

Diskurzusok a 17. századi nőről és házasságról

-- Molière és Wycherley vígjátékainak összehasonlító elemzése alapján

jelige:**Rezonőr**

Tartalom

1.Bevezetés	1
1.1 Témaválasztás indoklása	1
1.2 A dolgozat célja, fő kutatási irányvonalak	1
2. Szakirodalmi áttekintés	2
2.1 Társadalmi, politikai és kulturális viszonyok a 17.századi Angliában és Franciaországban	2
2.1.1 Brit-szigetek: Anglia	2
2.1.2 Franciaország	3
2.1.3 A nők társadalmi helyzete a 17. században	4
2.2 A színház átalakulása a 17. századi Franciaországban és Angliában	5
2.2.1 A francia klasszicista színház (le théâtre classique)	5
2.2.2 Molière és a <i>comédie des mœurs</i>	5
2.3 Az angol restaurációs vígjáték (Restoration Comedy, comedy of manners)	6
2.3.1 William Wycherley	7
2.4 Molière hatása a restaurációs vígjátékre	8
2.4.1 Férjek iskolája (L'école des maris, 1661)	9
2.4.2 Nők iskolája (L'école des femmes, 1662)	10
2.4.3 Falusi feleség (The Country Wife, 1675)	10
2.4.4 Kontrasztív összevetés- különbségek	12
2.5 Főbb megállapítások, kutatási kérdések	15
2.6 Módszer	16
2.6.1 Szociokritika	16
2.6.2 Elemzési módszer: nyelvi szinten történő kontrasztív szövegelemzés	17

3.Törzsrész: szövegelemzés	17
3.1 A wit mint a gátlástalanság eszköze	17
3.1.1.Metaforikusság	22
3.2 Diskurzusok a nőről: kik beszélnek?	24
3.2.1 Férfi-férfi dialógusok: a szerető mint tartozék	24
3.2.2 Feleség-feleség dialógusok: “We, women of honour”	29
4. Konklúzió, összegzés	31
4.1 A házasságtörés problematikája: elítélendő cselekedet és engedékenység	31
4.2 A női hang az uralkodó férfi diskurzusban	31
4.3 A <i>wit</i> szerepe a férfi-nő kapcsolatban	32
Bibliográfia	33

1.Bevezetés

1.1 Témaválasztás indoklása

Az alábbi tanulmány a 17. századi angol és francia társadalom házasság- és nőképét, illetve azok eltérő ideológiai hátterét vizsgálja William Wycherley (1640-1715) *Falusi feleség* (1675) és Molière (született Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) a *Férjek iskolája* (1661) és *Nők iskolája* (1662) című vígjátékainak összehasonlító szövegelemzésén keresztül. Választásom azért e művekre esett, mert a tematikus hasonlóság és a francia darab adaptálásának szándéka ellenére a szöveg szintjén szembeszökő eltérések figyelhetők meg. E különbségeknek a történelmi kontextus segítségével történő értelmezése hozzásegíthet a kor nyugat-európai társadalmi viszonyai egy szeletének alaposabb megértéséhez. Munkám így azon szocio-kritikai értelmezések (Claude Duchet, 1971) módszertanára épül, amely az elemzés tárgyául szolgáló irodalmi művekben a komplex társadalmi struktúrák szövegszinten való megnyilvánulását kutatja.

1.2 A dolgozat célja, fő kutatási irányvonalak

Az angol restaurációs dráma több forrásból merített (Miles, 1914), és ezek közül az egyik legmeghatározóbb Molière életműve. Molière a *comédie des mœurs*-rel új műfajt teremtett a drámaírásban: az ezt megelőzően az itáliai *commedia dell'arte* és a *farce* hagyományát követő francia színházban a cselekmény helyett az egyes szereplők társadalmi beágyazottsága és viselkedése kap elsőleges szerepet. A műfaj ennek megfelelően erős társadalomkritikai funkcióval is rendelkezik. Felismerve a bennük rejlő potenciált, Angliában a Restaurációt (1660) követő években megindult a Molière-drámák különböző elemeinek kölcsönzése és új drámákba való beillesztése (Molière és a restaurációs dráma viszonyáról l. 2.4)

A korabeli angol drámaírók egyik legsikeresebb alakja William Wycherley (1640-1715). Legismertebb vígjátéka, a *Falusi feleség* (1675) sajátos ötvözete (lásd 2.4.3.) a *Férjek iskolájának* (1661), a *Nők iskolájának* (1662) és az angol restaurációs drámának: bár az öt felvonás mindegyikében könnyen beazonosíthatóak a két francia vígjáték elemei, a végeredmény egy valódi, a londoni közönség ízlését kielégítő satirikus színmű. Eltérések figyelhetők meg a cselekmény szerkezetében, a karakterek jellemábrázolásában és gondolataik nyelvi szinten való kifejeződésében. A nyelvi reprezentáció igen éles kontrasztot alkot a *Falusi feleség* és francia forrásai között: míg utóbbiak kifinomult nyelvezete megfelel a klasszikus francia drámaírás

elvárásainak (*la bienséance*, illendőség), a *Falusi feleség*ben egymást érik a szinte leplezetlen szitkozódások, az elmés, csípős, gyakran egyenesen durva megjegyzések. Ez utóbbiakat az angol „witty remarks”-nak, „szellemes megjegyzéseknek” nevezi, direkt módon utalva a *Falusi feleség* komikumának eszközére, a *wit*-re. Ezen felül különbségek találhatók a dialógusban résztvevő beszélő-hallgató párok típusaiban a nemek és a társas szerepek szempontjából is.

A nyelvezetben és a komikum eszközeiben megjelenő eltérések felvetik a kérdést: vajon lehet-e a szöveg szintjén megmutatkozó kontraszt, mintegy önmagán túlmutatva, a két korabeli társadalom szocio-kulturális különbségeinek indikátora? Következtethetünk-e segítségével a házassággal, a nő, a feleség helyzetével szembeni eltérő attitűdre és az ezek mögött fennálló ideológiai különbségekre? A dolgozatban ezeket a kérdéseket tárgyalom. A kutatás elsődleges forrását az említett három vígjáték szövege szolgáltatja, de támaszkodik a kor (17. század második fele) politikai és társadalmi viszonyairól való ismereteinkre is. A módszertani alapot a Claude Duchet javaslatára „szociokritikának” keresztelt megközelítés képezi, mely az irodalmi műben megtalálható explicit, illetve implicit nyelvi struktúrák értelmezésével próbál következtetéseket levonni az adott kor és társadalom szocio-kulturális kontextusát illetően.

2. Szakirodalmi áttekintés

A 17. század a polgári réteg megerősödésének, a kapitalista gazdaság előfeltételei teljesülésének időszaka.

2.1 Társadalmi, politikai ¹és kulturális viszonyok a 17.századi Angliában és Franciaországban

2.1.1 Brit-szigetek: Anglia

I. (Tudor) Erzsébet királynő (1558-1603) halálával a skót származású Stuart-dinasztia (1603-1714) veszi át az uralmat Angliában. I. Jakabot (1603-1625) fia, Károly (I. Károly, 1625-1649) követi Anglia és Skócia trónján. Tekintélyelvű uralkodása és abszolutista törekvései vezetnek az angol polgárháború (1642-1649) kitöréséhez. Károlyt 1649-ben lefejeztetik. Kivégzése a történelem első törvényes királygyilkossága. Az 1649 és 1660 közötti bő egy évtized az

¹ Történelmi-politikai áttekintés forrásai : Morgan, K.O. (1989), Kinder, H. és Hilgemann, W. (1992)

interregnum időszaka, melyet Oliver Cromwell protektorátusa és a puritán eszmék határoznak meg. 1660-ban megtörténik a Restauráció, a Stuart-dinasztia feltétel nélküli visszatérése. Trónrakerülését követően II. Károly (1660-1685) véget vet a puritanizmusnak, és egy sor törvény segítségével visszaállítja az Anglikán Egyház tekintélyét. Utóda II. Jakab (1685-1688), akit az 1688-as dicsőséges forradalom során letaszítanak a trónról. A Stuart-ház 1714-ben, Anna királynő halálával kihal. Helyébe a Hannover-ház lép.

A korabeli angol társadalmat a dzsentri, az alsóbb nemességhez tartozók, és a „köznép”, illetve a város és a falu ellentéte határozza meg. Az 1600-as évek Angliáját ezenkívül a gyorsuló urbanizáció is jellemzi, London ezekben az időkben válik metropolisszá.

A Restauráció kulturális életének kétségkívül egyik legnagyobb eseménye a színházak újraindítása: a protektorátus alatt Cromwell bezáratta a színházakat, mivel a szórakoztatás nem egyeztethető össze a puritanizmus elveivel. Az 1660 és 1710 közötti periódusban – leszámítva a III. Vilmos trónralépését követő krízist (Cordner, 2000 [In: Payne, 2000]) – az angol színház a reneszánszát éli, az újítás jegyében megszületik a restaurációs dráma (*Restoration comedy, comedy of manners, manners comedy*) (ibid). A felvilágosodás küszöbén álló, urbanizálódó Angliában változatos, pezsgő kulturális élet van kialakulóban.

2.1.2 Franciaország

Míg a 17. századi Angliát a politikai viszonyok folytonos változása jellemzi, addig Franciaországát két uralkodó határozza meg: XIII. Lajos (1610-1643) és fia, XIV. Lajos (1643-1715), a Napkirály. Utóbbi uralkodása egyben a francia abszolutizmus fénykora is. Lajos politikáját erős Habsburg-ellenesség jellemzi. Emellett az Egyház nyomására visszavonja az 1598-as nantes-i ediktumot, mely az addigiaknál több jogot adott a hugenottáknak: megindul a reformált hiten lévők üldöztetése. Egyre többen térnek át a többség vallására.

Az 1600-as évek Franciaországa ugyanakkor korábban sohasem tapasztalt kulturális virágzásnak indul. Több évtizedes folyamat eredményeként kialakul a klasszikus francia dráma, melynek alapelvei (lásd 2.2.1) harmonizálnak Richelieu bíboros (1585-1642) nemzetegység-

erősítő politikai törekvéseivel (Bertrand, 1999).²A magasabb rendűként számon tartott tragédia műfajában Corneille és Racine, a vígjátékéban pedig Molière alkot örökérvényűt. A *comédie des mœurs* újszerűségének köszönhetően Molière és társulata elnyeri a „*Troupe du Roi*” (Királyi Társulat) címet.

2.1.3 A nők társadalmi helyzete a 17. században

A férfiak és nők közötti egyenlőtlenség az élet gyakorlatilag minden területén megmutatkozik: a nők nem vállalhattak munkát, sem jogi, sem társadalmi státuszuk nem teszi lehetővé előrelépésüket. A kérdéses században a nők mindössze 14%-a tudott valamilyen szinten írni és olvasni (Mouysset, 2009). Társadalmi rangjuktól függően természetesen különböző ingerek és tapasztalatok érik őket, de összességében elmondható, hogy a kialakult felfogás a nő férfinak való alárendeltségét szorgalmazza. Ez a kép következetesen megjelenik Molière és Wycherley műveiben (l. 2.4.1, 2.4.2, 2.4.3). Ugyanakkor a korabeli házvezetési naplók (*livres de raison*, Mouysset, 2009) és örökösödési törvények (Franciaország: Dousset, 2009; Brit-szigetek: Laurence, 2009) arra engednek következtetni, hogy a nő családon belüli szerepét nagyban meghatározta az adott család szerkezete és mentalitása, valamint az adott régió szokásai és jogi hagyományai. Különbséget kell tenni továbbá az asszony és az özvegy társadalmi státusza között (Dousset, 2009): a házasságba lépő hajadonok esetében a férj gyakran a hozomány egészéről rendelkezhet. Amennyiben a férj halálozik el elsőként, a feleség jogilag átveszi az irányítást a birtok és a vagyon között. A különböző örökösödési jogok és szokások természetesen árnyalják a helyzetet. Ha azonban az özvegy újraházasodik, minden tulajdona (beleértve hozományát, és első férje után rámaradt vagyonát) új hitvesét fogja megilletni. A 17. századi nő társadalmi helyzete tehát egy komplex, a kor domináns ideológiái által meghatározott, de nem teljesen rigid képet mutat, mely explicit módon megjelenik az elemzett forrásszövegekben is.

²«L'enracinement dans le passé correspond à un quête de modèles, d'exemples prestigieux non contaminés par l'histoire contemporaine. Cet «art d'éloignement» [...] confère à l'Antiquité romaine un privilège qui s'explique par des motivations politiques et idéologiques: le mythe romain exalte la primauté d'un empire fondé sur la triomphe de la civilisation, il porte aussi l'Utopie de l'Etat modèle que tente de reconstruire Richelieu.» (Bertrand, 1999)

2.2 A színház átalakulása a 17. századi Franciaországban és Angliában

2.2.1 A francia klasszicista színház (le théâtre classique)

A 17. század két nagy korstílus, jelesen a barokk és a klasszicizmus összeclapását hozza. A klasszicizmus (letisztultság, szabályszerűség) jegyében megkezdődik egy újfajta „drámaideál” megalkotása (Bertrand, 1999), mely Arisztotelész a *Poétikában* meghatározott alapelveit hivatott követni: egyrészt törekszik a cselekmény, idő és hely egységének (hármasegység) megvalósítására, másrészt pedig szigorúan ügyel az illendőség³ és a valószerűség⁴ kritériumainak betartására. A klasszikus dráma elveinek elfogadtatása egy több évtizedes (~1630-1660), konfliktusokkal tarkított folyamat volt, melynek eredményeként ugyan általánosságban elmondható, hogy a szabályszerűség felülkerekedett a szabálytalan, barokk jelleget mutató dráma felett, de az átállás sohasem vált kizárólagossá. Fokozottan jellemző ez a tragédiánál – ókori mércével is – alacsonyabb státuszú vígjátékokra, melyet Molière életműve tett maradandóvá.

2.2.2 Molière és a *comédie des mœurs*

Habár párizsi karrierje első éveiben tett egy kísérletet tragédia írására (*Dom Garcie de Navarre*, 1661), Molière vígjátékaival aratott kirobbanó sikert a párizsi udvarban. Korai komédiái nagymértékű hasonlóságot mutatnak a *commedia dell'arte*-vel, mind a tradicionális karakterek (pl. zsarnok apa, féltékeny hitves), mind az improvizatív színházi reprezentáció tekintetében (Baschera, 1998). Az egyfelvonásos *Sganarelle* (1660) az első olyan dráma, melyet Molière társulata a *commedia*-ban nélkülözhetetlen maszk nélkül játszik. Az itáliai vígjáték és a farce hatása valójában mindvégig jelen van munkásságában (Bertrand, 1999). Ugyanakkor lényeges változás, hogy a hangsúly a dráma cselekményéről a karakterek társas környezetben való viselkedésének reprezentációjára tevődik át (l. például Miles, 1914) erős társadalomkritikai funkciót adva ezzel színműveinek: a korabeli társadalom hipokrita, álszent viselkedése, az egyén defektusa egyaránt abírálat középpontjába kerülnek. Ily módon jön létre a humoros, szellemes, de fontos társadalmi mondandóval bíró *comédie des mœurs*. Mivel Palais Royal közönségét a királyi udvar és arisztokrácia alkotja, Molière vígjátékainak karakterei sohasem a főnemesség, hanem a polgárság (*bourgeoisie*) köreiből kerülnek ki. Ez alól kivételt képez a *Misanthrope*

³*La bienséance*, megtiltja az erőszakos jelenetek színpadon való ábrázolását, illetve előírja a karakterek tulajdonságainak megfelelő erkölcsi magatartást

⁴*La vraisemblance*, „megtévesztésig” valósághű reprezentáció, kellő (történelmi) távolságtartással

(1666). Népszerűsége ellenére Molière szüntelenül az Egyház és a moralisták kritikájának keresztüzében találja magát: istenkáromlással, erkölcstelenséggel, plágiummal vádolják (Bertrand, 1999). Egyházellenességét a *Tartuffe* (1664) kapcsán is tagadja, mondván, ő nem a vallást, hanem a hipokrita viselkedést karikőrözi ki. Ami a plágiumvádakat illeti, való igaz, hogy Molière számos (jelöletlen) forrást felhasznált alkotói munkája során (Bourqui, 1999) de mivel a kor felfogásából adódóan az irodalmi alkotást *publica materies*-nek (köztulajdonnak) tekintette, esetében nem beszélhetünk a szellemi tulajdon mai értelemben vett eltulajdonításáról. Kritikusai emellett erősen bírálják színdarabjai állítólagos strukturális gyengeségeit (Bertrand, 1999): ellentmondva a klasszicizmus elvárásainak, a megoldás gyakran valószínűtlen és pongyola, a cselekmény linearitását a főszálhoz nem kötődő komikus jelenetek törlik meg, a karakterek valódi jellemének leleplezése (l. *Tartuffe*) pedig nem összefüggő, hanem részletekben történik. Minden kritika ellenére Molière népszerűsége nem csökken a közönség köreiben: tudta, hogyan kell megfelelni a heterogén közönség elvárásainak⁵. Azzal, hogy a nevetést a vígjáték legitim kritériumává tette, egyúttal igazolta a *comédie des mœurs* erkölcsjavító funkcióját, amelyet Horatius a „*ridendo dicere verum*” (~nevetve mondani ki az igazat) mondásában fogalmaz meg (Bertrand, 1999).

2.3 Az angol restaurációs vígjáték (Restoration Comedy, comedy of manners)

Az angol restaurációs vígjáték több szempontból is innovatívnak számít. Egyrészt szakít a drámaírás mindaddig mérvadó shakespeare-i hagyományával, másrészt aktuális, a nézőközönséget érintő témákat visz színpadra (pl. Dobson [In: Payne, 2000]; Miles, 1914).

A polgárháborút megelőző évtizedekben az angol színházat vitathatatlanul Shakespeare és Ben Jonson öröksége határozza meg. Utóbbi szatíráival a *comedy of manners* előfutárának is tekinthető, művei számos restaurációs vígjáték számára szolgáltatnak majd alapot (Miles, 1914). A Restaurációt követően azonban megváltozik a közönség összetétele és ízlése: a Shakespeare idején szinte minden társadalmi réteget képviselő publikum leszűkül az arisztokráciára és a (felső) középosztályra (Langhaus, [In: Payne, 2000]). Ennek elsődleges oka, hogy a londoni színház királyi monopóliummá válik: II. Károly 1660-ban engedélyezi Thomas Killgrew Esquire és Sir William Davenant Knight részére két színháztársulat megalapítását. A

⁵Bár a Palais Royal közönségét az udvar és az arisztokrácia alkotta, a párizsi színház közönsége összetett képet mutat: a kulturális és társadalmi elit mellett megjelennek a színház „szakértői” (*les doctes*), a szolgálok, kereskedők, és nem utolsósorban a nők. (Bertrand, 1999).

„színházigazgatók” maguk rendelkeznek a műsorrendről, a cenzúráról, a társulat tagjainak fizetéséről és a jegyárakról. Mivel túl akarják licitálni egymást (és a korábbi angol színházat), nagy hangsúlyt fektetnek a díszletre. Ennek finanszírozásához külső anyagi támogatásra van szükség, melyet színházzrészvények eladásával próbálnak megoldani. A részvényesek nagy része a társulat tagjai közül kerül ki, de sok az arisztokrata és középosztálybeli támogató is. A középosztályt a műsorrend változatossága (egy három előadást megélt színdarab már nagy sikernek számított), az arisztokráciát pedig a fedett színházak intimitása vonzotta. Az addig egyszerű struktúrájú drámák, egy szalon futó esemény helyett a közönség zsúfolt, több eltérő cselekményt felvonultató vígjátékokat szeretne látni (Dobson, [In: Payne, 2000]).

Az angol restaurációs dráma mögött meghúzódó felfogás egy új, „restaurált” színházi értékrendet hirdet. A comedy of manners színpadára éppen ezért nem íródnak sem shakespeare-i tragédiák, sem királydrámák; Shakespeare (valamint Beaumont, Fletcher és Marlowe) alkotásai mind a kor elvárásainak megfelelő adaptációkban kerülnek színpadra (Dobson, [In: Payne, 2000]). A színdarabok témáinak érdekességét aktualitásuk, a valósággal, a mindennapi élettel fenntartott kapcsolatuk adja. Grantley például megfigyelte, hogy a korabeli London preferált találkozóhelyei (pl. Covent Garden, New Exchange) gyakran megjelennek mind a szövegekben, mind – általában sematikusán, megnevezés nélkül – a színpadon. Jellemző továbbá az explicit szexualitás, a szabadszájúság és a tabutémák leplezetlen tárgyalása, a konzervatív szemléletű kritikusok (pl. Shadwell) tehát némi joggal minősítik erkölcstelennek a *comedy of manners* elemi eszközét, a *wit*-et (Corman, [In: Payne, 2000]) Emellett – mintegy tüntetve a puritanizmus egyszerűsége és ridegsége ellen – az udvarban megjelenik a francia stílus, beszivárog a francia irodalom és kultúra (Miles, 1914). Mindez természetesen hatással lesz a drámaíráásra is (l. 2.4)

Mivel a műfaj alkalmazkodik a publikum gyorsan változó ízléséhez, nehéz „tipikus” restaurációs vígjátékról beszélni. A restaurációs vígjáték népszerűsége az 1660-tól 1710-ig terjedő időszakban kétszer is tetőzik (Corman, [In: Payne, 2000]): először az 1670-es évek közepén (pl. *Love in a Tub*, *Plain Dealer*, *The Country Wife*), majd pedig 1690 és 1700 között (pl. *Vanbrugh: The Provoked Wife*, 1697). A korszak végével a műfaj sikere is elhalványul: a közízlés komolyabb hangvételű színdarabok felé fordul.

2.3.1 William Wycherley

Wycherley egyike a comedy of manners fénykorában alkotó drámaíróknak. Kortársai között tudhatjuk George Etheredget (1636-1692), John Dryden-t (1631-1700), William Congreve-t

(1670-1729), illetve John Vanbrugh-t (1664-1726). Életművén egyszerre érződik a latin szatíra, a spanyol színház és a *comédie des mœurs* hatása. Legtermékenyebb alkotói korszaka 1671 és 1682 közé esik (Mavrocordato, 1968), e periódusban jegyzi négy maradandó színdarabját: *Love in a Wood* (1671), *The Gentleman Dancing Master* (1673), *The Country Wife* (Falusi feleség, 1675) és a *Plain Dealer* (1676). Utolsó éveiben verseskötetet is publikált, ám ez nem váltott ki visszhangot az irodalmi életben (Mavrocordato, 1968).

2.4 Molière hatása a restaurációs vígjátékra

E rövid áttekintő szekció célja Molière és a Restoration Comedy kapcsolatának összefoglalása. Megjegyzendő azonban, hogy az elmúlt évtizedekben nem nőtt az ezzel a témával foglalkozó tanulmányok száma. Knutson (1988) szerint Miles (1914) óta Lynch (1927) és Wilcox (1938) publikált jelentősebb tanulmányokat Molière Restaurációs vígjátékra gyakorolt hatásáról, de téziseik módszertanilag elavultak és önkényesek. Molière vígjátékai bizonyos elemeinek átvétele és angol kontextusba való emelése mindazonáltal tagadhatatlan, mint ahogyan az a továbbiakban látható lesz.

II. Károly udvarának francia kultúra iránti vonzalma nem hagyta érintetlenül a színház világát sem: a drámaírók átveszik a hármasszámú egységre épülő szabályrendszert igaz, nem maradéktalanul, és ezt az Angliába látogató franciák nem győzik hangsúlyozni (Corman, [In: Payne, 2000]). Persze a dramaturgiai fegyelem részleges integrálása is gátat szab a korábbi, helyszínekben és cselekményekben is csapongani hajlamos angol drámaszerkezetnek (Miles, 1914). Már az 1660-as években megindult a karakterek, eseményszálak, jelenetek, gyakran egész felvonások tömeges kölcsönzése. Az első adaptáció Sir William Davenant (1606-1668) *The Playhouse to Be Let* című, 1663-as műve, melynek második felvonása a *Sganarelle* (1660) tömörített változata. Valószínűleg ez az első ismert kísérlet egy Molière-dráma angolra fordítására. Davenant mellett George Etherege (1635?-1692) és William Wycherley (1640-1715) vígjátékai is egyértelműen tükrözik a francia drámaíró hatását. Etherege *Love in a Tub* (1664) című drámája Molière első nagy sikerének, a *Kényeskedőknek* (*Les précieuses ridicules*, 1658) az átdolgozása, míg Wycherley két legismertebb komédiája, a *Love in the Wood* (1671) és a *The Country Wife* (*Falusi feleség*, 1675) is egyértelműen adaptáció (Miles, 1914). Fontos azonban megjegyezni, hogy a többség számára Molière nem több, mint ötletek kimeríthetetlen forrása: bár a restaurációs drámában a cselekmény elsőbbségét felváltja a karakterek társas viselkedésének szatirikus ábrázolása, elenyésző azon drámaírók száma, akik valóban megértik a

comédie de mœurs lényegét, és képesek azt az angol közönség elvárásaihoz igazítani. William Wycherley azonban feltétlenül ezek közé tartozik. Mivel mai napig legsikeresebb műve, a Falusi feleség képezi e tanulmány tárgyát, a következőkben felvázolom a vígjáték és francia forrásai, a *Férjek iskolája* (1661) és a *Nők iskolája* (1662) közötti lényeges hasonlóságokat.

2.4.1 Férjek iskolája (L'école des maris, 1661)

A háromfelvonásos *A férjek iskolája* Molière a *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*-rel (1660) kezdetét vevő *Cycle de cocuage*-ának második vígjátéka. A cselekmény a tekintélyelvű Sganarelle beteges féltékenysége és az általa önkényesen kijelölt menyasszonya, Izabella szerelmi drámája köré szerveződik. A vidéki származású Izabellá és nővérét, Leonórát Sganarelle bátyjával, Ariste-tal nevelte fel. Házasság tekintetében a két fivér két ellentétes álláspontot képvisel: míg Ariste meghagyja Leonórának a szórakozás és a szabad férjválasztás lehetőségét, Sganarelle tudatosan elzárja Izabellát a külvilágtól, megfosztva mindennemű társaságtól, így próbálva megakadályozni, hogy leendő hitvese megcsalja. A *commedia dell'arte* hagyományos karaktereit tekintve Sganarelle-ben egyesülnek a tekintélyelvű apa (*le père autoritaire*) és a féltékeny férj (*le mari jaloux*) tulajdonságai (Baschera, 1998). Dacolva a kor „erkölcstelenségével”, kategorikusan elutasítja a divatot, a nők bármilyen nemű szabadságát, a fiatalemberek udvarlását, és legfőképpen azt, hogy a férj beletörődik, sőt, asszisztál saját megcsalásához. Leendő feleségének házasságban elfoglalandó pozíciójáról így nyilatkozik:

SGANARELLE Ha úgy tetszik, lazán kormányozd a tiédet
 S hagyd, hogy elvem nyomán vezessem az enyémet

(I.felvonás, 1. Jelenet, 312.o.)

Más szóval, Sganarelle nézőpontjából Isabelle az ő tulajdonát képezi, nincs és nem is lehet önálló akarata. A bonyodalom akkor kezdődik, amikor feltűnik a színen Valér, a lány titkos kérője. Sganarelle innentől kezdve a szerelmesek akaratlan közvetítőjévé (*l'entremetteur malgré lui*, Baschera, 1998), kétértelmű dialógusaik áldozatává válik. A cselekmény betetőzését a fiatalok csele jelenti: Isabelle elhinti vőlegénye tudatában Valér és Leonóra titkos viszonyát és házassági szándékát. A zárójelenetben természetesen fény derül az igazságra: az álruhába bújt menyasszony nem más, mint Isabelle, Sganarelle minden addigi erőfeszítése kudarcot vall.

2.4.2 Nők iskolája (L'école des femmes, 1662)

Első ötfelvonásos klasszikus vígjátékával Molière addigi pályafutásának legnagyobb sikerét éri el. A *Nők iskolája* mind a karakterek, mind a bonyodalom szempontjából hasonlóságot mutat a *Férjek iskolájával*. A kiinduló helyzet ábrázolja Arnolf és neveltje, Ágnes kapcsolatát: Arnolf – aki minden ízében kísértetiesen emlékeztet Sganarelle-re – tudatlannak, naivnak, a kívülről érkező ingerekkel (szórakozás, férfitársaság) szemben elutasítónak neveli a fiatal lányt, és módszere helyességéről lépten-nyomon deklarálja is (válasza Chrysalde érvelésére):

Ostobát venni el nem éppen ostobaság.
A te oldalbordád csupa rend, csupa jóság;
De rossz jövőt ígér az asszonyi okosság;
És jól tudom, nem egy sorstársunk mennyire
Ráfizet arra, hogy eszes a hitvese.

...

Nekem ne tudja, hogy a rím és az ütem mi,
S ha verses fejtörőt játszanak majd vele,
Kérdezvén, neki épp mit súg az ihlete,
Hát: – „Krém torta!”... – ezt vágja reá a szentem;
Egyszóval, csak legyen rettentő műveletlen:
Értsd meg, elég neki, ha varr és kötöget,
Ha imádkozni tud és szeret engemet.

(I. felvonás, I. jelenet, 393-394.o)

Az önkényes férjjelölt elképzelését azonban keresztülhúzza egy régi ismerős, Horace érkezése, aki beleszeret Ágnesba. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy Arnolf egyre gyakrabban mutatkozik álnévvel (M. de la Souche), nemesi származást színlelve. Így Horace-nak fogalma sincs arról, hogy kedvese valójában barátja menyasszonya. Ennek tudatában Arnolf végigasszisztálja a két fiatal szökési tervét, mely tervei szerint kudarcot kell, hogy valljon. A megoldás azonban itt is ugyanaz: a zsarnoki jellem elbukik, míg a szerelmesek házasságot kötnek.

2.4.3 Falusi feleség (The Country Wife, 1675)

A *Falusi feleség* a restaurációs drámaírás egyik legsikeresebb darabja. A karakterek és a cselekmény bizonyos szálainak vizsgálatakor ugyanakkor egyértelművé válik Molière hatása.

Mindenekelőtt fontos leszögezni, hogy a *Falusi feleségben* – a közönség elvárásának megfelelően – nem találunk egységes, központi cselekményt, a dráma három fő cselekményszálra osztható (Mavrocordato, 1968):

1. Horner színlelt impotenciája és hódításai

2. Mrs Pinchwife (Margery) személyiségének kibontakozása, Horner iránti vágya

3. Alithéa és Harcourt plátói szerelme

Bár a karakterek többsége kevésbé árnyalt (Mavrocordato, 1968), a féltékeny férjet megjelenítő Pinchwife és felesége, Margery több szempontból is érdekes lehet. Pinchwife, Arnolf/Sganarelle alteregója, régen nagy nőfaló hírében állt, akinek hódításai férjes asszonyokra is kiterjedtek. Mivel el akarja kerülni a felszarvaztatást, olyan feleséget választ, aki nem elég ravasz ahhoz, hogy háta mögött viszonyt folytasson. Pinchwife nőrokonaival (Margery, és húga, Alithéa) végletesen szigorú és megvető, ugyanakkor magával szemben igen engedékeny, igazi hipokrita. Felesége, Margery – aki lehet akár Ágnes, akár Isabelle angol változata – vidéki lány, a nagyváros romlott erkölceitől mentes környezetben nevelkedett. Pinchwife úgy gondolja, hogy a vidék egyszerűnek, tudattalannak és ártatlannak hagyta meg. A cselekményszál kibontakozása során azonban nyilvánvalóvá válik, hogy Margery intelligens, ravasz, és érzéki fiatal nő, aki nem akar ellenállni Horner vonzerejének.

Horner, a londoni társasági élet középpontja Franciaországból való visszatérése után elterjeszti, hogy impotenssé, azaz a női nemre nézvést „veszélytelenné” vált. Ily módon gyanú nélkül keveredhet viszonyba barátai feleségeivel, sőt, Sir Jasper Fidget kérésére feleségének „hivatalos” szeretője lesz.

Erkölcsei szempontból szilárd elvekkel egyedül Alithéa, Pinchwife húga rendelkezik. Mavrocordato meglátása szerint benne a nagyvilági nő vonásai a tisztességgel egyesülnek. Annak ellenére, hogy érzelmei Harcourt-hoz fűzik, ragaszkodik vőlegényének, Sparkishnak tett fogadalmához, és az utolsó jelenetig tartja magát. A harmadik cselekményszál ezáltal egyfajta ellensúlyt képezhet az első kettővel szemben. A szakértők általánosságban egyetértenek abban, hogy Wycherley – lévén ő maga gyermekkorától fogva vallásos – a *Falusi feleség*-en keresztül erős erkölcsi kritikát fogalmaz meg a kor felsőbb köreivel szemben (Mavrocordato, 1968). Canfield *Religious Language and Religious Meaning in Restoration Comedy* (1980) c.

tanulmányában a drámában megjelenő vallásos megnyilvánulások elemzésén keresztül úgy érvel, hogy Harcourt a bibliai utalások kontextusból (szexualitásról való diskurzus) adódó kétértelműségének segítségével udvarol Alithéának⁶ (a vallásos utalásokról l. lentebb). Kettejük kapcsolata bizonyítékkal szolgálhat arra, hogy az érdektelen, ideális szerelem még ebben a romlott erkölcsiségű közegben is lehetséges.

Tartalmilag az első három felvonás a *Nők iskolájának*, a negyedik és az ötödik pedig a *Férjek iskolájának* adaptációja (Miles, 1914). Emellett több jelenet is átdolgozásra kerül, mint pl. Ágnes szalagja mint szerelmi zálog, illetve a kicserélt levelek. A zárójelenetben azonban különös megoldást láthatunk: ugyan Alithéa és Harcourt szerelme – hasonlóan Molière vígjátékaihoz – beteljesül, Margery és Horner viszonyára nem derül fény. Mi több, minden férj abban a hitben marad, hogy vetélytársunk semmilyen veszélyt nem jelent házasságukra, bár Pinchwife feleségébe vetett bizalma alaposan meginog.

2.4.4 Kontrasztív összevetés- különbségek

Minden hasonlóság ellenére szembeűnő szerkezeti, tartalmi és nyelvi különbségek fedezhetők fel a *Falusi feleség* és a két Molière-vígjáték között. A legfontosabbak itt kerülnek felsorolásra (Mavrocordato megfigyeléseit „(M)”-mel jelölöm, sajátjaimat jelöletlenül hagyom).

2.4.4.1. Szerkezet szintjén

- Molière egy szálon futó cselekményével ellentétben Wycherley drámájának nincs központi cselekményszála, három különböző, ám a végén összefutó szál állapítható meg (M)
- Annak ellenére, hogy a *Falusi feleség* is ötfelvonásos, terjedelemre jóval hosszabb, ami az összetett cselekménnyel és a hosszú dialógusokkal magyarázható
- A szereplők viszonylagosan nagy száma és gyakori ki-be mozgása miatt a *Falusi feleség* erőteljesebb dinamika érzetét keltheti, de ugyanezen okból nehezebb követni a történeteket. A kevesebb karaktert felvonultató két francia vígjáték ugyanakkor sokkal átláthatóbb. Ez a szikár átláthatóság követelmény a francia klasszikus dramaturgiában.

⁶Alithéa (gr), jelentése: igazság

2.4.4.2. Tartalom szintjén

- *A férjek iskolája* és *A nők iskolája* mind karaktereiben, mint a helyzetkomikumban támaszkodik a *commedia dell'arte* hagyományára. Megjelenik a féltékeny férj, a zsarnok apa, a naiv hajadon (megjegyzendő, hogy Ágnes látványos fejlődésen megy keresztül- (M)), a titkos udvarló és a szabadszájú cselédkarakter is. Jelen vannak a *commedia* jellegzetes konfliktusai is, mint Arnolf/Sganarelle és Horace/Valér rivalizálása. Bár a kölcsönzés következtében ugyanezen szerepek a *Falusi feleségben* is megtalálhatóak, óriási különbség észlelhető a karakterek száma és árnyaltsága tekintetében (l. 2.4.3). Emellett a cseléd szerepe jelentősen csökken, ellentétben a francia vígjátékok szolgálóiéval.
- Molière-rel ellentétben Wycherley részletekbe menően tárgyalja a házasságtörés problémáját (M). Ugyanakkor mindhárom mű rávilágít, hogy a házastárs megcsalása a felsőbb rétegek (feltörekvő polgárság, dzsentrí, nemesség) életében mindennapossá, szinte már társadalmi elvárássá vált.
- Míg Arnolf és Sganarelle a Tízparancsolattal és a Bibliából vett idézetekkel, parabolákkal próbálja önkényesen kijelölt menyasszonyát engedelmességre bírni, addig Pinchwife egyszer sem fenyegeti Margery-t az örök kárhozát rémképeivel. Sőt, az ő házasságról való meglátásaiban olyannyira nem játszik szerepet a hit (vagy legalábbis annak mímélése), hogy rábeszélés helyett inkább a fizikai fenyegetést választja. Ha a vígjáték egészét nézzük, az előbbi megállapítás fokozottan érvényes: az öt felvonás során mindössze egy helyzetben esik szó az Egyházzól, nevezetesen Alithéa és Sparkish-mint később mindenki számára kiderül, érvénytelen- esküvői szertartásakor (IV. felvonás, 2. jelenet). Látván, hogy az esketőpap nem más, mint a menyasszony álruhát öltött udvarlója, Harcourt, Alithéa komornája, Lucy megjegyzést tesz a szerelemből kiugrott papokra: „*How his love made him forget his function, as I have seen it in real parsons!*”, 268. o. [A szerelem egészen kizökkentette szerepéből. Megfigyeltem én ezt már igazi papoknál is., 77.o.] Ugyanakkor Canfield (1980) minden vallásos lexikai alappal bíró indulatszót és megjegyzést a vígjátékban megjelenő vallásos nyelv részeként értékel, és úgy érvel: e nyelvi megnyilvánulások erősítik az angol restaurációs vígjáték azon szándékát, hogy a negatív példa nevetségessé keresztül sugallja a konvencionális értékrend fontosságát.

Ezzel automatikusan posztulálja a *Falusi feleség* (és általában véve a Restoration Comedy) moralizáló funkcióját.

- A Molière vígjátékait meghatározó helyzetkomikum elsőbbségét az angol drámában felváltja a dialógusokból származó humor. Jóllehet több jelenetet is erősít az adott szituáció félreértelmezése (pl. III. felvonás, 10. Jelenet: Pinchwife férfinak álcázza Margery-t és úgy viszi nyilvánosság elé), a *Falusi feleség* komikumának elsődleges forrása a párbeszédekben rejlik, ami szintén a szabadosságnak ad teret.

2.4.4.3 Nyelvi reprezentáció szintjén

Nyelvi reprezentáció szintjén rendkívül éles kontraszt húzódik a francia vígjátékok és Wycherley műve között. Összevető szövegelemzést követően megállapítható, hogy

- a *Falusi feleség* nyelvezete sokkal szabadosabb, szóhasználatában direktebb, mint a *Férjek iskolájavagy a Nők iskolája*. A dialógusokat – szituációtól függően, de a résztvevők nemétől, illetve társadalmi pozíciójától mondhatni függetlenül – alig leplezett szitkozódások tucatjai tarkítják (eufemizmusról nehezen beszélhetünk.) Hasonló megnyilvánulásoknak nyoma sincs Molière vígjátékaiban, melyek
- megfelelnek a klasszikus francia színház illendőség követelményének. Annak ellenére, hogy az angol restaurációs színházat bizonyos szintű szabadosság jellemzi, a szóban forgó Wycherley-dráma még így is kitűnik nyíltságával, félig-meddig rejtett vagy éppen explicit kijelentéseivel (olyannyira, hogy a 18. században évtizedekre betiltották a darab műsorrendre tűzését, Mavrocordato, 1968).
- Nem csak két eltérő nyelvről és kultúráról, hanem a komikum két különböző válfajáról is beszélhetünk. A molière-i humor gyökerei a *commedia dell'arte*-ra és a *farce*-ra nyúlnak vissza, míg a restaurációs színház elsődleges eszköze a *wit*. A *wit* lényegét a kétértelmű, csattanós, gyakran gunyoros megjegyzések alkotják, melyekhez
- a *Falusi feleség*ben erős nyelvi metaforikusság is társul. Számtalan dialógus hasonlatok alapján épül fel, melyek közvetlenül kapcsolódnak a londoni társasági élet mozzanataihoz.
- A párbeszédok vizsgálatakor a következő beszélő-hallgató (a szerepek természetesen cserélődnek) kapcsolati viszonyok állapíthatóak meg a három műben:

1. férfi-ferfi

- * féltékeny férj(jelölt) – barát
- * féltékeny férj(jelölt) – testvér (kiv. Falusi feleség)
- * barát-barát

2. férfi-nő

- * féltékeny férj(jelölt) – menyasszony vagy feleség
- * féltékeny férj(jelölt) – hűg
- * féltékeny férj(jelölt) – cseléd(ek)
- * féltékeny férj(jelölt) – leendő sógornő

3. nő-nő

- * menyasszony – cseléd
- * menyasszony – lánytestvér
- * menyasszony – (leendő) sógornő
- * **csak a *Falusi feleségben*: feleség-feleség.** Ezen párbeszédkategória érdekessége, hogy látni engedi a korabeli (angol gentry) feleségnézőpontját. Ilyen dialógussal Molière két vígjátékában nem találkozunk; a nők nézőpontja –a menyasszony kétségeit leszámítva – a féltékeny férj(jelölt) és beszélgetőtársa kommentárjainak szűrőjén keresztül jelenik meg. A nők némák – a diskurzusnak csak tárgyai lehetnek, alakítói nem.

2.5 Főbb megállapítások, kutatási kérdések

A fenti megállapítások alapján az 1.2.-es szekcióban kutatási irányelvként felvetett kérdések a következőképpen alakulnak:

1. A *wit* szerepe a nyelvi szabadosságban. Lehetséges-e, hogy a *wit* mint a *Falusi feleség* komikumának eszköze elősegíti a (társadalmi) tabutémák nyelvi kifejeződését? Milyen szerepe van a kétértelműségnek, a metaforikus nyelvhasználatnak? Hogyan állítható ez szembe a szóban forgó két Molière-drámával?
2. Összehasonlítva *A férjek iskoláját* és *A nők iskoláját* Wycherley vígjátékával, milyen különbségek vannak a feleségről illetve házasságról való diskurzusokban

- férfi-férfi
 - nő-nő (feleség-feleség, *Falusi feleség* II/6.) dialógusok esetén?
3. Utalhatnak-e a nyelvi- és szövegszinten megmutatkozó eltérések a két kultúra közötti különbségekre a házasság és a nő szerepének/szerepeinek kollektív felfogásával kapcsolatban?

2.6 Módszer

Dolgozatomban a szociokritikai megközelítés, azaz az irodalmi mű nyelvi- és szövegszinten való elemzésének módszertanát kívánom követni.

2.6.1 Szociokritika

A szociokritika mint az irodalmi mű egy lehetséges értelmezési módja a szövegszinten megjelenő kimondott és kimondatlan, de semmiképpen sem rejtett vagy olvashatatlan nyelvi megnyilvánulások vizsgálatával próbál következtetéseket levonni adott kor adott társadalmának szocio-kulturális viszonyairól. Alapelveit Claude Duchet az 1979-es *Sociocritique* c. tanulmánykötetben a következőképpen összegzi:

- a szociokritikai elemzés elsődleges tárgya a szöveg (= az irodalmi mű)
- minden művészeti alkotás, az irodalmi művet is beleértve, egyben társadalmi gyakorlat és ideológiai termék, melynek esztétikai kidolgozása valamilyen „valóságot” ábrázol vagy tükröz
- ez a „valóság” benne van a szövegben és annak nyelvi dimenziójában („*dedans de l’oeuvre et dedans du langage*”, 4.o.). A szövegen belüli explicit és implicit megnyilvánulások mind olvashatóak (Bergez-Barbérís-deBiasi-Marini-Valency, szerk.: Bergez, 1990), valamilyen meglévő (*déjà là*) vagy bekövetkezett (*déjà fait*) társadalmi jelenségre adott válaszként értékelhetőek (Duchet, 1979). A szövegből kiolvasható az adott kor adott társadalmának szocio-kulturális modellje, társadalmi elvárásai
- ahhoz, hogy mindezen tartalmakat értelmezni tudjuk, a mű szocio-textuális és szocio-historikus elemzése szükséges, mely felhasználja a történelmi, politikai, társadalmi, stb. kontextusról meglévő tudásunkat, de nem von le belőle messzemenő következtetéseket a

priori. Az értelmezés tehát objektív⁷ tudásunk birtokában, de nem annak alapján, valamiféle előrevetített, szubjektív ítélet szerint történik.

- mindebből következik, hogy a szöveg társadalmi aktusként is definiálható

Ugyan a szociokritikára közvetlen hatást a marxista irodalomelmélet és Lucien Goldmann életműve gyakorolt, gyökerei egészen a francia forradalomig nyúlnak vissza. Szerteágazósága miatt Duchet inkább megközelítésként (*perspective*) mint átfogó elméletként értékeli. Összességében azonban elmondható, hogy a szociokritika egy olyan módszertant ajánl, melyen keresztül mélyebb betekintést nyerhetünk a társadalmi folyamatokba.

2.6.2 Elemzési módszer: nyelvi szinten történő kontrasztív szövegelemzés

A fentiekben leírtak fényében a dolgozatban a következő módszert alkalmazom: a kutatói kérdésekre (2.5) irányuló elemzés a téma velejét képező három vígjáték szöveg szintjén történő kontrasztív vizsgálatán alapszik, különös tekintettel a 2.4.4.3 pontban megállapított nyelvi jelenségekre és dialógustípusokra. A szerkezet és tartalom szintjén talált különbségeknek nem mindegyike képezi a tanulmány tárgyát; csak annyiban használok fel őket, amennyiben hozzásegíthetnek a kérdések megválaszolásához. A szociokritikai módszertannak megfelelően a kor szocio-kulturális viszonyairól birtokomban lévő tudást is fel próbálom használni, ám az elemzésből leszűrt hipotetikus következtetéseket elsősorban a szövegből kiolvasottak alapján vonom le.

3. Törzsrész: szövegelemzés

3.1 A wit mint a gátlástalanság eszköze

Ahogy az a 2.4.4.2-es pontban olvasható, a *Férjek iskolája* és a *Nők iskolája* nem foglalkozik részletesen és közvetlenül a házasságtörés és a szexualitás problémájával. A férj felszarvazása, illetve annak körülményei hosszú érvelő dialógusok formájában jelennek meg az első néhány jelenetben. A beszélgetés résztvevői a féltékeny férjjelölt és a „rezonőr” a pólus és az ellenpólus,

⁷Barbérís (In: Bergez-Barbérís-de Biasi-Marini-Valency, szerk.: Bergez, 1990) különbséget tesz HISTOIRE (mi történt valójában), Histoire (adott kor adott társadalmának domináns ideológiáján keresztül megszürt történelmi ismeretek) és histoire (az előző kettőnek gyakran ellentmondó, szubjektív történelem) között.

név szerint Sganarelle és Ariste, illetve Arnolf és Chrystalde. A „pólus” egyértelműen az elutasító álláspontot képviseli, míg az ellenpólus liberálisabb, engedékenyebb, mint ahogyan azt a következő részlet is szemlélteti:

ARNOLF Igaz. De van-e még város, ahol a férj,
Mint a miénkben, oly jámbor csordában él ?
Nem látni figurát, ahány kell, annyifélét ?
S mind hogy tűri a nő idomító szeszélyét !
Ez pénzt gyűjt, mit neje azoknak ad, akik
Nagy buzgón az ura szarvát növelgetik.
Jobban jársz, bér épp úgy gúny ér, ha napi kedves
Ajándékokkal tér haza hozzád a hitves :
Féltékenység nem is horzsolja lelkedet,
Hisz – nőd mondja ! – erénydíj, s te hiszed.

...

ARNOLF Egyszóval, csak legyen rettentő műveletlen:
Értsd meg, elég neki, ha varr és kötöget,
Ha imádkozni tud és szeret engemet.

CHRYSALDE Tehát az ostoba nő a rögeszméd ?

ARNOLF Annyira, hogy butát, ha rút is, jobb szeretnék,
Mint gyönyörűt, kiben sok szellem díszel.

CHRYSALDE A szépség meg az ész...

ARNOLF Elég a becsület.

(Nők iskolája, I. felvonás, 1. jelenet, 391-394. o.)

A férjjelölt egyértelmű álláspontot foglal el, és kategorikusan elutasít minden ellentétes véleményt. Hasonlóan szemléletes Sganarelle és bátyja, Ariste vitája a *Férjek iskolája* I. felvonásának 2. jelenetében:

ARISTE Mégis...

SGANARELLE Mégis legyek tetteinek őrzője,
Ismerve lépteit, vigyázva jó előre.

[...]

SGANARELLE Most látod : így nevelsz, te híres nevelő !
Ezt hallva, föl se forr benned a vér s velő ?

ARISTE Öcsém, e szók csupán kacagtatni kívántak,
De van bennük azért alapja igazságnak.
Szabadságot szeret a nő, akármelyik,
A rideg csószködés kegyetlen fék nekik.
Minek zsandárkodás, vasrács acéllakattal ?
Az asszony és a lány sose lesz tőle angyal ;
Kötelesség útján becsület tartsa meg
Őket, nem a szigor, mely pórázon vezet.
Nyíltan mondom : a nő idegen és ellenség,
Ha csak kényszer miatt kenyere a tisztesség.
Megszabni lépteit. hasztalan viadal ;
Megnyerni a szívét : tiéd a diadal.

(312-314. o.)

E példa talán annyiban különbözik az elsőtől, hogy a rezonőr itt ki tudja fejteni véleményét, szemben Arnolf és Chrysalde vitájával, ahol előbbi félbeszakítja barátja mondandóját. Sganarelle valószínűleg bátyja korából adódó tisztelete miatt hagyta beszélni Ariste-ot. Ugyanakkor a fenti részletekből is jól látható, hogy a korkép hosszú, egymással ellentétes álláspontok oda-vissza adogatásából bontakozik ki.

Molière két vígjátékának karaktereivel ellentétben a *Falusi feleség*ben nyíltan, szinte gátlások nélkül társalognak (egymás) megcsalás(á)ról és annak társadalmi vonzatairól :

LADY FIDGET Ay, he's [Horner] a base fellow for it. But affectation makes not a woman more odious to them than virtue. [Aljas fráter! Az ilyenek még az affektálást sem gyűlölik annyira a nőben, mint az erényt!]⁸

HORNER Because your virtue is your greatest affectation, madam. [Mert az önök erénye a legnagyobb affektálás, asszonyom.]

LADY FIDGET How, you saucy fellow! Would you wrong my honour? [Micsoda szemtelenség! Belegázol a becsületembe?]

⁸ A dialógusokat angolul és zárójelben magyar fordításban is közlöm, mivel úgy gondolom, a fordítás (1959, Európa kiadó, utószó és jegyzetek: Kéry László) nem adja vissza hűen az eredeti szöveg nyelvének kétértelműségét és szellemességét. Hasonlóképp a karakterek nevei is angolul szerepelnek.

HORNER If I could. [Bár gázolhatnék.]

(I.felvonás, 3. Jelenet, 126-128. o., [10. o.])

A *wit* valós értékét akkor nyeri el, amikor a szavak összességének jelentése mögé nézve a hallgató/olvasó meg tudja szüntetni a kétértelműséget és dekódolja a valódi jelentést. A *wit* tehát értelmezhető konverzációs implikaturaként⁹ is, melynek megértése hosszabb megértést kíván, és ezért fokozottabb komikus hatást idézhet elő. A fenti példa kétértelműsége abban rejlik, hogy a beszélgetésbe később bekapcsolódó Sir Jasper Fidget az „*If I could*” sort „*Ha tudnám/Ha képes lennék rá*”-ként értelmezi, mivel tudomása szerint Horner impotens. Ezzel szemben a hallgató/olvasó, aki tudatában van Horner hazugságának, a mondatot inkább „*Ha módomban állna/Ha lehetőségem lenne rá*”-ként fordítja. Különbség van tehát a résztvevő és az összes színt belátó szemlélő tudása között, és ez a szakadék váltja ki a nevetségesség hatását: a beszélő lényegében leplezetlenül közvetíti üzenetét (fejezi ki vágyát), mégsem szít konfliktust.

Hasonlóan illusztratív az a jelenet, amikor Sir Jasper Fidget ráveszi feleségét, hogy Horner-t mintegy hivatalos szeretőként „alkalmazza”. Az asszony ideig-óráig ellenállást színlel, majd, mikor végül beleegyezik, meg szeretne győződni döntésének helyességéről:

(elkülönülve a többiektől)

LADY FIDGET [...]but indeed, sir, as perfectly, perfectly the same man before your going to France, sir? as perfectly, perfectly, sir? [És tényleg minden porcikájában ugyanaz a férfi maradt, aki a franciaországi út előtt volt, sir? Minden porcikájában, minden egyes porcikájában, sir?]

HORNER As perfectly, perfectly, madam. Nay, I scorn you should take my word; I desire to be tried only, madam. [Minden porcikámban, asszonyom. De nem szeretném, ha a szavaknak hinne. Tegyen próbát, asszonyom.]

LADY FIDGET Well, that's spoken again like a man of honour: all men of honour desire to come to the test. [...] [Látja, ez megint az érdem emberére vall. Minden érdemes férfiú tettleges bizonyításra törekszik.]

(198. o., [44. o.])

⁹A konverzációs implikatura során a beszélő megsérti Grice a közölt információ egyértelműségére és hatékonyságára irányuló konverzációs maximáit. Ennek célja az információ nyelvileg indirekt módon való átadása a teljes őszinteségből esetlegesen fakadó konfliktusok elkerülése céljából (l. például Thomas, 1995)

Néhány sorral később, mikor Sir Jasper Fidget újra bekapcsolódik a beszélgetésbe:

SIR JASPER Come, is your ladyship reconciled to him yet? have you agreed on matters? For I must be gone to Whitehall. [Nos, kibékült már vele, asszonyom? Sikerült megegyezniük? Mert nekem sürgősen Whitehallba kell mennem.]

LADY FIDGET Why, indeed, Sir Jasper, Master Horner is a thousand times better man than I thought him. [...] Truly, not long ago, you know, I would as soon have lain with him as have named him. [Tudja, Sir Jasper, Megejti úr százezerszer különb férfi, mint amilyennek gondoltam. [...] nemrég [...] inkább lefeküdtem volna vele, mint hogy a nevét ki kelljen mondanom.]

SIR JASPER Very likely, poor madam. [Nagyon valószínű, szegény asszonykám.]

MRS. DAINTY FIDGET I believe it. [Meghiszem azt.]

(II. felvonás, utolsó jelenet, 200. o., [44-45.o.])

Miután Lady Fidget megbizonyosodott arról, hogy Horner pontosan ugyanaz, mint aki franciaországi útja előtt volt, fennhangon kezdte hirdetni a férfi becsületességét, majd, hogy újkeletű érzelmeit minél szemléletesebben kifejezze, kijelenti, hogy ezelőttig előbb bújt volna vele ágyba, minthogy nevét kimondja. Férje és sógornője hevesen bólogat – két különböző dologra, hiszen itt ismét a jelentés eltérő interpretációjáról van szó. Sir Jasper, meggyőződve felesége erényességéről, a mondat metaforikus értelmét ragadja meg, Mrs. Dainty viszont a szó szerintit, mely – a dialógus előzményeit tekintve – a helyes értelmezés.

A *wit* ambiguitásának –és általában véve a konverzációs implikaturának – egyik „előnye”, hogy le lehet tagadni az üzenet beszélő által szándékolt jelentését. Nyelvi szinten tehát nem történik hazugság, és ez a tény teszi lehetővé azt, hogy a szereplők nyíltan beszéljenek tabutémákról és egymás szerelmi ügyeiről. Abban az esetben, ha a hallgató/olvasó birtokában van a szükséges információnak, képes az üzenetet helyesen értelmezni; ha nincs, akkor a téves, de a szituációba szintén illeszkedő interpretációt kapja. A szemlélő számára az eltérő értelmezések ütköztetéséből fakad a komikum.

A fentiekén kívül számtalan más hasonló jelenet (pl.:porcelán-jelenet, IV. felvonás, 13. jelenet) merít a *wit*ből, illetve a kétértelműségből. A *Falusi felséggel* foglalkozó irodalom(pl. Mavrocordato, 1968; Thompson, 1984) is kiemeli a vígjáték nyelvezetének metaforikusságát és

többértelműségét. Feltételezhető tehát, hogy a wit mint komikum eszköze elősegíti a tabutémák nyilvános megvitatását az érintettek jelenléte esetében is. Érdeemes hozzátenni azonban, hogy több olyan részlet is található a drámában, ahol a szereplők a lehető legnyíltabban beszélnek, például:

PINCHWIFE [...] Besides, I must give Sparkish to-morrow five thousand pounds to lie with my sister. [Azon kívül holnap ötezer fontot kell adnom Sziporkának, hogy lefeküdjék a húgommal.]

(I.felvonás, 11. jelenet, 148.o., [19. o.]),

vagy amikor Sparkish rá akarja venni menyasszonyát, Alithéa-t, hogy fogadja el Harcourt-ot szeretőjének, mert színt akar vinni megkötötendő házasságukba:

PINCHWIFE Very frank, sir, to share your wife with your friends.
[De még mennyire nyílt: nyíltan megosztja feleségét a barátival.]

SPARKISH He is an humble, menial friend, such as reconciles the differences of the marriage bed; you know man and wife do not always agree; I design him for that use, therefore would have him well with my wife. [Harcourt szerény és szolgálatkész barátom nekem, olyasvalaki, aki összebékíti a házaspár ellentéteit. Tudhatja, hogy férj és feleség nem értenek mindig egyet. Én ezt a feladatot szánom neki, ezért súlyt vetek rá, hogy jóban legyen a feleségemmel.]

(III.felvonás, 8. jelenet, 238.o., [63. o.])

Megjegyzendő, hogy ezekben a dialógusokban a beszédpartnerek férfiak; ha nő is bekapcsolódik, a nyelvezet indirektebbé, leplezettebbé válik. A férfi-férfi párbeszédre jellemző továbbá a metaforikusság, ahogyan az a következőkben kifejtésre kerül.

3.1.1. Metaforikusság

Az elmés, kétértelmű szófordulatok mellett a *Falusi feleség* szóképekben is bővelkedik. Habár hétköznapi hasonlatokat és metaforákat a *Férjek iskolája* és a *Nők iskolája* is tartalmaz, ezek nem olyan részletes, ismétlődő és viszonylag komplex gondolatsoron végigvitt szóképek,

mint Wycherley vígjátékában. Ilyen például a SZERELEM HÁBORÚ metafora¹⁰, melyet az angol drámában „a szerelem olyan, mint a vadászat”, illetve „a szerelem olyan, mint a szerencsejáték” gondolatmenetek helyettesítenek (utóbbi a *Nők iskolájában* is megtalálható, IV. felvonás, 8. jelenet, Chrysalde). A leginnovatívabb, és a korabeli férfi-nő viszonyra talán legtalálóbban reflektáló metafora a cseléd Alain szájából hangzik el a *Nők iskolájában*:

ALAIN Adok egy példát rá [a féltékenységre], Zsuzsi, az kitanít,
Egy hasonlatot: az majd segít az eszednek.
Mondd: ha épp nekilátsz, hogy edd, a levesednek,
S jön egy éhes alak, hogy majd ő is eszi,
Ugye dühbe gurulsz és lekensz egyet neki?

(II. felvonás, 3. jelenet, 407. o.)

Ezen kívül nemigen találunk jól kifejtett, többelemű metaforát vagy hasonlatot Molière két vígjátékában. A *Falusi feleség* szóképei ezzel szemben sokkal konkrétabbak és kiépítettebbek, és éppen ezért stilizáló funkció tulajdonítható nekik: a *wit*-tel kombinálva explicitebbé, szemléletesebbé teszi a mondanivalót. A következő részletben Horner így magyarázza az udvarlás nehézségeit:

HORNER Doctor, [...] Ask but all the young fellows of the town if they do not lose more time, like huntsmen, in starting the game, than in running it down. One knows not where to find ‘em; who will or will not. Women of quality are so civil, you can hardly distinguish love from good breeding, and a man is often mistaken: but now I can be sure she that shows an aversion loves the sport, [...]

[Doktorkám,[...] Kérdezze csak meg a város ifjú arslánjait, nem úgy vannak-e ők is, mint a vadászok: sokkal több idejükbe telik a vad felderítése, mint bekerítése. Az ember nem tudja, hol keresse őket, meg hogy melyik hajlamos, melyik nem. Az előkelő hölgyek olyan udvariasak, hogy alig lehet megkülönböztetni bennük a szerelmet a jóneveltségtől, s a vadász gyakran bakot lő. Most azonban biztos vagyok benne, hogy amelyik undorral fordul el tőlem, szereti a kisde játékokat [...]]

(I.felvonás, 5.jelenet, 132. o., [12. o.])

¹⁰ Az alábbi metaforaelemzések a kognitív nyelvészet metafora-elméletét követik (l. például Kövecses, 2005). Az elmélet lényege, hogy az emberi elme az elvont fogalmakat konkrét(abb), térben és időben kiterjedéssel bíró dolgok segítségével értelmezi, ennek eszköze a metafora és a metonímia. A kognitív nyelvészet szerint az emberi gondolkodás alapvetően metaforikus. Az irodalmi, politikai, stb. szövegek ilyen szempontú elemzésével a kulturális nyelvészet foglalkozik.

Az egész gondolatmenet a KALANDOT KERESŐ FÉRFI VADÁSZ METAFORÁRA épül, és a többi elem következetesen ehhez igazodik: az udvarlás kezdete és a cél beteljesülése a vadászat fázisai, a nő pedig az elejtendő préda, aki élvezi az űzést. A NŐ PRÉDA vagy TENYÉSZÁLLAT-gondolat többször is megjelenik, például amikor Pinchwife faluról hozott feleségének beidomíthatóságáról beszél:

PINCHWIFE [...]At least we are a little surer of the breed there, know what her keeping has been, whether foiled or unsound. [De legalább kissé biztosabbak lehetünk a tenyészet felől, tudjuk, hogy a lovacskát jó vagy rossz helyen tartották-e?]

(I.felvonás, 11. jelenet, 148. o., [20. o.])

Bár ez a tudatos szóképhasználat elsősorban a férfi-férfi dialógusokra jellemző, a tenyészállat-metaphora a feleség-feleség dialógusban is feltűnik.

Hogyan köthető a *wit* és az imént bemutatott szóképgazdagság, illetve ezek hiánya a társadalmi valósághoz és a nőről való diskurzushoz? A következő részben erre kísérek meg választ adni.

3.2 Diskurzusok a nőről: kik beszélnek?

Ahogy arra a 2.4.4.3-mas pontban utaltam, a *Férjek iskolája* és a *Nők iskolája* dialógusaiban nem szerepel feleségek párbeszéde, a többi nő-nő dialógus pedig rövid, és egy kívülálló karakter megjelenése gyakran félbeszakítja. A *Falusi feleségben* ellenben egy egész jelenetet tesz ki három feleség társalgása. Ugyanakkor általánosságban megállapítható, hogy mindkét esetben a kizárólagosan férfi párbeszéd meghatározóak. Az elemzés e harmadik részében először a férfi-férfi, majd a feleség-feleség dialógusok, illetve az azokból leszűrhető következtetések kerülnek vizsgálatra, összekötve az előző pontban taglalt nyelvi különbségekkel.

3.2.1 Férfi-férfi dialógusok: a szerető mint tartozék

Mivel mindhárom vígjáték a nő házasságtörésének témája köré íródott, célszerű először ezt a szempontot felhasználni. A francia drámák pólus-ellenpólus (3.1) szerkezetű párbeszédei a *Falusi feleségben* is feltűnnek, igaz, sokkal erősebb kontrasztban. Visszatérve Arnolf és Chrysalde vitájára (I.felvonás, 1.jelenet), egyértelmű, hogy a rezonőr alul marad társa hajthatatlanságával és vehemenciájával szemben. Az övékéhez hasonló érvelési folyamat a *Falusi feleségben* is megtalálható, itt az „erőviszonyok” kiegyenlítettebbek abból a szempontból, hogy a

résztvevők egymás befejezett gondolataira reagálnak. Ugyanakkor Pinchwife-fal hárman állnak szemben, akik a zsarnok férj eszköztárából hiányzó *wit* segítségével elveszik a beszélgetés élet:

PINCHWIFE She's too awkward, ill-favoured, and silly to bring to town. [Olyan ügyetlen, csúnyácska és butuska, hogy nem hozhatom föl a városba.]

HARCOURT Then methinks you should bring her to be taught breeding. [Hát akkor éppen azért kellene fölhoznod, hogy kiművelődjék.]

[...]

DORILANT But they have always coarse, constant, swingeing stomachs in the country. [A falusiaknak viszont kemény, szívós, erős a gyomruk.]

HARCOURT Foul feeders indeed! [Rettentően tudnak zabálni!]

DORILANT And your hospitality is great there. [Napirenden van a vendégeskedés.]

HARCOURT Open house; every man's welcome. [Tárva-nyitva a kapu. Mindenkit szívesen látnak.]

(I.jelenet, 11.felvonás, 150. o., [20. o.])

Néhány gondolattal később, amikor Pinchwife szinte szó szerint ugyanazokkal a szavakkal érvel a tudatlan és ostoba feleség előnyei mellett, mint francia elődei, Horner így válaszol:

HORNER [...] But methinks **wit is more necessary than beauty**; and I think no young woman ugly that has it, and no handsome woman agreeable without it. [Véleményem szerint az ész fontosabb a szépségnél is. S az olyan fiatal hölgy, akinek esze van, nem is lehet csúf, mint ahogy a csinos nő sem lehet kellemes ész híján.]

(150-152. o., [21. o.])

Wit a wit-ben? Wycherley művének öt felvonásában rendszeresen felbukkan a *wit* mint a társasági ember nélkülözhetetlen tulajdonsága, Sparkish önmagukat is „*we wits*”-nek hívja, a szociális élet fő központját, a színházat pedig egy ízben kritizálják szellemnélküliségéért. Lehetséges, hogy a *Falusi feleség* komikumának eszköze egyben a korabeli angol gentry réteg szellemiségét tükrözi? Horner szavaiból úgy tűnik, az intelligencia nem csak a férfiakkal, hanem a női nemmel szemben is alapvető elvárás. Ugyanez azonban nem feltételezhető Molière férfikarakterének szavai alapján; bár Chrysalde tesz egy gyenge kísérletet Arnolf meggyőzésére

a női értelem létezéséről („*L’esprit et la beauté...*”), a francia rezonőrök nem térnek ki erre. Ugyan a hajadonokkal szemben engedékenyebb álláspontot képviselnek, inkább a „szabadelvű nevelés” hatására és a nők alaptermészetére hivatkoznak:

ARISTE Szabadságot szeret a nő, akármelyik,
A rideg csöszködés kegyetlen fék nekik.
Minek zsandárkodás, vasrács acéllakattal ?
Az asszony és a lány sose lesz tőle angyal ;
(I.felvonás, 2.jelenet, 314. o.)

A Pinchwife-Horner vitát továbbolvasva ugyanakkor kitűnik, az intelligens feleség legnagyobb előnye az, hogy titokban tudja tartani szeretőjét:

PINCHWIFE [...] What is wit in a wife good for, but to make a man a cuckold ? [A nő csak arra használja az eszét, hogy urát felszarvazza.]

HORNER Yes, to keep it from his knowledge. [Meg arra, hogy ezt titokban tartsa].

PINCHWIFE A fool cannot contrive to make her husband a cuckold. [Az ostoba asszonyban
nincs annyi ravaszság, hogy férjét fölszarvazza.]

HORNER No; but she'll club with a man that can: and what is worse, if she cannot make her husband a cuckold, she'll make him jealous, [...] [Nincs. De szövetkezik egy olyan fiatalemberrel, akiben van. S ami még rosszabb, ha nem is tudja felszarvazni a férjét, azért féltékennyé teszi, [...]]

(I.felvonás, 11. jelenet, 152.o., [21. o.])

Lényegében minden nő megcsalja férjét, csak a ravasz diszkréten kezeli a helyzetet. A férj pedig vagy nem vesz róla tudomást, vagy, amint azt Sir Jasper és Horner egyezsége is mutatja, asszisztál a szerető megszerzéséhez és tartásához. Előbbire a *Nők iskolájában* Arnolf is tesz utalást:

ARNOLF Egyik férj menydörög, de hiába ; a másik
Engedelmesen a dolgok kezére játszik,
S látva, hogy küszöbén a ficsúr megjelent,
Udvariasan ő fog kesztyűt és köpenyt.

(I.felvonás,1.jelenet, 392. o.)

A dialógusokból kitűnik, hogy a férj felszarvazása mindennapossá vált, sőt, magasabb társadalmi körökben (értsd : polgárság, gentry, arisztokrácia) társadalmi elvárás fiatal férfiszerepet tartani. A

férjnek nemigen marad más választása, mint tűrni, főként, hogy felesége szerint a viszony házastársi becsületüket hivatott megóvni („*Parce qu'elle lui dit que c'est pour sa vertu*”) Míg Arnolf és Sganaralle szemüvegén keresztül (a rezonőrök sem mondanak ellent) a megcsalás egyértelműen elítélendő és (implikálva) kizárólag a nők bűne, Pinchwife kivételével Wycherley férfikarakterei látszólag sokkal pragmatikusabban állnak a problémához, melyben minden bizonnyal közrejátszik az is, hogy a megkötöttség házasságok többsége előzetes megegyezésen alapuló érdekházasság. A szakirodalomban többek között Gill (In : Payne, 2000) és Kachur (2004) is kiemeli, hogy a 17. században a házasság elsősorban gazdasági, és nem érzelmi döntés, melyet Wycherley karakterei nem is titkolnak. Ezt sejteti Sparkish is, amikor menyasszonyát győzködi Harcourt mint szerető elfogadásáról :

SPARKISH But how do you love her ? [De hogyan szereted?]

[...]

HARCOURT With the best and the truest love in the world. [A legjobb, a leghűbb szerelemmel a világon.]

SPARKISH Look you there then, that is with no matrimonial love, I'm sure. [Lássuk csak, nem házastársi szerelemre gondolsz, ugyebár?]

(III.felvonás, 7.jelenet, 234. o., [61. o.])

A tipikus gentry meglátása szerint tehát a házasság kizárja az érzelmi köteléket. Gill értelmezésében az angol restaurációs dráma a házasság egy új modelljét mutatja be, melyet „vonzó, hasonló gondolkodású egyének szellemes és kulturált szövetsége¹¹”-ként jellemez. Hasonló gondolatmenetet követ Kachur is, amikor az állami esküvő (1653) engedélyezését (melynek következtében a házasság szentségből, Isten előtti kötelékből polgári intézménnyé válik) és a királyi uralom megingását egy újfajta, radikális nőfelfogás kialakulásának előzményeként látja: a nő innentől számítva nem alárendelt, hanem szabad, önálló akarattal bíró egyén. Mindennek azonban ellentmondhat Gill konklúziója, miszerint a Restoration Comedy hűen tükrözi a „férfi” és a „nő” hagyományos felfogását, és minden szubverzív (értsd: az

¹¹ „[manners comedy] sets out a new model of marriage as a witty, cultivated alliance of elegant, like-minded individuals” (In: Payne, 2000, 191. o.)

uralkodó ideológiától eltérő, a fennálló társadalmi viszonyokat esetlegesen megbolygató) női viselkedést büntet. Bár Gill a feminista kritika perspektívájából vizsgálja a restaurációs drámát, lényegében ő is a műfaj moralizáló funkcióját emeli ki: a megoldásban visszaáll az elvárt társadalmi rend, melyben a férfi hangja a domináns diskurzus. Ezt a megállítást erősítik azok a szóképek, melyek egyértelműsítik, hogy a nő a férfi tulajdonát képezi. Gondolatilag tehát megegyeznek Alain A NŐ A FÉRFI ÉTELE (LEVESE) metaforájával. Metafora vagy hasonlat formájában a következő asszociációk találhatók:

A NŐ PRÉDA

A NŐ TENYÉSZÁLLAT

A NŐ SPÁNIEL (itt Horner a nők álságos viselkedésére utal)

Azontúl, hogy a felsorolt képzettársítások direkt módon fejezik ki a beszélő gondolatát, a kor társadalmi jelenségeire is reflektálnak. A 3.1.1-es pontban amellett érveltem, hogy az angol dráma szóképei sokkal konkrétabbak, mint a két Molière-vígjátékban találhatók. Ennek oka lehet, hogy a fentieket felépítő elemek közvetlenül kapcsolódnak a 17. századi nemesség mindennapjaihoz: a vadászat, a lovak és kutyák tartása, illetve tenyésztése elengedhetetlen részét képezte a felsőbb rétegek szórakozásának és presztízisének. E tevékenységek olyannyira beleívódtak életvitelükbe, hogy természetessé vált azok az élet más területeihez való kapcsolása. A fenti szóképek segítségével a hallgató/olvasó számára tehát megjelenik a kor egy fontos részlete.

Egy negyedik, igen specifikus asszociáció a következő:

A SZERETŐ KÖNYV („*No, mistresses are like books.*” .”[*Dehogy! A szeretők olyanok, akár a könyvek.*] –Harcourt, I.felvonás, 6.jelenet, 136. o., [14. o.]

Ez utóbbi jelentősége, hogy megjelenik a női szerető; más szóval, a férfiak ugyanúgy házasságtörésbe keverednek, mint a nők (házassága előtt Pinchwife maga is nagy kujon hírében állt, férjre való tekintet nélkül válogatott). A felszarvazó férfi képe nincs jelen sem a *Férjek iskolájában*, sem a *Nők iskolájában*: annak ellenére, hogy Horace és Valère elvben már menyasszony lányt szeretnek, az ő szándékuk tiszta (házasság), nemigen lehet egyenlőségjelet tenni szerelmük és Horner hódításai közé. Hasonló analógiát lehet találni Horner és Harcourt

szerelemhez való attitűdje között.

Látható tehát, hogy a *Falusi feleségben* a házasság, a férfi-nő kapcsolat és a megcsalás problémája ugyanazon nézőpontból két irányban is kiterjesztésre kerül: a kor házasságról és társadalmi nemekről való gondolkodását meghatározó férfi diskurzus különbözően ítéli meg a nő és a férfi ugyanazon, házasság kötelékén belül elkövetett tettét, igaz, a két szóban forgó kultúra (francia és angol) eltérően viszonyul a házasságtöréshez. A következőekben azt vizsgálom, hogy ugyanez a jelenség (a házasság és bizonyos vonzatai) hogyan reprezentálódik a *Falusi feleség* nő-nő, nevezetesen a feleség-feleség dialógusában

3.2.2 Feleség-feleség dialógusok: “We, women of honour”

A *Falusi feleség* II. Felvonásának 6.jelenete több szempontból is “különlegesnek” tekinthető. Egyrészt a hallgató/olvasó egy olyan dialógusnak lehet tanúja, melynek – feleségkarakter híján – nyoma sincs Molière elemzett vígjátékaiban; másrészt pedig ez a bizalmas beszélgetés lehetőséget ad arra, hogy a férfi-férfi dialógusok után a házasság és a megcsalás problémája női szemmel is láttassék.

A beszélgetésnek három résztvevője van: Lady Fidget, sógornője, Mrs. Dainty Fidget és Mrs Squeamish. Társalgásukból nyilvánvalóvá válik, hogy

- tisztában vannak saját társadalmi pozíciójukkal, és rendkívül osztályérzékenyek (class-conscious)
- magukat még egymás között is (!) „we, women of honour”-nak (kb. „tisztességes asszony”) titulálják, ugyanis
- szeretőt tartani nem bűn, amennyiben az társadalmilag és anyagilag egyenrangú velük. Ez szükséges az asszonyi becsület fenntartásához, mert környezetük ezt várja el.

A probléma ott kezdődik, hogy a hozzájuk hasonló gentry-k és nemesemberek („men of quality”) úgy tűnik, lejjebb adták elvárásaikat, és inkább „little playhouse creatures”-ökkel, rangon aluli, megvetendő nőkkel szűrik össze a levet, mely következtében ők is hasonlóan megalázó viszonyokra kényszerülnek. Mrs Squeamish meg is jegyzi:

MRS SQUEAMISH [men of quality] use us with the same indifferency and ill-breeding as if we were all married to 'em. [az előkelő férfiak] olyan közönyösen és modortalanul bánnak velünk, mintha valamennyien a feleségük lennénk.

(184.o., [37. o.])

A házasság tehát voltaképpen egy kényszerű, unalmas állapot, melyből a szerető tartása az egyetlen kivezető út, és ebből – ahogyan Sparkish elszólása (24.o.) is mutatja – nem csinálnak titkot. Mindebből az következik, hogy a viszony nem csak presztízs kérdése, hanem szórakozás is. Ugyanakkor furcsa ellentmondás van a publikus és a privát szféra között e tekintetben: bár köztudott, hogy az asszonyok rendszeres férfilátogatókat fogadnak, a kapcsolatot titokban kell tartani. Erre ugyan alkalmasabb lenne egy „egyszerű” polgár, akit senki sem ismer, de egy házas nemesemberrel viszonyt folytatni kisebb bűn – feltehetőleg ugyanazon okokból, mint amiért ők tartanak szeretőt. Ebből következik, hogy nem csak egyéni szinten beszélhetünk tettetésről és hipokrizisről: környezetük egésze színleli a becsületet, miközben gyakorlatilag mindenki közrejátszik barátja vagy rokona felszarvaz(tat)ásában. Lady Fidget egyedül Horner-nek beszél őszintén tettetett erényéről:

HORNER But why that mighty pretence to honour? [De hát akkor miért adják annyira a tisztességet?]

LADY FIDGET We have told you; but sometimes 'twas for the same reason you men pretend business often, to avoid ill company, to enjoy the better and more privately those you love. [Már megmondtuk. De néha ugyanarról van szó, mint mikor maguk, férfiak úgy tesznek, mintha rengeteg dolguk volna, hogy lerázzák a nyakukról a kellemetlen társaságot, s annál szabadabban és meghittebben tölthessék idejüket azokkal, akiket szeretnek].

(V. felvonás, 10. jelenet, 362. o., [120. o.])

Lady Fidget szavaiból olybá tűnik, a becsületesség álcája a kulcs a két nem boldogságához – külön a házastárstól. Ezt a felfogást támasztja alá Sparkish megjegyzése (28. o.) Mindezzel szándékos kontrasztot képez Alithéa és Harcourt szerelme, illetve a lány erkölcsi szilárdsága, de az ő történetük kivételt, egyfajta egyensúlyt testesít meg a drámában.

4. Konklúzió, összegzés

Jelen tanulmány célkitűzése az volt, hogy Molière *Férjek iskolája*, *Nők iskolája* és Wycherley *Falusi feleség* című vígjátékainak szociokritikai alapú elemzésével vizsgálja a 17. századi házasság- és feleségképek esetleges különbségeit a korabeli angol és francia kultúrában. A következtetések nyilván nem vonatkoztathatóak a társadalom egészére, lévén a drámák karakterei és célközönségea polgárság, az angol gentry és a nemesség rétegeiből kerülnek ki.

Összességében elmondható, hogy a dialógusok nyelvezetében, tartalmában és típusaiban található különbségekből lehetséges a házasság és a feleség kollektív felfogásában való eltérésekre következtetni, melyeket ez az utolsó, befejező részben három dimenzió mentén összegzek: a házasságtöréshez való hozzáállás, a nő mint feleség státusza a férfi által irányított domináns diskurzusban, és a *wit* szerepe a társas kapcsolatokban.

4.1 A házasságtörés problematikája: elítélendő cselekedet és engedékenység

A törzsrészben elemzett férfi-férfi diskurzus alapján elmondható, hogy az angol férj saját felszarvaztatásához való hozzáállása sokkal pragmatikusabb, mint ahogyan az Sganarelle és Arnolf szavain keresztül a francia férjről feltételezhető. A házasságtörés mindkét kultúrában általános társadalmi jelenség, de az angol férj jobban elfogadja ennek szociális „szükségességét”; saját félrelépéseit hasonlóan diszkréten kezeli, a megcsalást – ellentétben azzal, ami a Molière-drámákból kiolvasható – nem bünként és kizárólag a nő gyengeségeként fogja fel. A szerető tartása és a színlelt becsület mindkét kultúrában kiterjed az adott társadalmi réteg egészére: társadalmi elvárás, amit az erény álcája mögé kell rejtteni. Ez a kettős viselkedés a réteg általános hipokriziséhez vezet, és egyben legitimálja a *comedy of manners*-nek / *comédie des mœurs*-nek tulajdonított erkölcsjavító funkciót.

4.2 A női hang az uralkodó férfi diskurzusban

A résztvevők neme szerint csoportosított dialógustípusokat áttekintése és néhány kiragadott párbeszédészlet elemzése arra engedhet következtetni, hogy az angol nő/feleség hangja sokkal hangsúlyosabb, mint a franciáé: Wycherley drámájában megjelenik a feleség házasságtörésről való nézőpontja, míg Molière vígjátékaiban gyakorlatilag minden, a korabeli nő megismerését esetlegesen elősegítő megnyilvánulás férfi-férfi párbeszédre keresztül valósul meg.

Hangsúlyozandó ugyanakkor, hogy a női hang erősebb jelenléte ellenére a *Falusi feleség* ugyanúgy a kor uralkodó férfi diskurzusában íródott – maga a szerző is férfi –, és ezért nem lehetséges teljes bizonyossággal állítani, hogy a nő-nő dialógusok minden részletében női nézőpontot tükröznek. Emellett nyelvi szinten többször is egyértelművé válik (metaforikusság), hogy mind az angol, mind a francia férfi tulajdonának tekinti feleségét.

4.3 A *wit* szerepe a férfi-nő kapcsolatban

A *Férjek iskolájában* és A *nők iskolájában* a szellemesség mint a férfi számára vonzó női tulajdonság nem jelenik meg; a nővel szemben felállított elvárások – legyen szó a zsarnok férjjelöltről vagy az éppen engedékenyebb rezonőről – a hagyományos értékrendet tükrözik. A konvencionális társadalmi szerepek kiosztása a Falusi feleségben is megjelenik (moralizáló, értékrend-helyreállító funkció), de a *wit* mint a nő személyiségében kíváncsi jellemvonás explicit módon kifejezésre kerül (l. Horner, 25.o.). A férfi karakterek (Horner, Sparkish, Dorilant) megnyilvánulásai alapján arra lehet következtetni, hogy a *wit* a társasági élet központi eleme a korabeli angol gentry réteg számára.

A fentiekben tett megállapítások logikusan illeszkednek az elemzett szövegek nyelvezetéhez és tartalmához. Emellett több, az adott korra jellemző társadalmi tendencia – az érdekházasság általánossága, a társadalmi státusz fontossága, a nő férfival szembeni másodrendűsége – alátámasztani látszik őket. Ugyanakkor – tekintve hogy a három szöveg vígjáték, és az egyik a társadalmi hibák (néha végletes) kikarikírozására tökéletes angol szatíra – fontos megjegyezni, hogy a tanulmány nem fekete-fehér társadalomképeket kíván ábrázolni, hanem inkább kísérletet tesz arra, hogy a szövegalapú elemzés segítségével esetlegesen megnyilvánuló társadalmi jelenségeket próbáljon kiszűrni.

Bibliográfia

Forrásszövegek

Molière: *L'école des maris* (1661). Paris VI: Classiques Larousse, 1962.

Molière: *L'école des femmes* (1662). Paris VI: Classiques Larousse, 1962.

Wycherley, W. *L'épouse campagnarde* (1675). In: Mavrocordato, A.-Wycherley, W. 1968. *L'épouse campagnarde (The Country Wife)*. Introduction, traduction, notes par A. Mavrocordato.. Aubier : Editions Montaigne-Collection Bilingue.

Forrásszövegek magyar nyelvű fordításai

Molière: *Férjek iskolája*. Weöres Sándor fordítása. In: Molière összes drámái I. 2002. Budapest: Osiris Kiadó.

Molière: *Nők iskolája*. Szabó Lőrinc fordítása. In: Molière összes drámái I. 2002. Budapest: Osiris Kiadó.

Wycherley, W. *Falusi feleség*. A fordításhoz tartozó utószót és jegyzeteket Kéry László írta. 1959. Budapest: Osiris Kiadó.

Molière; la comédie des mœurs

Baschera, M.1999. *Théâtralité dans l'oeuvre de Molière*. Tübingen: Narr

Bertrand, D. 1999. *Lire le théâtre classique*. Paris: Dunod

Bourqui, C.1999. *Les sources de Molière: Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*. Gabriel Conesa vezetése alatt. Paris: Sedes

Miles, D.H.1914. *The Influence of Molière on Restoration Comedy*. New York: The Columbia University Press

William Wycherley ; Restoration comedy

Canfield, J.D.1980. Religious Meaning and Religious Language in Restoration Comedy. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol.20, n° 3, Restoration and Eighteenth Century (Summer), 385-406.

<http://cerisia.cerosia.org/articles/canfield-religion.pdf>

Deborah Payne (szerk).2000. *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: CUP

Felhasznált fejezetek:

Langhaus, E. A.: The Theatre

Dobson, M.: Adaptations and Revivals

Corman, B.: Comedy

Gill, P.: Gender, Sexuality and Marriage

Cordner, M.: Playwright versus Priest

Grantley, D. *The Social Geography of London in Restoration Comedy*

http://kar.kent.ac.uk/2141/1/The_Social_Geography_of_London_in_Restoration_Comedy.pdf

Kachur, B.A.2004. *Etheredge and Wycherley*. Palgrave Macmillan.

Knutson, H.C.1988. *The Triumph of Eit: Molière and Restoration Comedy*. Columbus: Ohio State University Press.

Mavrocordato, A-Wycherley, W.1968. *L'épouse campagnarde (The Country Wife). Introduction, traduction, notes par A. Mavrocordato*. Aubier : Editions Montaigne-Collection Bilingue.

Thompson, J.1984. *Language in Wycherley's Plays: Seventeenth Century Language Theory and Drama*. The University of Alabama Press.

Vance, J.A.2000. *William Wycherley and the Comedy of Fear*. University of Delaware Press.

A 17. századi nő társadalmi helyzete

Dousset, C.2009. Femmes et héritage en France au XVII^e siècle. *XVII^e siècle* n° 244, 2009/3,477-491.o.

Laurence, A.2009. Les femmes et la transmission de la propriété. L'héritage dans les îles Britanniques au XVII^e siècle. *XVII^e siècle* n° 244, 2009/3, 435-450. o.

Mouysset, S.2009. De mémoire, d'action et d'amour : les relations hommes/femmes dans les écrits du for privé français au XVII^e siècle. *XVII^e siècle* n° 244, 2009/3, 393-408.o.

Irodalomelméleti áttekintő munkák (szociokritika)

Bergez, D.-Barbérís, P.-de Biasi, P.M.-Marini, M.-Valency, G. 1990. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Szerk :Bergez, D. Paris : Bordas.

Duchet, C.1979. *Sociocritique*. France :Editions Fernand Nathan.

Általános történelmi munkák (Történeti áttekintés)

Kinder,H. és Hilgemann, W.1992. *Világtörténelem. SH atlasz sorozat*. Budapest: Springer Hungarica Kiadó.

Morgan, K.O.(ed). 1989. *The Oxford Illustrated History of Britain*. Oxford:Oxford University Press.

Példák felhasznált nyelvészeti eszközöket tárgyaló munkákra:

Kövecses, Z.2005. *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest: Typotex.

Thomas,J.1995. *Meaning in Interaction: an Introduction to Pragmatics*. London: Longman.