

SOROZAT-
SZERKESZTŐ

KÁLLAY GÉZA

SHAKESPEARE-
OLVASATOK
A STRUKTURALIZMUS UTÁN



II.

SZERKESZTETTE
GÁRDOS BÁLINT-KÁLLAY GÉZA-VINCE MÁTÉ

Készült az OTKA K79197 számú pályázata keretében.

© Szerzők, 2013
© Szerkesztők, 2013

ISBN 978 963 284 477 0
ISSN 2064-3209

 **ELTE
EÖTVÖS
KIADÓ** www.eotvoskiado.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja
Felelős szerkesztő: Pál Dániel Levente
Kiadói szerkesztő: Gaborják Ádám

Borító: Csele Kmotrik Ildikó
Tördelőszerkesztő: Heliox Film Kft.
Nyomdai kivitelezés: Multiszolg Bt.



TARTALOM

*Megjegyzés a korábbi korban nyomtatott könyvek oldaljelöléseiről
és a magyar fordítással nem rendelkező művek címeiről* 7

II. ÚJHISTORIZMUS

5

WALTER COHEN

A velencei kalmár és a történeti kritika lehetőségei 11

COPPÉLIA KAHN

„A bőkezűség bűvereje”. Az *Athéni Timon*, a Jakab-kori pártfogás,
és az anyai hatalom 36

STEPHEN GREENBLATT

Láthatatlan lövedékek. Reneszánsz hatalom és felforgatóerő
a IV. és V. Henrikben 71

III. FEMINIZMUS, GENDER- ÉS QUEER-TUDOMÁNY, POSZTKOLONIALIZMUS

CATHERINE BELSEY

A nemi különbségek lebontása. Jelentés és nem a komédiákban 105

LISA JARDINE

Kulturális zavar és Shakespeare tanult hősnői.
„Ósdi paradoxonok ezek” 129

GARY TAYLOR

- Szöveg- és nemi kritika. Egy kényes hely a *Tévedések vígjátékának* szövegében 155

VALERIE TRAUB

- Homoerotika a shakespeare-i vígjátékokban 185

JONATHAN BATE

- Caliban és Ariel visszaír 220

IV. ÚJ SZÖVEGTAN, ÚJMATERIALIZMUS

MARGRETA DE GRAZIA ÉS PETER STALLYBRASS

- 6 A shakespeare-i szöveg materialitása 237

DAVID SCOTT KASTAN

- Shakespeare az elméletek után 276

JOHN JOWETT

- Shakespeare-darabok szerkesztése a huszadik században 299

- A fordítás alapjául szolgáló eredeti cikkek adatai* 329

MEGJEGYZÉS A KORAÚJKORBAN NYOMTATOTT KÖNYVEK OLDALJELÖLÉSEIRŐL

A koraújkorban nyomtatott könyvekben gyakran nem voltak oldalszámok, ezért az oldalakra a legelterjedtebb a nyomdai ívek megjelölésével (*signature*) hivatkozni, ahogy ezt több itt olvasható tanulmány is teszi. Ezt a jelölést a nyomdászok eredetileg saját maguk számára nyomtatták minden ív bizonyos oldalaira, hogy miután az ívet felválták a megfelelő számú lapra, tudják, hogy milyen sorrendben kell őket egymás után illeszteni. Az első elem (leggyakrabban betű vagy betűk) azt jelöli, hogy melyik ívből kerül ki az adott lap (pl. H), a második azt, hogy az íven belül hányadik (pl. 2), végül az utolsó, hogy a már kész könyvben az adott szövegrész az oldal színén (r – *recto*; mai könyvekben páratlan oldal), vagy fonákján (v – *verso*; mai könyvekben páros oldal) helyezkedik-e el. Az így kapott jelölés (pl. H^{2v}) nem fordítható le automatikusan oldalszámmra (mivel az, hogy egy adott ívet hány lapra vágnak fel, függ a könyv méretétől), viszont pontosan megadja, hogy a könyvön belül hol kell keresnünk az adott hivatkozást.

MEGJEGYZÉS A MAGYAR FORDÍTÁSSAL NEM RENDELKEZŐ MŰVEK CÍMEIRŐL

Amikor a főszövegben említett művek (pl. Shakespeare-kortársak darabjai) nem jelentek meg magyarul, akkor vagy csak az angol címet közöljük, vagy ahol a tanulmány megértése szempontjából fontos volt, ott az angol cím után zárójelben megadjuk annak magyar nyersfordítását is álló betűkkel. Ha egy magyar cím dőlt betűkkel szerepel, az azt jelenti, hogy az adott mű megjelent magyar fordításban is, és erre hivatkozunk. A lábjegyzetekben ilyenkor megadjuk mind az angol, mint a magyar kiadás adatait.

HOMOEROTIKA A SHAKESPEARE-I
VÍGJÁTÉKOKBAN

nem hiszen, hogy ez lenne a teljes igazság. Ebben a kontextusban sokkal meghatározóbb a szociológia, mint a biológia. Hála évtizedek intenzív feminista kutatásának, most már minden tudós számára lehetővé vált, amennyiben kielégítően tájékozott, hogy észrevegyen olyan részleteket, amelyekre korábbi kutatók nem voltak figyelemmel. Kollektíven, mint tudományos közösség, sokkal érzékenyebbek vagyunk a társadalmi nem (*gender*) ábrázolására, mint elődeink.

Hanem részben a szöveg romlottsága is oka annak, hogy a szerkesztőknek meggyűlt vele a baja. Három, szoros közelségben lévő hibát nehezebb kijavítani, mint egyet. Továbbá, az is az oka, hogy bonyolult gondolatot fejez ki, és a szóban forgó költői kép a költészetnek egy olyan alfaját képviseli, amelyet a tizenharmadik századi szerkesztők – és azóta is sokan – irritációval, vagy jobb esetben türelmetlenséggel kezeltek.

A szerkesztők jobban szeretik az olyan *crux*okat, melyeknél felvillantható a villámcsapásszerű találékonyság – mint Theobald híres „[babeld] of greene fields”⁶⁹-e – mely hirtelen bevilágítja az egész verbális tájat. Az ilyen javítások nem kívánnak magyarázatot, nem kell őket megvédeni, hiszen a legtöbb olvasó számára annyira nyilvánvalóan „helytállóak”, hogy már attól kanonikussá válnak, ha kimondjuk őket. Az ilyen javítások születésében éppúgy, mint az értékelésükben, az intuíció játszik főszerepet. Nyilvánvalónak látszik tehát, hogy az ilyen javításokból, mint ez a *Tévedések vígjátékából* származó, sosem lesz az előbb említetthez hasonló szerkesztői villámhadjárat. Az ilyen szakaszok költői képeinek kibontása a logikus és retorikailag helytálló fokozatos kifejtésén múlik. Ha egy ilyen szakasz lesz szövegromlás áldozata, akkor csak állításainak fájdalmas újrakeresése, újragondolása és újrafeltalálása, az összes lépéskor felmerülő lehetőségek számbavétele hozhatja meg a feloldást.

A szerkesztő a szerző szövegével mindig egy nagyon sajátos együttlétre lép: egyszerre fogadja magába a szöveget és hatol a mélyére. A férfi szerkesztői hagyomány előnyben részesíti azokat a *crux*okat, melyek végén gyors, robbanásszerű kielégülés várható; amelyik javítás nem kecsegtet ilyen gyors megoldással, annál a szerkesztőt csalódottság tölti el. De egy ilyen *crux* csak „hamisságot és romlottságot” kínál, amely „sok kéz alatt”, azaz a hosszasan fenntartott felfedező odafigyeléssel győzhető csak le. E két módszer egyike sem élvezhet monopóliumot a szöveg fölött. A jó szerkesztő, mint a jó szerető, mindkettőre képes kell hogy legyen.

Bodó Bence fordítása

A shakespeare-i vígjátékokban a női szerepeket játszó színésznők jelensége három különböző tengely mentén szült (*engendered*) értelmezéseket. A színésznő lehet egyrészt pusztán színházi konvenció a középkori dráma hagyományaiban; lehet másrészt egy olyan egyedi politikai döntés kérdése, amelynek célja, hogy I. Erzsébet kivételével minden nőt távol tartson a színpadoktól vagy más nyilvános platformoktól; harmadrészt pedig értelmezhető úgy, mint az önazonosság metadramatikai megtestesítője: a szerepjáték, a kitalálósdi, vagy a Másik formájában. Talán túl elnagyoltnak hangozhat, ha az első megfogalmazást formalistának, a másodikat feministának, a harmadikat pedig újhistoristának nevezzük. Ugyanakkor a későbbiekre nézve hasznos lehet ez a felosztás annak érdekében, hogy ezen álláspontokat olyan gondolatkörök kontextusaiban rendezzük el, mint egyrészt egy esztétikai esemény viszonylagos politikai hordereje és hatása, másrészt a patriarchális ideológia hatalmának egy általános politikai környezetben (political economy) történő meghatározása, harmadrészt pedig annak felmérése, hogy politika és gender milyen hatást gyakorol a szubjektivitás problematikájára. Az alábbi fejezetet ezen gondolatkörök metszéspontjában kívánom elhelyezni.¹

Elsőként amellet érvelek, hogy a színésznők női szerepekre való alkalmazásának gyakorlata nem pusztán a dramaturgiai hagyományból eredt, és nem is kizárólag egy patriarchális stratégia volt. Amint arra Stephen Orgel is rámutat, a színésznők „egyedülálló módon angol megoldást jelentettek”. Amikor 1599-ben a színésznőket kitiltották a spanyol színpadokról, „a transzvesztita fiúk látványa még nőknél is megbotránkoztatóbbnak hatott, aminek következtében a határozatot négy évvel később visszavonták.”² A köznapi gyakorlat bármennyire is visszaszorította a nőket a túlzottan nyilvános szerepléstől, e szokás nem is annyira a tiltás jegyében vált általánossá, mint inkább annak felismerése folytán, hogy

¹ Az itt közölt tanulmány eredetileg Traub *Desire and Anxiety: circulations of sexuality in Shakespearean drama* c. könyvének 5. fejezete. (A szerk.)

² Stephen Orgel, „Nobody's Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women”, *South Atlantic Quarterly*, 88/1 (1989), 7–8.

⁶⁹ „zöld mezőkről motyog” (a ford.) (V. Henrik, 814/2.3.16)

a színésziük lehetőséget teremtettek komplex vágyak és fantáziák kifejezésére, valamint kulturális szorongások közvetítésére. Ezek a vágyak és szorongások eredetüket és következményeiket tekintve nemcsak gender-szempontról meghatározottak, de erotikusak is voltak. Továbbá, fiukat női jelmezbe öltöztetve annak érdekében, hogy azok az így nyert női szerepükkel férfiakat (vagy még más nőket is) személyesíthessenek meg, különösen jó szolgálatot tett az olyan drámának, amely az önazonosság konstrukciójával és felbomlásával kísérletezett. Ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy jelen esetben az identitás fogalma nem általános, differenciálatlan önazonosságot takar, hanem olyan összetett szubjektivitást, amely már eleve a gender és erotika alkotta erőterben jelenik meg.

Állításom szerint a színésziük alkalmazása bizonyos shakespeare-i komédiákban alapjául szolgál a homoeroticizmus feltárásának, amely által mind a színészek, mind a közönség számára kifejezhetővé válik egy immár nem zsarnoki vágy típusa a vígjátékok konvencióinak és kötöttségeinek keretében. A színésziük jelensége nem csupán mellékterméke vagy mellékhatása az amúgy „valójában” az identitásról szóló vagy nőgyűlöletet ábrázoló drámáknak, hanem alapot szolgáltat az erotikus vágy és a szorongás színészi játékban történő kibontásához. Ebben a fejezetben azt a korábbi állításomat kívánom szemléltetni, amely szerint bizonyos Shakespeare-szövegek a homoerotikus vágy áramlását vizik színre, és amelyek a homoerotikus energiát előhívják, közvetítik, üzletelnek vele és kioltják, miközben szembesítik azokkal a gyönyörökkel és szorongásokkal, amelyek a korai kultúra által formált jelenségeiben megjelennek. A shakespeare-i dráma nem csak arra a 4. fejezetben is tárgyalt ideológiai mátrixra reagál, amely a homoerotikus vágy értelmezését meghatározta, hanem a maga ambivalens módján a homoeroticizmus korai jelenségeinek kialakításához is hozzájárult.³ Ezek a drámák nem a társadalmi (köz)valóság mimetikus tükrüként és nem is a kizárólag a szerző szexuális preferenciájával magyarázható irodalmi-történeti rendellenességként értelmezendők: a bennük megjelenő homoeroticizmus legpontosabban kulturális beavatkozásként érzékelhető egy túlságosan is heteroszexuális módon meghatározott normarendszerben. Ezáltal nem csak a korai szexualitás hasznos elméleti vizsgálatát jelenti, hanem a mai erotika-felfogás problémáinak feltárásához is hozzájárul.

³ Könyve 4. fejezetében TRAUB a 80-as és 90-es évek kritikai gyakorlatát vizsgálja és bírálja, mivel szerinte a vágy kifejezésének alkalmazása során összemoszák a szubjektivitást, a szexualitást és a nemi szerepek kategóriáit. Ennek következményeképp a „női vágy” kategóriája akaraton kívül a fallocentrikus logika megerősítéséhez vezet. A fejezet fókuszában a szexualitás Freudtól eredő bináris logikájának (vagyis annak az elképzelésnek, hogy a nemi szerepek egyértelműen meghatározzák a szexuális vágy „normális” és „deviáns” tárgyát) dekonstrukció áll a korai kultúra női és férfi homoerotikájáról szóló diszkurzusok történeti vizsgálatán keresztül. (A szerk.)

A homoerotikus vágy áramlása az *Ahogy tetszik* és a *Vízkereszt*⁴ című drámákban elemzésem során a transzvesztitizmus (*transvestism*) fogalmához kapcsolódik. Ezt a kifejezést az álca (*disguise*) és a nemváltó öltözködés (*cross-dressing*) helyett használom annak leírására, hogy milyen következmények származnak Rosalinda és Viola (korabeli érzékelés szerinti) férfiruhába történő átöltözésekor. Jóllehet a pszichoanalízis szempontjából a transzvesztitizmus az eltérő nem öltözködésének viseléséből fakadó nemi izgalom leírására szolgál, és ezért a kifejezés használata ezen szereplők cselekedeteire anakronisztikus és nem jogos, mindazonáltal e fogalmat a benne rejlő sajátos erotikai implikációk és felhangok miatt alkalmazom. E drámákban tehát a transzvesztitizmus nem az egyes szereplők vágyaihoz kötött, hanem a teljes mű szövetét átjáró általánosabb erotikus hatást eredményez.

Ezen kijelentéseimet már maguk a színházellenes röpiratok szerzői (*anti-theatricalists*) is részben alátámasztják, akik a színház iránti megvetésüket egyre inkább a fiúszínészek alakjának kritikájában összpontosították. Ők a szexualitás mimetikus elmélete alapján a nőnek öltözött fiú színészeket nem csak azzal vádolták, hogy megjelenésükkel felélesztik a férfiközönség nemi vágyát, hanem azzal is, hogy ez a nézőket fantáziáik el- és kizárására és színpad mögötti kiélésére bátorítja. A színházi világ elítélésére alkalmazott hasonlatok kifejezetten erotikus volta azt mutatja, hogy Stephen Gosson, John Rainoldes, Phillip Stubbes és William Prynne számára a színészek jelmezei nem csak a státusz vagy gender határainak átlépését, hanem erotikus határok átlépését is jelentette.⁵

⁴ A tanulmányban később előforduló, e két drámából származó idézeteket NÁDASDY Ádám fordításában közlöm. Mindkettő megtalálható: SHAKESPEARE, *Drámák. Második kötet*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2008. (A ford.)

⁵ Stephen Gosson a *The Schoole of Abuse* (A szemfényvesztés iskolája, 1579; The Shakespeare Society, London, 1841) című munkájában nem tesz kifejezett említést homoerotikáról, de ő indítja el a színházellenes röpiratok nemiségre és erotikára fókuszáló támadását, amennyiben a színház „nőieskedő gesztusaival az érzelmeket felkorbácsolja, s ledér beszédével a jellemtelen szenvedély étvágyát gerjeszti.” A rákövetkező évben egy névtelen pamfletíró (valószínűleg Anthony Mundy) az Öszörvetszre hivatkozva (5 Móz. 23.5) érvel amellett, hogy a női szerepeket fiúkkal eljátszatni az isteni törvénnyel ellenkezik. A Biblia tekintélyének köszönhetően az ellenkező nem szokása szerinti öltözködés (*cross-dressing*) elleni vád bizonyult a leghatásosabbnak a színpad elleni támadásokban. Stephen Gosson kirohanása a *Plays Confuted in Five Actions* című munkában ([A színdarab cáfolata öt tételben] = *Markets of Bawdrie: The Dramatic Criticism of Stephen Gosson* [A trágárság piaca: Stephen Gosson drámakritikai írásai], szerk. Arthur KINNEY, Salzburg Studies in Literature 4., Salzburg, Institut für Englische Sprache und Literatur, 1974) a Deuteronomium alapján azért ítéli el a férfiak női öltözködését, mert a ruházattal nem csupán „a női külcsínt, de a női tartást és mozdulatot, hanghordozást s szenvedélyt is magukra öltik.” Az *Overthrow of Stage Plays* (A színi játékok legyőzése) című munkájában pedig John RAINOLDES írja azt, hogy „a női viselet szenvedéllyel érinti s kuszálja a férfit, amikor a nő emlékképével és képzeletével hat rá: s a dolog emlékképe a vágyat is felkavarja, valamint: „a női viseletben szikrázó bűnös vágy a férfiakban tisztátalan vonzalmat ébreszthet, miként Nero vágyott Sporusra s Heliogabalus önmagára, s még inkább igaz ez mindazokra, kik az arcátlanságnak

másrészt eszközként is szolgálhat azon bináris struktúrák lebontásához, amelyek-től a nők alárendelése függ.

Meglátásom szerint a szonett-ciklus logikája mélyen nőgyűlölő, és a benne megjelenő homoerotika is szorosan összekötődik a nőgyűlölettel: a női nemző-képességet lealacsonyítja és megfosztja jelentőségétől, kreatív erőit pedig az a hím költő-szerető sajátítja ki, aki ezáltal képes ünnepelni és halhatatlanná tenni (férfi) szerelmét. Ehhez képest a férfi homoerotikus vágy megjelenítése az *Ahogy tetszikben* és a *Vízkeresztben* nem tűnik sem a nőkkel szembeni iszonyra, sem a férfi dominancia önigazoló ideológiájára alapozottnak. Az *Ahogy tetszik* homoerotizmus nem egyenes ági folytatása a hercegi udvart jellemző homoszociális viszonyoknak – a homoerotikus kapcsolatok is általában azok között alakulnak ki, akiket e viszonyokból kiutasítottak –, és Antonio, Viola/Cesario, Orsino vagy Olivia homoerotikus érdeklődése sem támogatja a *Vízkeresztben* megjelenő patriarchális törekvéseket. Vagyis az, hogy a homoerotika férfi vagy női változatban testesül meg, nem befolyásolja a homoerotika szubverzív képességét. Viola/Cesario a kettős viszonyú erotikára irányuló vágya fenyegetőbb a darabon belül, mint Orsino hasonló érzelmei, mégsem annyira veszélyes, mint Antonio vágyának kizárólagossága.

Mindkét darab férfi és női homoeroticizmusa tulajdonképpen a „természetes” szerelem egymást kiegészítő de egymással ellentétes nemek szerepére alapozott ideológiáját zavarja meg. Ennek folyamán az ezeket a szövegeket (is) átható domináns diskurzustól való eltérés meghaladja az atyai törvényt, vagyis azt a parancsot, amely szerint a szexualitás, akár csak a nemi szerepek, a „természetes” bináris kódnak szerint sorakozik majd fel. Azáltal, hogy a vágy módok ilyen önkényes felosztását elutasítja, az *Ahogy tetszik* és a *Vízkereszt* homoerotizmus a mind a férfiakat, mind a nőket kordában tartó kulturális kódot bontja meg, ezáltal belülről forgatva fel a patriarchátus rendszerét.

Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy a Shakespeare-művek ne mutatnának fel számtalan példát a nőgyűlölő megnyilvánulásokra. Az elemzésem által felvetett egyik fontos kérdés az, hogy miként tudott a homoerotika a szonettek nőgyűlöletében támogatónak hatni, míg a darabokban a nőgyűlölettel szemmel láthatólag függetlenedni. Továbbá, az irodalmi műfaj milyen mértékben képes az erotikus vágy vagy szorongás kifejezését befolyásolni? Hogy e kérdésekre választ nyerjünk, és hogy eddigi állításaimat megalapozhassam, Shakespeare elődeinek, kortársainak és követőinek homoerotikához való viszonyát is meg kell vizsgálni. A kutatáshoz nyilvánvaló összehasonlítási alap lehetne a Shakespeare és Marlowe műveiben megjelenő homoerotika, valamint a transzvesztitizmus használata

Lyly, Sidney, Spenser, Jonson, Middleton és Dekkor munkáiban.⁹⁶ Ennél a pontnál kulcsfontosságú, hogy gender és erotika viszonyát óvatosan csalogassuk elő, és hogy az erotika önmagában álló problémaként tudjon felmerülni: szorosan a gender kérdéséhez kapcsolódva, ugyanakkor szigorúan különbözve is tőle.

Jelen pillanatban e kutatás veszélye abban áll, hogy a gender-különbözőségeket teljes mértékben figyelmen kívül hagyjuk a „szexualitás”-ra irányuló törtetésünkkel. Ám ha nem felejtjük el, hogy gender és erotika vizsgálata csupán egy nagyobb kép része, amelyben arról a többes alanyi pozícióról elmélkedünk, amelyben mi is folyamatosan élünk, és ha saját erotikus gyakorlatunk összetettségére is visszagondolunk, talán sikerül felvázolni különbözőségeink (szín)játékát anélkül, hogy e különbözőségeket vagy magunkat túlságosan is tárgyiasítanánk. Az erotikai döntés, mint ahogy Robert Stoller megjegyzi, „vélemények, ízlések és esztétikák kérdése”; és a politika színházának kérdése is, amelyben mindannyian – jelen pillanatban – is egy-egy szerepet játszunk.⁹⁷

Iváncsics Bernát fordítása.

⁹⁶ RACKIN a transzvesztitizmus kapcsán már megkezdett egy ehhez hasonló összehasonlító vizsgálatot az „Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage” című munkájában (PMLA 102.1 [1987 január], 29–41).

⁹⁷ Robert STOLLER, *Observing the Erotic Imagination*, New Haven, Yale UP, 1985, 15.