

Shakespeare és a feminizmus

Absztrakt. A tanulmány Shakespeare és a feminizmus találkozására összpontosít, és összegzi a kortárs angol és amerikai feminista Shakespeare-kritika legjellemzőbb irányvonalait. A szerző megkülönbözteti és csoportosítja a sokszor egymással merőben ellentétes feminista Shakespeare-megközelítéseket és értelmezéseket, s rámutat a feminista Shakespeare-kritikán belül tetten érhető inkonzisztenciákra. Külön figyelmet kap a történelemközpontú feminista Shakespeare-kritika és Juliet Dusinberre egészen provokatív elmélete, mely Shakespeare-t feministának nevezi. A szerző megvizsgálja a szövegközpontú feminista Shakespeare-megközelítések kutatási tárgyát és módszereit. A feminista Shakespeare-kritika harmadik kutatási területét a rendkívül sokszínű, összetett és szerteágazó feminista Shakespeare adaptációk adják. Ez a terület feminista szövegeket tartalmaz, melyek átgondolják, feldolgozzák és újraírják Shakespeare-t, a női szereplőket és a feminista elméletet előtérbe helyezve, lehetővé téve ezzel, hogy Shakespeare női karakterei elmeséeljék saját történetüket. A feminista Shakespeare-„átiratok” a feminista irodalomkritika „nő mint író” koncepcióját hangsúlyozzák és valósítják meg, ugyanakkor megformálják saját Shakespeare-ről alkotott elképzelésüket, hangot adnak saját motivációjuknak és értelmezéseiknek.

A feminista irodalomkritikát épp oly nehéz egy megfellebbezhetetlen definíció korlátai közé szorítani, mint a feminizmust magát. A feminista irodalomkritika alapvetően a nőkre fókuszál, a nők kulturális és irodalmi pozícióira figyel, ugyanakkor viszont a férfiak és nők kapcsolatát is vizsgálja, társadalmi struktúrákat, valamint olyan társadalmi kérdéseket is feszeget, mint például, hogy a társadalom milyen mértékben formálja az egyéni identitást és viszont. Tágabb értelmezés szerint tehát a feminista irodalomkritika azt is vizsgálja, milyen mértékben képes az egyén befolyásolni a társadalmi berendezkedést, a társadalmi és kulturális konvenciókat.

Fontos hangsúlyozni, hogy egy női irodalomkritikus még nem okvetlenül feminista irodalomkritikus. A feminista irodalomkritika többet jelent, mint a női szereplők helyzetének, valamint bizonyos központi témáknak az elemzését; sokkal inkább perspektíva és társadalmi meggyőződés kérdése. Ez alapján tehát bárki – férfi és nő egyaránt – lehet feminista irodalomkritikus, amennyiben megáéva teszi a fent említett nézőpontot és kritikai gondolkodást. *The Woman's Part* című antológiájukban Carolyn Lenz, Gayle Greene és Carol Neely összefoglalják, mit is jelent ez a perspektíva, és a feminista irodalomkritika sajátosságait így fogalmazzák meg: „(...) a feministák azt feltételezik, hogy a nők egyenlők a férfiakkal, azzal, hogy szerepük, sokkal gyakrab-

ban és más formában, mint a férfiaké, korlátozott, sztereotipizált és minimalizált, céljuk a nők felszabadítása az alárendeltség alól.”¹

A fenti definíció azt sugallja, hogy a feminista irodalomkritika magában foglalja azt a megállapítást, miszerint a nők tisztességtelen és megkülönböztetett bánásmódtól szenvednek a társadalomban, kultúrában, irodalomban egyaránt, valamint hogy döntéseik és önkifejezésük korlátozott. Ez az állítás a feminizmus első és második hullámában gyökerezik, ezen időszakok tipikus jellemzője. Bár a harmadik hullám szintén folytatja ezt a kritikai álláspontot, markánsan eltér az előző időszakoktól azáltal, hogy megengedheti magának, hogy a sokszínűséget, a női szerepek sokféleségét ünnepelje. Ahelyett, hogy a nők alárendeltségére és félreértelmezésére összpontosítana, képes új társadalmi és irodalmi női modelleket megalkotni.

A feminista Shakespeare-kritika egy rendkívül különleges területe a feminista irodalomkritikának. Az első kérdés, amely mindnyájunkban felmerül, elég egyszerű. Miért Shakespeare? Hogyan illeszkedik bele Shakespeare a feminista irodalomkritika tágabb tartományába? Mit várnak a feministák Shakespeare-től? A fenti definíció alapján arra következtethetünk, hogy a feminista irodalomkritika a nők kultúrában és irodalomban betöltött szerepére összpontosít, előtérbe helyezi azokat a női szövegeket, amelyekben a női szerepek láthatóbbak és céltudatosabbak. Érthető tehát a kérdés, hogy a feminista irodalomkritikusok miért fordulnak egy olyan íróhoz, aki egy olyan korszakban alkotott, amikor a nők általánosan kevésbé kielégítő pozíciókat foglaltak el a társadalomban. Miért képezi Shakespeare a feminista irodalomkritika egyik legszélesebb és legjelentősebb kutatási területét? Kétségtelen, hogy Shakespeare az irodalomtudomány egyik mérföldköve, az egyik legkiemelkedőbb és legkülönlegesebb drámaíró. Ha a feminista irodalomkritika tiszteletre méltó, megbízható és méltóságteljes kritikai törekvésnek kíván bizonyulni, nem engedheti meg magának, hogy ne reflektáljon az irodalom egyik legnagyobb ikonjára. Shakespeare feminista interpretációja továbbá arra is rámutathat, hogy az irodalmi kánon oly nagy és befolyásos területe hogy néz ki egy teljesen új, női perspektívából, pontosabban feminista női perspektívából. Természetesen a feminista irodalomkritika módszereit óvatosan kell alkalmazni Shakespeare-nél, az irodalom ünnepe és kiemelt hírnévvel rendelkező, meghatározó alakjánál, akinek munkái kritikai tanulmányok és elemzések tömkelegét adták. Ugyanakkor fontos rámutatni, hogy a feminista irodalomkritika Shakespeare iránt tanúsított figyelme abból ered, hogy Shakespeare darabjai a témák, motívumok, pozíciók, karakterek és kihívások széles skáláját nyújtják, mely tágabb interpretációra és változatos elemzésre ad lehetőséget. Shakespeare darabjai feminista adaptációinak száma alátámasztja, hogy a drámaíró életműve van olyan gazdag és mély, hogy több száz évvel később is képes drámaírókat meghiheletni, teret és lehetőséget adva újabb és újabb szempontok megvilágítására, feltárására.

A női és feminista Shakespeare-értelmezések hagyománya a 18. századi „hölgy klubokra” vezethető vissza, melyeket a bárd dicséretére és tiszteletére hoztak létre. A restauráció korától fogva, mikor a nők lehetőséget kaptak, hogy

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

színpadon játszanak Angliában, Shakespeare nemcsak a női közönség (mint fizető vendégek) figyelmének központjává vált, hanem az új színházi gárda, a színésznők, női stábtagnok és női kritikusok figyelmének központjába is került egyben.

Kezdetben, egészen a feminizmus első hullámának megjelenéséig, Shakespeare-t mint géniuszt ünnepelték, aki képes belopózni a női elmékbe és szívekbe, és kifejezni azok legmélyebb érzelmeit. Mary Cowden Clarke, Shakespeare első női szerkesztője szerint a drámaíró „a női jogok legjobb hangadója”.² Marianne Novy arról számol be, hogy a 17. századtól kezdődően a női írók, mint például Aphra Behn, Margaret Cavendish, Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot és más, kevésbé ismert női szerzők egyfajta párbeszédet folytattak Shakespeare-rel. Nagyon gyakran ezen írók interpretációi alapján Shakespeare-t a nők támogatójának és szövetségesének kiáltották ki.³ Bár néhány női Shakespeare-tanulmány már ebben az időben észlel bizonyos hiányosságokat a női szerepekben, megbocsátanak Shakespeare-nek, s ezen pontatlanságokat a kor és a társadalmi gyakorlat rovására írják. Mrs. Launch Macluarin például a Dallas Shakespeare Club összejövetelén tartott előadásában 1897-ben az üzletasszony karakterét kereste Shakespeare műveiben, kutatását pedig végül egy kérdésben foglalta össze: „(...) hogyan is tudhatta volna ez a nagyszerű ember megjeleníteni [az üzletasszony karakterét], ahogyan az írógépet és a fonográfot és más kellemes és meglepő, ma létező dolgot sem?”⁴

Nők generációi fordultak Shakespeare-hez, hogy értelmezzék, elemezzék darabjait, hogy általa igazolják, helyük van a kulturális univerzumban. Stratégiájuk kezdetben az volt, hogy Shakespeare-t, a kulturális ikont szövetségesükké tették.

A feminizmus 19. század végén és a 20. század elején megjelenő első hulláma viszont már megkérdőjelezte a lelkes Shakespeare-rajongók hitelességét. 1910-ben Dorothy Richardson rámutatott, hogy „Shakespeare egyetlen nőalakja sem valós. A férfiaknak kedveskednek, mivel úgy mutatják be a nőket, ahogyan a férfiak látják őket.”⁵ Virginia Woolf *Saját szoba* című művében szintén reflektál Shakespeare-re, s bár csodálatát fejezi ki a drámaíró iránt, rámutat arra, hogy női karaktereit főleg a férfiakkal való viszonyukon keresztül ábrázolja. A feminizmus második hulláma, mely az 1960-as években vette kezdetét, továbbra is Shakespeare egyetemességének hiányaira hívja fel a figyelmet, míg a harmadik hullám áthelyezi a hangsúlyt és kiterjeszti az elemzés körét beemelve olyan kérdésköröket, mint a faj, nem, kultúra, s egyéb alapvető kategóriák újradefiniálása, mint például a reprezentáció, kisebbség, kánon, nőiesség stb.

2 Phyllis RACKIN, *Shakespeare and Women*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 72.

3 *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*, ed. Marianne NOVY, New York, St. Martin's Press, 1999, 2.

4 Juliet FLEMING, *The Ladies' Shakespeare = A Feminist Companion to Shakespeare*, ed. Dymna CALLAGHAN, Oxford, Blackwell Publishers, 2000, 5.

5 Idézi Marianne NOVY, *Introduction = Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*, ed. Marianne Novy, i. m., 3.

Shakespeare „nőgyűlölete” és a darabjaiban megjelenő női szerepek áldozattá válásának hangsúlyozása a második hullám feminista Shakespeare-kritikájának jellemző vonása; mára ez az elmélet marginalizálódott. A *nőgyűlölet mindenütt jelen van* című tanulmányában Phyllis Rackin megkérdőjelezi azt a feminista feltevést, miszerint a korai modern kori Angliában a férfiak az erős nőuralom fényében nyugtalanra váltak, s ennek kompenzálásaképp elterjedt és széleskörűvé vált a „nőgyűlölet”. Ehelyett Rackin azt állítja, hogy a női viktimizáció és nőgyűlölet nem volt gyakori tényezője a Shakespeare-korabeli Angliának, ezek inkább a késő 20. századi kultúra kritikájának összetevői.

„Olyan meglátások, miszerint a nőktől erkölcsös, csendes és szófogadó viselkedést vártak el, valószínűleg gyakrabban fordulnak elő a kortárs tudományban, mint Shakespeare korának irodalmában.”⁶

Továbbá hangsúlyozza, hogy nem szabad elfelejteni, hogy a feminista irodalomkritika politikai propagandaként kezdődött, és olyan érveket nyújt, melyek éppolyan könnyen használhatóak a nők elnyomásának tagadására, mint annak kifogásolására.⁷

A kortárs feminista állásfoglalás a feminista Shakespeare-kritika alapjáról és jellegéről tulajdonképpen azonos a kultúra két szembenálló értelmezése közti alapvető különbséggel és folyamatos szembenállással. Kate Chedgoy így jellemzi ezt a két különböző értelmezést:

„Az egyik (...) a privilegizált elit nagyra értékelt esztétikai rekreációit képviseli, a brit nemzeti örökség kincsestáraként tartja számon, mely kegyesen kiterjesztendő, különleges körülmények között, a kulturálatlan tömegekre. Ennek fényében Shakespeare-t gyakran olyan övezetként kezelték, ahol az elit, a népi és a nemzeti érdekek találkoznak. A másik értelmezés szerint (...) a kultúra nem más, mint a társadalmi és művészeti gyakorlat összessége, melyet az emberi kollektíva közösen hozhat létre és birtokolhat – egy olyan kollektíva, mely belül változatos a társadalmi osztályt, etnikai és faji csoportokat illetően – és az aktív részvételből származó öröm és elégedettség mértékétől függően értékelhető.”⁸

Elmondható, hogy az első értelmezés a túlnyomórészt fehér középosztálybeli férfi közösség uralkodó álláspontján és értelmezésén alapszik, amely a Shakespeare-örökséget szent és sérthetetlen értéként kezeli, melynek kutatása és elemzése csak bizonyos kivételes tudósok privilégiuma. A Shakespeare-örökség és általában véve a kultúra ezen értelmezése számos heves reakciót és ellenvetést váltott ki azon irodalmi iskolák és mozgalmak körében, amelyek a fő csapásirányon kívül esnek, s onnan próbálják újrafogalmazni a kánont. Politikailag motivált irodalomkritikai területek, mint például a feminista irodalomkritika vagy a posztkolonializmus azon az állásponton osztoznak, mely szerint Shakespeare az emberi közösséghez tartozik, s ezt a közösséget a sokszínűség jellemzi: nemi, faji és etnikai sokszínűség. Shakespeare a nagy nyilvánosságnak írt, azzal a szándékkal, hogy a reneszánsz közönség minden rétegének szükségleteit és érdeklődését kielégítse,

6 RACKIN, *Shakespeare and Women*, 44.

7 *Uo.*, 47.

8 *Shakespeare, Feminism and Gender*, ed. Kate CHEDGOY, Palgrave, 2001, 2.

ezért ezt a szabványt a 20-21. századi Shakespeare-megközelítésekbe és -értelmezésekbe is mindenképpen illik beleágyazni. A Chedgzoy által felvázolt kultúraértelmezés második típusa a fent említett sokszínű „célcsoport“ aktív részvételével számol. Mindez nemcsak a különböző társadalmi osztályok, etnikai csoportok – különböző társadalmi rétegek bevonását javasolja a Shakespeare-örökség vizsgálatába, hanem ezen csoportok aktív részvételét is a kánon újrafogalmazásában, azokat új színdarabok megírására és előadására ösztönözve, melyek mind módosítják Shakespeare mint kulturális ikon hagyományos értelmezését.

Ahhoz, hogy meghatározzuk, pontosan mit is jelent a feminista Shakespeare-kritika, mindenképp tisztázni kell, milyen területet vizsgál, s milyen terminológiát használ. A feminista Shakespeare-kritika jellemzően múlt és jelen között ingázik, azon elkötelezettségtől vezérelve, hogy beavatkozzon a kortárs kultúrpolitikába és irodalmi gyakorlatba, s hogy Shakespeare darabjait új perspektívából értelmezze, egy olyan perspektívából, mely számol a gender (társadalmi nem), a nemiség, a faj, a társadalmi osztály és a kultúra kategóriáinak jelenlétével annak érdekében, hogy egy újfajta irodalmi örökséget tárjon fel. A feminista Shakespeare-kritika egyik fontos kutatási területe a nők ábrázolása Shakespeare színpadán, a reneszánsz korabeli Angliában betöltött női pozíciók történelmi elemzése alapján, valamint ezen ábrázolás hatásának megfigyelése a kulturális és társadalmi pozíciókra, privilégiumokra. A feminista irodalomkritika ezen területe azt az álláspontot képviseli, hogy kulturális és irodalmi szerepek kortárs történelmi források elemzésén keresztül megérthetőek; ez az irányzat tehát a történelmi megközelítés által kínált feltevésekre és eszközökre támaszkodik. Ezen a területen a feminista irodalomkritika gyakran alkalmazza az új historicizmus módszereit és gyakorlatát. Olyan témákat vizsgál, mint például a reneszánsz családstruktúra, a házasság intézménye, társadalmi pozíciók, vagy a nők foglalkoztatása, jogi eljárások, foglalkozások, a státusz és rang hierarchiája, ruhaviselet, a nőkkel szembeni attitűdök, a nők ábrázolása az irodalomban, kortárs színházi gyakorlat, a színésznők hiánya és a „cross-dressing“ jelensége.

A történelemközpontú feminista Shakespeare-kritika célja nem csupán történelmi adatokat gyűjteni a reneszánsz kori Anglia nőtársadalmának helyzetéről és tapasztalatairól, hanem ugyanakkor az is, hogy kibővítsen és gazdagítsa a reneszánsz szövegek és azok történelmi háttérének értelmezését. Ezenfelül a történelemközpontú feminista irodalomkritika további célja új szövegek felfedezése és azok elemzése: reneszánsz korabeli női szerzők műveinek feltárása a színdarabtól a versen át egészen a levélig vagy a naplóig (például Elizabeth Tanfield Cary színdarabja, a *Mariam, the Fair Queen of Jewry*). Ezen irányvonal legfőbb feladatának a kánon domináns pozícióinak és hierarchiájának aláaknázását, megváltoztatását tartja. A reneszánsz női szerzők műveinek intenzív feltárása és a reneszánsz angol nőtársadalom társadalmi, kulturális és politikai pozícióinak tanulmányozása elméleti háttere és célja nem más, mint az a feltevés, hogy Shakespeare-ről alkotott képünk, Shakespeare-szemléletünk megváltozik, ha megváltozik az őt körülvevő kulturális és társadalmi kontextus értelmezése. Az ilyen történelmi feminista megközelítést képviseli Phyllis Rackin, Joan Kelly-Gadol, Kathleen Casey és Juliet Dusinberre.

A feminista Shakespeare-kritika második típusát azok a megközelítések alkotják, melyek sokkal inkább szövegközpontúak, hanyagolják a történelmet

és a reneszánsz kor történelmi háttérét, vagy legalábbis nem tulajdonítanak túlzott jelentőséget a történelemnek, mint olyannak, a történelmi és társadalmi jelenségek feltárása irodalmi szövegekre gyakorolt hatásának. Ez a megközelítés a női valóságot a Shakespeare szövegeken belül kívánja felfedezni. Célkitűzései: feltárni, milyen lehetőségeket nyújt a szöveg, valamint megvizsgálni a Shakespeare-kritika hagyományát pontosabban, a feminista Shakespeare-kritikai hagyományt különös hangsúllyal arra, hogy a feminizmus történelmének és a feminizmus öntudatának változásával hogyan változtak meg a női Shakespeare-olvasatok és kritikai vélemények. A legfőbb hangsúly tehát a szövegelemzésen, a szereplők elemzésén és a kritikai hagyomány értelmezésén van.

A feminista Shakespeare-kritika harmadik kutatási területét a rendkívül sokszínű, összetett és szerteágazó feminista Shakespeare-adaptációk adják. Ez a terület feminista szövegeket tartalmaz, melyek átgondolják, feldolgozzák és újraírják Shakespeare-t, a női szereplőket és a feminista elméletet előtérbe helyezve, lehetővé téve ezzel, hogy Shakespeare női karakterei elmeséeljék saját történetüket. A feminista Shakespeare-„átiratok” a feminista irodalomkritika „nő mint író” koncepcióját hangsúlyozzák és valósítják meg, ugyanakkor megformálják saját Shakespeare-ről alkotott elképzelésüket, hangot adnak saját motivációjuknak és értelmezéseiknek. Egy feminista Shakespeare-adaptáció, egy önálló, új szöveg megalkotása egy összetett folyamat végeredménye, szorosan összefonódik a Shakespeare-interpretációval és -receptióval és a shakespeare-i társadalmi és kulturális kontextus megítélésével, valamint nem más, mint egy bizonyos politikai meggyőződés és kritikai álláspont manifesztációja, egy politikailag terhelt irodalmi artikuláció szemléltetése.

Shakespeare mint kiindulópont – történelmi megközelítés

A feminista Shakespeare-kritika egyik legfontosabb témája a reneszánsz kor nőkkel szembeni attitűdjeinek megvilágítása. A történelemközpontú Shakespeare-kritika a színdarabokban megjelenő női karakterek helyzetét összekapcsolja a nők korabeli társadalmi helyzetével és státuszával. A feminista történészek általánosan egyetértenek abban, hogy a nők helyzete és a róluk kialakult nézetek a reneszánsz korban jelentős mértékben megváltozott, viszont a változás mértékével és irányával kapcsolatban eltérő vélemények alakultak ki.

A történelemközpontú feminista Shakespeare-megközelítés gyűjtőfogalom, három alcsoportot, megközelítést foglal magában. Az első csoport azt az álláspontot képviseli, hogy Shakespeare kora semmiben sem különbözik a 20. századot megelőző bármely kortól, mielőtt a nők alapvető politikai jogokat kaptak és társadalmi pozíciókat harcoltak ki. Ezen irányzat számos kritikusa, köztük Joan Kelly, megkérdőjelezi a reneszánsz korabeli humanizmus, a megreformált vallás és a női pozíciók liberalizáló hatásait. Kelly azt állítja, hogy „a nőknek nem volt reneszánsza – legalábbis nem a reneszánsz korában.”⁹

9 Joan KELLY, *Did Women Have a Renaissance? = Uő, Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*, University of Chicago Press, 1986, 21.

A feminista Shakespeare-kritika történeti megközelítésének második csoportja azt a nézetet vallja, hogy a reneszánsz kor számos társadalmi, kulturális változásnak volt tanúja, beleértve a nők helyzetét érintő változásokat, melyek nyilvánvalóan a nőkkel való liberálisabb bánásmóddhoz vezettek. Ezek a változások tükröződnek a drámákban is. Jean E. Howard hangsúlyozza, hogy a nők a korai modern színház fizető vendégei voltak, köztük számos tiszteletreméltó, magas rangú asszony, mint például John Overall, a Cambridge-i Egyetem teológiai professzora, a St. Paul érsekének felesége.¹⁰ A színjátszás kereskedelmi vállalkozásnak számított, a színjátszók érdeke volt tehát, hogy minél több fizető vendég kedvében járjanak, így tehát a nőkben is. Ugyanakkor ez a fajta történeti megközelítés azt is elismeri, hogy bár a reneszánsz a nőkkel szemben liberálisabb nézeteket szült a korábbi időszakokhoz képest, még mindig képtelen volt számukra egyenlő lehetőségeket biztosítani. Számos nő nem tudott írni és olvasni, nem folytathattak gazdasági tevékenységet és korlátozott oktatási lehetőségeik voltak.

A feminista Shakespeare-kritika történeti megközelítésének harmadik alcsoportja azt az elméletet hirdeti, hogy „az 1590 és 1625 közötti dráma feminista-szimpatizáns.”¹¹ Ezen megközelítés megalkotója Juliet Dusinberre, aki 1975-ben megjelent gondolatébresztő és provokatív elmélete, melyben Shakespeare-t feministának kiáltja ki, rendre vita tárgyát képezi a mai napig. Annak ellenére, hogy számos feminista történész és kutató kifogásolja és támadja, ez az elmélet jelentős helyet foglal el a feminista Shakespeare-kritikában.

Shakespeare and Women (2000) című monográfiájában Phyllis Rackin, a történelemközpontú feminista Shakespeare-kritika második csoportjának képviselője, a nők helyzetét és szerepeit vizsgálja Shakespeare darabjaiban és az általuk kialakított világban a történelmi kontextus alapján. A történelmi kontextus felvázolásának jelentőségét hangsúlyozza, valamint, hogy mennyire fontos tudatosítani, hogy a 21. századi olvasó találkozása Shakespeare-rel nyilvánvalóan különbözik a drámaíró közönségének élményétől. Továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy az olvasó Shakespeare-élményét és interpretációját, valamint a női karakterek értelmezését „a Shakespeare-tudomány és -repció felgyülemlett hagyománya”¹² is befolyásolja, valamint az adott kor, melyben az olvasó él. Ebben az értelemben ahhoz, hogy megértsük Shakespeare-t és Shakespeare nőábrázolását, meg kell ismernünk a nők társadalmi helyzetét a reneszánszban, a kritikai hagyományt és az illető kritikus történelmi-társadalmi hátterét.

Rackin úgy érvel, hogy a feminista irodalomkritikának nagyban támaszkodnia kell a történelmi irodalomkritikai iskolák módszereire, s olyan eszközöket kell felhasználnia, mint amilyeneket például az új historicizmus kínál. Azt állítja, hogy igenis fontos az olvasó neme, genderje, valamint a „feminista politikai projekt”¹³ iránti elkötelezettsége. Azok az olvasók, akik rendelkeznek

10 RACKIN, *i. m.*, 52.

11 Juliet DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, London and New York, Routledge, 1994, 5.

12 RACKIN, *i. m.*, 5.

13 *Uo.*, 2.

ezzel az elkötelezettséggel, sokkal kritikusabbak a Shakespeare-darabokban megjelenő női szerepekkel szemben és ezzel együtt a Shakespeare korabeli Angliában betöltött női szerepekkel szemben is. Rackin egyike azon kevés feminista irodalomkritikusnak, akik elismerik, hogy a feminista irodalomkritika politikai motivációja hatással van az elemzés tárgyára, következésképpen a feminista kutatás kimenetére. Olyan jelenségeket vizsgál, mint a „patriarchális hatalom”, a „nőgyűlölet”, a „nők elnyomása”¹⁴ és a „reneszánsz nőgyűlölet és az általa produkált zsarnoki gyakorlat”¹⁵, s eme vizsgálat folyamán, úgy tűnik, mintegy mentséget kíván biztosítani a kornak. Rackin egy rendkívül érdekes gondolatot vet fel, mely azt sugallja, hogy a női elnyomás túlhangsúlyozása egy félrevezető múltértelmezéshez és egy másik (feminista) dominancián alapuló rendszer létrehozásához vezethet. Hangsúlyozza továbbá, hogy a kritikus nem hagyhatja figyelmen kívül a „nők leigázását”,¹⁶ viszont annak sincs értelme, hogy megszilárdítsa azt. „A múlt elnyomatásának túlértékelése könnyen a jelen fejlődés iránt érzett veszélyes elégedettségbe csúszhat át.”¹⁷

„Most már tudjuk például, hogy számos nő saját választási lehetőséggel rendelkezett a házasságok megkötésénél, mind saját magukat, mind pedig más nőket illetően, de még mindig az az általános feltevés, hogy a patriarchális irányítás volt a norma. Azt is tudjuk, hogy a végrendeletek többségének végrehajtói a Shakespeare korabeli Angliában nők voltak, de még mindig az az általános feltevés, hogy a nőket megfosztották a gazdasági hatalomtól és autoritástól. Ma már bizonyítékunk van arra, hogy a nők széles körben részt vettek a reformáció előtti drámában, de még mindig az az általános feltevés, hogy a nők kirekesztése a londoni hivatásos társulatokból egy régóta fennálló, csupán férfiakkal álló előadás hagyományát követi. Tudjuk, hogy a Shakespeare korabeli Londonban a nők láthatóan jelen voltak az egész városban, beleértve a színházakat is, de még mindig az az általános feltevés, hogy Shakespeare darabjait egy férfi néző szemszögéből kellene olvasnunk, akik a női hatalom és autoritás ábrázolását aggódva és ellenségesen fogadták volna.”¹⁸

Ahelyett, hogy a nők pozícióit a reneszánszban és Shakespeare darabjaiban negatívan interpretálnánk, Rackin egy kiegyensúlyozottabb értékelést kínál, mely a nők társadalmi helyzetének pozitív és negatív jellemzőire egyaránt rámutat. Eközben arra is rávilágít, hogy a múlt értékelését, egy kritikai megközelítés gyakorlatát, mindig bizonyos motiváció és előre meghatározott célok befolyásolják. Nem létezik független, semleges kritika. A reneszánsz korabeli Anglia női pozícióinak vizsgálata egy férfi szemlélő nézőpontjából más eredményt ad, mint egy feminista értékelő szemszögéből. Ahogy azt Sandra Harding szellemesen megjegyezte, „sehonnan jövő tekintet”¹⁹ nem létezik. Ugyanakkor a kritikus kötelessége, hogy tudatosan felvállalja, milyen pozíciót foglal el a kritikai hagyományban.

14 Uo.,2.

15 Uo.,17.

16 Uo.,2.

17 Uo.,2.

18 Uo., 2–3.

19 Uo., 17.

Shakespeare, a feminista?

Shakespeare and the Nature of Women című monográfiájában Juliet Dusinberre az Erzsébet-kori Anglia női szerepeivel, s a nőkkel kapcsolatos attitűdökkel foglalkozik. A Shakespeare-darabok történelmi kontextusának elemzésére helyezi a hangsúlyt, s az egyes darabok női szereplőinek helyzetét a kor társadalmi és kulturális jellemzőin keresztül vizsgálja. Dusinberre nézőpontja egy meglepő és provokatív következtetést enged meg: Shakespeare-t feministának nevezi. Hogy megértsük álláspontját, meg kell ismernünk a feminizmusról szóló gondolatait, hiszen nyilvánvaló, hogy a feminizmus fogalmát egyedi módon definiálja.

Dusinberre azzal érvel, hogy az Erzsébet-kori társadalom egyik meghatározó tényezője nem más, mint „egy erőteljes női hang jelenléte a közéletben”.²⁰ Az „aranykor”, I. Erzsébet uralkodásának virágzó korszaka mérföldkővet jelentett a nőkről szóló elméletek és attitűdök előrelépésében is. Dusinberre rámutat, hogy mivel a reneszánsz kor számos ortodoxiát megkérdőjelezett, meglepő lett volna, ha a nők helyzetének kérdését elhanyagolta volna.

A humanisták – legfőképp More és Erasmus – által előtérbe helyezett protestáns ideológia új, liberálisabb perspektívát eredményezett a nők helyzetét és megítélését illetően, főleg az Erzsébet-kor végén. Központi témává vált a nők iskoláztatása, a házasság intézménye (elítélték a kényszerházasságot, pénzért vagy gyerekkorban történő házasságot, idős férfiak és fiatal nők közti házasságot). „A társadalmi struktúrák végül megváltoznak, ha elég kérdést teszünk fel”²¹ – írja Dusinberre, példaként hozva fel a válást. Rámutat, hogy 1595 és 1620 között a válások száma megnőtt, s ez, a házasságról alkotott nézetek megváltozásával együtt, hozzájárult a nők helyzetéről alkotott nézetek megváltozásához is. Ennél a pontnál érdemes rámutatnunk Dusinberre elméletének egyik hiányosságára, mégpedig arra, hogy nem szabad elfelejteni, hogy a válás kizárólag a vagyonos nők privilégiuma volt, akik megengedhették maguknak, hogy önállóan megállják helyüket egy olyan társadalomban, ahol a nőknek kínált oktatási és munkavállalási lehetőségek korlátozottak voltak. Ennek ellenére Dusinberre állítja, hogy bár a nők helyzete nem változott meg drámaian, ez a történelmi korszak – az ő szavaival élve – „feminista-szimpatizáns”²² volt.

Az Erzsébet-kori társadalmi klíma, mely megkérdőjelezte az addig berögzült konvenciókat természetesen hatással volt a drámaírókra is. A drámaírók ugyanazokat a kérdéseket tették fel a nők helyzetéről, mint a korabeli filozófusok és gondolkodók. Központi témává vált a nők és férfiak kapcsolata, a nők társadalmi szerepének újraértelmezése. Dusinberre szerint Shakespeare modernsége a nőkkel történő bánásmódjában nyilvánul meg. Hangsúlyozza, hogy az Erzsébet-kori drámaírók sikere abban rejlik, mennyire képesek megragadni a valóban érdekfeszítő, égetően aktuális társadalmi kérdéseket, és azok mélyére hatolni. Shakespeare kiválóan reflektál a nőkkel kapcsolatos álláspontok változására, s műveiben is új megvilágításba helyezi őket.

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

21 *Uo.*, xvii.

22 *Uo.*, 5.

Dusinberre feminizmus-definíciója egyszerű és egyenes: a feminizmus nem más, mint önálló hanggal és a választás és a boldogságra való törekvés szabadságával rendelkező. Visszaütal Roland Barthes *A szerző halála* című tanulmányára, mely szerint a szöveg független a szerzőtől. Eszerint tehát lényegtelen, hogy a szerző nő-e vagy férfi; mivel Shakespeare darabjaiban erős, önálló női hangot jelenít meg, a fenti definíció alapján Shakespeare feministának mondható.

Kathleen McLuskie kritikusan fogadja Juliet Dusinberre Shakespeare feminizmusáról alkotott elméletét, elsősorban arra hivatkozva, hogy Dusinberre nem veszi figyelembe a 20. századi és 17. századi társadalmi jelenségek közti különbségeket. McLuskie állítja, hogy Dusinberre okfejtésének legfőbb hozadéka, ahogyan a szerelmi költészet és a satíra diskurzusait átvetíti a drámba. Ugyanakkor McLuskie bírálja Dusinberre Shakespeare és kortársai feminizmusáról szóló elméletét, mivel az a társadalmi elméletek és a dráma közötti mimetikus modellre épül. A puritán oktató irodalom nőábrázolására összpontosítva Dusinberre részrehajlóan egy kortárs vita egyik oldalát privilegizálja. McLuskie rámutat, hogy a nemiség, a szexualitás, a nemi különbségek mind konfliktusos területei voltak a reneszánsznak, a nemek helyzetét és a családot irányító szabályok és a társadalmat irányító egyéb formák pedig egészen összetettek. Hangsúlyozza, hogy „a női természet távol állt a problémamentességtől, hiszen az ideológiai diskurzusok, a velejáró valós infláció és demográfiai változások komoly nyomása alatt állt.”²³

McLuskie egy kevésbé szerzőközpontú alternatívát kínál Dusinberre elméletével szemben, s hangsúlyozza, hogy a feminista irodalomkritika speciális, feminista szűrőn keresztül rekonstruálja a darab jelentését. Eljárása annyiban különbözik a Shakespeare-t feministának kikiáltó elmélettől, hogy ő a színdarabon kívül nem kíván a szerzőre összpontosítani. Ehelyett a narratív, poétikai és színházi stratégiákra figyel, a közönséget ezek megértésén keresztül egy új nézőpontba helyezi. Így ír:

„Shakespeare színdarabjai nem elsősorban a »valódi női természet«, sem pedig »az emberi szív rejtett érzelmeinek« feltárásai. A szórakoztatóipar termékei voltak, melynek tudomásunk szerint nem voltak női részvényesei, színészei, írói vagy színpadi kisegítői. Női szerepeit fiúk játszották, és saját nézeteinek kifejezésén túl mindegyik korábbi történeteket adaptált, azokra épült.”²⁴

Phyllis Rackin határozottan elutasítja a női részvényesek hiányáról szóló kijelentést a Shakespeare-korabeli Londonban. Számos olyan forrást idéz, mely bizonyítja a nők aktív részvételét a gyakorló londoni színházi vállalkozásokban.

23 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. Magyar fordítását lásd a Partitúra jelen számában.

24 *Uo.*, 28–29.

„Susan Baskerville-nek a Queen Anne’s társaságnál és a Red Bullban voltak részvényei, két nő pedig – Marie Bryan és Margaret Gray – a második Fortuneben volt részvényes. Philip Henslowe naplója a legteljesebb nyilvántartása a társulat napi szintű üzleti tevékenységének, számos hivatkozást tartalmaz olyan nőkre vonatkozóan, akik közvetve vagy közvetlenül részt vettek a vállalkozásban. Több alkalommal említi Agnest, Henslowe feleségét, aki pénzt adott kölcsön színészeknek. (...) További színpadon kívüli tevékenységnek számított, hogy a nők gyűjtőként, illetve pénztárosként is részt vettek a színházi társaságok üzleti tevékenységében. A bejáratnál állva szedték a belépődíjat a közönségtől (...). Egyikük, Elizabeth Wheaton, a Blackfriarsben és a Globe-ban is betöltötte ezt a tisztséget.”²⁵

A Rackin és McLuskie elmélete közti ellentmondás tipikusan szemlélteti azt a problémát, mellyel a történelmi megközelítések és értelmezések küzdenek. A történészek által nyújtott, néha egymásnak ellentmondó dokumentumok és adatok számos nehézséget okozhatnak a fixált definíciók és érvek megfogalmazásánál. Rackin maga is elismeri egy másik tanulmányában, hogy „történelmi kutatás során valószínű, hogy azt találjuk meg, amit keresünk”,²⁶ ami nem mást jelent, mint hogy a történelmi kutatás a történelmi adatokkal, dokumentumokkal való munka velejárója, hogy azok végső interpretációja különböző perspektívák és szándékok szerint változhat. Ezenfelül McLuskie túlhangsúlyozza Shakespeare korábbi forrásoktól való „függőségét” és elhanyagolja önálló, kreatív hozzájárulását a darab szerkezetéhez és jelentéséhez.

Dusinberre gondolata Shakespeare asszonyainak megnyilatkozásairól és szabad választási lehetőségükről mindenképp figyelemre méltó, ámbar a választásuk szabadságáról és a boldogság keresésének jogáról szóló elmélete nem túl meggyőző. Gondoljunk csak Opheliára a *Hamlet*-ben, ahol a hús jelenetből csupán ötben hallathatja hangját; nyilvánvaló, hogy mind a szabadsága, mind pedig a hangja korlátozott. *Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism* című tanulmányában Elaine Showalter Ophelia ábrázolásával, hangjával foglalkozik. Rámutat, hogy számos irodalomkritikus szemében Ophelia mellékszereplő, akinek jelentősége csak abban rejlik, mit árul el számunkra Hamlet jelleméről. Showalter utal Less Edwards feminista irodalomkritikus meglátására, miszerint lehetetlen Ophelia életét, szerelmi történetét rekonstruálni a szövegből. Hamlet története elképzelhető Ophelia nélkül is, de Ophelia-történet nem létezik Hamlet nélkül.

Dusinberre elképzelése a feminista szerzőről (mely Roland Barthes *A szerző halála* című tanulmányán alapszik) és Showalternek a feminista íróról és kritikusról alkotott képe éles ellentétben áll egymással. Míg Dusinberre a szövegben megjelenő nőalakok hangjára összpontosít és elhanyagolja a szerző szerepét, Showalter a gender fontosságát hangsúlyozza; számára mind a szerző, mind pedig az azt interpretáló kritikus neme hangsúlyos. Dusinberre

25 RACKIN, *i. m.*, 42. A fenti adatok említésénél Rackin a következő forrásra támaszkodik: *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*, ed. by S. P. CERASANO and Marion WYNNE-DAVIES, London and New York, Routledge, 1996, 159, 174–175., valamint Gerald EADES BENTLEY, *The Profession of Player in Shakespeare’s Time, 1590-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1984, 94–95.

26 RACKIN, *i. m.*, 42.

elmélete nem egyeztethető össze a Showalter által kialakított gúnokritika női keretrendszerével, ami azt férfiorientáltnak minősíti, s azzal vádolja Dusinberre-t, hogy figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a reneszánsz korabeli nők helyzetét férfiak által kialakított normák és elvárások szerint értékelték, s hogy a látszólagos liberalizált női pozíció csupán egy lépés volt előre egy férfiközpontú univerzumban.

Dusinberre elméletének és Shakespeare történeti megközelítéseinek általában legfőbb hiányossága a társadalom és a művészet kapcsolatának értelmezésében rejlik. Szerintük a művészet az életre reflektál, s hogy egy konkrét időszakból származó irodalmi mű nem más, mint társadalmi keresztmetszet, dokumentum, mely információt, történelmi adatokat nyújt az adott korról. Ez a feltevés figyelmen kívül hagyja, hogy egy irodalmi szöveg nem csupán a történelmi kontextus hírmondója, sokkal inkább egy irodalmi, esztétikai kontextus, valamint a szerző egyéni kontextusának része, reflektálója. A *Rómeó és Júlia* egy nagyon egyszerű példa arra, hogy egy színdarab nem egyszerűen a társadalmi szöveggörnyezet visszatükröződése. Lenz, Greene és Neely demográfiai vizsgálataik során rámutatnak, hogy a történészek megállapításai alapján a reneszánsz idején az emberek később házasodtak, ami nők esetében huszonnégy, férfiakéban pedig huszonnyolc éves átlagéletkort jelentett.²⁷ Ennek ellenére a *Rómeó és Júliában* a szerelmesek ennél lényegesen fiatalabb korban házasodnak. Ez persze nem azt jelenti, hogy Shakespeare tudtában volt a korabeli statisztikának és szándékosan megváltoztatta azt. Ez a tény csupán rámutat arra, hogy a társadalom és a művészet közötti kapcsolat nem lineáris, egyiket sem lehet direkt módon levezetni a másikból.

Szükségszerű megemlíteni azt a tényt is, hogy Dusinberre figyelmen kívül hagyja, hogy Shakespeare csupán korlátozottan választhatott női karaktereket. Színésznő híján a női szerepeket fiúk játszották, akik fiatal lányokat ugyan csak-csak el tudtak játszani, de az eltérő női karakterek, idősebb, érett női szerepek eljátszása már gondot okozott. Továbbá Shakespeare női karakterei csakis akkor válhattak szabaddá, ha férfi pozíciókat vállaltak fel, csak akkor cselekedhettek és dönthettek szabadon, ha férfi álarcot öltöttek fel, mint például a *Vízkereszt*, vagy *amit akartok*ban. A legvégső pillanatban azonban a nők mindig alárendelt viszonyban végzik. Ha nem képesek beilleszkedni a „férfitársadalomba”, az egyetlen megoldás az öngyilkosság, ahogy azt az *Antonius és Kleopátrában* láthatjuk.

Összefoglalva tehát, bár Shakespeare valóban beépítette az Erzsébet-kori többé-kevésbé liberális női attitűdöket, aligha nevezhető feministának. A feminista szó jelentése sokkal radikálisabban és tudatosabban kezeli a női kérdést, mint azt Shakespeare valaha is megengedhette magának. Dusinberre feminista szóhasználata, az általa használt „feminista propaganda” jelenség a nők helyzetére és az őket megítélő társadalomra vonatkozóan sokkal inkább fogalomzavarra, két ellentétes jelenség szembeállítására utal.

27 LENZ – GREENE – NEELY, *i.m.*, 8.

A nők revíziója a Shakespeare-drámákban

A feminista Shakespeare-megközelítések második, szöveg- és szereplőköz-pontú csoportja igen sokféle tónust, stílust, attitűdöt és interpretációt foglal magába. A történeti megközelítéssel ellentétben ez a feminista kritikai vállalkozás, vagy pontosabban ezek a vállalkozások a Shakespeare-darabok női szerepeit elemzik, és megpróbálják kompenzálni a hosszú nyúlt, „férfi” kritikai hagyományt, mely a férfi karaktereket és témákat helyezte előtérbe, valamint próbálják megváltoztatni azokat a női karakterekről kialakult negatív képeket, melyet a hagyományos kritika támogat.

Carolyn Lenz, Gayle Greene és Carol Neely a feminista Shakespeare-kritikusok négy közös jellemzőjét jelölik meg. Az első, hogy a feminista irodalomkritikusok megpróbálják megszabadítani Shakespeare asszonyait azoktól a sztereotípiáktól, melyekkel túlságosan gyakran azonosították őket. A második, hogy a nők egymás közti kapcsolatát vizsgálják, különös figyelmet tanúsítva a női barátság fontosságának és intenzitásának. A harmadik, hogy a feminista kritikusok a patriarchális struktúrák természetét és hatásait elemzik. Végül pedig megvizsgálják, hogy a nők ábrázolását milyen mértékben befolyásolja a műfaj, hiszen más pozíciókat, tulajdonságokat kapnak a nők egy komédiában, s másokat egy tragédiában.

A nők felszabadítása a sztereotípiák alól a karakterek alapos elemzésével áll szoros összefüggésben, a női karakterek pszichológiai profiljának vizsgálatával, valamint a Shakespeare-féle női szereplők kritikai értelmezésének hagyományával. A feminista irodalomkritika ezen típusa azt is vizsgálja, milyen mértékben járulnak hozzá a színpadi produkciók és a filmadaptációk a női sztereotípiák fenntartásához, illetve megdöntéséhez.

Counsels of Gall and Grace: Intimate Conversations between Women in Shakespeare's Plays című tanulmányában Carole McKewin feminista irodalomkritikus a nők magánbeszélgetéseire összpontosít Shakespeare drámáiban, s megállapítja, hogy ezek az intim beszélgetések nagyszerű lehetőséget adnak az önkifejezésre, a társadalmi kódokhoz való alkalmazkodásra, a megkönnyebbülésre, a lázadásra és az átalakulásra. Teret biztosítanak a nőknek, hogy kifejezzék saját meglátásaikat, identitásukat, és hogy a férfitársadalomra reflektáljanak. McKewin fontos észrevétele, hogy ez a női társaság, kölcsönös szimpátia és meghitt párbeszéd, a férfiak világától elzártan valósul meg, ezért egyfajta szubkultúrát teremt, melyet „ellen-univerzumnak” nevez – a kifejezést először Simone de Beauvoir használta. Az ilyen jelenetek és az „ellen-univerzum” elemzése felfedi a Shakespeare-féle női karakterek patriarchális társadalomban megélt szabadságát, illetve korlátozottságát. McKewin azt állítja, hogy 19 darabban található ilyen intim női beszélgetést tartalmazó jelenet, ahol a nők párbeszéde a férfi szereplők jelenléte nélkül folyik.

McKewin rámutat az ilyen magánbeszélgetések általános jellemzőire is. Úgy tűnik, a nők beszélgetéseiben az intimitás hangsúlyosabb, mint a férfiak beszélgetéseiben, a női diskurzusok leginkább a belső térben, házban, hálószobában, öltözőben játszódnak, mint például a *Sok hűhó semmiért* vagy az *Othello* című darabokban; a külvilág, a társadalom kizárása pedig a párbeszédből vagy a színpadi utasításokból válik nyilvánvalóvá.

„A Shakespeare-darabokban megjelenő néhány női beszélgetés bizonyos hangulat vagy érzés (románc, nyugtalanság, kétségbeesés, frusztráció, düh) köré fonódik. Ezáltal ezek a jelenetek fallal körülvevő városoknak tűnnek a metropolisztól elvágva. Nem mások, mint beszéd a beszéd kedvéért, nem pedig olyan beszéd, amely megold vagy cselekszik. Ugyanakkor az ilyen beszélgetés létfontosságú igazságot tud felfedni, valamint az identitás mozgatórugóit.”²⁸

A feminista kritikusok által leggyakrabban elemzett női magánbeszélgetésnek számítanak Adriana és Luciana beszélgetései a *Tévedések vígjátékában*, Rosalind és Celia az *Ahogy tetszikben*, Portia és Nerissa a *Velencei kalmárban*, Regan és Goneril a *Lear királyban*, Desdemona és Emilia az *Othello*ban. McKewin hangsúlyozza, hogy bár Shakespeare vígjátékai gazdagok a nők közötti intim beszélgetést tartalmazó jelenetekben, a vígjátékokban előforduló beszélgetések fejlődése a koraiaktól a később született vígjátékokig azt mutatja, hogy a korai vígjátékok után a hangulat sötétebbé válik, feszültté fokozódik és minimalizálódik, majd végezetül ez az „ellen-univerzum” a háttérbe szorul vagy teljesen eltűnik. Rámutat, hogy Rosalind és Celia erdőben zajló beszélgetéséhez fogható párbeszéd semmilyen más Shakespeare-darabban nem fordul elő. A *Sok hűhó semmiértben* már sokkal sötétebb légkört találunk, a jelenetből, melyben Hero, Margaret és Beatrice beszélget Hero öltözőjében, hiányzik a közös élmény és a kölcsönös megértés: Hero nem fogadja bizalmába a többieket. Az egész darabból elveszik az őszinte, nyitott beszélgetés lehetősége. McKewin kiemeli, hogy késői műveiben Shakespeare nyilvánvalóan kevés hasznát látja az ilyen jeleneteknek. A nők közti kommunikáció ábrázolásának hiánya tehát komorabb érzésvilágú vígjátékot eredményezhet, vagy arra utalhat, hogy a meghitt beszélgetés már nem szükséges a nők társadalmi létehez. Rámutat továbbá arra a tényre, hogy Shakespeare más módon kívánta felfedni és kiteljesíteni női szereplőit.

McKewin tanulmánya egy szokatlan szemszögből világítja meg a nők helyzetét. A női szereplők közti szövetségre, a női testvériségre összpontosít, s más feminista kritikusokkal ellentétben, akik elemzéseikben a nők hiányára mutatnak rá, ő azt emeli ki, hogy bár korlátozott a nőknek nyújtott tér és lehetőség ahhoz, hogy barátságokat kössenek és verbálisan kifejezzék magukat – a 19 darab elenyésző része csupán a Shakespeare-örökségnek –, ezen magánbeszélgetések mégiscsak lehetőséget adnak az önmegvalósításra és önkifejezésre, és szemléltetik Shakespeare „művészi képességét, hiszen meghallotta az elnyomott nők hangját, vagyis azokat, akik szabadok vagy kezdenek azzá válni.”²⁹ A nők közti barátságra példa többek között Emilia és Desdemona barátsága az *Othello*ban, Regan és Goneril kapcsolata a *Lear királyban*, akiket a testvériség, a közösen töltött gyermekkor élménye kapcsol össze, valamint a hatalom megszerzésére irányuló ördögi szándék.

A patriarchális szerkezetek természete és hatásai a feminizmus állandó témái. Általános feminista álláspont, hogy Shakespeare darabjainak uralkodó

28 Carol McKEWIN, *Counsels of Gall and Grace: Intimate Conversations Between Women in Shakespeare's Plays = The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, ed. by Carolyn Ruth Swift LENZ, Gayle GREENE, Carol Thomas NEELY, University of Illinois, 1980, 120.

29 *Uo.*, 129.

szerkezete a patriarchátus: a drámákat a férfi dominancia jellemzi. A férfiközpontúság számos jelenségen keresztül kerül kifejezésre, legszembetűnőbb jelei az apa karakterén keresztül mutatkoznak meg, ahol a hatalom és dominancia jellemzi őket, valamint a férj és feleség közti kapcsolaton keresztül. Feminista irodalomkritikusok azt is vizsgálják, milyen mértékben kérdőjelezi meg vagy próbálnak ellenállni a női szereplők a patriarchális struktúráknak, és ez az ellenállás milyen következményekkel jár.

A feminista Shakespeare-kritika további vizsgálódási területe a különböző műfajokban betöltött női szerepek, vagyis a műfaj hatása a női alakokra. Lenz, Greene és Neely a komédiák és tragédiák nőábrázolásai közti különbséget elemzik, s arra a következtetésre jutnak, hogy a komédiákban a női karakterek legtöbbször gondoskodóak és erősek, s a nemek közti egyenlőséget itt lehet a legkönnyebben elérni, vagy legalábbis megközelíteni; míg a tragédiákban a női szerepek leszűkítettebbek és bizonytalanabbak. Míg a komédiákban a női karakterek céljukat résztvevőként, cselekvéssel érik el, a tragédiákban erőtlenebbek, s a férfi cselekvés szemlélőinek szerepébe kényszerülnek. A szerzők így írnak:

„A pozitív női alakok gyakran erőtlenek, az erős nők pedig mindig fenyegetőek és tulajdonképpen gyakran destruktívak. (...) a tragédiákban a nők szinte kivétel nélkül megsemmisülnek, vagy hiányoznak a végszóban kialakult új rendből.”³⁰

Gyakori vita tárgya, hogy a női karakterek férfi álruhája a komédiákban milyen mértékben szabadítja fel a nőket a társadalmi megkötések alól, míg ilyen álruha a tragédiákban nem található. Shakespeare színpadának csupán férfiakkól álló stábjja, és ennek hatása a nőábrázolásra, számos kérdést vet fel a feminista irodalomkritikában. Néhány kritikus, köztük Lisa Jardine, azt állítja, hogy Shakespeare színpadán nincsenek nők. Azzal érvel, hogy egy fiú látványa, amint női szerepet játszik, csupán „a férfi közönség elismerését kívánta kivívni”³¹ A darabok női szereplői csupán transzvesztita fiúk voltak, akik homoerotikus vágyat keltettek. Amiről Jardine megfélekedzik, az az, hogy a közönségben férfiakon kívül nők is voltak (az *Ahogy tetszik* epilógusa például a női színházlátogatókat szólítja meg). Merő szűklátókörűségre utalna azt állítani, hogy Shakespeare szándéka nem volt több, mint homoerotikus vágyat kelteni a közönségben. Az ún. „cross-dressing” mindennapi gyakorlat volt a drámaiparban. A helyzet összetettebbé és bonyolultabbá válik, amikor a vígjátékok női karakterei használnak álöltözetet. Több feminista irodalomkritikus vizsgálja az álöltözet körülményeit és következményeit, legfőképpen a *Vizkeresztben*, *A velencei kalmárban* és az *Ahogy tetszikben*, s legtöbbször egyetért abban, hogy az álöltözet felszabadítja a női szereplőt, lehetővé teszi számára olyan pozíciók betöltését, melyek csak a férfiak számára adóttak. Sőt, *A velencei kalmárban* Portia férfi álruhát felöltve kompetensebbnek mutatkozik a jog gyakorlásában, mint férfi társai. Balthazarnak öltözve lehetőséget kap, hogy kilépjen a neme által meghatározott társadalmi korlátokból. Más kritikusok ugyanakkor azt állítják, hogy a női szereplők álöltözete a színpadon nem elég a patriar-

30 LENZ – GREENE – NEELY, *i. m.*, 6.

31 RACKIN, *i. m.*, 75.

chális rendszerrel szembeni ellenálláshoz. Jean E. Howard ironikusnak találja, hogy ahelyett, hogy segítene megszabadulni a nemek közti különbségektől és megkérdőjelezné a férfidominanciát, az álöltözet „gyakran megerősíti ezeket a különbségeket, mivel azt hangsúlyozza, mit nem tud megtenni egy áruhás nő.”³² Arra a következtetésre jut, hogy bár néhány darabban a nő hatalomhoz és autoritáshoz juthat, csaknem mindegyik a férfi álöltözet, s vele együtt a férfi előjogok levetkezésével végződik.

Feminista Shakespeare-adaptációk

Feminista Shakespeare-adaptációk alapvetően két területen születnek. Shakespeare feminista újraértelmezésének egyik helyszíne a színpad, tehát egy konkrét Shakespeare-darab előadásán keresztül. Ugyanakkor feminista Shakespeare-adaptáció születik egy olyan önálló, új drámamű megalkotásával is, mely Shakespeare szereplőit vagy azok cselekményét adaptálja, hozzáigazítva őket egy új, immáron feminista kontextushoz. Az első módszer a „nő mint olvasó” jelenséget szemlélteti: a nő, aki olvas, interpretál és egy kreatív kimenetet alkot. A másik módszer a „nő mint író” jelenségre világít rá: egy független művész megalkotja saját cselekményét, s az interpretáción túl képes olyan irodalmi szöveget alkotni, mely további interpretációt és diskurzust generál(hat).

Lizbeth Goodman tanulmányának címe – *Női alternatív Shakespeare-ek és Shakespeare női alternatívái a kortárs brit színházban* – világosan jelzi a Shakespeare feminista előadásai és Shakespeare feminista „átiratai” közti különbséget. A „női alternatív Shakespeare-ek” kifejezés Shakespeare alternatív előadásaira vonatkozik, míg a „Shakespeare női alternatívái” megnevezés Shakespeare karaktereinek és cselekményeinek női – feminista – adaptálására utal új darabokban, melyek megkérdőjelezzik a Shakespeare-kánon hegemoniáját, és több teret biztosítanak kortárs témáknak, ezzel lehetővé téve, hogy a nők újra felfedezzék és ugyanakkor újragondolják saját Shakespeare-üket, valamint, hogy megélik, kiteljesítsék saját identitásukat és beépítsék azt a kánon képeibe és szerkezetébe. Másrészt a feminista irodalomkritika egy liberálisabb hulláma elutasítja az „alternatív” jelző használatát a feminista Shakespeare-adaptációk diskurzusában. Tilda Swinton azzal indokolja ezt, hogy az „alternatív” kifejezés gyengéséget sugall, s a mainstream és alternatív színház kapcsolatában mindig az alternatív a kevésbé befolyásos. Egy interjúban így nyilatkozik:

„Az én pozícióm nem alternatív a számomra. (...) Ami engem illet, munkámban egyáltalán nincs semmi »alternatív«. Ha azt mondanám, hogy egy alternatív álláspontot képviselek, az azt jelentené, hogy magamat gyengébbnek tartanám másnál, nem olyan erősnek, mint amilyen lehetnék. A munka, melyet végzek, az, amelyet el kell végeznem ahhoz, hogy a legerősebb és a leghatékonyabb legyek.”³³

32 Joan E. HOWARD, *Cross-Dressing: The Theatre and Gender Struggle in Early Modern England = Routledge Reader in Gender and Performance*, ed. by Lizbeth GOODMAN – Jane DE GAY, London, Routledge, 1998, 50.

33 Lizbeth GOODMAN, *Subverting Images of the Female: An Interview with Tilda Swinton*, *New Theatre Quarterly*, 1990. 8. 6., 222.

Swinton kitartó elutasítása az alternatív megbélyegzés ellen és a feminista irodalomkritika igyekezete, hogy a feminista irodalmat a mainstream részévé küzdje fel, aligha nevezhető befejezett ügynek. Nehéz lenne bizonyítani, hogy a kortárs feminista irodalomkritika és színház utat tört volna a mainstreambe és általános elfogadottságot és hírnevet szerzett volna magának. Eljutott viszont egy olyan szintre, ahol már szükségtelennek tartja a Shakespeare-örökséggel történő versengést vagy akár az általa képviselt kulturális hatalom teljes figyelmen kívül hagyását. Ezek helyett Shakespeare-variációkat kínál, az irodalmi palettát színesebbé téve, s ezáltal lehetővé teszi a nők számára, hogy alkotórészeivé váljanak az egésznek, ahelyett, hogy pusztán dacból figyelmen kívül hagyják azt. Ugyanakkor a feminista Shakespeare-adaptációk története egyelőre túl rövid ahhoz, hogy erőteljes hangadói és részesei legyenek a Shakespeare-örökségnek, és nem is beépülni kíván az irodalmi hagyományba, sokkal inkább újraértékeli és újradefiniálni próbálja azt. A feminista Shakespeare-adaptációk előtt még hosszú út áll, hogy igazolják innovatív és kreatív képességeiket, hogy képesek megváltoztatni Shakespeare nőalakjairól alkotott képünket, hogy új, releváns női pozíciókat, szerepeket és perspektívát tudnak nyújtani.

Egy Shakespeare-darab feminista értelmezésű színpadra állítását alapos felülvizsgálat és diskurzus előzi meg, Shakespeare szisztematikus újraértelmezésével és a feminista irodalomkritika elméleteinek aktív bevonásával. Mindamellet, úgy tűnik, egyre több feminista rendező és színésznő úgy gondolja, hogy Shakespeare női karaktereinek száma viszonylag kevés, s inkább mellékszerepekről, mint főszerepekről van szó, s ez korlátolt lehetőséget biztosít a Shakespeare-darabok feminista „újrarendelésére” ahhoz, hogy lerombolják a Shakespeare-kánont és egy megfelelő alternatívát nyújtsanak helyette. Épp ezért számos feminista rendező és színésznő a 20. század végén elismerte, hogy nem arról van szó, hogy a nők nem tudnák jól játszani Shakespeare-t, sokkal inkább arról, hogy ennél többre képesek, talán egy másik irányba kellene elindulni, olyan kihívások felé, melyet egy nő által nőknek írt szerep adhat. A kérdés tehát nem az, *hogyan* kell játszani Shakespeare-t, hanem, hogy *kell-e* játszani egyáltalán.

Ez a kérdés viszont nem olyan egyszerű, mint ahogyan első hallásra hinnenk. Először is azért, mert ha a feminista irodalomkritika és színház úgy dönt, hogy nem játssza többé Shakespeare-t, abban a pillanatban fel kell kínálnia helyette valami mást. Az egyetlen gyümölcsöző és helytálló alternatívát a feminista Shakespeare-adaptációk – feminista szerzők új szövegei – jelentenék. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy vajon a feminista íróknak és adaptálóknak van-e olyan mondanivalójuk, melyet a Shakespeare-szöveg nem mondott el: olyan kreatív mondanivaló, mely megérdemli az anyagi és erkölcsi támogatást, bátorítást, s a jegypénztárak kockázatvállalását, szemben a Shakespeare kulturális dominanciájának köszönhető biztos bevétellel. Tudnak a feminista drámaadaptálók olyan darabot írni, amely nem csupán élőködik a Shakespeare-darabon, felhasználva annak szereplőit, saját népszerűségének biztosítása érdekében, azaz egy új, önálló darabot, mely új kérdéseket feszeget, új válaszokat, kihívásokat és lehetőségeket fogalmaz meg és új világokat fedez fel? Képesek ezek a darabok újraalkotni Shakespeare női karaktereit, és ezáltal olyan erős női szerepeket felsorakoztatni, melyek rávilágítanak a női identitás sokszínűségére és olyan elemeire, melyeket a múlt szövegei mellőztek?

A feminista szövegadaptációk feltűnése és az új, női drámaírók megjelenése egy úrtölt ki mind az amerikai, mind pedig a brit drámaírás palettáján. Sue Parrish és Sue Dunderdale kutatási eredményei rámutatnak, hogy 1982 és 1983 között a brit repertoárban szereplő 620 színpadra vitt színdarab közül csupán 42 darab (kevesebb, mint 6,8%) született női drámaíró tollából. Ebből huszonkettőt Agatha Christie írt. A 42-ből 14-et kamaraszínházban adtak elő (egyik sem Agatha Christie). Parrish és Dunderdale tehát rámutat, hogy Agatha Christie-n kívül 6 darab (kevesebb, mint a főszínpadokon előadott darabok 1 százaléka) származik női drámaírótól.³⁴ Lizbeth Goodman egy 1990-es felmérésre hivatkozik, melyet a Channel Four televíziós csatorna kutatói végeztek, amely rámutat, hogy a brit Nemzeti Színház által előadott 435 darab közül csupán tízet írt nő.³⁵

Bár szinte minden Shakespeare-darab a feminista irodalomkritika és számos 20. és 21. századi feminista drámaíró és rendező figyelmébe és érdeklődési körébe esik, bizonyos különbséget lehet felfedezni az érdeklődés intenzitásában, már ami a darabok műfaját illeti. Shakespeare vígjátékait sokáig azért ünnepelték, mivel bennük a nők láthatóbbak és erősebbek, különösen azokat a komédiákat tartották izgalmasnak, melyekben álöltözet, illetve beszédes, erős női karakterek találhatók.

Általánosan elmondható, hogy Shakespeare feminista újraírói és a feminista Shakespeare-kritika a legkevésbé Shakespeare történelmi drámái iránt tanúsított érdeklődést. *Shakespeare átalakítása: Kortárs nők re-víziói az irodalomban és az előadásban*³⁶ című antológiájának bevezetőjében Marianne Novy azt állítja, hogy a legismertebb történelmi drámákban kevés nagy női szerep van. Ennek ellenére, ellentmondásosan, pont arra mutat rá, hogy a történelmi drámák, talán pontosan amiatt, hogy nem túlságosan ismertek, nagy lehetőséget jelentettek jó néhány női rendezőnek.³⁷

Minden kétséget kizáróan Shakespeare tragédiái jelentették és jelentik a legnagyobb kihívást a női átíróknak és „újrarendelőknak”, nőknek és férfiaknak egyaránt. A tragédia-átiratok alkotják a feminista Shakespeare-adaptációk zömét. Marianne Novy kifejti, hogy a női írók múlttal való kapcsolata gyakran apa-lánya kérdésként tematizálódik, s az ismert „nagyapák” és „hiányzó anyák” metaforával jellemzik az irodalomban uralkodó patriarchális gyakorlatot és a kultúrát és társadalmat jellemző „férfidominanciát”. Novy szerint épp ezért nem meglepő, hogy a *Lear király* az elmúlt évek egyik legvitatottabb darabja a női kritikusok körében.³⁸ Nem csupán drámaadaptációk születnek, hiszen Jane Smiley *Ezer hold (A Thousand Acres)* című Pulitzer-díjas regénye 1992-ből például ugyancsak a *Lear király* cselekményét követi, vagy Margaret Atwood's *Cat's Eye (Macskaszem)* című regénye is voltaképp a *Lear király* újraírása.

34 A fenti statisztikát Sue Dunderdale állította össze. Lásd Sue DUNDERDALE, *Conference of Women Theatre Directors and Administrators*, Drama 152 (1984).

35 Lizbeth GOODMAN, *Women's Alternative Shakespeares and Women's Alternatives to Shakespeare = Shakespeare, Feminism and Gender*, ed. Kate CHEDGZOY, Palgrave, 2001, 72.

36 *Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*

37 Novy, *Transforming Shakespeare*, 4.

38 *Uo.*, 5.

Novy antológiája azt sugallja, hogy a női írók a regényt tekintik alkalmasabb környezetnek Shakespeare darabjainak átgondolására. Azt állítja, hogy a női drámaírók sokkal kevesebb létszámban képviseltetnek, mint egyéb műfajokban megmutatkozó kolléganőik. A Shakespeare-tragédiák legismertebb feminista drámaadaptációi közé az alábbi darabokat sorolja: Melissa Murray: *Ophelia*, Elaine Feinstein és a Women's Theatre Group közös projektjéből született *Lear's Daughters* (*Lear lányai*), Alison Lyssa: *Pinball*, Paula Vogel: *Desdemona: A Play about a Handkerchief* (*Desdemona: Színmű egy zsebkendőről*) valamint Ann-Marie MacDonald adaptációja, a *Goodnight Desdemona (Good morning Juliet)* (Jóéjt, Desdemona [Jó reggelt, Júlia]). A listára mindenképpen felkiváncsokoz még Bryony Lavery, brit drámaíró *Ophelia* című darabja.

Ezek az adaptációk számolnak az olvasó, illetve a közönség Shakespeare-ismereteivel. Ezt az ismeretet ugyanakkor nem megerősíteni, sokkal inkább megkérdőjelezni szeretnék. Az ilyen ismeret a kulturális örökség adatainak megőrzésén alapszik, ahogyan egy számítógép őrzi meg a betáplált adatokat. Ugyanakkor ezeket az adatokat az adaptáció új dimenzióba helyezi, megvágja, kitörli, áthelyezi, formatálja, kombinálja, másolja, beilleszti, és természetesen naprakésszé teszi.

A feminista adaptációban gyakori jelenség, hogy a Shakespeare-darab női mellékszereplője a feminista adaptáció főszereplőjévé válik, s a korábbi főszereplők mellékszerepekbe kényszerülnek. Ennek eredményeképpen előtérbe kerülnek a „női kérdések”, hangsúlyosabbá, láthatóbbá válnak, számos konvenciót fogalmazznak újra és kérdést tesznek fel.

A feminista Shakespeare-adaptációk nőábrázolásának fő motivációja, hogy lehetővé tegye mind a férfi, mind pedig a nő olvasónak, hogy megalkossa, újragondolja saját Shakespeare-ét, a Shakespeare által felkínált kérdéseket, olyan nőalakok létrehozásával, akik önálló, öntudatos és aktív jellemükön keresztül tükrözik a 20. és 21. századi feminista témakörök társadalmi és politikai kérdéseit. Az adaptációkban bemutatott nőalakok ugyanakkor kiválóan bemutatják a női identitásban rejlő lehetőséget a mindenkori változásra, érzékelteik a társadalmi és személyes motiváció kettősségét.

A feminista Shakespeare-adaptációk egyik alapvető üzenete, hogy határozott megkülönböztetésre van szükség kollektív és egyéni női identitás között, továbbá, hogy a kollektív női identitás számos buktatót rejt magában. Értelmetlen vállalkozás egységes, uniformizált női identitásról beszélni, hiszen a női nemiség csupán egyetlen elem az identitás alkotórészei közül, lehetetlen azonos érdekekkel és szükségletekkel rendelkező egységes női társadalomról beszélni. A hangsúly a sokszínűség és az individualitás előtérbe helyezésén van, az egyén alapvető képességén választani, gondolkodni, értelmezni, alkotni és újraalkotni.

Mind a feminista irodalomkritika értelmezései és értékelése, mind pedig a feminista adaptációk rámutatnak arra a nyilvánvaló tényre, hogy Shakespeare darabjai további értelmezésekre és vállalkozásokra nyitottak. Marianne Novy szavaival élve: „Shakespeare darabjai túl erőteljesek ahhoz, hogy valaha is feledésbe merüljenek, de a 20. századi írók, rendezők és előadók más szempontból tehetik emlékezetessé azokat a számunkra.”³⁹

39 Novy, *Transforming Shakespeare*, 9.

Shakespeare and Feminism

The essay concentrates on the intersection of Shakespeare and feminism and highlights some contemporary trends in Anglo-American feminist Shakespeare criticism. Various feminist approaches to Shakespeare are grouped, categorized and differentiated; inconsistency within feminist criticism of Shakespeare is also emphasised. Special attention is devoted to a historical feminist approach to Shakespeare and to Juliet Dusinberre's provocative idea that Shakespeare was actually a feminist. The author also examines and analyses various text-based approaches to Shakespeare and outlines their scope of study and focal points. The third scope of study found in feminist criticism of Shakespeare is the highly complex phenomenon of feminist adaptation of Shakespeare. This field includes feminist texts; rethinking, adapting and rewriting Shakespeare by putting women characters and feminist theorization at the centre; and, letting Shakespeare's women tell their stories differently. Feminist rewriters of Shakespeare evoke feminist criticism's concern with women as writers, expressing attitudes they hold toward the cultural image of Shakespeare while at the same time, giving voice to their own motives and responses.

Keywords: feminist Shakespeare criticism, adaptation, performance, rewriting, history, text

Puskás Andrea
Selye János Egyetem, Modern Filológia Tanszék
puskasandrea142@gmail.com