

Kurdi Mária *Representations of Gender and Female Subjectivity in
Contemporary Irish Drama by Women*
című doktori értekezésének bírálata

A társadalmi nemek és a női szubjektivitás reprezentációjára koncentráló, egyre szaporodó művek sorában jelentős helyet foglal el Kurdi Mária, az amerikai Mellon Kiadónál könyv formában már meg is jelent disszertációja, amelyben ezt a témát kortárs ír drámaírók darabjaiban vizsgálja. A dolgozat nagy összegző mű, nem kevesebbre vállalkozott, mint az egész huszadik századi ír drama áttekintésére a nőábrázolás és a nőírók szempontjából. Amikor az elmúlt három évtized drámaterméséből egy reprezentatív válogatást – tizenhárom író hús drámáját – görcső alá vesz, a huszadik század elejére visszatekintve megkeresi az előzményeket is, s két kora-huszadik századi írónőt, Lady Augusta Gregoryt és Teresa Deevyt ősanyaként – “foremother”-ként – kiemelve irodalomtörténetileg illetve drámatörténetileg is elhelyezi a kortársakat.

A felhasznált feminista elméletek (Julia Kristeva, Judith Butler, Luce Irigaray, Susan Bordo, Rosi Braidotti és mások) belátásai bizonyos feminista és nem-feminista dráma- és színházelméletekkel együtt (Lynda Hart, Jeanette R. Malkin, Gay McAuley, Elaine Aston, Lyb Taylor, Marvin Carlson és mások munkái) strukturált keretbe foglalják az elemzéseket, de legtöbb esetben nem nehezdednek rájuk, nem fedik el az egyes művek egyediségét. A szerző korábbi kutatásai, egyes írónőkről és/vagy drámákról írott tanulmányai és az itt szereplők közül jónéhánnyal készített interjúi, valamint egész életművében az ír dráma beható tanulmányozása készítette elő a jelen kötet eredményeit. Az előző, az ír dráma más vonatkozásait elemző munkáihoz képest a mostani dolgozat jelentős új területet fog át tudományosan. Ezért már itt kijelentem, hogy a szerző tudományos munkássága és a jelen dolgozat alapján a nagydoktori fokozat odaítélését melegen javasolom.

A dolgozat hozadéka tehát egyfelől a gender-problémák drámai s részben színházi megjelenítése kérdésében jelentős, másfelől az egész kortárs ír drámaírás és színház értékeléséhez is lényegesen hozzájárul. A női szubjektum drámai megformálását mindig az ír társadalmi, történelmi, kulturális, pszichológiai sajátosságokat szem előtt tartva elemzi. A színházi megjelenítésre vonatkozóan azért használom a “részben” jelölést, mert – mint a szerző saját feladatvállalásának meghatározásában is jelzi – nem vállalkozhatott az elemzések kiterjesztésére a színházi előadásokra, hiszen ezeknek az elérhetősége önmagában is óriási

probléma, amint a drámakutatók mindnyájan tudják. Ezért legtöbbször a drámaszövegre kell támaszkodnunk, mint Kurdi Mária is teszi, annak ellenére, hogy természetesen tudatában van annak, hogy az csak *egy* komponense a dráma életének. Ez egyébként nem biztos, hogy nagy hátrány, hiszen egy-egy előadás mint a rendező illetve a rendezés, a *mise-en-scene* által interpretált mű, időleges, mulékony, míg a drámaszöveg fennmarad és újra és újra értelmezhető. Tudjuk, mint Susan Bennett állítja, a színházat körülvevő miliő mindig ideológiailag kódolt (“the milieu which surrounds the theatre is always ideologically encoded” [*Theatre Audiences: Production and Reception*, London and N.Y.: Routledge, 1997, 126.]), a jó művek viszont minden korban meg tudnak szólalni és mindig tudnak szólni a jelenhez, s ez a dráma műnemében, legalábbis részben, az újabb és újabb rendezés segítségével történik. Ugyanakkor a drámaszövegbe bele van kódolva rejtetten vagy expliciten, diegetikusan és/vagy szerzői utasításokban, ha nem is minden darabnál egyforma mértékben, sok színházi jel, a térre, mozgásra, gesztusokra és másokra vonatkozó utalás, amelyek dekódolhatók a szövegolvasás során. A dolgozat szerzője tehát a drámaszövegek alapján értékes drámaformai és színházesztétikai megfigyeléseket is tehet – és tesz is.

A dolgozat szerkezete mintha magának a feminizmusnak a különböző történelmi fázisait, ugyanakkor a feminista drámaírás által preferált szerkezeti alakzatot is tükrözné. Amikor a bevezető fejezetben elsősorban az ír nemzeti dráma születésének a legnagyobb drámaíróit vizsgálja – akik történetesen férfiak voltak –, a feminizmus első fázisára jellemző módon a nőkről alkotott képek hiányosságait hangsúlyozza. További fejezetekben, hasonlóan a feminista kritika változó fókuszához, kibővíti a kánont ír nőszerzőkkel és a női szubjektivitásra és annak a megjelenítésére koncentrál a pszichoanalízis és a feminista drámaesztétika belátásai segítségével. Az egész dolgozat felépítése nem lineáris, hanem szintetizáló, az egyes fejezetek egymást kiegészítve, ugyanazt a kérdést más-más oldalról közelítik meg, együttesen alkotva egy nem-hierarchikus egységet a sokszínűségben. Másfelől úgy tűnik, a tanulmány az elemzésekben a feminizmus materialista vonulatába illeszkedő pozíciót foglalja el, legalábbis Gayle Austin részben Jill Dolan és Sue-Ellen Case elméletére is támaszkodó kategorizálása szerint, amely dekonstruálja a mitikus Nő-képet és helyette a történelmi, társadalmi, anyagi körülmények által elnyomott osztály tagjaiként látja és láttatja a nőket (*Feminist Theories for Dramatic Criticism*, U of Mich., 1990, 5.). A mitikus Nőalak és a realistán látott, a külső körülmények és szemlélet, a társadalmi diskurzus (és/vagy ezek interiorizálódott változata) által meghatározott nők szétválasztása az ír kultúrában különösen releváns a sokáig, más kultúráknál tovább fennmaradt és ható “Mother Ireland”, országanya képzetek ereje miatt is. Mint a dolgozat világosan kifejti, a gyarmatosítók, az írek

másodrendűségét jelölendő, femininnek képezték le őket, ami magán az ír társadalmon belül további megosztásokhoz és a nők egyfelől ikonszerű idealizálásához, másfelől a társadalmi gyakorlatban további elnyomásához, dupla gyarmatosításához vezetett. Ez Írországból még annyival is bonyolultabb, mint a legtöbb más egykori gyarmaton, hogy a két Írország jelenkori történelme egymástól eltérő kérdéseket vet fel. Néhány észak-ír darab tárgyalása – például Anne Devlin *Ourselves Alone* és *After Easter*-je, Jennifer Johnston *Christine*-je vagy a Charabanc társulat *On the Balcony* című produkciója – kiemeli a politikai helyzet, a szektarianizmus okozta további töréseket az írek között, Észak-Írországon belül és Észak–Dél között, s ebben a keretben a nők izoláltságát és a férfiaknál is erősebb kiszolgáltatottságát. Az egész dolgozat nagy érdeme, hogy a nők társadalmi helyzetét és megítélését Írországból a posztkolonializmus kontextusába helyezi, így történelmileg is megalapozva a gender-problémák változó–sokáig változatlan voltát.

A kortárs drámákról szóló fejezetek érzékeny elemzései előtti bevezető, az Ír Reneszánsz drámáját tárgyaló fejezetben esetenként a gender-központú, ideológiától vezetett olvasatok elnagyolt megállapításokhoz, ritkán klisészerű leegyszerűsítésekhez, egyes művek nem belső megértésből fakadó interpretálásához vezetnek, főként amikor a huszadik század eleji férfiszerzők drámáiról szól. A dolgozat helyenként szinte axiómaként alkalmaz olyan sokszor hangoztatott kijelentéseket, miszerint a férfi szerzők nőkről alkotott képei nélkülözik a szubjektivitást, az egyénítés kiábrázolását. Ez a vád különösen a Yeats-drámák esetében hangzik reduktívnak. A századelő legizgalmasabb európai színházi törekvései, az avantgarde színházak, Georg Fuchs vagy Edward Gordon Craig rendező munkája (ez utóbbi az Abbey Színházban, elsősorban Yeats-szel együtt is dolgozott), majd később Antonin Artaud rituális színháza éppen a konvencionális személyiségközpontú emberábrázolás és a valóságutánczás elvetésével az *Ember* – és nem illetve nemcsak a Nő – individuum-felettségét, személytelenségében a benne megtestesülő magasabb rendű, hatalmasabb erők sugárzását kívánta láttatni. Amikor tehát a dolgozat szerzője elmarasztalja a huszadik század eleji férfi írók drámáit, hogy csak részben távolodtak el a konvencionális nőábrázolástól, akkor figyelembe kellene venni olyan szempontokat is, mint például a választott nem-konvencionális drámaforma. Yeats szimbolikus, rituális drámái, való igaz, nem individuális egyéni sorsokat reprezentálnak, viszont semmiképpen nem *sztereotípiákat* mozgatnak, amint a dolgozat mondja, hanem *archetípusokat*. A *The Dreaming of the Bones* címűben a tánc lehet, hogy “szexualizált kísértés” is (7.o.), de talán nem mellékes, hogy ki kit kísért. A drámában ketten táncolnak, egy férfi és egy nő, s kettőjük közös célja, hogy a Fiatalembert és vele együtt a nézőt elbűvöljék és megbocsátásra “csábítsák”. Miért csak a nő tánc a kísértés?

Valóban, az elbűvölő szépség másik oldala a nem-evilágiság, ahogyan a dolgozat írja – de megintcsak mindkét drámai figura, a férfi is és a nő is a másvilágból jelenik meg, mivel mindketten hétszáz éve halott szellemek s a mindent feláldozó szerelem–szenvedély megtestesítői! Vagy a *The Only Jealousy of Emer* címűben, ahol mind a nő, mind a férfi főhős többszöröződik, a nőét egysíkú szerepekbe való kényszerítésként említi a dolgozat, míg szerinte Cuchulain alakja sokrétűen példázza a hősi ideált. Önellentmondás, ha a férfi esetében pozitív jelenséggként értékeljük az ideál színpadi megformálását, míg a női ideál megjelenése már mindig is hiányos, mert nem tartalmazza a női szubjektivitást.

Természetesen nem kérdőjelezem meg a nők társadalmi helyzetéről és megítéléséről írottakat, sem azt a sokszorosán alátámasztott érvelést, miszerint a gyarmatosítók által az írek feminin vonásokkal való felruházására való reakcióképpen az ír társadalmon belül további kettéosztottság élesedett ki a társadalmi nemek törésvonalán, és ez különösen a nők ábrázolásának polarizált voltában mutatkozott meg. (Bár az érdekesség kedvéért hadd tegyek hozzá egy másik fajta, a nemzeti hagyományos értékek mentén történő intra-gender megosztottságot, amely nyilván szintén a gyarmatosítás hosszútávú torzító következményeinek egyike, s amit Nuala Ní Dhomhnaill ír nyelven író költőnő jegyez meg, mégpedig hogy a gael-ír nyelven író költőnőket legádázabban elhallgatók és el-nem-ismerők éppen az angol nyelven író ír költőNŐK! [„What Foremothers?“, *The Comic Tradition of Irish Woman Writers*, ed. Theresa O’Connor, UP of Florida, 1996, 15.]) A drámakritika, különösen a feminista kritika által legtöbbit kritizált Yeats-hősnő, Cathleen ni Houlihan kanonikus értelmezése viszont meglehetősen félrevezető premisszákon alapszik. Az elfogadott és a dolgozatban is axiómaként használt kijelentés szerint Cathleen figurája a *nő nemzeti ikonná* formált színpadi megjelenítése. Holott éppen fordított az allegorizáció kiindulópontja és iránya: a *nemzet nő-alakú ikonizációjáról* van szó, s bár a kettő idővel felcserélhetővé válik, a különbség az itteni kontextusban mégis meghatározó. Cathleen ilyen olvasata mindjárt kizárhatna olyan, a dolgozatban idézett redukciós megállapításokat, ha mégoly jól ismert ír feminista kritikustól származnak is, mint Melissa Sihra, miszerint Cathleen alakja nem hagy helyet a női szubjektivitás befogadásának („leaving no space for the ’accommodation of female subjectivity’”, 6.o.). Valóban nem, de vajon mennyi köze van az ilyenfajta számonkérésnek a Yeats-darabhoz? Felróható-e – hogy a magyar kultúrából vett analógiával éljek – mondjuk a Boldogasszony-anyánk, régi nagy Patrónánk énekbeli vagy képzőművészeti ikonikus megjelenítésének, hogy nem eléggé egyénített nőalak? És vajon ha az ír kultúrában az évszázadok során úgy alakult volna, hogy a nemzet allegorizációja egy Vaterland-figura, például a mitikus Cuchulain, Lugh vagy – mint egy Yeats-kortárs író,

James Stephens regényében a népet új életre vezető kelta istenség, Aengus – volna, tőle is számonkérnék kritikusok, hogy nem egyénített férfisorsot mutat fel? Vagy abban az esetben a nemzet-ikon is a phallocentrikus rend dominanciáját jelentené? Ha Cathleen ni Houlihan nem a nő, hanem a nemzet allegorizációjának tekintjük, akkor az olyan marxista ízű megfogalmazások is erejüket veszítik, miszerint a nő ikonná formált színpadi megjelenítése elfedi az osztály-, etnikai és egyéni pszichológiai különbségeket („transforming the woman into an icon, distorting as it was on the whole, warding off attention from actualities and differences related to class, ethnicity and the individualised psychological effects of the social and cultural environment on women”, 4.o.). Nem beszélve arról, hogy Cathleent nem lehet passzív ikonnak tekinteni, hiszen ő okozza a drámai konfliktust, dilemmát, tragédiát. (Csak zárójelben: mellesleg ebben a drámában az allegorikus figura mellett van néhány, a rövid egyfelvonásos által megengedett terjedelemben felvázolt, *egyéni*tett nő is és férfi is, sőt a nők inkább realisták, mint például a könnyen elvarázsolható fiatalember, Michael, aki majd követi Cathleent. Vajon a kritikus miért nem a nők aktívabb magatartását emeli ki a férfi passzivitásával szemben?)

Yeats mítikus drámáiban egyébként is feltűnő a szuverén, öntörvényű, saját és mások életét (vagy halálát) saját kezébe vevő nőalakok sora. Ez legalábbis részben annak a mítikus forrásanyagának is tulajdonítható, amelyből oly sokat merített költőként és drámaíróként. Ilyen hősnők dominálnak, többek között a *Deirdre*, *The Player Queen*, *The King of the Great Clock Tower*, *A Full Moon in March* darabokban, s például a *Deirdre*-ben a darab rövidege ellenére sokrétűen, gazdagon egyénített, a szerelménél nyilvánvalóan kezdeményezőbb és hősiesebb, a zsarnok és ravasz királyt kijátszó, mert nála szellemileg is felsőbbrendű hősnőt talán nem lehetne se ikonként, se a patriarchális rend elnyomottjaként értelmezni. Furcsa módon, a korai *On Baile's Strand* című darabbeli, a színpadon ugyan nem megjelenített, csak a szereplők által felidézett amazon Aoife-t, Cuchulain nagy szerelmét, a dolgozat “androgén”-nek írja le. Igaz, ez megint nem a dolgozatíró, hanem egy kritikus megállapítása, de reflektálatlan alkalmazása provokálja a kérdést, hogy az a megítélés, amely mindjárt androgénnek tekinti a hagyományosan férfiasnak tartott vonásokat is hordozó nőt, vajon nem a sztereotípiák interiorizálása-e a kritikusok részéről? Talán érdemes lett volna jobban hangsúlyozni, hogy az ír kultúrában a matriarchátus elemei sokáig fennmaradtak különböző formákban és megnyilvánulásokban, s hogy a régi ír hagyomány tele van erőteljes, uralkodó, a férfiaknál erősebbnek, okosabbnak bizonyuló nőalakokkal. Többek között Lorna Reynolds taglalja a Yeats által is megidézett mítikus hősnőknek a matriarchátusban való gyökerezését illetve a matriarchátusból a patriarchátusba való átmenetet jelölő voltát („Irish Women in

Legend, Literature and Life”, *Women in Irish Legend, Life and Literature*, ed. S.F.Gallagher, Gerrards Cross, Bucks.: Smythe, 1983, 13-15.). Még a régi ír jogrendszer is a férfiakéval legalábbis egyenlő, ha nem még egyenlőbb szabadságjogokat biztosít a nőknek. Írorszáiban az angol gyarmatosítás vezette be és fokozatosan erősítette meg a viktoriánus erkölcsi normákat, természetesen a Katolikus Egyházzal együtt, amelyről azonban szintén meg kell jegyezni, hogy az maga is nagy változásokon ment keresztül az angol befolyás hatására a korai katolicizmus toleráns, a kereszténység előtti rítusokat, hit- és gondolalelemeket integráló magatartásához képest. A dolgozatban árnyaltan tárgyalt politikai, szociális és kulturális folyamatoknak ezek a hosszabb történelmi távlatú változások is lényeges részei s ezek fényében érdemes volna határozottan szétválasztani és megkülönböztetni a valóban *hagyományosat* a viktoriánus *konvencionálistól*.

Amely konvencionálizmus ellen Yeats mellett Synge is erőteljesen lázadt drámáiban is, éppen néhány markánsan egyénített nőalakon keresztül. Synge költőien megemelt, de mélyen realista műveit tele utalásokkal arra, hogy milyen tragikus sors várhat egyedül maradt nőkre az adott társadalmi környezetben, amelyben, mint a dolgozatíró is jelzi, a fennálló rendnek nincs igazi alternatívája, éppen társadalomkritikájaként lehetne inkább értékelni, mintsem nem eléggé realizált női emancipációként. Ilyen megítéléssel találkozunk a *In the Shadow of the Glen* című egyfelvonásos olvasatában az Ibsen Nórájához kicsit hasonlóképpen fellázadó és a férjét magára hagyó ír Nora kapcsán, akinek, Kurdi szerint nem sikerül függetlenítenie magát a patriarchális diskurzustól, s majd a Csavargóval vagy Vándorral, akivel együtt távozik, szintén alárendelt szerepben élhet, mert a férfi beszél és dönt helyette („does not manage to separate, let alone emancipate, herself from the disabling bonds of the patriarchal discourse as there is no alternative to it in the real and not even in the utopian world represented by the Tramp, with whom... she continues to live under another form of male control since the Tramp speaks and makes decisions for her”, 8.o.). Kicsit megint a készen kapott formulákhoz látszik igazítani a drámát a szerző, s nem szól arról, hogy Nora nem az öreg férjhez mentalitásában nagyon hasonló fiatalembert választja, hanem, eltérő értékrendje miatt a Csavargót, aki – melleleg nem „dönt” helyette, hanem éppenhogy egyenrangú partnerséget és bár veszélyes, sebezhető, de szabad életmódot ajánl. A dráma körüli korabeli botrányok, tiltakozások is mutatják, hogy milyen merész volt Synge nőszorsábrázolása a maga idejében. A sommás ítélet, hogy Synge világában a nők éppen az emberi, szexuális vágyaik miatt nem találhatnak önkiteljesedést (8.o.), sem hangzik teljesen megalapozottnak, hiszen Nora vagy Mary a *The Well of the Saints*-ben igencsak egyéni (ha az utóbbi nem is kifejezetten szexuális) vágyait követi a társadalmi elvárásokkal szemben, a *The*

Playboy of the Western World Pegeenje pedig éppen azért válik tragikus alakká, mert nem meri követni azokat. A posztkoloniális megközelítés Synge esetében különösen gyümölcsöző lett volna, hiszen segítene belátni, hogy mennyire a gyarmatosítás-bevezette patriarchális és materialista értékrend és életmód kötöttségeiből való kitörésvágy, a szabadságvágy mozgatja a mesterien egyénített nők szubjektivitását és döntését. Amint P.J. Matthews is érvel Synge sajátosan ír modernizmus-teremtő törekvése mellett, amely a saját kultúrájának a mélyrétegeit hozta a felszínre az angol (és az európai) minták követése helyett, és ebben kiemelt helyet kapott az ősi vitalitást, megzabolázhatatlan szabadságélmény magukban hordozó nőalakok megteremtése. Az *In the Shadow of the Glen*-beli női életlehetőségek szűkösségének a felmutatása szerinte a viktoriánus polgári értékek kritikátlan átvételének a veszélyére való figyelmeztetés, s Nora távozása leginkább a vidéki ír életben is egyre jobban elterjedő metropolitánus patriarchátus elnyomásával szembeforduló, a gael temperamentumban rejlő kritikai magatartás lehetőségeinek a radikális újrafelfedezése („Nora’s departure can be interpreted as a radical rediscovery of the possibilities of a salient Gaelic impulse to critique the oppressions of metropolitan patriarchy as it was gaining a more secure foothold in rural Irish life” [Revival, Cork UP, 2003, 144.]).

A dolgozat arányaihoz képest aránytalanul hosszan időztem az Ír Reneszánsz korszakának a drámájánál, főként azért, hogy hangsúlyozzam, hogy a Kurdi által megállapítottnál is nagyobb a korszak jelentősége nemcsak a nemzeti dráma kialakítása és a drámaformák izgalmas megújítása miatt, hanem – a kanonikus kritikával ellentétben – még a gender-problémák dramatizálása terén is. És hogy a kor legjobb férfíserzői is komoly előfutároknak tekinthetők ebben a tekintetben is. Természetesen könnyen megérthető, hogy Kurdi Mária dolgozatának bevezető fejezetében, a terjedelmi korlátok miatt is szükségszerűen sommás összefoglalásokban és ítéletekben könnyebben elcsúszhatnak a hangsúlyok. A kortárs drámák elemzése során sokkal részletesebben és ennek megfelelően szenszibilisebben, sokoldalúbban és megalapozottabban tudja a dolgozat a feminista elméleti megfontolásokat alkalmazni és ötvözni egyéni meglátásokkal. Ott a nem-készen-kapott kijelentésekhez, a jelentések megragadásához a drámák sajátosságait figyelembe vevő, szoros olvasás adja a kulcsot.

A feminista, gender és kultúratudományi, pszichoanalitikus és szociálpszichológiai elméletek keretébe foglalt, kitűnően kiválasztott és csoportosított drámaesztétikai szempontok alapjaira helyezett vizsgálódások, amelyek az ír történelem (posztkolonialitás), kultúra és drámatörténet tanulságaival való metszéspontokat is kitapintják, kaleidoszkópszerű képet adnak az elmúlt három évtized ír női drámájáról. Mindezt nagyrészt a Lynda Hart

meghatározta legfontosabb jelölők, a nyelv, a tér és a test köré szervezve. Az egyes drámák több fejezetben is visszatérnek, elemzésük így új meg új oldalról, új árnyalatokkal gazdagodik s ez a módszer játékba hozza a különböző drámaírói stratégiákat, a gender-problémák dramatizálására használt reprezentációs eljárásokat, s az egyes fejezetek állandó dialógusban állnak egymással.

A hatalmas anyagot felölelő, világhírű és majdnem ismeretlen szerzők munkáit együtt tárgyaló, azokat alaposan körüljáró, gondolatgazdag könyvben számomra legizgalmasabbak azok a fejtegetések, amelyek az ír nőíróknál fellelhető posztmodern drámaírói stratégiáknak – például a történetmondás, a metadráma–metaszínház, a karnevalizáció vagy a mitikus palimpszesztikus újraírása – az ír kultúrába és drámatörténetbe ágyazott vagy ágyazható formáit világítják meg. Kiemelkedően érdekes, többek között, Paula Meehan középkori legendát átíró *Mrs. Sweeney* karnevalizációjának az olvasata, amely a karnevált – Anne F. O'Reilly segítségével – az ősi ír fesztiválhoz, a *Samhain*-hoz is köti. Hasonlóképpen Marina Carr *The Bog of Cats* vagy még inkább *Woman and Scarecrow* című drámájában – Erika Fischer Lichte és Lyb Taylor belátásaira is támaszkodva – a hősnő halálát mint performanciát, az utóbbiban mint egy beavatási rítus fázisait s egyben az ír népszokások halottsiratási folyamatát performatív cselekedetté alakító vonását is láttatja, kiemelve a performancia szubverzív lehetőségeit. Vagy rámutat, ahogyan Anne Devlin északír drámaíró *After Easter*-jében a realitás és fantázia ötvözetében, a drámát keretező, mitikus időkbe vezető történetmondás révén jut el a főszereplő a benne (a politika, történelem, emigráció és egyéb körülmények hatására) kialakult törések harmóniává oldásához. Mary Elisabeth Burke-Kennedy *Women at Arms* című darabjában is értően elemzi Kurdi a mitikus nőalakok mai jelentésséggel való felruházását, és találóan alkalmazza Hans-Thies Lehmann „choral presence” terminusát a szereplők kóruszerű jelenléte, a folyton változó perspektívát lehetővé tevő egymás történetében való részvétele leírására. Kicsit hiányolom azonban, hogy nem emeli ki azokat a formajegyeket, amelyek szerintem valóban különböznek férfiszínpadi megoldásaitól. Az itt alkalmazott fizikai színház, a mozgás, a hullámozás, a színészek testből alkotott tájak az egyes mítoszi figurák felelevenítésén túl is mitikus képzeteket idéznek, elsősorban az ír *dinnseanchas* műfajának a színpadi nyelvre fordítása által. Az ősi ír műfaj a helyneveket és a helyekhez kapcsolódó legendákat sorolva őrzik meg a helynek, a tájnak a jelentőségét. Ez az egyik legeredetibb formavilágú és szerkezetű dráma tehát ezt a műfajt magát is megeleveníti az invenciózus színpadi térhasználattal, ember és tér, még szorosabban nő és táj szerves összetartozásának, egymásba átfolyásának a képeivel. Az ehhez hasonló művek és elemzéseik egyértelműen cáfolják az ír drámáról kialakult, sokszor ismételt

vádat, hogy túlságosan verbális, csupán a szó erejére támaszkodik. Kurdi érvelése meggyőzően felmutatja az elemzett drámák sokszínű teatralitását, a verbalitás és a fizikai megjelenítés egyesítésének változatos formáit. Másrészt a legverbálisabb drámaformát illetve dráma-elemet, a monológot és a történetmondást, korábbi kutatásokra is támaszkodva, mint hagyományos író művészeti formát ám ugyanakkor a posztmodern színház által is kedvelt, kitüntetetten teátrális színházi eszközt (is) kezeli.

Az érzékeny, finom, sokoldalú tartalmi és formai elemzések között csak ritkán érezhető, hogy a megjelölt téma és szempont leszűkítené a dráma jelentésképzésének az értelmezését vagy elfedné a mű mélységeit. Ez Marina Carr *The Mai* című drámájának az esetében úgy jelentkezik, mintha csupán a társadalmi meghatározottságok mozgatnák a protagonistát (107-8.o.), s az elhanyagolható volna, hogy ő maga is mitizált, a görög hősnőkhöz hasonló archetípikus alak, akit nemcsak úgy lehet olvasni, mint a konvencionális házasság, a férje nélkül létezni-sem-tudó nőt, hanem mint egyközpontú, egyszenvédélyű lényt, akinek ez a szenvedélye betölti az egész valóját. Bár tud független, önálló lenni, de társadalmi megítéléstől függetlenül, a férfi–nő kapcsolatot a plátói két fél tökéletes egymásra-találásának teljességeként tudja csak megélni, s ez a teljességvágy érezteti vele, hogy amikor a kapcsolatnak vége, az ő életének is vége. Miként a következő Carr drámában, a *Portia Coughlan*-ban az ikerpár hasonló mélységeket mutató kapcsolatában is megnyilvánul ugyanez, amelyre már reflektál is a dolgozat. Helyenként a jól bejáratott kritikai megfogalmazások, kitételek mintha eleve meghatároznák az interpretációt. Így például Jennifer Johnston *Christine*-jében annak a mozzanatnak a magyarázata kicsit sematikusnak hangzik (mert nem veszi figyelembe a pszichológiai nüanszokat), hogy Christine azért nem tudott sírni a férje és apósa közös temetésén, mert az a titkos vágya jött a felszínre, hogy elmeneküljön, megszabaduljon a személyes életét, szabadságát korlátozó férfiak követelései elől. A monológ kétszer is megismételt mondata: „a szemem a fájdalomtól szakadt ki a fejből, mégsem tudtam sírni” – „my eyes bursting out of my head with pain and still couldn't cry” (*Christine*, 66, 67), inkább arra a pszichológiai jelenségre utal, hogy éppen a túl mély döbbenet vagy fájdalom nem teszi lehetővé, hogy sírással megkönnyebbülhessen.

Időnként mintha kettős mércét alkalmazna, amely bizonyos vonásokat, amelyeket elmarasztal a századelő férfi szerzőinél, elismerően említ a kortárs nők darabjaiban. Csak egy-két példa: Stella Feehily *Duck* című drámájában a nők társadalmi helyzetével magyarázza a viselkedésüket, kiszolgáltatottságukat. Például amikor a címszereplő lány reméli, hogy a megbízhatónak kinéző idősebb férfi majd gondoskodik róla, és szó szerint kérdezi is: „will you take care of me?”, akkor az ábrázolásban nem a szerző korlátait említi a

kritika, mint Synge Norája esetében (aki melleleg sokkal egyenrangúbb partnerként indul el a Csavargóval), hanem a társadalom felelősségét. Vagy Anne Devlin *Ourselves Alone* című drámája kapcsán kijelenti, hogy a nők a magánszférára, érzelmi életre koncentrálnak, a férfiak a politikai aktivitásra, militáris tevékenységre (100.o.), amely különbségtevés O’Casey néhány darabját, különösen a dublini trilógiát idézi. Jó lett volna megfogalmazni, miért fogadja el itt a bináris ellentéteket, amelyeket férfírók esetében kárhozzat. Nyilván azért nem emelte ki a kortárs író nő továbblépését, mert ezt megtette Anthony Roche korábban (*Contemporary Irish Drama, 175-77*), akire ebben a részben is, máshol is sokat hivatkozik Kurdi. Ilyen esetekben talán mégis érdemes volna felidézni a korábbi megállapításokat, különben az olvasóban megint a kettős mérce érzése alakulhat ki. De alapjában véve örvendetesek ebben a hatodik, az adaptációról, újraírásról, intertextualitásról szóló fejezetben az elődökre visszatekintő és némileg a kortársakra is rávillantó összehasonlítások, párhuzamok. Így például Marina Carr drámáiban a Synge-, Lady Gregory- és Yeats-előképekre való visszautalások plasztikusan rajzolják a huszadik századon átívelő egyik drámaírói vonulatot és a visszatérő drámai trópusát, a letelepedett közösséget megzavaró, kívülről belépő, nyelvi leleményével is a másságát, eltérő erkölcsiségét, szellemiségét sugalló kívülálló és az őt csak időlegesen befogadó, eltérő megrögzült rend konfliktusát. Az *On Raftery’s Hill* című Carr-darab és Beckett *Endgame*-je közötti párhuzam viszont sokkal kevésbé meggyőző, mint például a Devlin–O’Casey vagy a Meehan–O’Casey-rokonság. A végső reménytelenség, a pokol drámai megidézése valóban közös vonás, de ha a drámaforma ilyen hatalmas különbségeit figyelmen kívül hagyjuk, akkor számtalan más drámával is hasonlítható lenne. Az *Endgame* végtelenségig lecsupaszított abszurd formájával szemben Carr – az egyébként kiváló író nő szerintem egyik legsikerületlenebb – darabja naturalista, melodramatikus és groteszk, helyenként szinte önparódiába fulladó elemeket halmoz, miközben egy kívülről szervetlenül a drámára aggatott mítosszal is próbál operálni.

A nőszerezők női sorsokat és szubjektivitást dramatizáló műveinek jellegzetes stratégiáit, formai újításait a drámákban kimutató elemzésekből világosan kirajzolódik, ahogyan a kortárs női drámák a posztmodern drámai megoldásokkal fellazítják a drámai konvenciókat s a társadalmi jelenségek, a politikai és gender-diskurzusbeli problémák kiábrázolását olyan formai keretekbe helyezik, amelyek maguk is a változást, a megrögzültségek megtörését és feloldását sugallják. Mindezek a formai invenciók azonban nemcsak a nődrámákra igazak – amint azt egy helyen a szerző is elismeri – hiszen szinte mindegyik felsorolt és elemzett színházi újításra vannak férfiak által írott kortárs darabokban is példák, sokszor előzmények. (Erre helyenként történik is utalás, főként az adaptációra,

intertextualitásra koncentráló fejezetben.) Nyilván nem ez a dolgozat fókuszja, de sokat nyerne vele, ha több esetben is összevetné a tárgyalt drámákat kortárs férfiszerzőkéivel, mivel a szembesítések jobban kiemelhetnék a férfiak módszereitől, dramaturgiájától vagy probléma- és témakezelésétől való eltéréseket, legalább amikor nagyon kézenfekvően adódnak összehasonlításra alkalmas darabok. Például a lineáris narratíva feltörése számos férfiszerző drámájára jellemző, ugyanúgy a mitikus, folklorisztikus elemek újraírása is (Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Brendan Kennelly, Tom Paulin). A történetmondást drámaépítő elemként a legeredetibb módon Murphy *Bailegangaire* című művében alkalmazza, de szubjektum-meghatározó, öndefiniáló drámai eszközként látható Friel *Wonderful Tennessee* vagy McGuinness *Someone Who'll Watch Over Me* című darabjában is. A monológot mint drámaformát Brian Friel vezette be *Faith Healer* című remekművében, mely forma aztán nagyon közkedvelt lett fiatalabb kortársaknál is (Conor McPherson, Eugene O'Brien, Mark O'Rowe, Sebastian Barry). A kontrasztív-komparatista jellemalkotás, az egymás alteregójának is felfogható, egymást kiegészítő figurák Anthony Roche szerint is az ír posztkoloniális dráma jellegzetességeként sokszor tetten érhetők már Goldsmithtól kezdve Yeatsen, Brendan Behanen, Becketten keresztül Friel, Murphy, Kilroy és mások darabjaiban (*Contemporary Irish Drama* 32-33.). A karnevalisztikus vagy a trickster jelenik meg Stewart Parker *Catchpenny Twist* vagy McGuinness *Carthagenians*, a női utazás mint identitáskeresés és -találás *Mary and Lizzy* című drámaiban. Liminális térben, élet-halál mezsgyéjén játszódik Sebastian Barry *Whistling Psyche* című, két nő egymást váltogató monológjából álló darabja, vagy ugyancsak Barrytól az *Our Lady of Sligo* a főszereplő nő haldoklását performanciaként dramatizálja, hogy csak néhány nagyon jellegzetes példát említsek. Ez persze semmit nem von le a nőszereplők darabjainak az érdeméből, csupán azt kérdőjelezi meg, hogy lehet-e kizárólagosan vagy dominánsan feminista drámaformákról illetve stratégiákról beszélni? Valóban a dramaturgia-e az, ami más, mint a férfiaké, vagy csak az általa dramatizált tartalmak? Talán leginkább arról van szó, hogy ezek a modern, posztmodern, posztkolonialista és egyéb formaelemek jobban megfelelnek a nőszereplők által kifejezni akart tartalmaknak, ezért alkalmazzák – sajátítják ki őket. Nyilvánvalóan minden mű egyedi és sajátosan alkalmaz hasonló stílusokat, formákat, s ha közös vonásokat keresünk a nőszereplőknél, akkor talán inkább arról lehetne beszélni, hogy mely formákat preferálják.

Nemcsak ennek a dolgozatnak a sajátosága, hanem az ilyen ideológia-alapú vizsgálódásnak általában, hogy semmiféle értékítéletet, esztétikai rangsort nem állít. A válogatás azt sugallja, mintha mind nagyjából egyenértékű mű volna. Tudom, ez a kérdés sokkal távolabbra vinne, mint a jelen dolgozat, mégis fel kell tennem itt is, hogy miért ne

lehetne értékítéletet is beépíteni az elemzésekbe, miért ne lehetne bizonyos darabok ideológiai, tartalmi, társadalomkritikai és hasonló vonásai elismerése mellett rámutatni esetleg esztétikai hiányosságaira? Lizbeth Goodman, a *Contemporary Feminist Theatres* szerzője el is ismeri, hogy a feminista színházcsinálásban eleve prioritást élveznek a feminista megfontolások az irodalmi és drámai szempontok előtt („The making of some kinds of feminist theatre involves prioritizing feminist concerns over literary and dramatic concerns”), és hogy a saját könyvében tárgyalt drámák közül soknak nem volna elégséges irodalmi vagy drámai integritása ahhoz, hogy más kontextusban kritikai elemzést érdemeljen (London and New York: Routledge, 1993, 22.). Kurdi Mária könyvében az elemzett művek valóban reprezentatívak a kortárs ír drámaírók munkáját illetően, de reprezentatívak a színvonal különbözőségét illetően is. A *Duck* például – szerintem – gyengécske, erőltetett, felszínes darab, jól kihasználja a téma kelendőségét és helyenként a kicsit olcsó színpadi hatásokat. Igaz, lehet elemezni, hogy a fiatal nő sérülékenységét hangsúlyozza, hogy a színpadon meztelenül áll meg, de ez előadásban meglehetősen felesleges hatásadászatnak érződik. Vagy úgy tűnik, Marina Carr trilógiájának a darabjai, amelyekkel berobbant az ír színházi világba, lendületükkel magukkal viszik (és megint nemcsak ebben a dolgozatban) a színvonaltalanabbakat is, s azok sikere nyilván befolyásolta a közvetlenül utánuk következő *On Raftery's Hill* kritikai recepcióját is, amely többnyire átsiklik a formai gyengeségeken. Természetesen lehet vitatkozni értékeken, de csak akkor, ha az elemzések esztétikai érték kategóriákat is érintenek.

Apró kérdéseim, ellenvetéseim természetesen semmiképpen nem kérdőjelezik meg Kurdi Mária nagyon gazdag anyagot felvonultató, széles elméleti és kritikai irodalomra támaszkodó és azok belátásait továbbgondoló könyvének az értékeit, amely egyszerre tesz jelentős szolgálatot az ír nőírók meg- és elismertetésének és kanonizációjának, a gender-központú drámaesztétikának és az ír drámatörténetnek. Megismétlem, hogy nagydoktori fokozatra érdemes műnek tartom, a nyilvános védés kitűzését és a fokozat megadását feltétlenül javasolom.

Debrecen, 2012. március 27.

Bertha Csilla, PhD
egyetemi docens, Debreceni Egyetem