

Válasz Bertha Csilla, Bollobás Enikő és Sarbu Aladár opponensi bírálatára

Mindenekelőtt köszönetemet fejezem ki mindhárom opponensnek, akik alaposan, az átfogóbb kérdésekre és a kisebb részletekre egyaránt figyelemmel olvasták el a pályázatomban disszertációként benyújtott könyvet. Nagyon megtisztelő, hogy gondosan megírt, támogató bírálatukban kitértek a munka szakmai újdonságaira, elismerték és összefoglalták erényeit és eredményeit, ugyanakkor rámutattak vitatható pontjaira, illetve hiányosságaira is. Ezáltal bizonyos fogalmak, kérdések átgondolására és megfogalmazásuk további finomítására adtak számomra alkalmat. Mivel a három bírálat többnyire eltérő nézőpontokból és területeken közelít a disszertáció szövegének egyes tartalmi, érvelési, formai és szerkezeti aspektusaihoz, valamint az elméleti beágyazás kérdéseihez, az alábbiakban külön-külön válaszolok felvetéseikre, kritikai megjegyzéseikre, és közben utalok néhány átfedésre.

1. Válasz Dr. Bertha Csilla egyetemi docens bírálatára

Bevezetőjében az opponens elismerően említi, hogy könyvem „nagy összegző mű”, mert „az egész huszadik századi ír dráma áttekintésére” vállalkozik, „a nőábrázolás és nőírók szempontjából” (1). A fókuszba állított, az 1980-as és a 2000-es évek között született női korpusz mellett a korábbi, a férfi drámaírók által teremtett hagyomány illetve a női drámaírás töredékes vonulatának legfőbb szerzőiről vázlatosan esik szó munkám bevezetőjében és az 1. fejezetben. A rövid elemzések arra példák, hogy milyen előzményekkel, reprezentációs konvenciókkal vethető össze, és milyen előzményeket folytat a kortárs írók (illetve egy nőkből álló szintársulat) által jegyzett ír drámairodalom legjava.

Először a férfi-kánon nagyjainak (Yeats, Synge, O’Casey) a nőalakok/nőiség polarizált szemléletet tükröző ábrázolásáról írottakkal vitatkozik az opponens. Elsősorban a fentiekben említett vázlatosság okozza, amint arra Bertha Csilla is utal (7), hogy rövid terjedelmű összefoglalóban a hangsúlyok viszonylag könnyen eltolódnak, illetve a nem-konvencionális drámaforma részletesebb tárgyalása nélkül egyes ítéletek túl sommásnak tűnhetnek. Úgy gondolom, hogy a huszadik század eleji ír drámák interpretációja mindenképpen ideológiai megközelítést igényel, akár a gender-kérdések helyeződnek a középpontba, akár a nemzetépítés és a dekolonizáció irodalmának részeként foglalkozunk a művekkel. Megkerülhetetlen tény, hogy a kritikai diskurzusban az ír nemzeti narratíva különböző aspektusainak ábrázolási módjait az imperiális, patriarchális kontextusban polarizálódott,

eltorzított társadalmi nemi viszonyok és azok rögzített kulturális kódjai felől vizsgáló olvasatok tudtak az utóbbi időben újabb eredményeket felmutatni.

A továbbiakban az opponens Yeats nőábrázolásával kapcsolatos megállapításaimat veszi górcső alá. Kifogásolja, hogy az *On Baile's Strand*-ben Aoife-t az „androgén” jelzővel írom le egy kritikus nyomán, reflektálatlanul (5). Az egykori harcias nőkre (warrior women) elég általánosan használják az androgén jelzőt, és a dráma Aoife-ről szóló sorai is kiemelik, hogy férfias és nőies tulajdonságokat egyesít magában. Igazat kell adnom viszont az opponensnek abban, hogy nagyobb kitekintést kellett volna adnom a régi ír hagyományban megképzett erőteljes nőalakok sokoldalúságára. A *The Dreaming of the Bones* című dráma kapcsán Bertha Csilla felteszi a kérdést, hogy a disszertáció szerint „Miért csak a nő tánca a kísértés?” (3). Természetesen nem csak Dervorgilla táncol, hanem egykori szerelmese és a bűnhődésben párja, az Idegen (Stranger) névvel jelölt Dermot is. Történetüket azonban Dervorgilla mondja el a Fiatalembernek, és ő szól arról is, hogyha megbocsátanának nekik, megszabadulnának az átoktól, míg ezalatt majd táncuk közben az Idegen végig hallgat. Mint Lady Gregory *Dervorgilla* című drámája is mutatja, a két szerelmes egykor határátlépő kapcsolata, amely a legenda szerint utat nyitott Írország angol megszállásának, leginkább a nő bűneként rögzült a nacionalizmus által befolyásolt közgondolkodásban. Ilyen értelemben utal a történetre Joyce *Ulysses*-ében a polgártárs is: „A házasságtörő nő és az édes kedvese hozta nyakunkra az angolszász haramiákat. ... Egy becsstelen asszony ..., ez a forrása minden bajunknak.”¹ A példák alátámasztják, hogy a legendabeli szeretők közül Dervorgilla táncának aktívabban csábító jellegét okkal hozza előtérbe a dráma. A *The Only Jealousy of Emer* című Yeats-dráma nőábrázolására vonatkozó soraimban Bertha Csilla önellentmondást lát, mert „mind a nő, mind a férfi főhős többszöröződik,” a nő sem kényszerül egysíkú szerepre (4). A többszöröződés azonban nem azonos módon történik. Cuchulain három alakban megjelenítése hősi személyiségének rétegzettségét emeli ki, a három különböző nevű nőszereplő viszont egymással szembeállított típusokat képvisel, és nem egyetlen női szubjektivitás összetettségét.

Yeats és Gregory Cathleen ní Houlihan figuráját megformáló drámája valóban gyakran téma a feminista kritikában. A kulturális örökségben sokáig fennmaradó szimbolikus szerepüket az ír nők nyomasztónak ítélik meg, mert valós problémáikat és törekvéseik sokféleségét elfedi, fenntartva a kettősségekbe írottág lehetőségét.² Kétségkívül igaza van Bertha Csillának, amikor azt mondja, hogy a nemzet allegóriája jelenik meg Cathleen alakjában, és nem fordítva, az ikonizáció történelmi folyamatának irányára emlékeztetve (4).

¹ James Joyce. *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós, szerk. Bartos Tibor. Budapest: Európa, 1986. 422.

² Vö. Eavan Boland. *Object Lessons*. London: Vintage, 1996. 136.

A poszt nacionalista irodalmi diskurzusban manapság azonban többször találkozunk a „woman as Ireland” mint az „Ireland as woman” kifejezéssel, vagyis a hordozó kerül előtérbe, és nem a szimbolizált tartalom, alighanem azért, mert az utóbbi elvontsága helyett tudatosan az emberi oldalt hangsúlyozzák az elemzők. Az opponens megjegyzi, hogy a nemzetet vagy hazát szimbolizáló Cathleen alakján nem kérhető számon, hogy „nem elég egyénített” (5). Rövid elemzésemben nem is teszem ezt, hanem arra utalok, hogy a nők ábrázolásában polarizáltság mutatkozik: Cathleen idealizáltságát a hétköznapi valósághoz kötődő nők kézzel fogható vesztesége ellentétezi. Az utóbbiakról Bertha Csilla jogosan mondja, hogy realista módon vázolta fel őket a szerző, csak éppen, tegyük hozzá, nem Yeats, hanem Gregory.³

Synge nőszereplőivel kapcsolatos észrevételeimből az opponens hiányolja, hogy nem írok arról, mennyire a posztkoloniális megközelítéssel értelmezhető szabadságvágy mozgatja döntéseiket (7). Az utóbbi megnyilvánulásának általános jelenlétét nem vonom kétségbe, de úgy gondolom, a női karakterek szabadságvágya közelebbről önkiteljesítésükre irányul, amit Synge dramatizálása szerint az korlátoz, hogy nincs valódi választási lehetőségük. Nora például nem választhatja a fiatallembert, mert miután kiderült, hogy öreg férje él, és nincs kilátás örökségre, az asszony nem kell már a másik férfinak. Ibseni elődjével ellentétben Nora nem önszántából hagyja el a házat, hanem mert nem tehet mást, férje kiutasította. A darab utolsó jelenetének megkomponálása erősen inspirálja a gender-szemponutú olvasatot, ugyanis Nora szemlélatomást nem annyira a szabad élet értékei iránt érzett belső meggyőződésből követi a Csavargót, aki hipnotikus szavakkal ecseteli, mit lát és hall majd Nora a természetben, hanem hangja-vesztetten kénytelen ezt az ajánlatot a tapasztalatai alapján elég kétséges lehetőségként elfogadni. Ebbe az irányba mutat például Anthony Roche elemzése is a drámáról.⁴ Úgy tűnik, a személyes szabadságra és teljes életre vágyó, kétszeresen gyarmatosított nő számára Synge szerint egyszerűen nincs megfelelő tér és létezési mód a korabeli patriarchális Írországból.

A kortárs drámaíróknak műveit taglaló elemzéseimre vonatkozóan Bertha Csilla szintén hiányol, vagy kifogásol néhány részletet. Elsőként azt, hogy Elizabeth Burke-Kennedy *Women in Arms* című drámája esetében nem tárgyalom behatóan a férfi szerzők dramaturgiai megoldásaitól különböző térkezelést, a nő és a táj szerves összetartozását (8). Ez valóban hiányosság; a drámáról szólni akartam a térrel foglalkozó fejezetben is, de éppen egyedisége miatt nem tudtam a többi mű és a *Women in Arms* között kapcsolatot teremteni, ami implicite

³ Ld. James Pethica. „'Our Kathleen': Yeats's Collaboration with Lady Gregory in the Writing of *Cathleen ni Houlihan*.” *Yeats Annual* No. 6. Ed. Warwick Gould. Houndmills: Macmillan, 1988. 8-10.

⁴ Anthony Roche. „Woman on the Threshold: J. M. Synge's *The Shadow of the Glen*, Teresa Deevy's *Katie Roche* and Marina Carr's *The Mai*.” *Irish University Review* 25.1 (1995): 150.

jelzi, hogy munkám választott szerkezetének nem csak előnyei, hanem korlátai is vannak. Carr *The Mai* című drámájáról szóló elemzésem kapcsán Bertha Csilla megjegyzi, hogy a kijelölt szempont érvényesítése nem alkalmas a mű mélyebb, mitikus rétegének feltárására, a hősnő archetípusos, egyszenvédélyű lényként való bemutatására (9). Egy ilyen olvasat valóban releváns, lehetőséget ad rá például annak az elbeszélte jelenetnek a számbavétele is, amelyben a Mai megbűvölten nézi a párját sirató hattyút az ablakból. Számomra azonban a többi Carr műhöz képest feltűnő a darab történelmi beágyazottsága, amiről Mary Trotter tanulmányát idézem.⁵ A nőgenerációk együttes szerepeltetésével Carr itt a társadalmi nemi viszonyokról szóló diskurzus írországi változásainak egyéni interiorizálásáról is képet ad, és ezt magyarázó keretnek látom a Mai cselekedetei értelmezéséhez. Jennifer Johnston *Christine* című monológja esetében Bertha Csilla szerint „a jól bejáratott kritikai megfogalmazások, kitételek mintha eleve meghatároznák” interpretációm (9), és nem veszek észre pszichológiai árnyalatokat, például azt, hogy férje temetésekor Christine, bár nem tud sírni, fájdalmat érez. A monológ következő félsora: „my eyes bursting out of my head with pain and I still couldn’t cry”⁶ értelmezhető szerintem úgy, hogy Christine erőlködik, hogy az elvárásoknak megfelelően sírjon, és ez okoz neki fájdalmat.

Az opponens megjegyzi, hogy időnként mintha kettős mércét alkalmaznék, amikor a századelő férfi szerzőinek való visszaírást, illetve a női szerzők műveinek velük való párhuzamait tárgyalom, a férfi szerzők rovására. Anne Devlin *Ourselves Alone* és O’Casey dublini trilógiájának összevetésekor szerintem mindkettőnél a militarizált közéletben szerepet játszó férfiak és a magánszférára és érzelmekre koncentráló nőalakok bináris ellentéteiről írok, de csak O’Casey esetében kárhoztatom ezt a kettőséget (10). Szándékom szerint nem kárhoztatom a férfiszerzők dramaturgiai megoldásait sem itt, sem másutt, hanem a női szerzők másféle megközelítését igyekszem feltárni. Mind O’Casey, mind Devlin esetében a két nem különböző szférákhoz kötöttsége, tekintve a polgárháborús kontextust, amelyben a darabok születtek, szükségszerű kiindulópont. Míg azonban O’Casey nőalakjai többé-kevésbé sztereotípiákat (Írország-anya, megesett lány, elhagyott feleség, ártatlan áldozat)⁷ testesítenek meg, Devlinnél kimutatom, hogy a női triója tagjai közötti viszony nem hierarchizált, mint a szektáriánus közegben a férfiak között, és így egymás szubjektum pozícióit tudják erősíteni.

⁵ Mary Trotter. „Translating Women into Irish Theatre History.” *A Century of Irish Drama: Widening the Stage*. Ed. Stephen Watt et al. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 2000. 170.

⁶ Jennifer Johnston. *Christine. Three Monologues*. Belfast: Lagan, 1995. 66.

⁷ Vö. Paul Murphy. *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008. 173.

Nem elég meggyőző a Carr *On Raftery's Hill* és Beckett *Endgame*-je közötti párhuzam, írja Bertha Csilla, mert a mozdulatlan reménytelenség, amely mindkét dráma végén megjelenik, számtalan más műben is lehet zárókép (10). Carr Beckett-ből írta magiszterdolgozatát, és a nagy előd hatása számos művén érződik. Azért látom a *Raftery*-t az író leginkább beckett-i drámájának, mert a végső dermedtség mindkettőben az alá- és fölérendeltségi viszony megmerevedettségét jelzi annak ellenére, hogy a hatalmát veszített patriarchális struktúra már nem ad ehhez alapot és keretet, csak a belsővé tett kétosztatú szemlélet makacs ereje tartja fenn. A szöveg alapján Beckettnél ez a viszony a gyarmatosítás maradványaként is értelmezhető, Carr-nál pedig a családi kötelékek és a társadalmi nem konvencióinak egymást támogató rögzítettségeként. Ezen a ponton válaszolok arra a felvetésre is, hogy a disszertáció, „ideológiai-alapú” vizsgálódás lévén, „semmiféle értékítéletet, esztétikai rangsort nem állít” (11). Az elemzett húsz darab természetesen nem azonos színvonalú, de valamennyit figyelmet érdemlőnek találtam a vizsgált átfogó tematika és a fejezetcímekben jelzett dramaturgiai eszközök, stratégiák vagy a karakterformálás eredetisége, megújítása szempontjából. Ebben a tekintetben azt a két drámát is jelentősnek találom, amelyek az opponens szerint gyengék. Egyikük, Stella Feehily *Duck*-ja elsősorban a női alávetettség és az abból eredő agresszió testi megnyilvánulásai révén nyújt újdonságot. A másik éppen Carr *Raftery*-je, melyről írva a kritikai recepció, tekintve a darabot megelőző Midlands-trilógia nagy sikerét Bertha Csilla szerint „átsiklik a formai gyengeségeken” (12), például azon, hogy „egy kívülről szervesülően a drámára aggatott mítosszal is próbál operálni” (10). A disszertációban utalok arra (167), hogy a Zeus-Héra mítosz vérfertőző aspektusainak összefoglalója nem is szervesülhet a drámába, hiszen éppen a mitikus idők és a családon belüli erőszak jelene közötti diszharmóniát húzza alá: az előbbi nem értelmezi az utóbbit. Igaz, a *Raftery* egyes részletei nem kellően kidolgozottak, de a kritika számára mintha egyre izgalmasabbá válna, alighanem mert a patriárka Red Raftery plasztikusan megformált alakját az ír maszkulinitás újkeletű diskurzusának szempontjai szerint is érdemes vizsgálni.⁸

Végül arra az átfogó kérdésre reagálok, amelyet Bertha Csilla úgy vet fel, hogy vajon tényleg egyediek, a műnem szempontjából újítók-e a nődrámaírók megoldásai, tehát „[v]alóban a dramaturgia-e az, ami más, mint a férfiaké, vagy csak az általa dramatizált tartalmak”? (11). Természetesen nincs egymástól mereven elválasztható férfi- és női dramaturgia, mint ahogyan mondjuk az amerikai fehér és nem-fehér szerzők között sem tehetünk abszolút különbséget. A specifikus tartalom és szemléletmód azonban formaképző

⁸ Pl. Maria Doyle. „Slouching towards Raftery's Hill: The Devolving Patriarch in Marina Carr's Midlands Plays.” *Modern Drama* 53.4 (2010): 495-515.

erejű, mint általában, és a női írásmód, melynek aspektusai Luce Irigaray és Hélène Cixous elméleteiből ismertek, a drámaírásban is érvényesülhet. Disszertációm bizonyítani kívánja, hogy a vizsgált eszközökkel és azok sajátos kombinációi révén a női hagyományt együttesen megszilárdító művek kitágítják a műnemi határokat és új színeket hoznak az ír kánonba.

2. Válasz Dr. Bollobás Enikő egyetemi tanár bírálatára

Tartalmi értékelésében az opponens először arra hívja fel a figyelmet, hogy „a nemzeti és a társadalmi nemi identitás összekapcsolása” az ír közegben „nem előzmény nélkül való”, és tágabb kontextusba lehetett volna helyezni (1). Teljesen egyetértek ezzel, a komparatív megközelítés a jelenség értelmezésének finomítása szempontjából igen hasznos lehet. A témakör kapcsolódik ahhoz a kérdéshez, hogy az ír posztkolonializmus mennyiben különbözik a más országokra jellemző esetektől, aminek bemutatását az opponens hiányolja (7). Úgy gondolom, hogy az ír kultúra posztkoloniális jellegének tárgyalására csak a körülötte kialakult viták főbb irányvonalainak ismertetésével tudtam volna vállalkozni, ez azonban szétfeszítette volna a disszertáció kereteit. Tartalmi és szerkezeti kérdésként az opponens felveti, hogy megindokolhattam volna, miért nyújtok az 1. fejezetben az ír nők társadalmi helyzetéről és az írországi feminizmusról kitérőt Augusta Gregory és Teresa Deevy egyes, a későbbiekben vizsgált drámaírói korpusz előzményének tekintett művei vizsgálatába ékelve (2). Szándékom az volt, hogy a „nem-irodalmi” betétekkel az ír nők posztkoloniális korabeli alárendeltségét és az abból fakadó, nyomokban máig ható disszonanciákat és asszimetriákat világítsam meg, mint a női drámaírás kezdeteinek, majd kiteljesedésének hátterét. Valószínűleg célszerű lett volna az 1. fejezetet kettébontanom. Egyrészt többet, illetve részletesebb elméleti beágyazással tudtam volna így szólni a Gregory és Deevy képviselte előzményekről, másrészt (külön fejezetben) az ír posztkolonializmusnak a nők szempontjából történő ismertetését kiegészíthettem volna a női szubjektivitás, szubjektum pozíció, szubjektumság fogalmainak az írekre vonatkoztatott összefoglalójával, melyet az opponens jogosan hiányol, mivel csak implicite, utalásokban vannak jelen a disszertációban (6).

A 2. fejezet kapcsán a bíráló többek között észrevételezi, hogy az elméleti fogalomtár mintha nem épülne be szervesen a szövegolvasásba, mert számos fogalom jelentése nincs végigvezetve, éppen ezért problematikus a rájuk történő hivatkozás (2). Az egyik ilyen fogalom a mimikri. A disszertáció 51-52. oldalán valóban azt írom egy dráma (Gina Moxley, *Danti Dan*) kapcsán, hogy a főszereplő tizenéves lány, Cactus, egyfajta mimikrit játszik („acts out a kind of mimicry”). Nevezetesen az őt gúnyoló és lenéző, macho viselkedésű idősebb fiút (Noel-t) utánozza azzal, hogy ő is egy gyengébbet, a szellemi fogyatékos fiút, Dan-t kezel

tárgyként és alárendeltként, mint megfigyelése szerint Noel a barátnőjét, ráerőltetve akaratát. Cactus tetteinek értelmezését kulcsfontosságúnak láttam a drámában, de úgy tűnt, Irigaray vagy Bhabha egymástól eltérő mimikri-meghatározását csak részben tudtam volna hasznosítani. Ezért egy színházelméleti munkát használtam fel, és Marvin Carlson-t idézve írom, hogy bizonyos megnyilvánulásaiban a mimikri a hierarchikus hatalmi struktúra aláásásának eszköze. Carlson ezt az álláspontot Irigaray-hez közelebb tartja („closer to Irigaray and her concern with the subversion of patriarchal unity and order”).⁹ Moxley drámájában az említett utánpótlás olyan tragikus kimenetelű túlzásokba torkollik, melyek értelmezéséhez, és ezt most teszem hozzá, a Bollobás Enikő által javasolt „szubaltern ágencia”¹⁰ fogalom valószínűleg releváns lenne, a kontextusbeli különbségek ellenére is.

A 3. fejezet („Performance, Metatheatre, and Carnival”) kapcsán az oppenens hiányolja, hogy nincs különbségtétel a „performancia” (performance) és a „performativitás” (performativity) között, és nem tárgyalom, hogy a „szerepjáték” és „keresztöltözés” milyen értelemben performatív (2). Az előbbi fogalmak korunkban többféle diskurzusban megjelennek, így posztmodern, feminista és pszichoanalitikus elméletekben, melyek az identitást performatívnak tételezik. Disszertációm egy drámatörténeti korszakkal foglalkozik, így a műnem számomra azt diktálta, hogy a performancia és a performativitás fogalmait a fenti elméletektől részben eltérő, színháztudományi értelmezésben használjam. Drámákat elemző munkákban a „performance” meghatározását általában nem találjuk meg, annyira magától értetődő, hogy a szerző „normál színházi értelemben”,¹¹ tehát előadásra, eljátszásra utalva használja a terminust, a performativitás fogalma pedig ehhez szorosan kötődik. A színház közegében a performativitás tudatos teatralitást („theatricality”) implikál és olyan színházi eseményre utal, amely előtérbe helyezi a színpadi esemény reprezentációs működését és az ismétlések szándékos manipulálására képes, idézi disszertációm (68) Lib Taylor összefoglaló munkájából.¹² Ugyanitt gondolatmenetéhez Taylor hozzáteszi, hogy az identitás/szubjektivitás variációit, elmozdulásait megszólító, alternatív színház a test álcázásra, más személyek eljátszására és maskarádéra való képességének kihasználását helyezi gyakorlata középpontjába. Úgy látja, hogy a színházi előadás komplex performatív dimenzióval rendelkezik és a színház diszkurzív terében tudatos performativitás jöhet létre, amely a társadalmi performativitás, az ismétlődő (identitás-képző) „aktusok” működésének

⁹ Marvin Carlson. *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 1996. 176.

¹⁰ Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. 193.

¹¹ Carlson. i. m. 4-5.

¹² Lib Taylor. „Shape-shifting and Role-splitting: Theatre, Body and Identity.” *Indeterminate Bodies*. Ed. Naomi Segal and Lib Taylor. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2003. 164-65.

dekonstrukcióját tudja nyújtani.¹³ Ebben az értelemben tekintem performatívnak a 3. fejezetben elemzett drámák által megjelenített szerepjátékokat és keresztöltöztést, valamint Carr *Woman and Scarecrow* című drámájában a haldoklást mint a színpadon megjelenített performanciát. Az utóbbiban a performativitás működését úgy látom, hogy a haldokló búcsúztatásának ismétléseken alapuló, ritualizált mozzanatait, Victor Turner kifejezésével élve „társadalmi drámáját”¹⁴ a konvencionális struktúrától eltérő alakításával a főszereplő mintegy átírja.

A 3. fejezet bevezetőjében Lib Taylor sorai mellett Richard Schechnertől a performancia olyan meghatározását idézem, amely kiemeli a játék elemét, és ezzel a manipulációs technikákat alkalmazó performatív szerepjátékok későbbi tárgyalását vezetem be (68). A színházi kontextusokra is utaló Butler-idézet a „Performative Acts”-ből (79) itt a keresztöltöztéses, a másik nemet játszó előadásban rejlő szubverzív lehetőségeket támasztja alá Donoghue *Ladies and Gentlemen* című műve kapcsán. Az opponens felveti, hogy számos más teoretikus belátásaira is építhettem volna, amikor a társadalmi normák ismétléseken keresztül történő realizálásáról írok (3), mellyel szemben a drámák alternatív eljátszási módokat nyújtanak. Valóban idézhettem volna az iteratív-imitatív folyamatok magyarázatára Austin, Derrida és Searle munkáit Butleré mellett. Nem szerepeltetem azonban ezeket, mert az elméleti hivatkozások bővítése és kiterjesztése hangsúlyeltolódást okozott volna és legfeljebb közvetve járult volna hozzá a primér művek és a színháztudomány szempontjából itt specifikált dramaturgiai eszközeik tárgyalásához. A 68. oldalon utalok azonban Erika Fischer-Lichte könyvére, amely a „performatív” genealógiáját végigvezeti, és jelentésének változásairól szólva a kimondottan testi aktusokra vonakoztathatóságot is hangsúlyozza.¹⁵ Egyes, az opponens által kifogásolt helyeken talán félreérthető a megfogalmazásom. A „hiteles maszkulinitás” (79) kifejezés például nem az én elméleti fogalomtáram része, hanem arra utalok vele, hogy a *Ladies and Gentlemen*-ben a férfit játszó női főszereplő (male impersonator) az egyik imádójától kapott levélből olvas fel, mely szerint az illető autentikus férfiasságnak fogadja el azt, amit a színpadon lát („I know you are a real true man”). Hogy a másik nemet játszó megszemélyesítés ilyen hatást érhet el, elemzésem szerint a társadalmi

¹³ „... in its bid to address alternations, shifts, variations and displacements of identity/subjectivity, alternative theatre has placed the exploitation of the performer’s body and its potential for disguise, masquerade and impersonation at the centre of practice.... what [Butler] does not take into account is the complexity of the performative dimension of theatrical performance. ... theatre becomes a discursive space – a laboratory – in which social performativity, the absorption of reiterated ‘acts’, can be deconstructed through self-aware theatrical performativity.” Uo. 165-66, 168.

¹⁴ Victor Turner. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ, 1992. 92.

¹⁵ Erika Fischer-Lichte. *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge, 2008. 195-96.

nem konstruáltságát hangsúlyozza, mert az idézett néző számára hitelesnek tűnő férfiasság nyilvánvalóan performatív aktusok eredménye.

A női újraírás technikáiról szóló 6. fejezetből az opponens hiányolja annak indoklását, hogy a „női szerzők miért nem nyúlnak az egyébként kisszámú női elődhez” (4), vagyis Gregory és Deevy munkáihoz, s miért inkább Yeats, Beckett, Friel, stb. szövegnyomait kutatom fel drámáikban. Egyrészt azért, mert Gregory és Deevy viszonylag későn váltak a kánon részévé, ami a szövegkiadások és színházi előadások megkésettségét okozva erősen korlátozta, hogy a későbbi drámaírók alaposabban megismerkedhessenek velük. Másrészt azért, mert a női szerzők általában „visszaírnak” a férfi szerzőknek, átdolgozzák, áthangolják darabjaik bizonyos elemeit, amint erre a disszertáció 154-55. oldalain utalok. Ez a folyamat pedig általában kritikai attitűdöt, helyenként revíziót hordoz magában, melyet az írók, érthető módon, nem a női elődök munkáihoz nyúlva alkalmaznak. Előfordul viszont, teszem itt hozzá, női előd munkájának az eredeti szellemében való továbbírása: Elizabeth Kuti Frances Sheridan tizennyolcadik századi, *A Trip to Bath* című, befejezetlen vígjátékát egészítette ki két felvonással, *The Whisperers* címmel (1999), a szöveg azonban kéziratban maradt. Ugyanitt a palimpszeszt kifejezést Christopher Murray-tól idézem, aki az 1990-es évek ír drámai fejleményeinek általános bemutatásában látja ezt fontosnak a ráírás értelmében (154), de nem hivatkozik Genette-re. A fejezet elején az adaptáció és kisajátítás (appropriation) jegyeinek Julie Sanders-t idéző megkülönböztetéséhez most azt a kommentárt fűzöm, hogy a két eljárás között szemlátomást átfedések vannak. Az alfejezetek címében szereplő kulcsszavakkal („updating”, „adaptation”, „appropriating”) utalok arra, hogy melyik változathoz áll az éppen elemzendő forma a legközelebb.

Kritikai megjegyzései között az opponens első helyen említi, hogy nem egy jól kidolgozott elméleti struktúrába építve végzek szövegelemzéseket, és elméleti forrásaim kissé heterogének (5). Mivel drámatörténeti munkát írtam, nem egy elméleti struktúrát alkottam, hogy ahhoz rendeljek hozzá néhány szöveget, hanem a szövegek értelmezéséhez használtam fel különböző elméleti belátásokat. Egy posztkoloniális jegyekkel már nem jellemezhető, de a gyarmati és posztkoloniális örökség nyomait még magán viselő korszak női szerzők által jegyzett drámai termésének javát elemzem a disszertációban. Ehhez történeti keretet választottam, az egyes fejezeteket pedig a történeti szempont érvényesítése mellett főként dráma- és színházelméleti fejtegetések vezetnek be. Az elemzések során használt források heterogenitását részben az magyarázza, hogy a társadalmi nemmel kapcsolatos elméletekből és színháztudományi munkákból egyaránt meríték. Általános módszeremet és egyben a forráskezelés problematikusságát tekintve az opponens kifogásolja, hogy nem az említett

teoretikusok egy-egy gondolatmenetét követem végig, illetve nem adom meg az elméleti fogalmak-tételek genealógiáját, hanem azok kontextusából kiragadott idézetekkel támogatom meg elemzéseimet (5-6). Nem elméletek ismertetésére vállalkozom, így a teoretikus gondolatmenetek végigkövetése sem volt célom. Részben ez okozza, hogy előfordulnak másodkézből származó utalások a munkában, de egyes helyeken az eredeti idézőt is fontosnak tartottam megemlíteni. Mindazonáltal elismerem, hogy a fejezetek szilárdabban alapozott elméleti bevezetőket kellene nyújtsanak, elkerülve a rövid hivatkozásokat, bár az utóbbiak esetében többnyire nemcsak az idézőjelben tett néhány szó, hanem a mondat egészében parafrázált gondolat a hivatkozás.

A kellőképp vagy idejekorán nem kifejtett fogalmak között említi Bollobás Enikő Sedgwick tételét a nőnek a férfiak közti közvetítő szerepéről (5). Sedgwick-től azokat a sorokat idézem, amelyek a nőt csereárúként, szimbolikus vagyontárgyként írják le.¹⁶ Az idézet Gregory *Grania* című drámájának elemzésében jelenik meg (19-21), és kapcsolódik a disszertáció bevezetőjében a nő szimbolikus szerepéről írottak felidézéséhez. Közvetlenül a Sedgwick-idézet után jelzem relevanciáját aktuális műértelmezésemhez amikor arról írok, hogy a két férfi és Grania szerelmi háromszöget alkotó viszonyában a férfiak között szoros, homoszociális kapcsolat van, míg a nő izolálódik (és fellázad ez ellen). Az opponens úgyszintén hiányolja, hogy Foucault heterotópia-fogalmára utalva nem adok indoklást, hogyan alkalmazható a fogalom drámai terekre (5). Az utalás a 7. fejezet bevezetőjében jelenik meg, ahol a drámai tér összetettségéről írok, a színházi szakirodalomból vett idézetekkel megtámogatva. Foucault-t párhuzamként említem a 188. oldalon, bár valóban csak implikálom és nem fejtem ki, hogy a drámai tér természetével az ő heterotópia fogalma hasonlóságot mutat, amennyiben egy térben több, egymással esetleg inkompatibilis tér relációjáról ír és a színházi vonatkozásra is kitér.¹⁷ A hiányok között említi még az opponens az „embodiment” és „corporealization” fogalmak tisztázásának elmaradását. Ezeket a drámaelemző munkákban történő előfordulásuk értelmében használom, például Stanton B. Garner Jr. könyvére hivatkozva (40).¹⁸ A test-elméletek bevonása természetesen hozzájárult volna a fejezet bevezetőjének gazdagításához.

Kritikai megjegyzései után az opponens két lényeginek tekintett kérdést tesz fel (7), ezekre egyenként válaszolok.

¹⁶ Eve Kosofsky Sedgwick. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985. 25-26.

¹⁷ Michel Foucault. „Of Other Spaces.” *Third Principle*. 1967. <http://foucault.info/>

¹⁸ Stanton B. Garner, Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell UP, 1994. 186-87.

1. Az utazás mint „archetipikus trópus” kérdése. A folklórból és különféle mítoszokból az utazás jól ismert motívum, amely gyakran jelenik meg irodalmi művekben és drámákban, így archetipikus volta kétségtelen. Amikor drámai anyagomban az utazás, útra kelés, az otthon elhagyása vagy a vándorlás önmagától elmozduló jelentést idéz fel, trópusnak nevezem. A disszertáció 7. fejezetének bevezetőjében Una Chaudhuri munkájából idézek (190), aki az utazást a modern dráma mester-trópusának („master trope”) nevezi,¹⁹ és jelentést képző működését elsősorban Ibsennél vizsgálja. Szintén drámabeli utazás elemzésére használja a trópus fogalmát egy Shakespeare kutató, akinek könyvében az egyik fejezet címe: „Richard II: The Trope of the Alien Excursion.”²⁰ Elemzéseimben ez a trópus a női önkiteljesítést, az önálló és ágenciával rendelkező szubjektummá válást elősegítő folyamatot jelöli.

A nő mint „trópus”, „szimbólum” illetve „ikon” kérdése. Ezeket a disszertációm témakörében született szakirodalomból vettem át. Az ír kultúra- és drámatudomány szakemberei az ország vagy nemzet nőalakban történő megjelenítésének tárgyalására mindhárom terminust használják elemzéseikben, a fogalmak közötti különbségre azonban nem térnek ki. Példaként Melissa Sihra szövegéből idézek, itt egyetlen rövid bekezdésben mindhárom fogalom előfordul: „... it is important to interrogate the signification of 'woman' as idealized trope of nation ... The social and cultural position of woman has historically been one of symbolic centrality and subjective disavowal ... Eavan Boland writes of women's iconographic prominence and lack of agency ...”.²¹ Az opponens konkrét hivatkozásai nyomán az alábbiakban megpróbálom a fogalmak árnyalati különbségeit megvilágítani. Munkám 4. oldalán említem, hogy a nő mint trópus Írország áldozattá válását reprezentálja. Ebben az értelmezésben a nőalak (különböző változatokban, az elnémított vagy meggyalázott fiatal lánytól a kifosztott öregasszonyig) kulturális metafora, amely a gyarmatosítás századai során a férfiként tételezett betolakodó által legyőzött Írországra utalt, illetve az elnyomás narratíváját idézte fel először a költészetben, majd a többi műnemben is. A nőalak mint trópus egyik változata a mártírok hősiességéről kántáló sirató asszony, akinek szerepe Írország dicső áldozatait asszociálta az ír nacionalizmus diskurzusában. Gregory *The Gaol Gate* című drámájában egy mások helyett ártatlanul kivégzett férfit anyja különleges, egyedi hősiességét magasztalva sirat el. A sirató asszony szerepében megjelenő anya alternatív „előadása” azt hangsúlyozza, hogy a nemzeti hősiesség mítoszát erősítő hagyományos siratás ismétlődő, ritualizált mozzanatait a nők újjáformálva képesek előadni, szerepük ezért lehet performatív.

¹⁹ Una Chaudhuri. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1997. 53.

²⁰ Lloyd Edward Kermode. *Aliens and Englishness in Elizabethan Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 88.

²¹ Melissa Sihra. „Introduction.” *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. Ed. Melissa Sihra. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007. 1.

Yeats két Cathleen-drámája kapcsán a disszertáció 6. oldalán arról írok, hogy a nemzetet hagyományosan nőalak szimbolizálja (például Dark Rosaleen, Cathleen ní Houlihan vagy Mother Ireland). A szimbolizálás folyamata itt az eszmei közösség elvontságához egy konkrétabb alakot társít, mint jelölőt, melyek összekapcsolása kulturális egyezményen, konvención alapul. A konvenció történelmi háttere, hogy a tizenkilencedik században a belső gyarmattá tett Írország nevét írott szövegekben nem lehetett használni, így szimbolikus nőalakok nevével jelölték az irodalomban. Disszertációm 11. oldalán a nő alakját a nacionalizmus központi ikonjaként említem. Mint W. J. T. Mitchell Umberto Eco-tól idézi, az ikonikus jelölők részben szintén konvencionálisak, ugyanakkor motiváltak is.²² Az ír kontextusban a motiváltság jórészt ideológiai, a nacionalista diskurzus a nőalak és a nemzet közötti megfeleltetést az irodalmi ábrázolások gyakorlatából vette át.

2. A performatív tropizálódás, a reprezentáció és performativitás összeférhetőségének kérdése. A teatralitásnak és performativitásnak a színházi alkotófolyamaton belüli összefüggéseit a fentiekben tárgyaltam, és itt hozzáteszem, hogy ezek nem implikálnak tropizálódást. Reprezentáció és performativitás nem összeegyeztethetetlenek, hiszen mindkettő jellemző sajátja a színházi folyamatnak. A színpadi előadásban (amely potenciálisan beíródik a drámaszövegbe) reprezentáció történik akkor is, ha nem hagyományosan realista darabot adnak elő igen kísérletező módon. Artuad-ról írva Derrida fogalmazza meg, hogy bár az előbbi koncepciója a Kegyetlenség Színházáról leszámolni készül a reprezentációval, ő is csak „a lehető legközelebb tartózkodott a határvonalhoz: a tiszta színház lehetőségéhez és lehetetlenségéhez. A jelenlét, ahhoz, hogy jelenlét és önmagának való jelenlét legyen, már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát Elgondolni a reprezentáció bezáródását a tragikus elgondolását jelenti: nem mint a sors reprezentációját, hanem mint a reprezentáció sorsát. Alaptalan és ok nélküli szükségességét.”²³ A reprezentáció adottságát és megkerülhetetlenségét a feminista színházkritikusok is vallják, egyúttal azonban hangsúlyozzák, mint például Schuller Gabriella, hogy „a rendszer belülről történő megingatása, azaz a reprezentáció terén belül maradvá hagyományos formáinak vallatása, kritikai felülvizsgálata, illetve a reprezentáció radikális stratégiáinak kidolgozása”²⁴ kézenfekvő lehetőség. Disszertációmban ilyen stratégiákat vizsgállok, közöttük a manipulatív és felforgató performativitást is, melyekkel a nők hitelesebb, komplexebb portrét adhatnak

²² W. J. T. Mitchell. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The U of Chicago P, 1987. 57.

²³ Jacques Derrida. „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása.” Ford. Farkas Anikó et al. *Theatron* 6.3-4 (2007): 36-37.

²⁴ Schuller Gabriella. *Tükörképrombolók: A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*. Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 49.

önmagukról, alanyi szubjektivitásra és ágenciára való törekvéseikről. Korunkban a reprezentációtól valóban elszakadó radikális előadási forma a nők által igencsak művelt performansz, ennek területére azonban nem terjesztettem ki vizsgálódásomat.

Végül „Apróságok” alcím alatt az opponens megjegyzi, hogy bár megjelent könyvről van szó, munkám nem mentes betűhibáktól és elírásoktól (7). Ahogyan ő is mondja, többen olvasták a szöveget, mielőtt megjelent volna, de az elírások és a kommentár nélküli idézetek előfordulása, valamint néhány helyen a nem pontos vagy kérdéses szóhasználat kizárólag az én felelősségem. Külön köszönöm, hogy Bollobás Enikő ezekre felhívta a figyelmemet.

3. Válasz Dr. Sarbu Aladár egyetemi tanár bírálataira

Az opponens elsőként a disszertáció elméleti beágyazásával kapcsolatban vet fel kérdéseket. Mint írja, nem támasztok kétséget a posztkoloniális értelmezés használhatóságával szemben az ír történelmi-kulturális fejlődés elemzése kapcsán, de nem alkalmazom „dogmatikusan” (2). Írország gyarmati, és ebből következően posztkoloniális helyzetének megítélése valóban nem egyértelmű. Joe Cleary *Outrageous Fortune: Capital and Culture in Modern Ireland* című könyvének megfelelő fejezetében írja, számos történészt idézve, hogy Írország ún. „belső gyarmat” volt 1800-tól 1922-ig, és helyzete a Harmadik Világ gyarmatosított országaihoz képest kifejezetten atipikusnak tekinthető.²⁵ Az ír irodalomkritikában a posztkoloniális elméletek alkalmazása az 1980-as években kezdődött, majd a 90-es évekre egyfajta reneszánszot ért meg, noha esetenként kemény viták kísérték, leglátványosabban talán Declan Kiberd *Inventing Ireland*²⁶ című könyve kapcsán, amelyben a szerző például Frantz Fanon nézeteit is felhasználja az ír helyzet elemzéséhez. Az okok sorolása messzire vezetne, de tény, hogy manapság a posztkoloniális elmélet kevésbé van jelen az ír irodalomkritikában, mint korábban, a gender-szemponútú kritika pedig előtérbe került, és ez a fejlemény hatott az én megközelítési módszereim kialakítására is.

Bevezetőmben a tizenkilencedik század végén megerősödő ír nacionalizmus jellemzése során Žižek ideológia-felfogásából idézek (amely „fantasy construction”-t említ az ideológia alapvető dimenziójaként), írja az opponens (ezt az egyik elvarratlan szálként Bollobás Enikő is említi, 6), de a disszertációból nem derül ki, hogy a posztkolonializmus és a feminizmus ideologizáltsága megítélésében is alkalmazhatónak tartom-e a Žižek-től idézeteket (4). Úgy gondolom, mindkettőnek bizonyára vannak a fantázia-konstrukcióhoz

²⁵ Joe Cleary. „Irish Studies, Colonial Questions: Locating Ireland in the Colonial World.” *Outrageous Fortune: Capital and Culture in Modern Ireland*. Dublin: Field Day, 2007. 19.

²⁶ Declan Kiberd. *Inventing Ireland*. Cambridge, MA.: Harvard UP, 1996.

közel álló elemei, ideológiai, politikai aspektusaik kritikájával azonban nem szándékoztam foglalkozni. Kiindulópontját tekintve mind a posztkoloniális, mind a feminista kritika politikus és egyúttal oppozícionális, nevezetesen a kolonializmussal és a fallocentrizmussal szemben. Írországi változatuk, gyakorlatuk tárgyalásakor a Žižek-től idézettek azért relevánsak, mert a posztkoloniális és feminista olvasatok egyik központi kérdése az, hogy a gyarmati ideológia ellenében született nacionalizmus eredeti szerepét túlélve milyen mértékben volt torzító hatással a társadalmi nemek konstrukciójának sajátos rögzítettségeire. A huszadik század folyamán természetesen változott a kép, és amint Sarbu Aladár összegzi, „a külső elnyomás megszűntével a nőábrázolásból kikopik a nemzeti dimenzió, s a harmincas években Deevy munkái egyértelművé teszik, hogy a (családon belüli) egyenlőtlenség nem a gyarmati helyzetből, hanem a társadalmi normarendszerből következik” (4). Az ún. „post-independence” korszak normarendszere azonban nem véletlenül volt olyan konzervatív, sőt regresszív, kultúrpolitikájában kirekesztéstől sem mentes, a nőket illetően pedig egyenesen elnyomó. A nacionalizmus talajából újabb fantázia konstrukciók hajtottak ki, például a legszélesebb körökben az önálló nemzeti identitás fontos jegyének gondolták a szexuális tisztaságot, amely az angolok immoralitásától megkülönbözteti őket.²⁷ Ez azonban, mondhatjuk Žižek-vel, Sarbu Aladár fordításában, szintén valamiféle „valóságos, lehetetlen lényeg elfedésére szolgált”, nevezetesen annak elfedésére, hogy Írországból bőven voltak éppen a szexuális prűdségből és elfojtásokból származó olyan problémák, mint például a gyermekek eltitkolt szexuális zaklatása, amelyek évtizedekig mérgezték a társadalmat.

Munkám hiányosságait említve Sarbu Aladár először arra utal, hogy az angol feminista dráma fejlődéséről a hasonlóságok felmutatása céljából nem esik szó (2). Néhány rövid hivatkozáson kívül (konkrét szerzőt tekintve Caryl Churchillre) valóban szentelhettem volna nagyobb teret az angol női drámaírással való összevetésnek. A közös pontokat már csak az a tény is jelzi, hogy az északír műveket gyakran tárgyalják a brit drámatörténetek, és a dramaturgiai eszközök terén kétségkívül hasonlóságokat lehet felfedezni az ír, és a brit színházon belül kisebbségeket képviselő olyan drámaírók között, mint Winsome Pinnock és mások. Egy ilyen irányú kitekintést nyújtó fejezetnek a könyv általam kialakított szerkezetében történő elhelyezése azonban nehézkesnek látszott a megírás során. Az északír szerzőkkel kapcsolatban Sarbu Aladár további kritikai megjegyzése, hogy „az északi tartomány sajátos kulturális és irodalmi fejlődéséről viszonylag kevés információhoz jutunk” (3). Okkal hiányolja ezt; az első fejezetben, ahol a későbbi elemzések kontextusaként

²⁷ Ld. Marjorie Howes. „Introduction to ‘Public Discourse, Private Reflection, 1916-70.’” *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Vol. IV. Ed. Angela Bourke et al. Cork UP, 2002. 923-25.

részletesen írok az ír nők koloniális/posztkoloniális alávetettségéről, kettős gyarmatosításukról, továbbá a feminizmus kialakulásáról és fejlődéséről a Köztársaságban, az északi sajátosságokra bővebben ki kellett volna térnem. Ugyanakkor megjegyzem, hogy az ír feminizmus alakulásáról született munkák sem igen tudták eddig az északi szempontokat megfelelő súllyal integrálni összegzéseikbe.²⁸

Mivel a dráma kettős létmódjának tudatában, de az olvasó pozíciójából végzek vizsgálatokat, Sarbu Aladár szerint munkám dráma- és színházelméleti alapozásakor bővebben kellett volna tárgyalnom a szemiotikai dráma-felfogás választásának használhatóságát, és más megközelítéseket, például Jonathan Culler strukturalista elméletének vonatkozó tanulságait is felhasználhattam volna (5-6). Abból indultam ki, hogy korunk drámaírásának újításait erősen befolyásolják a dráma és a színház közötti viszonyról való gondolkodásban a gyakorlat alapján meghonosodott változások, például az a tény, hogy a kiadásra kerülő szöveg változhat az első előadások tapasztalatai nyomán. Dráma és színház vizsgálata szintén közelebb került egymáshoz, szinte áthatják egymást, következésképpen az olvasói és a nézői pozíciók elfoglalása közötti különbség is csökkent. A szemiotikának a drámaelméletre gyakorolt hatásával együtt ezt figyelembe véve aligha lehet ma már drámaszöveget úgy értelmezni, hogy a nem-verbális jeleket és a potenciális színházi előadásban realizálódó vizuális és performatív elemek szövegbeli inskripcióját nem vesszük számításba. A drámaszövegek újfajta olvasására ösztönöz például Simon Shepherd és Mick Wallis *Studying Plays* című könyve, amely leszögezi, hogy a színpadra szánt szöveg kódolja magában az előadást, és az olvasó, egyfajta interpretálóként, ezt a fejében mintegy megrendezi.²⁹ Így a műveket olyan irodalomként elemzem, amely a nyelvnél egy tágabb jelrendszert használ és nem a mimetikus paradigmára alapozó, korábbi drámaelméleteket követem, már csak azért sem, mert a feminista vizsgálódások sem ezt teszik. A narratív elemek fokozott szerepe, továbbá a monologikus forma feltűnő gyakorisága szintén olyan jelenségek a mai ír és nemzetközi drámában, melyek nézetem szerint az olvasói interpretáció során is újfajta közelítést igényelnek. Kibontakozóban van a narratológia drámával foglalkozó ága, és az ilyen irányú vizsgálódások eddigi tanulságait (is) próbálom érvényesíteni az 5. fejezetben, de nem Platónt követve, mint az opponens feltételezi (5). Ugyanakkor igazat adok Sarbu Aladárnak, hogy dráma-olvasói pozícióm magyarázatára több gondot fordíthattam volna a disszertáció bevezetőjében, és szerencsésebb lett volna az irodalom szót elhagynom.

²⁸ Pl. Wanda Bolzano and Moynagh Sullivan, eds. „Irish Feminisms.” Special issue of *The Irish Review* 35 (Summer 2007).

²⁹ Simon Shepherd, Mick Wallis. *Studying Plays*. London: Arnold 1998. 2-3.

Drámaelemzéseim szempontrendszerét az opponens nagyrészt hatékonnak találja, bár a „stratégia” műszó használatával kapcsolatban vannak fenntartásai, mert a szereplők alkalmazta stratégia koronként „tárgya az ábrázolásnak, nem eszköze, s mint ilyen, tematikus elem” (7). Azaz a dráma, például Patricia Burke Brogan *Eclipsed* című darabja a patriarchális hatalommal szembeni rezisztens küzdelmet viszi színre, így a cselekményben folyó női aktivitás ennek az átfogó témának a része. Értelmezésemben ez az aktivitás performatív (visszautalok itt a Bollobás Enikő bírálatára adott válaszom megfelelő pontjára) és annyiban dramaturgiai eszköz, hogy az író rajta keresztül kritikát valósít meg: a beöltöztetési szerepjáték egyfelől a fallocentrikus viszonyrendszer egyenlőtlenségét parodizálja, másfelől a nőknek a tárgyiasított helyzetből való kimozdíthatóságát exponálja. A „női genealógák” stratégiaként való szerepeltetését szintén kétségbe vonhatónak találja az opponens. Először a huszadik századi férfi szerzőknél az apa-fiú viszony ábrázolásáról mondottakkal kapcsolatban jegyzi meg, hogy ennek gyakori szerepeltetését a generációs szakadék mélyülésének tudom be és fel sem merül, hogy „valami rajta túlmutató megjelenítése céljából, tehát eszközként került színpadra” (7). A generációs szakadékot azonban nem általánosságban értem, hanem mint a gyarmatosított helyzet és utóhatásai által szétzilált társadalom belső ellentéteit és kommunikációs hiányait a szülő-gyerek kapcsolat ellehetetlenülésén keresztül megjelenítő motívumot (többek között Brian Friel-nél látható erre példa). Elismerem, a magyarázatom itt is lehetne alaposabb. A „női genealógia” mint a jellemek közötti kapcsolatok szervezésének eszköze Anne Devlin és Christina Reid drámáinak elemzésekor úgy gondolom működik, Johnston *Christine*-je esetében viszont Sarbu Aladár okkal mondja, hogy a női generációs kapcsolatok megromlása itt tartalmi elemnek vehető (7). Első látásra nemigen tűnhet másképp, hiszen a monológ-forma keretei között a nőgenerációk északi és déli tagjai csak a főszereplő monológjában jelennek meg, vagyis szó van róluk is. Az északi ellentétek által generálódott konfliktusaikra történő emlékezés azonban kiegészítő, értelmező történet a történetben, és az én olvasatomban eszközfunkciót nyer, mert a traumatikus élményeket kibeszélő, tudatosító folyamat során és eredményeként az én ön-átformálását teszi lehetővé.

A bírálat „Koordináták” alcímmel ellátott része igaz gazdag és értékes kitekintést kínál arról, milyen vonatkozások továbbgondolása járulhat hozzá ahhoz, hogy az ír női dráma itt elemzett szelete „a kánonban fősodorbeli pozícióba kerüljön” (7). Disszertációm tekintve „bizonyos drámaesztétikai szempontok mellől” Sarbu Aladár hiányolja „a tágabb kitekintést” (9). Először azt a gondolatkört bővíteném ki, hogy, mint az opponens észrevételezi, a mai drámaíróknak, meglepő módon, éppen az újjászületési mozgalomtól tanult legtöbbet. Christopher Murray írja, hogy ez a kreatív visszatekintés több férfi szerzőre is jellemző a

könyvem által tárgyalt időszakban.³⁰ A magyarázó okot a századelő és a századvég korának azon párhuzamában láthatjuk, hogy a dramaturgiai eszközök megújítása az identitás újrafogalmazásához, megerősítéséhez kötődik. Egykor nemzeti identitásként a gyarmati keretek között, sok évtized múlva pedig abban a törekvésben, hogy az ír identitás/szubjektivitás értékeit a posztmodern korban, a globalizáció negatív hatásai idején is megőrizték, fenyegetettségére felhívják a figyelmet.

Sarbu Aladár átgondolásra érdemes megfigyeléseket tesz két Carr dráma, a *Portia Coughlan* és az *On Raftery's Hill* címűekkel foglalkozó elemzéseimet olvasva, a vérfertőzés motívum ismételt előfordulásának kapcsán. Visszautalva Bertha Csilla bírálatára adott válaszomra itt is hangsúlyozom, hogy csak az előbbi dráma estében működik a mitikus párhuzam, nevezetesen Portia halott ikertestvére, Gabriel iránti végzetes vágyódásában, melyet az opponens sugalmazására valóban tekinthetünk a Pláton nyomán Yeats-nél is felbukkanó „tojás fehérje és sárgája” metaforával jellemzett eredendő állapot” (11) újraírásának. Annál is inkább, mivel disszertációm szerint is számos Yeats-rezonancia tapintható ki Carr műveiben, a beckettiek mellett, az utóbbiról viszont tudjuk, hogy egyik mestere éppen Yeats volt. A *Raftery* esetében az író nő jelenéhez, nevezetesen a családon belüli erőszak (nem utolsó sorban az incesztus) újonnan feltárt szégyenfoltjainak jelenségeire való reflektálás az elsődleges, és jórészt innen eredeztethető a dráma nyers naturalizmusa is. Sarbu Aladár az incesztus tilalmát és a heteroszexualitás kötelezővé tételét egyaránt civilizációs kényszernek tartó Judith Butler esetleges hatását veti fel a drámával kapcsolatban. A hatás talán nem bizonyítható, de egy Butlerből kiinduló újabb olvasat előtt utat nyithat az opponens felvetése, ugyanis a drámában a vérfertőzés, mint tabu téma elhallgatása (a szereplők önmaguk előtt sem ismerik el a történeteket) mellett a társadalmi kíváncsagságnak megfelelő házasság intézményében testet öltő, kötelező heteroszexualitás is megjelenik.

Végezetül megismétlem köszönetemet az opponenseknek, mert kérdéseik és problémafelvetéseik nagy segítséget nyújtanak további munkámhoz.

Pécs, 2012. június 18.

Dr. Kurdi Mária

az irodalomtudomány kandidátusa

³⁰ Christopher Murray. „The Foundation of the Modern Irish Theatre: A Centenary Assessment.” *Hungarian Journal of English and American Studies* 4.1-2 (1998): 47.