding, Dependency and Aggression in Coriolanus = Shakespeare's Pattern of Excelling Nature*, ed. by David BEVINGTON, J. L. HALIO, Newark, 1978, 108–124.

7 Coppélia KAHN, *Coming of Age in Verona = The Woman's Part..., i. m.*, 171.

8 Különösképpen Dorothy DINNERSTEIN, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, Harper and Row, 1977. és Nancy CHODOROW, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1979.

9 Coppélia KAHN, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1981, 11.

10 *Uo.*, 1.

hívja fel olvasói figyelmét, hogy Shakespeare nyilvánvaló nőgyűlölettel kezelte tragikus hősnőit, és saját munkásságát „ellentétbe helyezi a feminista kritikai hagyománnyal, mely szerint Shakespeare művei közvetlenül támogatják és előbbre viszik a feminista eszméket.”¹¹ Miközben rámutat arra, hogy Shakespeare nőekkel való bánásmódja különböző a komédiákban és a tragédiákban, határozottan ellenáll a kísértésnek, hogy „ebben kedvét lelje, ahogy azt a posztstrukturalizmus teszi.” Ehelyett egy olyan koherens elvre mutat rá, mely szerint Shakespeare a nőket „másnak” tekinti, s ez „csupán akkor válik szexizmussá, ha az író a más nemű szereplőket nem ruházza fel a »mással« járó privilégiumokkal”.¹² A tragédiákban a nők erősek, mivel koherensek („a tragédiákban egyetlen nő sem aggódik vagy változtatja meg a véleményét arról, ki is ő”), és az őket ért támadások oka nem más, mint a férfiak emiatt érzett haragja: „a nőgyűlölet és nemi émelygés kudarcból és bizonytalanságból születik.”¹³ Ezzel ellentétben a komikus nőalak nem a férfiakkal áll szemben, hanem egy tárgyiasult társadalommal: „A komédiában a nő vagy fellázad a korlátozó társadalmi rend ellen, vagy (gyakrabban) szövetséget köt azokkal az erőkkal, melyek megkérdőjelezzik annak hegemoniáját: romantikus szerelem, fizikai környezet, az élvezet szeretete annak minden formájában.”¹⁴

Ezek az állítások a feminista antropológiának a természetről és a kultúráról szóló diskurzusa reduktív alkalmazásán alapszanak, de elsődleges hatásuk egy olyan szerző létrehozása, akinek nézetei erkölcsi értelemben felhasználhatóak a mai női olvasók megszólítására és megnyerésére: „a komikus hősnők megmutatják nekünk, hogyan tekintsünk önmagunkra másként (...) a hősnők nevetve nézik, ahogy a mindennapi emberi komédia elnyeli őket; a hősök pedig dühöngnek és zokognak amiatt, hogy tulajdonképpen mennyire nehéz olyan rendkívülinek lenni, mint amilyennek érzik magukat.”¹⁵ Ezek a férfiaknak és nőknek tulajdonított erkölcsi tulajdonságok függetlenek a szövegben található egyedi körülményektől, az anyagi körülményeiktől, valamint az általuk támogatott különböző erőviszonyoktól. A feminizmus tehát bizonyos tulajdonságokat női tulajdonságokként határoz meg, és úgy csodálja őket, mint a világban való boldogulás megfelelőbb módját. A Shakespeare darabok mimetikus világa és a közönség valós világa közti erkölcsi kapcsolat érvényesítéséhez a szereplőkre reprezentatív férfiaként és nőkként kell tekinteni, a férfi és női alapvető kategóriák pedig szilárdak és józan értelemben megfogalmazhatóak.

Az ilyen típusú feminizmus esszencializmusát fejleszti tovább Marilyn French *Shakespeare's Division of Experience* című munkája. Bamberhez hasonlóan egy mindenható szerzőt hoz létre, aki „életet lehelt hősnőibe, melyek az általa ábrázolni kívánt elvek megtestesítői”.¹⁶ Bár számos feminista filozófiára és antropológiai tanulmányra hivatkozik, ez a feminin elv alig több mint az életadás és táplálás hatalmának hangsúlyozása, az öldöklés képes-

11 Linda BAMBER, *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford, Stanford University Press, 1982, 1.

12 *Uo.*, 5.

13 *Uo.*, 15.

14 *Uo.*, 32.

15 *Uo.*, 39.

16 Marilyn FRENCH, *Shakespeare's Division of Experience*, London, Cape, 1982.

ségében megtestesülő maskulin elv ellensúlyozása. Ezek az elvek azonban nem konkrét férfiakban és nőkben öltenek testet. A jóváhagyott férfi hozzáállás átöleli a feminin elveket, míg a nőknek nincs hozzáférésük a férfi elvekhez, s rossz fénybe kerülnek, ha férfitulajdonságokra vágnak. French arra utal, hogy Shakespeare a tapasztalatot férfi (gonosz) és női (jó) elvekre osztotta, és komédiái és tragédiái úgy értelmezhetőek, mint „az elvek szintézise, vagy pedig olyan világok vizsgálata, melyek akkor keletkeznek, amikor az egyik vagy másik elvet kihasználják, elhanyagolják, leértékelik vagy számúzik.”¹⁷

Marilyn French és Linda Bamber a Shakespeare-darabokban szereplő nőkről és férfiakra alkotott elméletének háttérében található esszencializmus része a liberális feminizmus egyik irányvonalának, mely a feminista küzdelem feladatát a férfiaknak és nőknek tulajdonított értékek átrendezésében látja, anélkül, hogy alapvetően megváltoznának azok a tárgyi körülmények, melyekben kapcsolataik működnek. A feminizmust társadalmi attitűdök készleteként állítja be, nem pedig, mint egy alapvető társadalmi változásra irányuló projektet. Így könnyen alkalmazható Shakespeare darabjainak elemzésére, melyek azt saját koruk ideológiai áramlataiba helyezik el. *Shakespeare és a női természet* című könyvében például Juliet Dusinberre csodálja „Shakespeare nemek közti mesterséges különbségek feloldására tett törekvését”,¹⁸ és ezt a törekvést feminista törekvésként értelmezi mind 20. századi, mind pedig 17. századi értelemben. Shakespeare női alakjait – és néhány kortársának női karaktereit – a puritán kézikönyvekben és oktató irodalomban található nőkről folytatott reneszánsz korabeli diskurzus fényében vizsgálja meg. Haller *A szeretet puritán művésze*¹⁹ című tanulmányára hivatkozva azt állapítja meg, hogy áthelyeződött a hangsúly a katolikus aszkézizmussal összekapcsolt nőgyűlöletről arra a puritán álláspontra, mely a nők fontos, partneri szerepét hangsúlyozza az Istennek tetsző háztartásban és a szent házasságban. A könyv jelentős részét olyan témák feldolgozása teszi ki, mint például a Tisztaság, Egyenlőség, Istenek és Ördögök, a polemikus és a drámai irodalomban egyaránt. Érvelésének ereje abban rejlik, ahogy leírja a szerelmi költészetéről és szatírjáról a drámára történő irodalmi elmozdulást. Shakespeare és kortársai feminizmusáról szóló elmélete azonban az eszmék és a dráma kapcsolatának mimetikus modelljétől függ. A nőkről szóló kortárs vita statikus gondolatrendszert alkot, melyet a drámaírók, akiknek elsődleges célja nem a párhuzamba állítás, hanem egyszerűen a „valódi női természet feltárása”, vagy felhasználás, vagy elutasítás. Azáltal, hogy Dusinberre a puritán oktatói irodalomban ábrázolt nőkre összpontosít, a kortárs vitának csupán az egyik oldalát részesíti előnyben, számúzi a nőgyűlölet megnyilvánulásait az „irodalmi egyszerűsítés” világába és a drámaíró nézeteit önkényesen haladóbbnak tünteti fel.²⁰

17 Uo., 25.

18 Juliet DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Macmillan, 1975, 153. Dusinberre feminizmusértelmezését megkérdőjelezi Martha ANDERSON-THORN, *Thinking about Women and their Prosperous Art: a Reply to Juliet Dusinberre's 'Shakespeare and the Nature of Women'*, *Shakespeare Studies*, 11 (1978), 259–276.

19 William HALLER and Malleville HALLER, *The Puritan Art of Love*, Huntington Library Quarterly, 5, (1942) 235–272. Cf. K. DAVIES, *The Sacred Condition of Equality: how Original were Puritan Doctrines of Marriage?*, *Social History*, 5 (1977), 566–567.

20 DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, 183.

Egy összetettebb esettanulmány figyelembe venné, hogy a nemiség, a szexualitás, a nemi kapcsolatok és különbségek konfliktusos területek voltak, s hogy a nőkről szóló írások, az összetett törvényhozás, valamint a nemiség és a család társadalmi irányításának egyéb formái mellett csupán egyike a számos megnyilatkozásnak. A modern történetírás ebben a témában zajló vitái azt jelzik, hogy nehéz monolitikus gazdasági vagy ideológiai modelleket hozzárendelni a korai modern családokhoz, míg a regionális történészek munkája megmutatta a nemi kapcsolatok ideológiája és gyakorlata valódi materiális feltételeinek fontosságát.²¹ A „női természet” sosem volt problémamentes koncepció, ideológiai diskurzusok és számos társadalmi jelenség – mint például a demográfiai változások – függvényeként komoly nyomás alatt állt.

A feminista kritika mimetikus, esszencialista modelljének legfőbb problémája, hogy egy jóval szélesebb tükörrre lenne szüksége, mint Shakespeare drámái, ahhoz, hogy kifejezze Shakespeare korának vagy saját korunk női természetének teljes összetettségét. Ráadásul ez a modell eltakarja a feminista kritika által magába foglalt Shakespeare-drámák és olvasóik közti kapcsolatot. A feminista kritikusok elutasítják a „plakáthordozás irodalmi verziója”²² megbélyegzést, viszont csak annak mértékét tudják feltárni, hogy kritikai gyakorlatuk mennyire fejezi ki az új igényeket és a darabok új szemléletét. Coppélia Kahn elismeri, hogy „Ma azokat a nemi identitásról szóló kulturális definíciókat kérdőjelezzük meg, melyeket örököltünk. Úgy gondolom, hogy Shakespeare is megkérdőjelezte őket.”²³ Linda Bamber még őszintébben így ír: „Mint heteroszexuális feminista (...) azt találom meg Shakespeare-ben, amit lehetőségként akarok elképzelni a saját életemben.”²⁴ Ugyanakkor Shakespeare egyszerű kooptálásának alternatívája nem lehet az objektivitásról alkotott hamis elképzelés érvényesítése. Az ilyen elképzelés általában a feminizmus befejeztetését jelenti,²⁵ valamint a hagyományos pozíciók támogatását, mely a kritikát visszaterelné az „olvasatokról” folyó viták intézményesített versenyébe.

Egy másik eljárás a feminizmus és a színdarabok közötti kapcsolat egyértelműbb elméletésítését foglalná magába, elfogadva a tény, hogy a feminista

21 Átfogó tájékoztatást nyújt a kérdésről Keith WRIGHTSON, *Husbands and Wives, Parents and Children* = Uő, *English Society: 1580-1680*, London, Flutchinson, 1982. Lásd még Lawrence STONE, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1977; G. R. QUARF, *Wanton Wenches and Wayward Wives: Peasants and Illicit Sex in Early Seventeenth-Century England*, London, Croom Helm, 1969; Margaret SPUFFORD, *Contrasting Communities: English Villages in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Cambridge University Press, 1974.

22 LENZ, GREENE, NEELY, *Introduction* = *The Woman's Part...*, i. m., ix.

23 KAHN, *Man's Estate*, 20.

24 BAMBER, *Comic Women*, 43.

25 Lásd például Lisa Jardine összefoglalóját a feminista kritika elbocsátásáról és a történeti kritika üdvözléséről: Lisa JARDINE, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton, Harvester, 1983. Továbbá Inga-Stina Ewbank írását, aki az Amerikai Shakespeare Szövetség bicentenáriumi kongresszusán felhívta a közönség figyelmét Ibsen megkülönböztetésére a „feminizmus” és a nőkről és férfiakról szóló igazság között: Inga-Stina EWBANK, *Shakespeare's Portrayal of Women: a 1970's View* = *Shakespeare's Pattern of Excelling Nature...*, i. m., 222–229.

kritika, mint minden kritika, a darab jelentésének rekonstrukciója a feminista válaszadás sajátosságainak érvényesítésén keresztül. Ez az eljárás abban tér el a Shakespeare-t feministának kikiáltó nézetektől, hogy a darabok mögé nem kíván szerzőt állítani, ehelyett azokra az elbeszélői, poétikai és színházi stratégiákra figyel, melyek a darabok jelentését adják, s olyan pozíciókba helyezik a közönséget, ahonnan az eseményeket egy adott szempontból értelmezhetik. Hiszen Shakespeare darabjai nem elsősorban a „valódi női természet”, sem pedig az „emberi szív rejtett érzelmeinek” feltárói. A szórakoztatóipar termékei voltak, melyben, legjobb tudásunk szerint, nem vettek részt női részvényesek, színészek, írók vagy színpadi kisegítők. A női szerepeket fiúk játszották, és saját nézeteinek kifejezésén túl, mindegyik korábbi történeteket dolgozott fel.

A szellemes, komikus hősnők, az erős tragikus alakok, a valóság és idea közti ellentét voltak az irodalmi hagyomány közhelyei, melyekből ezek a vizsgálatok kiindultak. A bennük szereplő nemiség és nemi kapcsolatok, az első elemzésben, a komédia, a narratív rezolúció és a *coups de théâtre* forrásai. Ezek a szövegstratégiák korlátozzák a szöveg által kínált jelentés tartományát és behatárolják a feminista olvasó állásfoglalását a darabokban kínált nemi kapcsolatokról, valamint a szexualitás és politika kortárs kapcsolatáról. A feminista olvasó elutasíthatja ezt a szöveg által kínált álláspontot, de ez az elutasítás többé már nem csupán nézőpont kérdése.

II

A hagyományos kritika ritkán tekint úgy Shakespeare darabjaira, mint drámai eszközök halmazára. A cselekmény társadalmi elhelyezése, a vizuális dimenzió és a szereplők saját hitelességükre tett gyakori állításai hozzájárulnak ahhoz, hogy a közönség a cselekmény mögé lásson. A közönség lehetőséget kap, hogy párhuzamot vonjon a cselekmény eseményei és saját világának formái és ráhatásai közt. A feminista vizsgálat tárgya, a nem és a gender esetében potenciális kapcsolat jelenik meg a nemi kapcsolatok mint narratív vonatkozások – ki házasodik kivel és hogyan? – és a nemi kapcsolatok mint társadalmi kapcsolatok vonatkozása között – hogyan oszlik meg a hatalom férfiak és nők között és hogyan irányítják a nemi kapcsolatokat? Az értelmező kritika folyamata nem más, mint a narratív és drámai megvalósításából kialakítani a darab társadalmi jelentését. Ez azonban nem egy egyszerű folyamat: a szöveg által kínált álláspontok gyakran ellentmondásosak, s a jelentés a kínált álláspontok egyikének elfogadása révén, valamint a színházi gyakorlat és kritikai folyamatok felhasználásával hozható létre, más értelmezések kizárásával. A kritikus felhasználhat történelmi ismereteket a jelentés lehetséges megalkotásához a múlt intézményeinek és ideológiáinak fényében, de a textuális és a társadalmi jelentés közti rést sosem lehet teljesen kitölteni, mivel a jelentés újrafogalmazódik minden alkalommal, ahányszor a szöveg reprodukálódik a szöveg és a közönség közti változó ideológiai dinamizmusban.

Érdekes példa erre a *Szeget szeggel*, melyben a szöveg által kínált, egymásnak ellentmondó álláspontok zavart okoztak azon kritikusok körében, akik az erkölcsi jelentést egy következetes szerző hiteles megnyilvánulásaként kívánták rögzíteni. A probléma nagyrészt a narratív végkifejlet körül összpontosul, melyben a rend helyreállása a házasságokon keresztül, úgy tűnik, egy-

részt sérti a liberális érzékenységet, másrészt pedig elfojtja a cselekmény által kiváltott erőteljes szenvedélyeket. Úgy tűnik, feloldhatatlan szakadék tátong a narratív stratégiák – az ágy-trükk, a herceg álruhában cselekménye – és a többi jelenet realizmusa között, ahol „A romlottság úgy fő, forr, majd kifut”.²⁶

A korai modern kor nemiség és társadalmi irányítás diskurzusának relevanciája abban válik nyilvánvalóvá, ahogy a darab a köz által irányított erkölcsöt kezeli. Mindazonáltal a darabnak szentelt ilyenfajta történelmileg megalapozott figyelem²⁷ megpróbálta redukálni annak jelentését a Jakab korabeli házassági törvényre vagy a keresztény teológiára hivatkozva, azért, hogy megállapítsa Angelo Isabella önvédelméről alkotott ítéletének, annak okának vagy oknélküliségének helyességét. Ezek az érvek nem meggyőzőek, nem azért, mintha a történelem lényegtelen lenne, hanem mert nem tudnak olyan problémákat megoldani, amelyek első fokon a szöveg jelentésének kialakulásában merülnek fel.

A narratív jelentés zavara abból ered, hogy egyenlő drámai erővel ruház fel egymást kölcsönösen kizáró pozíciókat. Az alacsony származású alakok komikus vitalitása és a zajló jogi folyamatok iránt tanúsított anarchikus ellenállása azt az elvet dramatizálja, miszerint helytelen az olyan ellenőrző rendszer, amely megtorpan, s „a fiatalurakat az egész városban mind kiherélteti” (II.i.230). Mindazonáltal a velük való közreműködést tovább bonyolítja, valamint ugyancsak drámai hatású a Herceg irántuk érzett undora (III.ii.22–7). Ehhez hasonlóan Izabella szexuális önrendelkezésének védelmét a szexuális szóképek mazochizmusa előtérbe helyezi, majd szembeállítja azt bátyja halálának gondolatával, annak minden rémületével. Az erkölcsi örökigazságot közlő helyé teszi a nyelv és a verselés, különösen a Herceg összefoglalójában, ahol a csilingelő rím és rímképlet neveltségessé teszi az erkölcsi mondanivalót.

E beszéd a darab közepén összefoglalja a narratív és a társadalmi jelentés közti feszültséget. A beszéd első részében található erkölcsi értékek a Herceg problémamegoldása ellen foglalnak állást. A megoldás feltételei azonban erkölcsösek és pragmatikusak:

Gazság ellen ésszel élj:
Angelo, ha jó az éj,
Háljon régi jegyesével!
Csalót fogunk cselvetéssel,
Ravaszt győzünk ravaszul
S régi kötés megújul.

(III.ii.280–5)

26 Lásd Ernest SCHANZER, *The Marriage Contracts in Measure for Measure*, Shakespeare Survey, 13 (1960), 81–89., és J. BIRJE-PATIL válaszait, *Marriage Contracts in Measure of Measure*, Shakespeare Studies, 5 (1969), 106–111; S. NARAJAN, *Measure for Measure and Elizabethan Betrothals*, Shakespeare Quarterly, 14 (1963), 115–119. [A *Szeget szeggel* című darabból származó idézetek Mészöly Dezső fordításai. – *A ford.*]

27 Ezt a gondolatot teljesen Jonathan MILLER ELIOT előadásai fejlesztették ki, *The After Life of Plays*, előadva: University of Kent, 1978 [később nyomtatásban megjelent *Subsequent Performances* címen (London, Faber and Faber, 1986)].

Ugyanakkor a darab vége, minden narratív manipulációjával együtt, nem csupán egy narratív megoldást ad, hanem egy lehetséges társadalmi állásfoglalást is. Mind a Herceg felbukkanásának színpadi csinye, mind pedig a nyelv, mely összhangban van „isteni hatalmának” tulajdonított tekintélyével, olyan színpadi elégedettséget adnak a finálénak, amely jóváhagyja a Herceg ítéletének társadalmi következményeit. A házasság megoldása az ágy-trükk rejtélyének, ugyanakkor megoldást jelent Lucio bomlasztó erejére is, aki zavaró alternatívákat kínál a fő cselekményben. Ebben a darabban a megoldást a cselekmény egyik szereplője, a nagyhatalmú Herceg kínálja, de ez a többi érintett szereplő szempontjából se többé, se kevésbé helyénvaló, mint sok más romantikus vígjáték fináléjában.

Lehetetlen megmondani, hogyan tekintettek erre a végkifejletre Shakespeare kortársai. Rendelkezésre áll arra utaló bizonyíték, hogy a házasság intézményét a hatékony társadalmi ellenőrzés és a társadalmi harmónia eszközeként tartották számon. Ellenben nincs semmilyen oka annak, hogy a múlt közönségének megfoghatatlan reakcióit olyan kiváltságos státusszal ruházzuk fel, amely egyenlővé teszi azt a szöveg legfőbb jelentésével. A szövegben felbukkanó nemiség és a nemi kapcsolatok körül kialakult ideológiai küzdelmek a 20. század végén más feltételek mellett zajlanak; a szöveg liberális-humanista olvasata a társadalmi jelentést úgy állíthatja be, mint kétségbeesett (vagy lelkes) felismerését annak a ténynek, hogy az ilyen magán- és egyéb személyes kérdések szabályozására tett kísérletek hatástalanok. A szöveg radikális feminista előadása a színészi alakítás, valamint a jelmezek és a stílus segítségével elutasíthatja a stricik és kerítők élénk energiáit, előtérbe helyezve azt a tényt, hogy kihasználják a női szexualitást. Egy ilyen előadás Izabella tisztaságát feminista ellenállásként ünnepelheti, Angelo életéért való könyörgését egy heteroszexuális nővér szolidaritásaként értelmezheti, és felismerheti azt a nehézséget, melyet a családi kötelek és a konvencionális nemi kapcsolatok felbontása jelent.

Ezek a különböző értelmezések azonban nem egyenrangú versenytársak a jelentés megfogalmazásáért folyó küzdelemben. Mindegyik magába foglalja azoknak a feltételeknek az átrendezését, amelyek között a szöveg megszületett, amelyek bizonyos ellentétes pozíciókat előtérbe helyeznek és irányítják a közönség reakcióit. Jonathan Miller színpadi előadásában például Izabella kategorikusan visszautasította a Herceg házassági ajánlatát és elsétált a színpadról az ellenkező irányba. Miller erőteljes szószólója annak az elméletnek, mely szerint a rendezőnek jogában áll a modern kérdéskörök fényében átszerkeszteni a Shakespeare-darabokat, ezáltal olyan utóéletet létrehozva a számukra, amelyet már nem az eredeti színpadi produkció határoz meg.²⁸ Színházi rendezőként tudatában van annak, milyen mértékben függ a darab társadalmi jelentése a színházi jelentés megoldásaitól; s ez több, mint egyszerű alternatív értelmezés. Az interpretáció fogalma azt sugallja, hogy a szöveg betekintést nyújt a nemi kapcsolatok valódi viszonyába, legyen az a 16. vagy a 20. században. A „konstruált jelentés” fogalma másrészt előtérbe

28 Laura MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen 16, no. 3, 13. A részletesebb elemzést lásd: Annette KUHN, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, 1994.

helyezi azokat a színházi eszközöket, amelyek meghatározzák, milyen módon szemléli az adott közönség a darab cselekményét. Más szóval a kritikai figyelem középpontjában már nem a cselekmény megítélése áll, hanem azoknak a folyamatoknak az elemzése, amelyek által a cselekmény bemutatásra kerül.

A kritikai folyamatban történt ilyenfajta elmozdulás fontos hatással van a feminista kritikára: a színházi stratégiák, melyek a cselekményt bemutatják, ellenállnak a feminista manipulációnak azáltal, hogy tagadják a cselekmény női nézőjének autonóm helyzetét. Laura Mulvey és mások a szkopofília fogalmán keresztül a klasszikus filmnarratívában szereplő férfi és női észlelés különböző módozatai által okozott örömeket vizsgálták. Mulvey azt állítja, hogy a klasszikus hollywoodi filmekben található világitási technikák, valamint a fókusz és a narratív szerkezet a nőket a nézőpont tárgyaként, míg a férfiakat a nézőpont és a tekintet hordozóiként állítják be.²⁹ A színházi produkció természetesen kevésbé irányítja a nézők tekintetét, mint a hollywoodi mozi. Mindazonáltal a monológok, a nyelv és a jelenetek elrendezése behatárolják a női szereplők láthatóságát a cselekményben. A liberális mimetikus interpretáció egyik leggyakoribb stratégiája az, hogy múltat, egy sor alternatívát és motivációt képzel el a szereplőknek. Ám a szöveg nagyon gyakran megtagadja a szereplőktől ezt a szabad játékot, a nőket szexualizált, férfiakkal szemben álló szereplőként határozza meg.

Ennek a folyamatnak hatása látható a *Szeget szeggel* című darabban, ahol a női szereplők a nemi viszonyok egész spektrumát testesítik meg, a (férje által) agyonhajszolt szeretőtől és az idős kerítőnőtől, Júlián keresztül (aki láthatóan állapotos), egészen Izabelláig, akinek a szexualitással szemben érzett elutasítása vizuálisan apácai életmódjában nyilvánul meg. Marianna homályos helyzete – „se hajadon, se özvegy, se feleség” – nem ruhazza fel őt önrendelkezéssel, inkább problémásnak tekinthető: a narratív elrendezés a darab utolsó részében valójában arra irányul, hogy visszahelyezze őt az engedélyezett nemi szerepek paraméterei közé.

Marianna megjelenése a darabban rámutat arra, hogy a szöveg hogyan fókuszálja a néző figyelmét és alakítja át azt férfi szemléletmódra.³⁰ Táblaként mutatkozik be, a fiú dalának vizuális kíséretéeként. A cselekményben betöltött szerepét nem saját cselekedetei határozzák meg, hanem fizikai jelenléte, melynek kontextusát a dal szövege a következőképpen jellemzi:

Vidd az ajkad! Hízeleg!
S esküvéséd megszegi!
Hajnalcsillag szép szemed,
De a hajnalt rászedi.
Csókra vágyik ajkad is, ajkam is;
Szerelem pecsétje az – csak hamis.
(IV.i.1–6)

29 Laura Mulvey beszámol arról, hogy a dalok és a közeli felvételek hogyan fetisizálják a női karaktereket a hollywoodi mozikban (MULVEY, *i. m.*, 13.). A tény, hogy Mariannát fiú játszotta, nem változtat a dolgon: a modern ábrázolásban mindig nő játssza.

30 Ezt tárgyalja Jonathan CULLER, *Reading as a Woman = Uő, Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, 43–63.

Izabella, a darabban betöltött jelentősége ellenére, a körülötte lévő férfiak által testesül meg a színpadon a közönség soraiban ülő férfiak számára. Az Angelóhoz intézett első kérelméről szóló jelenetben például Angelo, kérelmének tárgya és Lucio, kérelmének kezdeményezője fizikailag bekerítik. Amikor Angelo első visszautasítása után feladja, Lucio visszaküldi és a megfelelő viselkedésre vonatkozó utasításokkal látja el:

Ne hagyj még abba! Rajta: cselekedj!
Térdelj elé, fogózz a köntösébe!
Nagyon hideg vagy.
(II.ii.43–5)

Ahogy retorikája egyre szenvedélyesebb, beszéde pedig hosszabb, tetteit egyre inkább Lución keresztül szemléljük, aki helyeslő megjegyzéseivel és komikus félreszólásaival Izabella tetteinek szűrőjévé válik, s a közönség tekintetének irányítójává.

Lución és a porkolábon keresztül a szöveg rávesz bennünket, hogy Izabella győzelmének szorítsunk. Győzelmének feltételeit azonban ugyancsak a jelenet retorikája és szerkezete határozza meg. Egy jelenet, amelyben egy nő könyörög egy férfinak a szexuális konfliktus elemét vezet be, amely Lucio megjegyzéseinek trágár célozgatásain keresztül válik nyilvánvalóvá (II.ii.123–4). A konfliktus szenvedélye, a retorika szexuális töltete és a színpadi szemlélők közreműködése olyan színházi izgalmat hoz létre, amely elengedhetetlen a narratíva fenntartásához; továbbá úgy vonja be a közönséget, hogy értelmet nyerjen Angelo válasza. Angelóhoz hasonlóan szemtanúi vagyunk Izabella előadásának, tehát megértjük – még ha erkölcsileg nem is hagyjuk jóvá – Angelo reakcióját. Ráadásul ez a reakció a jelenetet lezáró szívszaggató monológban igazolódik. Retorikai kérdése: „Ő a hibás, vagy én? (...) A szűziesség inkább föltüzel, / Mint a kacérság?” a szexuálisan vonzó szenvedélyes apáca paradoxonját fogalmazza meg, s a kérdés formájában bemutatott dilemmába a közönséget intellektuálisan vonja be.

A jelenet feminista olvasata visszautasíthatja Angelo kérésének hatalmát, mivel abban azt a vádat vélheti felismerni, hogy a nők önmaguk felelősek saját szexuális elnyomásukért. Ez az álláspont azonban a koherens férfi nézőpontot magában hordozó dráma és szöveg nyújtotta öröm visszautasítását is magába foglalja.³¹

Izabella dilemmája ezzel szemben halványabb megnyilatkozás. Egyetlen monológjának témája csupán a tisztaság absztrakt szembeállításba bátja életével. Hangzatos következtetése: „Ragyogj szűzesség! Halj meg, drága bátya: / Tenálad is drágább a szűzi pártal!” (II.iv.184–5) nem nyújt intellektuális örömet; nem az előző jelenet szenvedélyéből ered, hiszen az Angelo és Izabella konfliktusa volt, nem pedig Izabelláé és Claudióé; irónia és paradox hiánya miatt nem nyújt teret a közönségnek. Nem más, mint a látszólag megoldhatatlan probléma bemutatása, amit a későbbiekben a Herceg irányításával orvosolni kell. Izabella tetteit szexualitása határozza meg a szövegben, mozgásterét és behatároltságát pedig Angelo egyértelmű emlékeztetője így fogalmazza meg:

31 Raymond WILLIAMS, *Modern Tragedy*, London, Chatto, 1966, 45.

Légy, ami vagy –
 Asszony! Ha több vagy ennél, semmi vagy!
 S ha asszony vagy – aminthogy erre vall
 Nyilván a képed – ne szégyelld, hogy az vagy:
 Öltsd fel a hozzád illő színeket!
 (II.iv.134–7)

Angelo nőmeghatározását a szövegben lévő színpadi eszközök is erősítik. Bármely kritikai irányzat, amely akár azt állítja, hogy Izabella egy boszorkány, akár azt, hogy egy szent, kényelmesen behelyezhető a szöveg korlátoltságába; részt vesz abban a vitában, hogy vajon Izabella több lesz-e, mint egy nő, ha feladja bátyját, vagy kevesebb, ha megadja magát Angelo vágyának. A szöveg semmilyen más szerepet nem kínál neki. Egy korábbi radikális feminista interpretáció a narratíva és a jelenetek szerkezetének radikális átírását kérelmezné.

A feminista kritika ebben a darabban csak saját kirekesztésére világíthat rá. A darabban ugyanis nincs számára belépési pont, mivel a narratíva dilemmái és a tárgyalt szexualitás teljes mértékben férfi szempontok szerint vannak felépítve, nem tárgyalja a nők szerepét a szexualitás rendszerén belül, bármenyire is kívánják erre a feministák ráirányítani a figyelmet. Tehát ha egy feminista elfogadja az adott szöveg által kínált narratív, színházi és intellektuális örömeket, azt férfi feltételek alapján teszi, nem pedig a feminista kritikai tevékenység szempontjai szerint.

III

A *Szeget szeggel* című darabban a megtagadott öröm a komédia öröme, az az öröm, amellyel sok feminista folyamatosan küzd, mivel nem hagyják jóvá a szexista humor társadalmi elismerését. Egy sokkal nehezebben tagadható öröm a tragédia nyújtotta érzelmi, erkölcsi és esztétikai elégedettség. A tragédia „egy állandó, egyetemes és lényegében változatlan emberi természet” létét tartja fenn, viszont a tragédia erkölcsi és esztétikai elégedettségében bemutatott emberi természet gyakran nyíltan férfiközpontú. A *Lear királyban*, például, a történet és annak dramatizációja a nemi engedetlenség és anarchia közti kapcsolatot ábrázolja, s ebben a kapcsolatban a nőgyűlölet egyértelmű hangsúlyt kap.

A darab cselekménye, álláspontjának megszervezése és központi jeleneiteinek színházi dinamikája mind olyan közönségre alapoznak, amely elfogadja az „emberi természet” és a férfi hatalom között tett egyenlőséget. Ahhoz, hogy átéljék a szájalmon és félelmen keresztül megtapasztalt valódi örömeiket, el kell fogadniuk, hogy a lányok bizonyos kötelességekkel tartoznak apáiknak, s döbbenetesnek tartják azt a káoszt, amely akkor keletkezik, ha ezek az ősi kapcsolatok felbomlanak. Ez a nézőpont nem a tudatosan megfogalmazott vélemény kérdése, hanem a szöveg által igényelt és meghatározott pozíció, mely annak értelmezéséhez szükséges. A Shakespeare-szöveg által különleges módon megalkotott jelentésrendszer terméke, amely különbözik a történet más verziói által létrehozott álláspontoktól.

A patriarchális nőgyűlölet ábrázolása Goneril és Regan bánásmódjában nyilvánul meg a leginkább. A *Lear király* forrásául szolgáló krónika *King Leir*

című darabjában a nővérek gazsága nyilvánvalóan a cselekményt szolgálja. A Cordelia bukása miatt érzett gúnyos örömük egy komikus pár formáját ölti magára, Regan gonoszsága pedig izgalmas csavart ad a narratívának Leir életére törésével.³² Ezzel szemben a Shakespeare-szövegben a narratíva, a nyelv és a drámai elrendezés a nővérek apjukkal szembeni ellenállását nemük, szexualitásuk és a családban betöltött pozíciójuk függvényében határozza meg. A családi kapcsolatok ebben a darabban rögzítettek és meghatározottak, s bármely bennük történő változás a törvényes rend felfordítására és lerombolására tett kísérletként jelenik meg (lásd I.iv). Goneril és Regan apjukkal szembeni bánásmódja felforgatja az uralkodás létező mintáit, s nemcsak egyszerűen kegyetlen és önző, hanem egyenesen az emberi természet alapvető megsértése – ahogy arra az őket elítélő beszédek egyértelműen rámutatnak (III.vii.101–3; IV.ii.32–50). Mi több, amikor Lear örültségében a törvény összeomlásáról és a társadalmi rend elpusztításáról képzeleg, a romlás egyértelmű központjaként és forrásaként a női bujaság jelenik meg (IV.vi.110–28). Lear és Alban fejedelem káoszról szóló víziójának általános jellege, valamint az ezt kifejező költői erő az igaz egyetemesség megjelenését kelti, amely egyik fontos oka annak, hogy a darabot nagyra tartják. Ez az általánosított vízió a káoszról azonban nemi értelemben jelenik meg, mely a patriarchátust, a férfi hatalom intézményét a családban és az államban tekinti a káosz egyetlen erős megfékezőjének.

A nőgyűlölet és a patriarchátus közti szoros kapocs a nőket egész pontosan határozza meg a darabban. Goneril és Regan nem a nőiség archetípusaként jelenik meg, hiszen Cordelia jelenléte „megváltja a természetet a közától” (IV.vi.209).³³ Ellenben Cordelia megmentő szeretete, amelyet annyira csodálnak a kritikusok, nem a női nem megváltásaként jelenik meg, sokkal inkább a patriarchátus helyreállításának egyik példjaként. Természetesen ő lázad fel először Lear tekintélye és szervező hatalma ellen. Nem kíván szerepet játszani Lear nyilvános színjátékában, s ezzel felháborodva visszautasítja a meghasonlást. Lear ősi erőkhöz intézett dühös fellebbezése azt mutatja, hogy a rokonság és a tulajdon vér megtörése felér a természet elpusztításával. Cordelia azonban a jelenet érzelmi középpontjában áll. Apjával szemben tanúsított ellenállása megnyeri a közönség jóváhagyását, főleg a testvéri beszédek alatt a közönségnek tett megjegyzései révén; emellett az ellenállás határai egyértelműen adóttak. Első védőbeszéde nem a személyes önrendelkezéséről vagy egyéni akaratának jogairól tett nyilatkozat: joga van visszatartani szeretetének egy részét „annak az úrnak, kinek keze átveszi sorsát”. Lear haragja tehát ésszerűtlennek tűnik abban az értelemben, hogy csupán apaként gyakorolt jogait ismeri el, pedig a patriarchális család jövőjéhez a jövőbeli apák jogait is el kell ismerni, valamint elfogadni a nők átruházását apákról a férjekre. A jelenet végén Cordeliát újra elnyeli a patriarchális család a házasságon keresztül, melynek a Learrel szembeni ellenállása nem jelent akadályt. Így nyugtatja Franciaország királyát:

32 Lásd *The True Chronicle History of King Leir = The Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. VII, ed. Geoffrey BULLOUGH, London, Routledge, 1973, 337–402.

33 A *Lear királyból* származó idézetek Vörösmarty Mihály fordításai. – A ford.

Nem sötét bünfolt, gyilkosság vagy hivalkodás,
Tisztátlan élet vagy tán becstelenség
Az, ami jóakaratótól s kegyétől
Megfoszta engem.
(I.i.228–31)

A heteroszexuális kapcsolatok rendezett világába való tartozásának joga attól függ, ártatlannak bizonyul-e a gyilkosság mindenkori emberi vétkében, amely párhuzamba kerül az erkölcstelenség mindenkori szexuális vétkével.

A *Lear király* valós társadalmi és szexuális kapcsolatai misztifikációjának bárminemű szenvedélymentes elemzése azonban ellentétben áll a tragédia általunk megítélt jellegének a színházban, ahol a darab tragikus ereje minden egyes szakaszban megerősíti annak ideológiai álláspontját. Az egyik legfontosabb és leghatékonyabb váltás a darabban akkor történik meg, amikor Lear visszanyeri együttérzésünket a cselekmény közepén. A második felvonás 4. jelenete azt a hosszú folyamatot dramatizálja, ahogy Lear egy dühös egyeduralkodóból (az első felvonásban) átalakul egy ennél megnyerőbb, patetikus, megtébolyodott figurává. A drámai írás pszichológiai realizmusa és a nézőpont manipulációja szorosabbá fűzi a köteléket Lear összetett karaktere és a közönség szimpátiája között.

A közönség szimpátiáját Lear Kent bebörtönzése miatt érzett haragja és megkésett önuralomra tett kísérletének pátosza váltja ki (II.iv.101–4). A történeteket érzelmi szinten szemléli, szarkasztikusan behődöl a lányai által javasolt alázatnak:

Figyelj csak, mint fog illeni
A házi rendhez: Drága lányom, én már
Öreg vagyok, megvallom; csak teher
A vén kor. Íme, térdimen könyörgök,
Juttass nekem ágyat, ételt és ruhát.
(II.iv.53–6)

Ahogy Regan mondja, csúnya trükkök ezek. Hatásuk, hogy lezárják a drámai jelent, s az egyetlen alternatíva Lear számára az a viselkedés, amit látunk is tőle. A drámai tény az egyetlen tény, s a közönség olyan pozícióba kerül, ahol elfogadja a tragédia elkerülhetetlenségét, jóváhagyva Lear nagy költői fellebbezését:

Ne szóljatok szükségről. A legalja
Koldús is, bár teng, bír fölöslegest.
Ha természetnek többet, mint mire
Szüksége van, nem adsz, az emberélet
Az állatével egy értékű lesz.
(II.iv.263–7)

Lear beszédének ideológiai ereje a természetre való hagyatkozásban rejlik, mellyel igazolni kívánja lányaival szemben felállított elvárásait; drámai ereje abban rejlik, hogy az örület szakadékának közeledtével elmozdul az észérvektől, omladozó emberségének kétségbeesett kinyilatkoztatásához. Ennek ellenére az emberiséget ismét nemi alapon láttatja, amikor az isteneket így kéri:

Lobbantsatok nemes haragra, és ne
Hagyjátok női szerrel, vízcseppekkel
Bemocskoltatni férfi arcomat.
(II.iv.275–7)

A színpadi eszközök, amelyek biztosítják, hogy Lear a közönség érzelmi figyelmének középpontjában álljon, még erőteljesebben működnek a darab végkifejletében. Cordelia alakja az apa szenvedéseire adott válaszként jelenik meg. A konfliktus kialakításában játszott szerepe az első felvonással véget ér; amikor visszatér, a kötelességtudó szájalom jelképeként jelenik meg. Mielőtt megjelenne a színpadon, egy nemesúr beszél róla, akinek szavai egy statikus, szinte élettelen, fájdalommal teli lány képét festik róla. Beszédének költői paradoxonjai azt sugallják, Cordelia véget vet az ellentmondásoknak,³⁴ s ez a történetben betöltött potenciális szerepe és a szöveg ideológiai koherenciájában kapott döntő feladata:

A bánat és türelem küzdöttek,
Melyik fejezze őt ki leghívebben.
Láttál esőt egyszerre és verőfényt?
Mosolya s könyűi még szebb zivatarhoz
Voltak hasonlók. A boldog mosoly,
Mely érett ajkán játszott, tudni sem
Látszék, szemében mily vendégi vannak,
Mik, mintha gyémánt cseppent volna le,
(IV.iii. 17-24)

Cordelia reakcióját előre sejtetik a nemesúr által elmondottak, a jelenet, amelyben Lear és Cordelia találkozik, a pátosz örömét feszültséggel helyettesíti. Cordelia megbocsátása már isteni jellegű, s ez Lear józanságért folytatott küzdelmével együtt nem ad más utat a közönségnek, minthogy teljesen beleélje magát a szereplők érzelmeibe. Mégis, ebben a találkozásban Cordelia az egész darab dinamikáját megtagadja. Lear attól fél, hogy lánya nem tudja szeretni:

Testvéreid,
Amint emlékszem, megbántottak engem:
Neked lehet, nekik nem volt okuk.
(IV.vii.73-5)

De Cordelia tiltakozik: „Ó, semmi, semmi ok nincs!”

Ahogy Shakespeare ezt a pillanatot ábrázolja, nagyban különbözik a korábbi, krónikában szereplő darabtól, amelyből a drámaíró számos részletet átvett, köztük Lear térdelését és felsegítését. A régi darabban a jelenet már szinte komikus, ahogy Lear és Cordelia térdelnek, majd felemelkednek, miközben arról vitáznak, ki hibáztatható jobban az eseményekért.³⁵ A találkozás összefoglalja a legfőbb kérdéseket, és Cordeliának sokkal aktívabb szerep jut

34 A II. 12-14 szóképei politikai színezetet adnak ennek a megoldásnak. A megoldást az alávetettségben látják.

35 Lásd *The True Chronicle History of King Leir*, ed. BULLOUGH, 393.

abban, hogy mérlegelje Leir iránti adósságát. A Shakespeare-szövegben viszont a szenvedés eltörli a múltat, így a közönség együtt mondhatja Cordeliával „Ó, semmi, semmi ok nincs!” A cselekmény végkifejlete helyett találkozásuk a tragikus bukás előtt röviden megvillantott lehetséges harmónia jelképévé válik.

Lear és Cordelia halála talán a legsokkolóbb pillanata a harmóniának, de tragédiájuk ugyanakkor a visszaállított harmónia igényének megghiúsítása is, amely igényt a szöveg népmeséhez hasonlító szerkezete állítja fel.³⁶ A háttérben megbújó szeretetpróba népmeséje olyan szerkezetet nyújt, melyben a harmóniát a becsületes lány töri meg, s annak megbocsátása állítja azt vissza. A Shakespeare-szöveg elrendezése egyre intenzívebbé teszi, majd megtagadja ezeket az igényeket, hogy megint csak a gonosz nők és a kaotikus világ közti kapcsolatra hívja fel a figyelmet.

Az utolsó előtti jelenet szemben áll a cselekmény formális rendjével, azzal, hogy a női részvétel okozta méltatlan zűrzavart mutatja be. A kétszer megismételt trombitaszó, az álruhás titokzatos kihívó megérkezése egy lovagkor rendjét idézi meg, amikor a konfliktust felfegyverzett férfiak oldották meg. A nők viszont ennek a rendnek a megzavaróiként lépnek fel.

Lear és Cordelia halála szemben áll a gonosz nővérek pusztításával, s úgy tűnik, szinte egyenes következménye annak. Alban fejedelem ezt mondja róluk: „Az ég ítélete / Megrekeszt, de szájalmat nem indít.” (V.iii.233–4). A tragédia áldozatai azonban egészen más hatással vannak ránk. Amikor Lear belép, kezében halott lányával, a családi szeretet természetes, állati ösztönökben gyökerező megnyilatkozásának jelképe tárul elénk, amelyet a bujaság és a női akarat anarchikus erői pusztítottak el. A darab ezen pontján a legkevényebb szívű feminista sem tudja visszafogni szájalmat, még akkor sem, ha azt a patriarchális viszonyok váltották ki és hagyták jóvá.

A drámai eszközök hatására a közönség koherens egészként, kényelmesen szemléli a szöveget. Bármely kísérlet ennek az álláspontnak az elmozdítására, Lear apai és emberi jogainak megtagadása a Lear szenvedése miatt érzett szánalom megtagadását, az emberség és szimpátia elutasítását jelentené. A szöveg feminista olvasata nem hangsúlyozhatja Goneril és Regan jogainak érvényesítését, hiszen ez egyszerűen a darab érzelmi szerkezetének megfordítását jelentené, s a feminista ideológiát egyenlővé tenné az atavisztikus önzéssel és az egyéni akarat önző előtérbe helyezésével. A feminizmus nem állhat a női oldalra, ha az az oldal erkölcsileg ennyire terhelt és teátrálisan korlátozott. A szöveg nőgyűlöletének egyszerű elítélése sem célravezető, hiszen a *Lear király* központi helyét a Shakespeare-kanonban a folyamatos színházi előadások és az iskolai tananyagban való szerepeltetése teljes mértékben biztosítja, s nem valószínű, hogy a feminista kardcsörgetés ezen bármit változtat.

36 *The Theme of the Three Caskets* című munkájában Freud a mítosz pszichológiai erejét tartja számon olyan értelemben, hogy rámutat „a férfi nővel való kapcsolatának három szükségszerű formájára – a nő, aki életet ad neki, a nő, aki a társa, és a nő, aki elpusztítja”. Amikor Lear megjelenik karjában a halott Cordeliával, Freud számára ez nem más, mint az öregember halálának inverziója. (*The Collected Papers of Sigmund Freud*, ed. Ernest JONES, London, Hogarth, 1925, IV, 244–256.)

Gyümölcsözőbb utat a feminizmus számára a szöveg reprodukciója jelenthet. Ahogy arra Elizabeth Cowie és sokan mások rámutatnak,³⁷ a szexista fogalmak nem rögzítettek, hanem a közönség állandó újraértelmezésétől függenek. A *Lear király* esetében a szöveg csak akkor köthető össze a nőgyűlölettel, ha érzelmi erejével és erkölcsi imperatívuszaival együtt változtatás nélkül reprodukálják. A szöveg ugyanis számos lehetőséget kínál arra nézve, hogy ezeket a jelentéseket aláaknázzák és feminista szempontok szerint átdolgozzák.

Az első ilyen lehetőséget a szöveg történelmi mássága kínálja; a transzcendens egyetemességet hangsúlyozó állandó kritikai álláspont ellenére különleges kapcsolatra lehet rámutatni a Shakespeare-szöveg és a kortárs dokumentumok, valamint az ideológiai konfliktusok között, mindezt anélkül, hogy a művészi alkotást pusztán materialista körülményekre redukálnánk.³⁸

A „gerontokratikus ideál” megvitatása során Keith Thomas például megjegyezte, hogy „A 16. és a 17. században szemmel látható az a folyamatos vágy, hogy alárendeljék a tizen- és huszoneveseket, és hogy késleltessék a felnőtt világban való egyenrangú részvételüket (...) az ilyen eszközök használata mintegy válasz volt a rugalmatlan gazdaság terhétől sújtott lakosság problémájára.”³⁹ Ez a gerontokratikus ideál nem volt ellentételtől mentes, mivel a legidősebbek nem rendelkeztek gazdasági és politikai hatalommal, és „alapvetően a negyvenes és ötvenes éveikben lévő férfiak irányítottak”.⁴⁰ Ráadásul ez az ideál nem tette szükségszerűvé az idősekről való anyagi gondoskodást. Van valami megrendítő a végrendeletek részleteiben, amelyek meghatározzák az idősebb szülők számára biztosított férőhelyek pontos számát és a háztartáshoz való hozzáférés mértékét.⁴¹ Ellenben ez azt sugallja, hogy Lear és lányai alkudozása a lovagok számáról nem tekinthető égbekiáltó sérelemnek, és hogy a családon belüli generációs konfliktust nem lehetett a gyermeki jámborság eszményének egyszerű elfogadásával megoldani.

A korai modern család boldogsága meghatározó negatív értékelésének korrigálásaként Keith Wrightson bizonyítékot kínál olyan egyéni próbálkozásokra, amelyek a családi konfliktust emberi módon és rugalmasan kívánják kezelni.⁴² Ugyanakkor bizonyítékaiból az is világossá válik, hogy a családi kapcsolatok hatalmas érzelmi energiák középpontjában álltak, és mind az öröm, mind pedig a fájdalom elsődleges forrásai voltak. Ezt támasztja alá Michael MacDonald számvetése is a 17. századi pszichiátriai gyakorlatról,

37 „A sztereotipizáció problémája nem az, hogy igaz vagy hamis, torzító vagy manipulált, hanem hogy kizár bizonyos jelentéseket.” Elizabeth COWIE, *Images of Women*, Screen Education, 23 (1977), 22.

38 BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources*, 270. felhívta a figyelmet egy rendkívüli történelmi párhuzamra Sir Brian Annesley ügyével, akinek lánya, Cordell lépéseket tett, hogy megakadályozza, hogy nővére örültnék nyilváníttassa apjukat, hogy aztán ő irányíthassa annak birtokát. Cordell Annesley megoldása az volt, hogy a család egyik barátját bízta meg az öregember ügyeinek ellátásával.

39 Keith THOMAS, *Age and Authority in Early Modern England*, Proceedings of the British Academy, 62 (1976), 214.

40 *Uo.*, 211.

41 Margaret SPUFFORD, *Contrasting Communities*, 113.

42 WRIGHTSON, *English Society...*, i. m.

amelyben, akárcsak ma, a nők hajlamosabbak voltak a mentális betegségekre, mint a férfiak:

„A női stressz hátterében nem minden esetben volt fizikai betegség. (...) a nők sokkal kiszolgáltatottabbak voltak a társadalmi helyzetek által generált pszichikai nyomásnak. Egyéni szorongásra és szomorúságra való hajlamaikat fokozták a patriarchális szokások és értékek, amelyek miatt csak korlátozottan voltak képesek a felzaklató helyzeteket orvosolni. Napier és páciensei szintén úgy vélték, hogy az elnyomás az embereket nyomorulttá, sőt örültté tette, de az általuk legaggasztóbbnak talált szolgálat nem a parasztok és urak, hanem a lányok és apák, valamint a feleségek és férjek közötti alá-fölé rendelt viszonyban létezett.”⁴³

Ez a társadalomtörténeti értekezés nem kínálhat alternatív szövegértelmezést, s nem világíthatja meg a szöveg valódi jelentését a történelmi „tények” fényében. Inkább arra utal, hogy a szöveg az ellentmondó kortárs ideológiák és gyakorlatok közepette született, s azt sugallja, hogy maga a darab is tartalmaz hasonló ellentmondásokat. Ezek az ellentmondások sikeresen áttemelhetők a modern kritikába és színházi előadásokba. A Lear és lányai közti vita részben a szeretettel és a gyermeki hálával foglalkozik, ugyanakkor ezen kötelek feszültségeit és az őket körülvevő materiális világ körülményeit is dramatizálja. Lear úgy dönt, hogy nyilvánosságra hozza lányai hozományát, azért, „hogy jövő viszálynak / Már most elejét vegyük”: a szerető harmónia és gazdasági igazságosság közti kapcsolatot az az elfogadott tényező jelenti, amely a nyitójelenet formális mintázatának alapját képezi, s amelyet Cordelia közönségnek tett megjegyzései szakítanak meg, melyek a szeretetet olyan egyéni és elvont jelenségként mutatják, amely nem fejezhető ki nyilvános kijelentéssel, s végképp nem erdők, folyók és rétek számával. Cordelia szeretetfogalma precedens értékűvé vált a modern ideológiában, ugyanakkor komolyan megbontja Lear tulajdonról és örökségről szóló értekezését. Amikor Lear így válaszol: „a semmiből mi sem lesz”, szavait nem feltétlenül kell dühös számonkérésként értelmezni, ugyanúgy értelmezhetőek egy helytelen ötletra adott zavart reakcióként. Sőt, Cordelia nem a transzcendentális szerelemmel szembeni öröklött kötelességével szegül szembe – nem azt válaszolja, hogy „Koldusszerelem az, ha mérhető”.⁴⁴ Amikor kibővíti első állítását, jogi nyelvezete azt sugallja, hogy egy korlátolt, szerződéses kapcsolatot részesít előnyben: „Szeretem fölségedet / Tisztetem szerint, sem többé, sem kevésbé” (I. i. 94-5). A királlyal szembeni kötelezettségek szerződéses modellje és patriarchális modellje közötti konfliktus gyakori témája volt a kortárs politikai elméletek,⁴⁵ és Cordelia fenti szavai hasonló konfliktusról árulkodnak a családon belüli kötelezettségekről.

Amikor a második felvonásban Lear ismét alkudozik lányaival, az érzelmi kapcsolatok és a szerződéses kötelezettségek zavara ismét megjelenik a darabban. Lear ragaszkodik a közte és lányai közti szerződéses viszony jelen-

43 Michael MacDONALD, *Mystical Bedlam: Madness, Anxiety and Healing in Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 39–40.

44 Az *Antonius és Kleopatrát* Vas István fordításában közöljük. – *A ford.*

45 Lásd Gordon SCHOCHET, *Patriarchalism in Political Thought*, Oxford, Blackwell, 1975.

tőségéhez, mivel ez az egyetlen megmaradt hatalmi forrása. Mivel már Goneril és Regan irányít, egy látszólag jóindulatú szolgálatot kínálnak, amely nem a szerződésen és a matematikai számításokon alapszik:

Mi szükség, hogy kísérjen huszonöt,
Vagy tíz, vagy öt bár, olyan házba, hol
Parancsaidra kétszer annyi vár?
(II. iv. 260-2)

A jelenet érzelmi hatása, amely a modern feldolgozások fő ereje, összekeveri a személyes önrendelkezés, a tulajdon és a hatalom közötti összetett kapcsolatokat, amelyek ebben a konfrontációban megnyilvánulnak. A jelenetet úgy is be lehet mutatni, hogy azt hangsúlyozza, a lányok hatalma Lear felett nem más, mint az ellentéte Lear korábban felettük gyakorolt hatalmának. Az apa felettük gyakorolt hatalma társadalmilag szankcionált, de önkényes és zsarnoki jellege már a Cordeliával való bánásmódból világossá válik. Amikor Lear letérdel és Regan színtel bocsánataért könyörög, az éppolyan „idétlen”, mint Goneril és Regan tiltakozása apjuk ellen. Mindkettő olyan családi szerveződés eredménye, amely a szeretet transzcendens értékeinek és a gyermeki jámborságnak a nevében megtagadja a gazdasági önrendelkezést, és amely a benne élő tehetetleneknek semmilyen jogot nem biztosít. Az ilyen értelmezés a megértés örömet nyújtja az érzelmi azonosulás öröme helyett. Ebben az összefüggésben Lear termszetről és kultúráról szóló beszédei egy érvelés részei, nem pedig őszinte, szívből jövő felkiáltások; hangzatos fenyegetései nem az önbecsülését veszített férfi pusztulásának bizonyítékai, hanem egy férfi hatalmától megfosztott erős ember hiábavaló haragját fejezik ki.

További lehetőséget a Learre helyeződő hangsúly komikus aláírására a Bolond ad, aki megszakítja a cselekményt azzal, hogy ha nem is tagadja, de gyengíti a jelenetek érzelmi hatását, amelyekben megjelenik. A Bolond nem annyira Lear alteregója, mint inkább Lear lányainak tükörképe: hozzájuk hasonlóan felhívja Lear és a közönség figyelmét az erőviszonyok változásának anyagi alapjára. Ahol azonban kegyetlenül elnyomják és kihasználják Lear tehetetlenségét, teljes hűséget tanúsít. A modern előadásokban ez a fontos csatorna lehetőséget kínál alternatív nézőpontok megjelenítésére, amelyek a Bolondot mintegy eszközként használják Lear bukása érzelmi telítettségének fokozására.⁴⁶

Cordelia önzetlen szeretete vagy Gloster sztoikus lemondása sem jelent ideológiai abszolútumot. A Gloster lezuhanásáról szóló hazugság aligha nyújt szilárd alapot az isteni gondviselés megmentő erejében való hitnek, és bár Cordelia elfogadja apja állításait, ez mégis hiábavalónak bizonyul, hiszen nem támogatja világi hatalom.

A feminista kritika legfontosabb feladata a szöveg olyan jellegű feldolgozása, amelyben visszaállítódik annak dialektikai eleme, és mind Lear, mind pedig az általa dramatizált ideológiai álláspont elveszíti előjogát. A feminista kritiká-

46 Például az 1982/83-as Royal Shakespeare Company produkcióban Antony Sher egy varieté bohócaként játszotta a Bolondot, ugyanakkor a Lear és a Bolond közti szoros kapcsolatot hangsúlyozta azzal, hogy a Bolond egy hasbeszélő bábujaaként jelent meg Lear térdén.

nak nem szükséges arra korlátozódnia, hogy előnyben részesítse a női szerepeket, vagy kiálljon a női karakterek mellett. Ugyanezt megteheti azáltal is, hogy feltárja a szövegben azokat a feltételeket, amelyek között a nőiességről szóló konkrét ideológiai működnék, s feltárja és aláaknázza azt a befolyást, amelyet az ilyen ideológia a nőkre és a férfiakra egyaránt gyakorol.

A *Lear király* – mind a darab, mind pedig annak szereplője – nőgyűlölete abban az aszkétikus hagyományban gyökerezik, amely a nőt a bujaság ősi bűnének forrásaként állítja be, valamint arra az aggodalomra épül, hogy a nő engedetlenség súlyosan veszélyezteti a családot. A szöveg azonban a családon belüli hatalomérvényesítés mögött húzóó anyagi feltételeket is dramatizálja, bár mély aggodalmát fejezi ki azzal a zűrzavarral kapcsolatban, amely a hatalmi egyensúly felbomlása esetén jön létre.

A feminista projekt fontos része ragaszkodni ahhoz az alaptételhez, hogy a patriarchális család és heteroszexuális szerelem alternatívája nem a káosz, hanem a társadalmi elrendeződés és szeretetteljes kapcsolatok új formáinak lehetősége. A feministák azonban azt is elismerik, hogy a családon belüli szocializáció, és talán az ennél is fontosabb lelki fejlődés, nehezítik a kérdésre adandó egyértelmű válaszok megfogalmazását.⁴⁷ Magukévá teszik a szeretet és a család tápláló kényelmének, mint a szívtelen világ egyetlen menedékek dekonstrukcióját. Ehhez hasonlóan az uralkodó irodalmi hagyomány feminista kritikájának fel kell ismernie a hatalom forrásait, nemcsak az azt kialakító intézményeket, hanem az általuk stimulált örömeiket is. A feminista kritikának az ellenállás erejét kell érvényesítenie, tehát inkább aláaknáznia kell, mint támogatni a patriarchális Bárd uralmát.

Puskás Andrea fordítása

The Patriarchal Bard

Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*

Katchleen McLuskie's influential essay is a milestone in the development of feminist criticism of Shakespeare. It argues against the tendency to take the plays as expressing Shakespeare's own views, and to worry about whether this made him pro- or anti-feminist. The essay argues that attention should rather be paid to the narrative, poetic and theatrical strategies which construct the plays meanings and positions the audience to understand their events from a particular point of view. The essay highlights two Shakespearean plays, *King Lear* and *Measure for Measure* from a feminist point of view and outlines the opportunities of the feminist reproduction of the text. It argues that feminist criticism has no point of entry into *Measure for Measure*, since all the dilemmas of the narrative and sexuality are constructed in completely male terms, therefore, such narrative, theatrical or intellectual pleasures of this text defined in male terms cannot be accepted by a feminist critic. The central hypothesis of McLuskie's interpretation of *King Lear* is that the narrative and its dramatization present a connection between sexual insubordination and anarchy, and this connection suggests

47 Lásd Michele BARRETT és Mary MCINTOSH, *The Anti-Social Family*, London, Verso, 1982.

explicit misogyny. Therefore, the task of a feminist critic is to insist that the alternative to the patriarchal family and heterosexual love is not chaos but the possibility of new forms of social organisation and affective relationships. McLuskie's method actively incorporates the assumptions of psychoanalysis as well, and mirrors the plurality and diversity of feminist criticism and political practice.

Keywords: feminism, theatrical strategies, sexual relations, misogyny, social practises, narrative