

BÍRÁLAT

Kurdi Mária *Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women* (A társadalmi nem és a női szubjektivitás ábrázolásai kortárs ír nőszerzők drámáiban) című doktori munkájáról

A téma

Az értekezésésként benyújtott könyv – a továbbiakban disszertációként is fogok utalni rá - jelentős tudományos teljesítmény. Elsősorban az írandisztika művelőinek érdeklődésére tarthat számot, de mivel az írek angol nyelvűsége és az angol-ír kulturális érintkezések következtében nincs merev határ írandisztika és anglisztika, pontosabban az ír és az angol irodalom kutatása között, a munka eredményei ez utóbbi tudományterületen is felhasználhatók. A címében is hangsúlyozott feminista orientáció jóvoltából azonban ennél szélesebb körben is figyelmet kelthet. Hangsúlyozom továbbá a vállalkozás úttörő jellegét, azt, hogy az elsők között dolgozza fel monografikusan egy irodalomtörténetileg új korszak drámairodalmát. Ez nem könnyű: feltáratlan terepen a kutató kisebb mértékben támaszkodhat kiértelt szemléletet képviselő munkákra, mint tehetné már kanonizált, szilárd irodalomtörténeti pozíciókkal bíró alkotók esetében, amiért csak részben kárpótolja, hogy kiváló lehetőséghez jut a kánonképzésben, és akár az irodalomtörténetbe is beírhatja magát. Primer anyagának frissessége, relatív feldolgozatlansága ellenére Kurdi Mária gazdag szakirodalmat vonulta fel: megállapításait a tudóstársakkal folytatott szüntelen dialógusban fogalmazza meg, s ahogy az rendjén van, hol egyetértőleg, hol vitázva velük. Jellemző és az olvasói figyelem élesztésére kiválóan alkalmas az az eljárása, hogy az egyes fejezeteket az éppen aktuális témára vonatkozó, valamely szakmunkában már publikált értékeléssel indítja, s ehhez csatlakozva fejt ki a sajátját, lépésről lépésre jelezve, hogy hol kapcsolódik az előzményekhez.

Elméletek: feminizmus és posztkolonializmus

Az értekezés elméleti alapvetését, mint jeleztem, a feminizmus, és – tágítva a fogalmat - a társadalmi nemekkel foglalkozó tudományág, a *gender studies* határozza meg. Bár jó ideje forgalomban van a feminizmus többes számú alakja, a „feminizmusok”, e bírálóban beérem azzal a változatával, amelyet Kurdi Mária képvisel, s amelynek egyik ismérve, hogy a mélyebb megértés érdekében külön kategóriaként kezeli a nőírókat. Kurdi ezt az elkülönítést Heather Ingmanre, illetve Elaine Showalterre hivatkozva azzal indokolja, hogy enélkül a nőirodalom feloldódnék a férfi szempontú kanonikus hagyományban és észrevétlenek

maradnának a csak a nőírókra jellemző rendszerek (patterns), témák és képek (11, 13). Az érveket bőséges irodalomtudományi anyag, többek közt Showalter munkássága támasztja alá, így nincs miért vitába szállni vele. A feminizmus mellett van azonban egy másik forrása is a disszertáció gondolati alapvetésének, a posztkoloniális elmélet, amelyet az anyag feldolgozásában érvényesített történeti szemlélet tesz megkerülhetetlenné. A mai felfogás szerint Írország évszázadokon át angol gyarmat volt, a Brit Birodalom „fehér” gyarmatainak egyike, következésképpen újabb történelme politikai és kulturális szempontból leírható a posztkoloniális elmélet segítségével. Ezzel a kategorizálással szemben figyelemreméltó ellenérvek is felsorakoztathatók, például az, hogy egy nyugatias kultúrát és irodalmat, amelynek olyan emblematikus alakjai vannak, mint Swift, Goldsmith, Wilde, Shaw, Yeats és Joyce, nem lehet tisztán a koloniális-posztkoloniális felosztás ismerveivel meghatározni. Kurdi Mária nem támaszt kétségeket a posztkoloniális értelmezés használhatóságával szemben, de nem is használja dogmatikusan. Kissé egyszerűsítve, három korszakot különböztet meg. Ezek (1) a függetlenségi mozgalom inspirálta ír újjászületés; (2) a független Írország első félszázada – a posztkoloniális periódus; (3) a nagyjából 1980-tól datálható rövid időszak, amikor Írországot előszeretettel emlegették „kelta tigrisként”. A témát összefogó drámatörténeti és feminizmus-történeti narratívát ezek a stációk tagolják. A disszertáció a harmadik szakaszra fókuszál, amikor a dekolonizációs problémáktól való megszabadulásnak köszönhetően fellendül az ír színház, tematikailag és esztétikailag gazdagodik a drámai irodalom, és a nők a színpadon már nem ideológiai vagy erkölcsi értékek ikonjai, hanem egyéni és csoportproblémákkal küszködő individuumok (93). (Más összefüggésben ez a kérdés felvetődik a „Body Politics and Dress Codes” című második fejezetben is [42]). A feminista mozgalom megélénkülését az értekezés Linda Connolly nyomán valamivel előbbre, 1970-re datálja, ám a várakozások ellenére a mozgalom aszinkronba kerül a színházzal, amikor a nyolcvanas évek közepén lendületét megtorpanítja az abortusz és a válás tilalmát megerősítő népszavazás. Kár, hogy a nagyon hasonló angol fejlődésről nem esik szó, mert Christopher Innes *Modern British Drama: 1890-1990* című monográfiája szerint az angol feminista dráma is ebben az időszakban (a hetvenes évek közepén) indul fejlődésnek, és részben hasonló a jellemzői is (a társszerzőség gyakorisága, a történelmi témák népszerűsége, a női dráma fejlődéstörténetének megállapítása, elfelejtett szerzők felfedezése, stb.).¹

¹ Innes külön fejezetet szán a feminista színháznak, vö. 7. Present tense – feminist theatre, *Modern British Drama: 1890-1990*, 448-472. A könyv új kiadása (2002), más felosztásban, szintén foglalkozik a feminista drámával.

Az írség fogalmába Kurdi Mária Ulstert is beleérti; az észak-ír alkotók (Anne Devlin, Christina Reid), az észak-ír tematika (például az egyébként déli Jennifer Johnston *Christine* című monológjában) része az elemzett anyagnak. Bár a kulturális miliőt mérgező, a nőírók által elutasított ún. szektariánus „metanarratíváról” szó esik, az északi tartomány sajátos kulturális és irodalmi fejlődéséről viszonylag kevés információhoz jutunk - mintha az Ír Köztársaság határain belüli folyamatok érvényét nem módosítanák a helyi feltételek. A posztkoloniális státusz alkalmazhatóságával kapcsolatban felmerült kételyek Ulster vonatkozásában még erősebbek, hiszen a helyzetet politikailag egyértelműsítő csatlakozás a Köztársasághoz megvalósíthatatlan, a politikai megosztottság, ha az erőszak nem is, a mai napig tart. A disszertáció történetileg és elméletileg szilárd tartó szerkezete ezen a ponton sérülékeny.

Irodalomtörténetileg a jelzett időhatárok, főleg ami a század első felét jelenti, óvatosan kezelendők, különben zavart okoznak. A korán elhunyt Synge teljesen az újjászületés írója, Yeats és Lady Gregory az újjászületés és a posztkoloniális időké is, míg O’Casey csak a témái révén köthető az első korszakhoz, pályája teljes mértékben a posztkoloniális időkre esik. Szerencsére Kurdi Mária csak ott él ezzel a korszakolással, ahol az nem okoz zavart, s a kortárs (vagy most már csak „közel-kortárs”) női dráma előzményeinek vizsgálatát úgy szerkeszti meg, hogy abban Lady Gregory jól megfér a kétségtelenül posztkoloniális Teresa Deevyvel. A feminista szempont – helyesen - felülírja a történetit. De ugyanígy felülírja, amikor Yeatshez, Synge-hez vagy O’Caseyhez lépünk vissza. Ezek a visszalépések elkerülhetetlenek: az ír drámaírók nemzedéki vagy történeti hovatartozástól függetlenül szeretik újraírni elődeik műveit (Irish playwrights tend to rewrite their predecessors [29]), újraírásra pedig a harmincas években is, az utóbbi évtizedekben is - Lady Gregory esetében pedig még az újjászületés éveiben is -, Yeats, Synge és O’Casey csábítják a női drámaírókat. Az ő nőábrázolásaikkal összemérve ugyanis hatásosan lehet demonstrálni a bontakozó majd szárba szökkenő feminista színház nőalakjainak újszerűségét. Kurdi Mária mind Lady Gregory, mind Deevy eredetisége mellett elegendő bizonyítékot sorol fel; a Deevy-Synge párhuzamokat számba véve még azt is részletesen bemutatja, hogy a Synge-hez visszavezethető elemek átalakulásában milyen szerepet játszott a harmincas évek politikai és kulturális sivársága (29-30), Lady Gregory mitikus hősnőit – Dervorgillát és Graniát – pedig mint kijelölt pozícióikból kitörő, önmagukat újradefiniáló erős egyéniségeket értelmezi,

ellentétben Yeats Dervorgilla-ábrázolásával és a nacionalista közvélekedéssel.² Ezen túlmenően, az összevetésekben nem csupán a különböző írógenerációk kapcsolatát vizsgálja, hanem - egyszerre érvényesítve a feminista és posztkoloniális szemléletet - a nemzeti mitológia feminizált Írországhoz való viszonyt is. Abban, hogy az írek képzelete az angol uralomnak alávetett országot feminizálta, nőként metaforizálta – érvel a disszertáció -, az az alávetettség tükröződik, amelyben a nők a patriarchális gyarmati társadalomban éltek. A külső elnyomás megszűntével a nőábrázolásokból kikopik a nemzeti dimenzió, s a harmincas években Deevy munkái egyértelművé teszik, hogy a (családon belüli) egyenlőtlenesség nem a gyarmati helyzetből, hanem a társadalmi normarendszerből következik. A nők sorsa ezért sanyarúbb Deevy-nél, mint Synge-nél. Az irodalmi örökséghez való viszonyt Kurdi olyannyira fontosnak tartja, hogy foglalkozik vele a hatodik (utolsó előtti) fejezetben is, ahol az „újrahasznosítóként” is jeleskedő, azaz a Yeats-Synge örökségből merítő O’Casey, Tom Mac Intyre, Beckett, Frank McGuinness említése után hangsúlyozza a mai nőírók szerepét is ebben a hagyományban (különösen 154-55, 173-74).

Ideológia

Mielőtt a drámaelemzések értékelésére rátérek, foglalkoznom kell további, látszólag nem központi, mégis sarkalatos elméleti előfeltevésekkel. Mivel a disszertációt orientáló feminizmus, akár csak a posztkolonializmus erősen ideologikus természetű intellektuális mozgalom, helyénvaló tisztázni, hogy a szerző mit ért ideológián. Tisztázza is, Slavoj Žižek segítségével, az ír nacionalizmust jellemezve. Az ideológia, olvassuk Žižek nyomán, „alapvetően . . . a fantázia terméke [. . .] olyan »illúzió«, amely strukturálja működő, valóságos társadalmi viszonyainkat és ezáltal valamilyen tarthatatlan, valóságos, lehetetlen lényeg elfedésére szolgál” (“in its basic dimension . . . is a fantasy construction . . . an ‘illusion’ which structures our effective, real social relations and thereby masks some insupportable, real, impossible kernel,” hindering people from seeing the real state of things [3]). Ez az ideológia-fogalom jól működik a tizenkilencedik századi ír nacionalizmus reakciós vonásainak kritikájában, azt azonban nem tudtam eldönteni, hogy mennyiben tartja a szerző alkalmazhatónak, egyáltalán szükségesnek tartja-e alkalmazását a feminizmusra és a posztkolonializmusra. Márpedig ez itt megkerülhetetlen.

² Remek példája ennek Mr. Deasy, Joyce *Ulysses*ének második (Nesztor) epizódjában.

A dráma: színház és/vagy irodalom? Mimézis

A dráma kettős létmódja miatt – irodalom és/vagy színház – célszerű számolni a színpadi szempontokkal is, de nagyobb áttekintésekben csak korlátozott mértékben nyílik mód előadásoknak – ahogy Frye írja: az irodalom vizuális megjelenítésének³ - figyelembevételére. (Igaz, ez valójában lehetetlen is, hiszen ahány előadás, annyi rendezői értelmezés.) Kurdi Mária a drámai műveket irodalomként közelíti meg, de elemzéseit, mint közli, esetenként kiegészíti színpadi utalásokkal (13). Ebből, valamint a címben szereplő „ábrázolás” (representation) terminusból arra következtettem, hogy az Arisztotelésztől örökölt, Auerbach, Lukács, Frye elméleteiben finomított mimézis-felfogás alapján fog eljárni. Elhamarkodottan, mert a disszertáció – idézem - a drámai műnem értelmezésében a szemiotika által kidolgozott dráma-felfogást követi. Eszerint „a drámai szöveg verbális és nonverbális jelek és sajátosságok összetett rendszere, amelyek valamennyien részt vesznek a jelentés létrehozásában” (my understanding of the genre of drama relies on the concept inspired by semiotic studies: the dramatic text is a multiple system of verbal and nonverbal signs and properties, all of which are participating in the creation of meaning [13]). A szemiotika, ha drámáról van szó, a színpadi verzióra koncentrál; ahol a nyelv és a látvány aránya a jelentésalkotásban az írott szöveghez képest az utóbbi javára módosul még akkor is, ha a nyelvi jel hang és nem betű. Jeltudományi szempontból – mint azt a témáról egymás után megjelenő és a disszertációban is felhasznált könyvek tanúsítják - hálás feladat azt vizsgálni, hogy a néző a színházban hogyan vonatkoztatja a maga világára a látottakat. A mimézis arisztotelészi elmélete megoldaná azt a problémát, hogy miként lehet írott szöveg alapján a látványt is felidézni és így az irodalom/színház kettősséget áthidalni, Kurdi Mária azonban, összhangban szemiotikai előfeltevéseivel, a mimézist illetően inkább Platónat követi. A dráma és narráció viszonyát feltáró ötödik fejezetben, a „Homodiegetic Narrators” alcím alatt szembeállítja a mimézist, amely megjelenít, a diegézissel, amely elbeszél (the mimetic [shown] and the diegetic [narrated] [138]), igaz, azzal a megjegyzéssel, hogy nincsen közöttük merev határ. A mimézist Platón is csak a saját hangjukon megszólaló, azaz megjelenített eposzi hősök esetében látta érvényesülni, a pusztán narrációban nem.⁴ Merev határt persze ő sem tételezett fel a kettő között. De nem kell feltétlenül a mimézis-elmülethez folyamodnunk, mert a strukturalizmusnak az a változata, amelyet Jonathan Culler képvisel,⁵

³ Northrop Frye: *Literature and the Visual Arts, Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988*, szerk. Robert Denhan (Charlottesville: University of Virginia Press, 1990) 187.

⁴ L. erről Gérard Genette: *Frontiers of Narrative, Figures of Literary Discourse* (New York: Columbia University Press, 1982) 127-44.

⁵ Jonathan Culler: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge, 1997).

megfér a szemiotikával, és jól használható erre a célra. Egy jeltudományi alapozású műben, amely a világra vonatkoztatást az olvasó pozíciójából végzi el még az olyan, már a címével a vizualitásra utaló fejezetben is, mint a „Body Politics and Dress Codes”, ez a probléma bővebb kifejtést érdemelne.

A drámaelemzések

A munka tartószervezetének legtöbb eleme már az első fejezetben kirajzolódik. A társadalmi nem és a női szubjektivitás kortársi ábrázolását az ezt követő hat fejezet tárgyalja. Az előzmények feminista szempontú áttekintése után az olvasó felkészítve érkezik a tizenhárom (egy társszerzőségeet beszámítva tizennégy) szerző húsz drámáját nemcsak értékelő, de az értékelés folyamán egyúttal rendszerező fejezetekhez. Az alapp probléma valójában mindegyik fejezetben ugyanaz: a női szubjektivitás megszabadítása azoktól a torz formáktól, sztereotípiáktól, amelyekbe a férfi központú társadalom kényszerítette. A műveket Kurdi Mária nem mint „diszkrét”, önmagukban zárt, hanem mint a bennük alkalmazott „dramaturgiai eszközök”, „drámaírói stratégiák, vagyis drámaesztétikai szempontok” (Tézisek 4) alapján különbözőképpen csoportosítható entitásokat kezeli, aminek eredményeképp egy-egy dráma több fejezetben is előkerül. Pontos és tömör angol nyelvű megfogalmazásban: „Chapters 2-7 are arranged according to the strategies deployed in the plays, which entails that each drama is discussed in more than one chapter” (13). A tézisekből vett magyar vezérszavakkal ezek a – nem külső, hanem a művekből absztrahált - drámaesztétikai szempontok a következők (zárójelben a fejezetek sorszámát adom meg): (2) a női test és öltözék; (3) performativitás, metateátrális elemek, karnevalizáció; (4) a nőszereplők közötti kapcsolatok; (5) történetmondás, narrátor, monologikus forma; (6) adaptáció, átírás, szövegeköziség és végül (7) a tér és az utazás mint trópus. A szempontrendszer hatékony, mert a részletek az olvasás során integrálódnak, s az olvasó egyszerre kap képet a korszak drámájának egészéről és alkothat magának véleményt az egyes darabokról, ami kétségtelenül több, mint amit a szokványos, szerzőtől-szerzőig, műalkotástól műalkotásig haladó tárgyalásmóddal el lehetne érni. Ennek ellenére - miközben elismerem, hogy ezzel az eljárással a szerzőnek valóban sikerül a vizsgálati anyagban áttekinthető rendet teremtenie - az osztályozás, a kategóriába sorolás némely eszközét illetően fenntartásaim vannak. Ilyen például maga a „stratégia” műszó. Olvasás közben gyakran éreztem úgy, hogy a drámaírónak legfeljebb közvetve van stratégiája, mert amit e téren alkot, azt átengedi darabja szereplőinek. Magyarán: mivel a feminista célkitűzések, elsődlegesen a nemek közötti egyenlőtlen viszonyok, a merev „kétosztatúság” megszüntetése csak küzdelem árán valósíthatók meg, és a

drámákban ezt a küzdelmet látjuk, előfordulhat, hogy az ábrázolt élethelyzetekben alkalmazott női stratégiát dramaturgiai fogásnak véljük. A harmadik fejezetben és annak első alcímében is szerepel például a performativitás mint dramaturgiai fogás, amelyet Patricia Burke Brogan *Eclipsed* című darabjából vett szellemes példával illusztrál a disszertáció. A színhely egy Magdalen Asylum/Laundry nevű intézmény, ahol apácák felügyelete mellett „bukott” lányok mosónőként robotolva vezekelnek bűneikért. Amikor egyikük egy mosásba adott karinget ölt magára s egy nyeles felmosórongyot pásztorbotként tartva parodizálja a karing gazdáját, a püspököt, az értelmezés szerint a megalázott lányok ezzel ítélkeznek a püspökről, aki, bár kötelessége volna, nem tesz semmit értük. Ez az eljárás valóban stratégia, a lányoké, tehát tárgya az ábrázolásnak, nem eszköze, s mint ilyen, tematikus elem. Hasonlóan nehéz megállapítani a határvonalat a negyedik fejezetet jelölő „női genealógiák” (female genealogies) kifejezés esetében. Az apa-főú viszonyról – aminek itt nincs központi jelentősége - megjegyzi a disszertáció, hogy prominens szerepeltetése a nemzedékek közötti szakadék mélyülésével magyarázható (95), tehát fel sem vetődik, hogy nem önmagáért, témaként, hanem valami rajta túlmutató megjelenítése céljából, tehát eszközként került színpadra. De nem látom, hogy más volna a helyzet a női drámában. Ha Jennifer Johnston egyszereplős *Christine*-je többek közt arról is szól, hogy Észak és Dél ellentéte mennyire megnehezíti a generációs kapcsolatokat nők között (107), akkor bizony a „női genealógia” itt is témára és nem eszközre vonatkoztatható. Az ugyanebbe az alfejezetbe sorolt „double” (alterego), „foil” (kiemelő ellentét, kontraszt) funkciója viszont nem kétséges, régi drámatechnikai eszközök, és ezt hozzájuk rendelt példák is bizonyítják. E bizonytalan besorolásoktól eltekintve azonban a rendező szempontok megfelelnek a tézisekben adott definíciónak. Mi több, nemcsak a drámafejlődés e legújabb szakaszának áttekintését és értékelését segítik elő, hanem az utolsó három fejezetben a drámán túlmutató, a műnemek viszonyát érintő tanulságokat is kínálnak. Közülük néhány, ha továbbgondoljuk őket, tágíthatja a szemhatárt, és hozzájárulhat ahhoz, hogy a kánonban fősodorbeli pozícióba kerüljön ez az irodalom. Az alábbi példáim jelzik e továbbgondolás lehetséges irányait.

Koordináták

A történetmondás és színház kérdéskör tárgyalása során Kurdi Christopher Murray-ra, illetve áttételesen Homi Bhabhára hivatkozva (127) megerősíti, hogy az ír nemzettudat alakításában a dráma végezte el azt a munkát, amelyet más nemzeteknél az elbeszélő irodalom. Közvetve azonban – érvel tovább - szerephez jutott az epika is azáltal, hogy beépült a színházba. Ezt már csak azért is megtehetette, mert maga is bővelkedik színházi elemekben. Mint Helen

Gilberttől és Joanne Tompkinstól egy idézetben megtudjuk, a „történetmondó hagyomány könnyen átvihető színpadra, mert jelrendszere, konvenciói [. . .] eleve erőteljesen színháziak” (the storytelling tradition transfers easily to the stage since its codes and conversions [. . .] are already highly theatrical [127]). Nehéz itt nem Joyce-ra gondolni, az *Ulysses* csúcspontját jelentő tizenötödik (Kirké) epizódra, amelyben az addig is változatos, de mindig narratív eszközökkel dolgozó elbeszélő forma átcsap drámába, hogy aztán visszaereszkedjék a nyugodtabb tempójú történetmondó szintre (ezt illeti Stuart Gilbert - Joyce-tól származó információk alapján - „narrative old” – „öreg [fáradt] elbeszélés” címkével). (Hasonló párhuzamot kínál Melville jóval korábbi, protomodern *Moby-Dick*je; itt a cselekményfejlődés egyik korai szakasza kulminál terjedelmes drámai jelenetben. De tanulságos felidézni Henry James intelmeit is arra vonatkozóan, hogy a tökéletes regénynek szerkesztésmódban, objektivitásban a drámától kell tanulnia.) A posztkoloniális ír drámában az elbeszélés a megélt tapasztalat közvetítésének eszköze, amellet strukturáló funkciót is betölt - írja Kurdi -, már csak ezért is – de ezt már én mondom -, elhamarkodottnak látszik az a legemlékezetesebben Virginia Woolfnál felhangzó modernista panasz, hogy a világ elvesztette koherenciáját, és a rend illúzióját keltő elbeszélések meghamisítják az igazságot. Ezt a paradoxont a disszertáció érzékeli, és Eamonn Jordant idézve, történetesen észak-ír vonatkozásban meg is fogalmazza. „Az észak-ír nők dacos narratíváit újra és újra elmondják »akkor is, ha a világ nem hisz a folyamatos narratívákban, és akkor is, ha a világ kétségbe vonja az elbeszélés koherenciáját»” (Northern women’s resistant narratives are told and retold „[i]n a world dismissing the continuities of narrative and in a world challenging the coherence of story” [128]). Írországban a színház valóban fogékony az elbeszélő műfajok iránt, ezt Mary Elizabeth Burke-Kennedy nemcsak szerzőként – *Women in Arms* (Nők fegyverben) című darabja középkori eposzból, a *Táinból* veszi anyagát -, de a Storytellers Theatre Company (Elbeszélő/Mesemondó Színház) alapítójaként is bizonyította. Mint egy internetes áttekintésből megtudtam, a társulat 1986-2008 között egy sor angol és más nemzetiségű prózaíró (Dickens, Emily Brontë, Hardy, Gogol, stb.) művét dramatizálta a legszélesebb közönség számára.

Az *Ulysses* cselekményének dramatizált csúcspontja „határátlépés”, elbeszélésből a drámába; a narrátorként fellépő nőalakok ellenkező irányban lépik át ezt a határt. De van Joyce regényének egy másik sokat elemzett epizódja, a Pénélopé, amelynek összevetése e posztmodern, poszt-posztkoloniális nőírók monológjaival valószínűleg mindkét oldalnak gyümölcsöző volna. Ezen epizód technikájának Stuart Gilbertnél olvasható meghatározása:

„monologue female”, „női monológ”. Ezen epizód ismeretében Jung úgy vélte, hogy Joyce többet tud a női lélekről, mint ő, a pszichológus (Joyce felesége, Nora Barnacle ezt másként látta); Molly Bloom önfeltárukozása nem lázadás, nem a személyiség felszabadítása és újrateremtése, hanem a feminista gondolkodásban patriarchálisnak nevezett állapotba való belenyugvás, annak ellenére, hogy hosszú éjszakai meditációjából nem hiányzik sem a trauma, sem az élet-elbeszélés. Ha azokon a korlátokon túllépünk, amelyeket az ír nemzeti szempont állít, Virginia Woolf jöhet még számításba mint előzmény: a tudatfolyam-eljárással írt regényei valójában (női) monológ-sorozatok, és ha közvetlen hatásukat nem is tételezzük fel, beletartoznak abba az irodalmi környezetbe, amelyben e női drámai monológok elhelyezhetők.

Ajánlásaimból kitetszik, bizonyos drámaesztétikai szempontok mellől hiányolom a tágabb kitekintést. Más szóval, távolabb tolnám egymástól a vizsgált területet behatároló koordinátavonalakat. Ettől még minden objektum maradhatna ott, ahol van, de tágasabb volna a környezete. Maga a dolgozat jogosít fel arra, hogy ennek az észrevételnek hangot adjak, hiszen az utolsó előtti fejezetben a „Dramaturgiai beszélgetések Beckett-tel és Friellel” (Dramatic Conversations with Beckett and Friel) és a „Kultúraközi párhuzamok a kortárs világirodalommal” (Intercultural Parallels with Contemporary World Literature) alcímek alatt éppen ez irányban tesz jelentős lépéseket. Élve e feljogosítással folytatom a koordinátavonalak széttolását. A szövegköziség nyomozása kapcsán felvetődik a mítosz-adaptációknak és bizonyos írói mesterfogások átvételének a kérdése. Ehhez a talajt előkészítette a disszertáció élén álló tartalmas „Bevezetés” (Introduction), amely feminista szempontból, kritikus szellemben röviden egyszer már jellemezte az újjászületési mozgalom férfi drámaíróit. A szóban forgó mítosz-adaptációk, akárcsak Yeats és Synge adaptációi, a középkori ír legendáriumból vagy az ókori irodalomból merítenek, ami újabb bizonyítéka annak, hogy a nőírók, kissé meglepő módon, a harmincas-negyvenes éveken átnyúlva, legtöbbit az újjászületési mozgalomtól tanulnak. Burke-Kennedy már említett *Women in Arms* és Paula Meehan *Mrs Sweeney* című darabjának kapcsán – mind a kettő ír mítoszt alkalmaz mai élethelyzetekre – Kurdi, Anna McMullanre is támaszkodva megjegyzi, hogy egy többször feldolgozott mítosz kölcsönvétele „jelentőséggel ruházza fel a létért való mindennapos küzdelmet” (lends „significance to the quotidian struggle for survival” [160]). Minden tiszteletem McMullané, de itt nem az övé az elsőbbség. T. S. Eliot, mint ez közismert, a fentihez nagyon hasonló érvekkel igazolta Joyce *Ulysses*-ének „mitikus módszerét”, amelyet ő maga is követett (nemcsak az *Átokföldjében*, hanem a drámáiban is), és amelyet a

trivializálódott jelen értelmezéséhez kortársainak is ajánlott. Azt, hogy a mítosz képviselte múlt a kisszerűnek tűnő jelent kiemelheti a kisszerűségből, az ír drámai hagyományban talán legszebben Yeats fogalmazta meg *Cuchulain halála* (*The Death of Cuchulain*) című darabjának lírai lezárásában, ahol a húsvéti felkelés idején a dublini főpostán kitartó felkelők bátorságát a mitikus hős szellemi jelenlétének tulajdonítja. Marina Carr sem jár teljesen új terepen, amikor a *Portia Coughlan* című alakjának kóros lelki szimbiózisát, lényegében vérfertőző viszonyát meghalt ikerfivérével, Gabriellel az Ízisz-Ozirisz, még inkább az Ovidiusnál az *Átváltozásokban* olvasható Byblis-Caunus analógiával, a *By the Bog of Cats* (*A Macskalápon*) Hesterének gyermekgyilkosságát Euripidész *Médeiájával*, az *On Raftery's Hillben* (*Raftery dombján*) a vérfertőzést a Héra-Zeusz párhuzammal időtleníti. A disszertáció gondosan feltárja a mítoszi párhuzamokat (amiben Carr, a drámai szövegen belül és kívül, maga is segítségére van az olvasónak), következtetései megalapozottak, a vérfertőzés motívumának értelmezése azonban kiegészítésre szorul. Nem vitatom, hogy az *On Raftery's Hillben* a vérfertőző kapcsolat „a patriarchális hatalomgyakorlás degenerált formája” (167), és – mint az egyik áldozat, Sorrel szakítása udvarlójával, valamint a Raftery-hez hasonló figurának tetsző Brophy öngyilkossága sugallja - egyúttal a patriarchátus hanyatlásának tünete. Nem vitatom azt a következtetést sem, amelyre a disszertáció a *Portia Coughlan* kapcsán jut, nevezetesen, hogy Portia szerelmes vágyódását fiatalon meghalt ikertestvére után az *én* és a *másik* elveszett egysége iránti nosztalgia motiválja, mint ahogy azt sem, hogy sorsában a nőket sújtó társadalmi kényszerek (social constraints for woman [sic] [163]) mutatkoznak meg. Ha azonban Portia és Gabriel szerelmének jelentéskomponenseit szétszórjuk incesztusra és heteroszexualitásra, máris Judith Butler világában vagyunk. Mint tudjuk, Butler elutasítja Claude Lévi-Straussnak a vérfertőzés egyetemes tilalmára vonatkozó tételét, amely szerint ez a tilalom természeti és nem civilizációs eredetű. Lévi-Strauss (de Lacan is), mondja Butler, a vérfertőzést heteroszexuálisnak tételezi, így tilalmából, tabu voltából logikusan következik, hogy természettől valónak, tehát kikényszeríthetőnek tekinti a heteroszexualitást is, holott valójában mind a vérfertőzés tilalmát, mind a heteroszexualitást a civilizáció teszi kötelezővé.⁶ E két kényszer civilizációs eredetének hangsúlyozásával Butler a férfiak teremtette (az apa nyelvében létező) lacani szimbolikus rend hegemoniája alól akarja felszabadítani a nőket. Ebben a kérdésben nem kívánok állást foglalni, de megjegyzem, hogy feltűnő a vérfertőzés fontossága a két Carr-drámában, s ha a publikációs évszámokat nézzük, még Butler közvetlen hatását is feltételezhetjük. De ha nincs is közvetlen hatás, a *Portia*

⁶ Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990) 41-42.

Coughlan világát nyomasztó társadalmi kényszerek kritikája Butler gondolatainak fényében akkor is radikálisabb lesz. Ám hogy ne csak a mai radikális feminizmus felé nyissak értelmezési lehetőséget: az sem zárom ki, hogy Portia visszavágyódását testvére mellé az anyaméhbe, ahol még nem tudták, melyikük Portia, melyikük Gabriel (an' we don't know which of us be th'other an' we don't want ta⁷) nemcsak az *én* és a *másik* hajdani egységének óhajta motiválja, hanem egyenesen a férfi-nő polarizációt még nem ismerő, Platón nyomán az ír hagyományban Yeatsnél is felbukkanó, a „tojás fehérje és sárgája” metaforával jellemzett eredendő állapot.⁸

Összegezés

A Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women önálló kutatásokon alapuló, eredeti, nemzetközi mércével mérve is jelentős hozzájárulás az ír drámairolomról, a feminista ír drámáról való tudásunkhoz. Eredményeit hitelesíti, hogy az egyik legkiválóbb ír egyetem, a University College Dublin drámaspecialistája, Eamonn Jordan írt hozzá méltató előszót. Könyvformában ismert amerikai kiadónál jelent meg angolul, s ez valószínűsíti, hogy gyorsan meg fogja találni célközönségét. Kurdi Mária tanári és szerkesztői tevékenysége, nemzetközi kapcsolatai, publikációi révén évtizedek óta kiemelkedő szerepet játszik a magyarországi irlandisztika fejlődésében, a hazai kutatások külföldi megismertetésében. A doktori disszertáció munkásságának eddig legátfogóbb, legkiérleltebb darabja.

A nyilvános vita kitzetését és a doktori mű elfogadását javaslom.

Budapest, 2012. február 8.

Sarbu Aladár
az irodalomtudomány doktora
professor emeritus
Eötvös Loránd Tudományegyetem

⁷ Marina Carr: *Portia Coughlan*, Frank McGuinness, szerk.: *The Dazzling Dark: New Irish Plays* (London: Faber, 1996) 293.

⁸ . . . it seemed that our two natures blent / Into a sphere from youthful sympathy, / Or else, to alter Plato's parable, / Into the yolk and white of the one shell. (Among School Children). A gondolatot Platónnál Arisztophanész fejti ki *A lakomában*. Yeatsnél felbukkan már a *The Only Jealousy of Emer* egyik, 1917-ben készült fogalmazványában, és később a Ribh at the Tomb of Baile and Aillinn című versében, vö. Daniel Albright jegyzete, *W. B. Yeats: The Poems*, szerk. Daniel Albright (London: Dent, 1990) 668-69.