

Szőnyi György Endre

ÁTÖLTÖZÉS ÉS NEMI SZEREPCSERÉK AZ ANGOL RENESZÁNSZ SZÍNHÁZBAN

DOI: 10.14232/tnteboks.1.2023.15

Az alábbi tanulmány egy ünnepi jamboree-ből nőtt ki, amikor 1997 júniusában a szegedi Góry Étteremben felköszöntöttük Reschné Marinovich Sárít abból az alkalomból, hogy átadta az Angol-Amerikai Intézet vezetését Rozsnyai Bálintnak. Zsazsa is ott volt, ő is tartott egy mock-előadást és az ott készült videó megőrizte fel-feltörő gyöngyöző nevetését. Én egy gender-orientált előadás-paródiát mutattam be a Shakespeare korában divatos színpadi átöltözésekről, nemváltásokról.

Egy évvel később ezt a kezdeményt átdolgoztam egy tudományos előadásá, melyet egy Budapesten rendezett nőtudományi konferencián adtam elő. A tanulmány 1999-ben megjelent a Szociális és Családügyi Minisztérium Nőképviseleti Titkársága kiadásában, s mint annyi hasonló tanulmánykötet esetében előfordul, a feledés homályába süllyedt, ohannyira, hogy nekem még egy szerzői példány sem jutott. Zsaszát köszöntendő, úgy gondoltam, hogy keltsük új életre ezt a (talán) jobb sorsra érdemes tanulmányt, annál is inkább, mert hiszen fogantatásánál ő is jókat kacagott. A cikk apparátusát nem frissítettem, tehát a hivatkozások a kilencvenes évek végének kurrens szakirodalmát mutatják. Szeretettel és tisztelettel köszöntöm Zsaszát, aki az általam tanított első egyetemista évfolyam diákja volt anno, s büszke vagyok, hogy nemzetközi hírű tudósként vonul vissza, melyhez kívánok neki gyümölcsöző, munkás és pihenős, intellektuálisan stimuláló éveket.

Régóta ismert tény, hogy Shakespeare korának angol színházában nem voltak színésznők, a női szerepeket fiúk játszották. Az sem volt ismeretlen a motívumkutatók előtt, hogy e reneszánsz darabokban, elsősorban a vígjátékokban milyen kedvelt elem volt az átöltözés, amikor nők fiúáruhában, esetenként fordítva, férfiak nőnek álcázva jelentek meg a színpadon.¹ E két tény azonban csak az utóbbi évek

¹ Az angol színházi konvenciókat bemutató néhány alapmű: Herbert Berry, *Shakespeare's Playhouses* (New York: AMS Press (AMS Studies in the Renaissance 19), 1987); Madeleine Doran, *Edeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1954); George R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* (Chicago: The University of Chicago Press, 1944); M.M. Reese, *Shakespeare: His World and His Work* (London: Edward Arnold, 1980); Glynne Wickham, *Early English Stages 1300 to 1660*, Vol. 2, Part I: 1576 to 1660 (London: Routledge, 1963); Glynne Wickham, *Early English Stages 1300 to 1660*, Vol. 3: *Plays and Their Makers to 1576* (London: Routledge, 1981); a magyar szakirodalomból lásd Géher István, *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban* (Budapest: Szépirodalmi és Cserépfalvi, 1991); Makkai László és Hankiss Elemér, *Anglia az*

feminista ihletésű irodalomtudománya kapcsolta össze, s kezdte vizsgálni azt a különleges hatásmechanizmust, amikor egy nőt játszó fiú, női szerepe szerint férfi álruhát ölt.² Itt következő szemlémben az említett jelenség irodalomtörténeti és populáris gyökereit, társadalmi következményeit, illetve az ezekről folytatott modern irodalomtudományi vitát mutatom be.

Célszerűnek látszik először kettéválasztani az átöltözés kérdését és a női szerepeket játszó fiúk kérdését, különös tekintettel azokra az érvekre, melyek szerint a nőket játszó fiúk olyan megszokott, észrevétlenné, átlátszóvá váló konvenciót jelentenek, mint a hely, vagy az idő egységére utaló szabályok. Például az *V. Henrik* kórusaiban Shakespeare figyelmezteti a nézőket, hogy képzeletük működtetésére lesz szükség ahhoz, hogy a „fa-Ó”-ban lezajló stilizált akciót hadseregek csatározásának fogadják el, s néhány óra alatt képzeletben évtizedek történetét éljék át:

E kakasvívó porondon
Elfér-e Frankhon földje? E fa Ó-ba
Betömhető a sisak rengeteg,
Mely megdermeszté Agincourt egét?
De ó, bocsánat! Ha egy görbe szám
Kicsiny helyen egy milliót jelenthet,
Nagy összeg nullái, nem hathatunk-e
Így mi is képzelőerőnkre?

...

Híányainkat toldja gondolat ki:

Újkor küszöbén (Budapest: Gondolat, 1965); Székely György, *Angol színházművészet a XVI-XVII. században* (Budapest: Gondolat, 1972); és Szilassy Zoltán, „Emblems, Stage, Dramaturgy: Preliminary Notes to an Iconographic/Iconological and 'Iconoclastic' Approach to the Shakespearean Theatre,” in *Shakespeare and the Emblem*, edited by Tibor Fabiny (Szeged: JATEPress, 1984), 337-353.

² Lásd Catherine Belsey, „Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies,” in *Alternative Shakespeares*, edited by John Drakakis (London: Methuen, 1985), 166-190; Margaret Ferguson et al. eds. *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe* (Chicago: The University of Chicago Press, 1986); Jonathan Goldberg, *Sodomities* (Stanford: Stanford University Press, 1992); Lisa Jardine, „Still Harping on Daughters:” *Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Sussex: Harvester, 1983), Elizabeth D. Harvey, *Ventriloquized Voices: Feminist Theory and English Renaissance Texts* (London: Routledge, 1992); Jane E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England* (London: Routledge, 1994); Laura Levine, „Men in Women's Clothing: Antitheatricity and Effeminization from 1579 to 1642,” *Criticism* 28 (1986): 121-43; Kathleen McLuskie, „The Act, the Role, and the Actor: Boy Actresses on the Elizabethan Stage,” *New Theatre Quarterly* 3 (1987): 120-30; Stephen Orgel, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); és Clara Park, „As We Like It: How a Girl can be Smart and Still Popular,” *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, edited by Carol Neely et al. (Urbana: The University of Illinois Press, 1980), 100-117. A magyar szakirodalom még csak nyomokban megjelenő ilyen tárgyú vizsgálatait jelzi Vékony Attila ezideáig publikálatlan, 1996-ban megvédett szakdolgozata.

Ossz el ezer darabba egy szem embert,
És teremts képzeletbeli hadat;
Ha lóról szólunk, gondold, látod is.³

A drámaíró nyitott kapukat döngetett, érvelnek az idézett kritikusok, hiszen a nézőknek általában nem jelent nagy nehézséget a színházi konvenciókba való beleilleszkedés, így egy hagyományos és általános gyakorlat keretein belül talán észre sem vették, hogy a hölgyeket játszó színészek fiatal fiúk voltak. Mielőtt e kérdést tovább elemeznénk, vessünk egy pillantást az átöltözés társadalmi, majd színházi gyakorlatára.

Az ellentétes átöltözésnél a férfit elnőiesedett, nemi szerepét (és kötelességeit) megtagadó, degenerált, önmagát lealacsonyító lényként bélyegezték meg. Női ruhát viselni – s ezt mondták a női szerepeket játszó színészfűkről is – annyit jelentett, mint összekeverni magas és alacsony létezést, lerontani a válaszfalat férfi és női között. A színházat talán a legvehemensebben támadó puritán, Philip Stubbes (az 1583-ban megjelent *The Anatomy of Abuses* szerzője)⁴ egyenesen perverznek, szodomitának bélyegezte az efféle átöltözőket. Mindkét irányú devianciának voltak populáris gyökerei, erről tanúskodik több ponyván terjesztett pamflet, például az igen beszédes című, 1620-ban megjelent vitairat-pár: *Hic Mulier / Haec Vir*.⁵ Jól tudjuk, hogy a reneszánsz Európa kultúrája mennyire erősen vizuális volt, s hogy a különböző vizuális jegyek – így az öltözködés is – szigorúan kötött szemiotikai tartalmakat fejeztek ki: hierarchiát, nemi szerepeket, kort, társadalmi státust. Az átöltözés a transzcendentális, az isteni rendtől kirótt kötött jelrendszer szabályait szegte meg, zavarossá tette az átlátható világrendet. A kihívó, férfiruhát öltő utcanő mintegy levetkezte természetből eredő gyengeségét, mint afféle senkihez sem tartozó, ura nélküli asszony, neki nem járó mobilitást vett fel, mely együtt járt a szexualitás ellenőrizhetetlen kirobbanásával is. Ahogy a *Hic mulier*ben olvassuk: „Emlékezzetek, hogy Teremtő külön-külön féle öltözéket adott összeüleinknek: más formájút és divatút, s másra valót is. A férfi ruhája a munkájához illik, a nőé szerénységéhez.”⁶ Hasonló nézeteket találunk Philip Stubbes színház-ellenes traktátusában is: „Öltözékünket annak a jeleként kaptuk, hogy nemünket megkülönböztesse; s ezért a másik nem ruháját viselni annyi, mint a saját fajtánk tisztességét megrontani.”⁷

Ezek a képzetek nem voltak függetlenek a szerepcserék más formáitól, például a házasságon belül a nadrágot viselő asszony populáris képétől. A férjverő asszonyt, a hierarchiát kifordító cselekedetért „macskazenével” büntették, mikoris a kakofón

³ William Shakespeare, V. Henrik, 1. Prológus, in *Összes drámái*, ford. Németh László (Budapest: Magyar Helikon, 1972), 1: 341.

⁴ Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, 1583.

⁵ Ismerteti Howard, *The Stage and Social Struggle*, 95 skk.

⁶ B2v-B3 in Howard, *The Stage and Social Struggle*, 97.

⁷ F5v in Howard, *The Stage and Social Struggle*, 97.

zajt csapó „macskazene,” a *charivari* közepette fordítva ültették fel egy lóra, e vizuális szimbolikával is minősítve az általa elkövetett túlkapást, transzgressziót.⁸

A hagyomány által szentesített rend az asszony kizárólagos szerepének a házasságot tekintette, illetve a házasság kötelékén belül a heteroszexuális kapcsolatban való részvételt. A 16. századi protestáns házassági ideológia azonban bizonyos rugalmasságot vezetett be e merev keretek között. Az asszonyt úgy kezdték tekinteni, mint férjének szellemi és lelki társát, feltéve, hogy energiáit a nő a ház, a családi tűzhely fenntartásának szentelte. Bár ez is rendkívül kötött szerep volt, azért már biztosított némi önállóságot a feleségnek, s ez a rugalmasság motiválta Shakespeare némely vígjátékát, melyekben az átöltözés általában igen fontos szerephez jut. Hiba lenne azonban az átöltözéses epizódokat valamiféle univerzális séma szerint nézni, mint Jane Howard elemzései bizonyítják, minden konkrét átöltözés-eset a társadalmi nemi [*gender*] szerepek⁹ más-más aspektusára reflektál, alkalmanként megerősítve a hagyományos hierarchiát, máskor meg aláásva azt. A három leghíresebb példa Shakespeare vígjátékaiból a *Vízkereszt* Violája, az *Abogy tetszike* Rosalindája, valamint *A velencei kalmár* Portiája. Átöltözéseik értelmezése a hagyományos társadalmi nemi szerepek reneszánszkori szubverziójának sokirányúságát bizonyítja, ám a drámai szüzsé felszíne mindegyikben hasonló: az átöltözés a valóság és látszat ismertnek vélt egyensúlyát bontja meg, s vezet kavardáshoz, tévedéshez, zűrzavarhoz; nemek és identitások összerosódásához:

OLIVIA Várj! Mondd csak, mégis, mit gondolsz felőlem?
VIOLA Hogy azt hiszed, nem az vagy, ami vagy!
OLIVIA Ha magamról: rólad is azt hiszem.
VIOLA Méltán, mert nem az vagyok, aki volnék.
OLIVIA Bár az volnál, aminek én szeretném.
VIOLA Ha jobb volna, magam is úgy kívánnám,
Mert bizony most csak bolondod vagyok.¹⁰

Mint emlékszünk, a *Vízkereszt*ben Viola hajótörésben elveszettnek hitt bátyját keresi, s biztonsága érdekében férfruhát ölt. Így találkozik Orsinóval, a szerelemtől beteg herceggel, aki Olivíát ostromolja. Mivel egyelőre nem talál viszonzásra, az apródnak felfogadott Violát bízza meg, hogy érzelmeit tolmácsolja a hideg asszonynak. Az a furcsa helyzet áll elő, hogy végül Olivia – fiúnak gondolván – a közvetítő Violába szeret bele, aki már ekkor a hercegért lángol. Szerencsére a herceg is viszonozza

⁸ Lásd Tárkány Szűcs Ernő, „Közvélemény-büntetés,” *Magyar néprajzi lexikon*, szerk. Gyula Ortutay, (Budapest: Akadémiai, 1980), 332-333. A *charivari* történeti antropológiai megközelítéséhez lásd Natalie Davis, *Les cultures du peuple: Rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle* (Paris: Aubier Collection Historique, 1979), 5. fejezet: „La chevauchée des femmes,” 210-41; Jacques Le Goff és Jean-Claude Schmitt, *Le charivari* (Paris-Le Haye-New York, 1981).

⁹ A magyar szakirodalomban még nem találtak frappáns megfelelőt az angol *sex* és *gender* kettősségre. Utóbbi fordítják „társadalmi nem”-nek, hogy szembeállíthassák a „biológiai nem”-mel. E cikkben én is ezeket a terminusokat alkalmazom.

¹⁰ Shakespeare, *Vízkereszt*, in *Összes drámái*, ford. Radnóti Miklós és Rónay György, 3.1, 2: 600

érzelmeit, miután kiderül, hogy nő. Olivianak viszont megmarad Viola bátyja, aki mégsem vezett oda a hajótörésben, s fizikai megjelenésében megszólalásig hasonlít férfiruhát viselt húgára. Számos feminista értelmező számára Viola meghatározatlan, illetve labilis nemi státusza a társadalmi nemi szerepek stabilitásának reneszánszkori felbomlását illusztrálja. Ellentmond ennek azonban Howard értelmezése, aki szerint Viola éppen, hogy a fennálló rend cementálását szolgálja azzal, hogy az elnőiesedett, elgyengült herceget visszavezeti a maskulin szerepbe, a transzgresszív Oliviat pedig megbünteti, azzal, hogy őt is a házasság révébe vezeti, miután magamagát megkerült bátyjával helyettesíti. Nem Viola jelenti ugyanis a fenyegetést a fennálló rendre, hiszen az ő női szubjektivitását nem befolyásolja a praktikus célból felvett férfiruha, hanem Olivia, aki – bár hagyományos női ruhában – makacsul ellenáll Orsino udvarlásának, s ezáltal megakadályozza, hogy a heteroszexuális matrimóniában megvalósuljon a hagyományos hierarchia. Olivia ráadásul önálló és erős asszony, akinek integritását vagyona is erősíti. Méltó hát arra, hogy leckét kapjon a drámaírótól a tekintetben, hogy hol is a helye.

Az *Abogy tetszik* Rosalindája hasonló alaphelyzetet mutat Violáéhoz: a férfiruha nem elmossa, inkább aláhúzza az átöltözött szereplő nőiségét. Ezt emblematizálja a vértől elájuló, férfiruhában lévő Rosalinda, melyet az azt követő tréfás párbeszéd is aláhúz:

OLIVÉR Bizony, sok ember elájul, ha vért lát.
... Szedd össze magad fiatalember; te? férfi? nincs benned férfiszív.
ROSALINDA Nincs bizony, elismerem. ... Játék volt, hidd meg.
OLIVÉR Hát jó; de akkor szedd össze magad és játszd meg, hogy férfi vagy.
ROSALINDA Azt teszem; de istenbizony, igazság szerint nekem nőnek kellett volna lennem.¹¹

Az átöltözés így csak időleges kavardást okoz, s a befejező jelenet házassági feloldásában helyreáll a rend, megteremtődik az összhang Rosalinda női identitása, felvállalt társadalmi szerepe és újra felvett női ruhájának szemiotikája között. Van azonban két különbség is Viola és Rosalinda, illetve a *Vízkereszt* és az *Abogy tetszik* átöltözése között. Az első a két női szereplő mentalitásában érhető tetten: igaz ugyan, hogy Viola és Rosalinda végső soron ugyanazt akarják: férjhez menni a szeretett férfihoz, ám Viola szerepe sokkal passzívabb. Ő leginkább csak epekedik, míg Rosalinda igyekszik saját kezébe venni a sorsát, álöltözetében alakoskodva mozgásteret harcol ki magának az amúgy természetesen előre kijelölt keretek között. Nem tagadja a patriarchális rendet, de manipulációival rámutat arra, hogy e rend nem természettől fogva adott, inkább a megszokás tartja fenn: konvencionális. E konvencionális, mely például az udvarlás petrarkista normáiban fejeződik ki, alaposan ki is gúnyolja, mikor Orlandót, az epekedő szerelmezt így diagnosztizálja:

¹¹ Shakespeare, *Abogy tetszik*, in *Összes drámái*, ford. Szabó Lőrinc, 4.3, 2: 548.

ROSALINDA Terajtd nincs semmi a bácsikám jeleiből: megtanított felismerni a szerelmes embert; te annyi szent, nem vagy foglya a szerelem nádkalitkájának.

ORLANDO Mik voltak a jelei?

ROSALINDA Sovány arc – a tiéd nem az; kékkarikás, beesett szem – a tiéd nem olyan; emberkerülő hangulat – a tiéd nem az; ... te egész előírászerű vagy az öltözködésben, mint aki saját magába szerelmes, nem másvalakibe.¹²

Az *Ahogy tetszik* egy másik motívuma viszont nyugtalanítóan destabilizálja ezt a látszólag megerősített rendet. Nevezetesen az epilógusban a Rosalindát játszó színész felfedi titkát: vagyis, hogy nem nő, hanem fiú. Ezzel megtöri a konvencionális varázst, brutálisan emlékeztetve a közönséget, hogy aki belé szeretne, az homoerotikus vonzalomra lelne. A konvenció e megtörése már egy másik témához, a fiúszínészek problémájához tartozik, de még ez előtt vessünk egy pillantást Portiára *A velencei kalmár*ból.

Portia nagymértékben különbözik Violától és Rosalindától annyiban, hogy túllép női identitásán és férfi álruhájában ténylegesen férfiként viselkedik. Mint a legjobb ügyvéd, saját terepén győzi le a férfinemet. Női mivoltában azonban legalább ennyire határozott és győzedelmes: nem veti alá magát a kirótt nemi szerepnek, hogy kiválasszák és házasságba vigyék, ő maga akar választani, akár úgy is, hogy a találós kérdés játékkal manipulálja apja végakarát saját vágyainak beteljesítése érdekében. Portia hatalmat akar, ennek megszerzésére használja fel a férfi álruhát, s domináló szerepét csak megerősíti, hogy övé a gazdasági hatalom is, választottja, a pénztelen Bassanio így végzetesen alárendeltje marad. Portia végül is nem ássa alá alapjaiban a fennálló rendet, Rosalindához hasonlóan maga is csak manipulálja, de még erősebben mutatja meg, hogy e rend mennyire konvencionális. Saját érdekeit követve elfogadja e rendet, annyira, hogy bár maga is marginalizált helyzetből indult, nem vállal szolidaritást más marginalizált szereplőkkel, elsősorban a zsidó Shylockkal.

Összefoglalva az eddigieket: még a reneszánsz idején is a társadalmi nemi különbségeket Istentől elrendelt, megváltoztathatatlan, örök tulajdonságoknak tekintették, melyeket a kulturális ikonográfia, például az öltözködés is hangsúlyozott. E kategóriák áthágása pedig a természet rendjének megbontását, azaz főbenjáró bűnt jelentett, melyre csak szabályozott formában, rituális céllal kerülhetett legitim módon sor (karnevál, farsangi szokások, illetve mint közvéleménybűntetés, a *charivari* során férfiruhába kényszerített nők megbüntetésének esetében). A reneszánsz színpadon bemutatott átöltözési motívumokban az volt a jelentős újdonság, hogy megkérdőjelezték a társadalmi nem természetfeletti, öröktől fogva létező kategóriáit és azokat az emberi társadalmi gyakorlat során kialakult szokásoknak tüntették fel. A Shakespeare-darabok átöltözéses jelenetei nem jelentettek forradalmi támadást a meglévő hagyományok ellen, hiszen az átöltöző

¹² Shakespeare, *Ahogy tetszik*, 3.2, 2: 528.

nők az aktussal legtöbbször éppen, hogy a fennálló rend megerősítését célozták. Az a tény azonban, hogy Portia férfiruhában teljes értékű férfiként tudott viselkedni, arra emlékeztetett, hogy mindez csak társadalmi konvenció, melynek fenntartása nem természeti törvény, pusztán megegyezés kérdése. Míg e darabok tehát finoman egyensúlyoznak az adott társadalmi rend aláírása és szubverzió fékentartása között, a probléma megjelenésében a következő századi Hobbes és Locke által felvetett „társadalmi szerződés” előképét is felfedezhetjük. S azzal, hogy a hagyomány konvencionális természete egyáltalán szóba kerülhetett, jelentős akadályok hárultak el a női egyenjogúság eszméjének exponálhatósága előtt.

Vissza kell még térnünk az elsődleges átöltözéshez, vagyis ahhoz a tényhez, hogy a női szerepeket fiúk játszották az Erzsébet-kori színpadon. Mint bevezetőmben utaltam rá, a nőiruhában játszó fiúk kérdését sokáig átlátszó, vagyis könnyűszerrel elfogadható konvenciónak tartotta a szakirodalom és nem sok figyelmet szentelt a jelenségnek. Az *Ahogy tetszik* végén azonban Shakespeare megtöri a varázst, mikor a Rosalindát játszó színészfiú, szerepéből kilépve évődni kezd a közönséggel:

ROSALINDA Nem szokás, hogy a hősnő mondja az epilógust; de ez se rosszabb, mint amikor a hős mondja a prológust. [...] Mármost milyen csapdába kerültem én, aki sem jó epilógus nem vagyok, sem a lelketekbe nem tudtam behízelegni magamat a játék jóságával; nem vagyok koldus gúnyában, ennél fogva nem illik hozzám a koldulás: nincs más segítség, mint megbűvölni benneteket. Kezdem a nőknél. A férfiak iránti szerelmetekért lelketekre kötöm, ó asszonyok, hogy szeressétek ebből a darabból mindazt, ami csak tetszik nektek: és az asszonyok iránti szerelmetek kedvéért (ahogy a mosolyotokból látom, egyikőtök sem gyűlöli őket) lelketekre kötöm, ó férfiak, hogy legyen közös örömeitek a játék az asszonyokkal. Ha nő volnék, csókot kapna tőlem mindenikőtök, akinek tetszik a szakálla és az arca és akinek tiszta a lehellete: és biztosra veszem, hogy ahányotoknak szép a szakálla és jó az arca és tiszta a lehellete, az most, hogy e szíves köszöntő után meghajlok, énekem is minden jót kíván.¹³

E súlyosan elidegenítő effektus vált a motorjává annak a pszichoanalitikus orientáltságú feminista kritikai trendnek, mely tagadja, hogy a színészek átöltözése ártatlan és áttetsző konvenció volna csupán. Az egész hagyományban erős homoerotikus szubtextust látnak, csak ennek interpretációjában térnek el a vélemények.

Laura Levine¹⁴ azt állította, hogy a transzvesztita színész-konvenció hozta a felszínre azokat a mélytudati félelmeket, miszerint az én nem stabil, hanem ingatag és monstruózus, melyet csak szigorú ellenőrzéssel lehet féken tartani. A fiú színészek elleni számos tiltakozás mögött az a félelem rejlik, hogy e transzvesztita gyakorlat során e fiúk végleg elvesztik lényegi, Istentől adott természetüket.

¹³ Shakespeare, *Ahogy tetszik*, Epilógus, 2: 561.

¹⁴ Levine, „Men in Women’s Clothing.”

Stephen Greenblatt¹⁵ ezzel szemben éppen az ellenkező következtetésre jutott. Szerinte egy olyan világban, mely alapvetően férfiorientált volt, s ahol a női nemet csak mint a férfihöz képest negatívumot határozták meg, a férfiszínészekkel játszatott nők éppen, hogy természetesnek vehetőek. Lisa Jardin 1983-as könyvében¹⁶ azt vetette fel, hogy a reneszánsz-kori nyilvános színház a férfi nézők fantáziájának kielégítését szolgálta, s hogy a fiúszínészek homoerotikus szenvedélyeket keltettek a nézőkben. Kathleen McLuskie¹⁷ ezzel szemben visszatért a hagyományos érveléshez és úgy vélekedett, hogy az előadásban a színész biológiai neme irreleváns volt, mert a nézői konvencionalitás a szerep-beli nemet vette tekintetbe.¹⁸ A Stephen Orgel 1996-os könyve¹⁹ igen alaposan járja körül a témát, s felvet új, meglepően érdekes kultúrtörténeti adalékokat is.

A konvenció áttetszőségének árnyaltabb bemutatásaként Orgel arra hívja fel a figyelmet – tulajdonképpen meglepő, hogy ez előbb nem került szóba igazán –, hogy 1530 előtt (amennyiben a színjátékokért felelős céhes szervezet keretei megengedték), nem voltak ismeretlenek Angliában a színésznők, mint ahogy nem voltak ismeretlenek az európai színpadokon sem. Az is igaz, hogy a színésznőket minden országban általában veszélyes és könnyű erkölcsű teremtetéseknek tartották, ám mégiscsak az angol társadalom küszöbölte ki jelenlétüket azzal, hogy a nyilvános színpadokon leváltotta és fiúkkal helyettesítette őket. Orgel javaslata szerint²⁰ ez a nacionalista puritánok hatására történt, akik nem bánták a „másikat,” vagyis a külföldi és általában katolikus színésznőket, de nem tűrhették „a mieinket,” vagyis a protestáns és angol nőket a destruktív csábító szerepében. Nem gondolom, hogy ez lenne a teljes értékű válasz a jelenség genezisét illetően, a jelenség vizsgálatából viszont fontos következtetések vonhatók le, melyekkel csak nem régóta foglalkoznak irodalom- és társadalomtörténészek, alaposan kihasználva a történeti antropológia ugyancsak jórészt újkeletű eredményeit.²¹

¹⁵ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley: University of California Press, 1988), 88 skk.

¹⁶ Lisa Jardine, „*Still Harping on Daughters.*” *Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Sussex: Harvester, 1983).

¹⁷ McLuskie, „The Act, the Role, and the Actor.”

¹⁸ A vitát összefoglalja Howard, *The Stage and Social Struggle*, 159-60.

¹⁹ Orgel, *Impersonations*.

²⁰ Orgel, *Impersonations*, 11-12

²¹ Elsősorban Davis már idézett monográfiája nyomán: Davis, *Les cultures du peuple*. Lásd még Natalie Z. Davis, „Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe,” in *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, edited by Barbara Babcock (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978), 147-149; Martin Ingram, „Ridings, Rough Music and Mocking Rhymes in Early Modern England,” in *Popular Culture in Seventeenth-Century England*, edited by Barry Reay (New York: St. Martin's Press, 1985), 166-197; David Underdown, „The Taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England,” in *Order and Disorder in Early Modern England*, edited by Anthony Fletcher and John Stevenson (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 116-136.

A fiúk jelenléte az angol színpadon kiemelte azt az egyszerű átöltözés vizsgálatokor már megfigyelt tendenciát, hogy a reneszánsz volt az a korszak, mely felfedezte, vagy felvetette a (társadalmi) nemi különbségek és nemi szerepek nem feltétlenül esszenciális voltát, hogy azok nem áthághatatlanul elválasztott különbségekből fakadnak, hanem konvenciókból, társadalmi szabályozottságú normarendszerből. Érdekes módon, ezt ókori és teljesen konzervatív, de a fejlődésnek indult reneszánsz orvostudomány által újrafelfedezett és szaktekintélynek tartott biológiai, sőt, anatómiai érvek is megerősítették. Például az, hogy Arisztotelész és Galénosz alapján a 16. században sokan úgy vélték, nincs döntő anatómiai különbség férfi és nő között, a női nemiszervek csak befelé nőtt, negatív változatai a férfiénak.²² Például 1580-ban egy francia orvos, Ambroise Paré beszámolt arról, hogy egy pásztorlány, miközben állatait kergette, annyira kimelegedett, hogy a hőtől nemi szervei kitolultak, és férfivá változott.²³ Az esetről Montaigne is beszámol esszéiben.²⁴ E jelenséget alapul véve írta Helkiah Crooke angol anatómus, *Microcosmographia* című munkájában 1615-ben azt, hogy „a férfi *testise* nagyobb és forróbb természetű, mint a nőé, s e hő energiája löki ki azokat a férfitestből, míg a nőé, az alacsonyabb és kevésbé intenzív hőviszonyok miatt bent marad.”²⁵ Úgy tűnik tehát, mintha a férfiség nem eredendő, hanem idővel kialakuló és bizonyos aktivitást igénylő folyamat lenne,²⁶ melyet az is emblematizált, hogy a gyerekeket hat-hét éves korukig uniszex (de inkább lánykarakterisztikát mutató) ruhákba öltöztették, és az első nadrág (bricsesz) felvétele egyfajta férfivá avatási átmeneti rítust jelentett.

A jelenlegi keretek nem engedik, hogy e komplex jelenség különböző aspektusait tovább nyomozzam, de ideiglenes következtetésként hadd utaljak a következőkre: a reneszánsz angol színpadon női ruhában megjelenő fiúk, akik ráadásul ott időről időre szabadon váltogattak a női és férfi szemiotikai paradigmák között, egyrészt kapcsolódtak ahhoz az antik-konzervatív hagyományhoz, hogy nincs alapvető

²² Mint tudjuk, az embrionális fejlődés modern vizsgálata ezt alátámasztani látszik, hiszen a terhesség negyedik hónapjáig magzati kétneműségről beszélnek; a másodlagos nemi jelleg pedig csak a pubertáskorban tűnik elő. Fejlődési rendellenességek következtében az is előfordulhat, hogy a külső nemi szervek az ivarmiriggyel ellentétes jellegűek (igen ritkán kétneműek) lesznek – az orvosi tapasztalat tehát olyan konzekvenciával is járt, miszerint még a biológiai nem sem teljesen stabil, vagyis bizonytalan, változékony. Az ebből levont társadalmi gyakorlati következtetések közé tartozott a pubertáskor előtt a gyerekek „uniszex” ruházatban való öltöztetése, illetve a férfivá avatás hangsúlyozott, átmeneti rítusként markírozott megünneplése.

²³ Ambroise Paré, *On Monsters and Marvels* (Chicago, 1982), idézi Orgel, *Impersonations*, 20 skk.

²⁴ Donald M Frame ed., *The Complete Works of Montaigne* (Stanford, 1948), 870.

²⁵ Crook, *Microcosmographia*, 204, idézi Orgel, *Impersonations*, 21.

²⁶ Megint csak biológiai tapasztalatra is hivatkozhatunk: a genetikusok megállapították, hogy a női nemiség az emberi kromoszómakiosztás alapállapota, míg a férfi nemet egy plusz génmarker hozza létre. Mint Orgel megjegyzi (*Impersonations* 157, 10. jegyzet), ez volt az általánosan elfogadott tudományos vélemény 1993-ig, mikor is felfedezték a nőiséget okozó gént. Ezügyben további információt eddig nem találtam.

különbség a férfi és a nő között, mindkettő ugyanabból a szubsztanciából és materiából van, melyhez viszont a férfi adja hozzá a döntő fontosságú intellektust és formát; másrészt teljesen új társadalmi és pszichológiai tartalommal töltötték fel e klasszikus gondolkodási sémát. Társadalmilag azt húzták alá, amit az átöltözés már önmagában is sugallt, hogy a nemi szerepek a közösség által konstruált konvenciókon nyugszanak, de arra is emlékeztettek, hogy e konvenciók korántsem változtathatatlanok, megrendíthetetlenek. A fixált nemi szerepek illetően való szubverziója pedig azt eredményezte, hogy újragondolhatóvá vált a vágy természete és mechanizmusa és a konvencionális-heteroszexuális textusokban – elsősorban a látvány, a performancia szintjén – olyan szubtextus nyílt meg, mely kétségtelenül magában foglalt homoerotikus témákat is.

Ma még korántsem tekinthető ez a rendkívül szerteágazó kérdéskör jól kikutatottnak. Bár az utóbbi évtizedben sok társadalomtörténeti és pszichoanalitikus reflexió született a színházi gyakorlatot illetően, a jelenség genezise még mindig homályban van, pedig e genezisben rendkívül fontos dolgok rejlenek, melyek érthetővé kellene, hogy tegyék az Angliában teljesen egyedülálló és a kontinentálissal ellenkező színjátéki gyakorlatot. Úgy gondolom, hogy a történeti antropológiára hárul a következő időkben a feladat, hogy kiegészítse az irodalomtörténészeket. E kutatások módszertani hozadéka fontos tanulságokat kellene, hogy adjon a hazai etnográfia interpretív gyakorlatához is.

Bibliográfia

- Belsey, Catherine. „Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies.” In *Alternative Shakespeares*, edited by John Drakakis, 160-199. London: Methuen, 1985.
- Berry, Herbert. *Shakespeare's Playhouses*. New York: AMS Press (AMS Studies in the Renaissance 19), 1987.
- Davis, Natalie Z. „Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe.” *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, edited by Barbara Babcock, 147-149. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.
- Davis, Natalie Z. *Les cultures du peuple: Rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*. Paris: Aubier Collection Historique, 1979.
- Doran, Madeleine. *Edeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1954.
- Ferguson, Margaret et al. eds. *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

- Géher István. *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban*. Budapest: Szépirodalmi és Cserépfalvi, 1991.
- Goldberg, Jonathan. *Sodometries*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Gosson, Stephen. *The Schoole of Abuse, Conteyning a Pleasaunt Invective against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters, and such like Caterpillers of a Commonwealth*. London (STC 12097), 1579.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Harvey, Elizabeth D. *Ventriloquized Voices: Feminist Theory and English Renaissance Texts*. London: Routledge, 1992.
- Hibbard, George ed. *The Elizabethan Theatre*. Port Credit, Ontario: P.D. Meany, 1882.
- Hic mulier or the Man-Woman / Haec Vir or the Womanish-Man*. London, 1620. Repr. Ilkley, Yorkshire: The Scholar Press, 1973.
- Howard, Jane E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London: Routledge, 1994.
- Ingram, Martin. „Ridings, Rough Music and Mocking Rhymes in Early Modern England.” In *Popular Culture in Seventeenth-Century England*, edited by Barry Reay, 166-197. New York: St. Martin's Press, 1985.
- Jardine, Lisa. „Still Harping on Daughters:” *Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Sussex: Harvester, 1983.
- Jardine, Lisa. *Reading Shakespeare Historically*. London: Routledge, 1996.
- Kernodle, George R. *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1944.
- Le Goff, Jacques és Jean-Claude Schmitt. *Le charivari*. Paris-Le Haye-New York, 1981.
- Levine, Laura. „Men in Women's Clothing: Antitheatricality and Effeminization from 1579 to 1642.” *Criticism* 28 (1986): 121-143.
- McLuskie, Kathleen. „The Act, the Role, and the Actor: Boy Actresses on the Elizabethan Stage.” *New Theatre Quarterly* 3 (1987): 120-30.
- Makkai László és Hankiss Elemér. *Anglia az Újkor küszöbén*. Budapest: Gondolat, 1965.

- Orgel, Stephen. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Park, Clara. „As We Like It: How a Girl can be Smart and Still Popular.” *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, edited by Carol Neely et al., 100-117. Urbana: The University of Illinois Press, 1980.
- Reese, M.M. *Shakespeare. His World and His Work* (1953). London: Edward Arnold, 1980.
- Shakespeare, William. *Összes drámái*. Budapest: Magyar Helikon, 1972.
- Stubbes, Philip. *The Anatomy of Abuses*. London (STC 23376), 1583.
- Székely György. *Angol színházművészet a XVI-XVII. században*. (Európai Antológia) Budapest: Gondolat, 1972.
- Szilassy Zoltán. „Emblems Stage, Dramaturgy (Preliminary Notes to an Iconographic/Iconological and 'Iconoclastic' Approach to the Shakespearean Theatre.” *Shakespeare and the Emblem*, edited by Tibor Fabiny, 337-353. Szeged: JATEPress, 1984.
- Tárkány Szücs Ernő. „Közvélemény-büntetés.” In *Magyar néprajzi lexikon*, szerk. Gyula Ortutay, 3: 332-3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
- Traub, Valerie. *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. London: Routledge, 1992.
- Underdown, David. „The Taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England.” *Order and Disorder in Early Modern England*, edited by Anthony Fletcher and John Stevenson. 116-136. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Vékony Attila. „Variations on a Theme: Cross-dressing on the Shakespearean Stage.” Kézirat, Szeged: JATE, 1996.
- Wickham, Glynne. *Early English Stages 1300 to 1660*. Vol. 2, Part I: 1576 to 1660. London: Routledge, 1963.
- Wickham, Glynne. *Early English Stages 1300 to 1660*. Vol. 3: *Plays and Their Makers to 1576*. London: Routledge, 1981.