Moll Cutpurse/Mary Frith – Változatok a kora modern női identitásra

Absztrakt

A színháztörténet sokáig alapvető tényként kezelte, hogy a reneszánsz kori angol közszínházakban – bár a közönség soraiban ott ültek – nem játszhattak nők. A legutóbbi kutatások azonban, kitágítva a kora modern teatralitás fogalmát, egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak azoknak a nőknek, akik a különféle színházi terekben a látványosság részei voltak, sőt, a nézőket is szórakoztatták. A dolgozat Mary Frith, a hírhedt londoni zsebmetsző és szórakoztató figuráján keresztül a nők korabeli megmutatkozási lehetőségeit vizsgálja, különös tekintettel a férfinak öltözött nő („hermafrodita”) jelenségére. Érvelésem szerint az ilyesfajta performanszok a reneszánsz színháztörténet részének tekinthetők (akár a színésznők megjelenésének előzményeként is olvashatók), hiszen mind a közönség, mind a színházellenes felhangok hasonlóan reagáltak ezekre a jelenségekre, mint a hivatásos színészetre.

Szerző

Oroszlán Anikó a SZTE Angol-Amerikai Intézetének PhD hallgatója volt 2004 és 2007 között. Doktori fokozatát 2014-ben szerezte meg a *„Floute me, Ile floute thee, it is my profesison”. Early Modern Improvisation as Resistance* című disszertációjával. Jelenleg a közoktatásban dolgozik. Érdeklődési területe a színháztörténet, az angol reneszánsz, a performanszelméletek, a kortárs színház, a komikum különféle aspektusai és a színész.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.1>

Moll Cutpurse/Mary Frith – Változatok a kora modern női identitásra

Bevezetés: performatív aktusok és koramodern teatralitás

A reneszánsz korban a nyilvános szereplés lehetőségeit számtalan szempontból lehet vizsgálni, amihez többféle elméleti keret is rendelkezésre áll. Az egyik ilyen a koramodern teatralitás meghatározása, ami a *theatrum mundi* elképzelést, illetve metaforát alapul véve a színpadi és a színpadon kívüli színházias megnyilvánulásokat és viselkedést elemzi. A teatralitás/teátrális (*theatricality/theatrical*) fogalmat, ahogy Tracy C. Davis írja, a 19. századtól használják főleg pejoratív értelemben, olyan viselkedésfajtákra vonatkoztatva, amelyek tettetettnek, mesterkéltnek, a természetes gesztusokkal szembeállíthatónak minősültek (Davis 2003: 128). Teátrális alkalmakról természetesen a korábbi idők színháztörténetével kapcsolatban is beszélhetünk, a középkori látványosságok vagy a reneszánsz kori utcai tréfás jelenetek, királyi felvonulások mind az élet színpadias jellegét mutatják meg. A színházellenes írásokban a fogalom persze a tettetéssel, a pózolóssal és a hipokrita viselkedéssel kerül összehasonlításra, a puritánok szerint a színész magamutogatásával megtéveszti, és álszentségre tanítja a nézőt is. Ezt a szembeállítást veszi alapul Thomas Postlewait is, amikor a reneszánsz kori teatralitást a színházellenesség ellenében igyekszik körülírni. Állítása szerint a korszak színházellenes írásai több figyelmet kaptak az évek során, mint az Erzsébet-kor teatralitása, holott ezek a szövegek nem bizonyítják, hogy az akkori társadalom egésze színházellenes lett volna (Postlewait 2003: 108). A koramodern teatralitás ráadásul sok mindent jelenthet, vonatkozhat többek között a populáris kultúra szórakoztató látványosságaira vagy a humanisták által preferált (antikizáló, filozofáló) színházmetaforákra. Habár Postlewait túlságosan tág, mindenféle színházi(as) jelenséget magába foglalo definíciókísérlete nem feltétlenül konkrét és használható a szerteágazó színházi jelenségek leírására, nagy erénye, hogy összekapcsolja a dokumentarista színháztörténészek munkásságát a teatralitás különféle elméleteivel, valamint történeti kontextusba helyezi a színháziasság fogalmát (91, 110).

A teatralitás vizsgálatáról általában elmondható, hogy nagy hangsúlyt helyez a társadalmi közeg és a színház mint az esztétizálás terepének összevetésére, az „én” és az általa eljátszott szerepek meghatározására, valamint arra, hogy a színház metaforáját hogyan lehet társadalmi és politikai eseményekre alkalmazni. William N. West a *theatrum mundi* kapcsán azt írja, hogy habár a metaforának sok és szerteágazó jelentései ismeretesek, ezek mindig az eljátszott és az „igazi” valóságot vetik össze (West 2008: 3-4.). A *theatrum mundi* metaforát szerinte egyszerre lehet

megfigyelésként és cselekvésként is értelmezni; a résztvevők nemcsak nézők, de cselekvő módon tudást is szereznek, azaz nemcsak figyelnek vagy néznek, de aktívan alakítják is azokat a körülményeket és tényezőket, amelyek révén tudásra és tapasztalatra tehetnek szert az emberi létről (10).

Imre Zoltán összegzése szerint a teatralitás értelmezhető egyrészt a színház keretein belül, ily módon mindent magába foglal, ami a színházi előadás része, másrészt túlmutathat a színházi kereteken, ezért alkalmassá válik arra, hogy a hétköznapi viselkedést írjuk le vele (Imre 2003: 31). Az utóbbi, színházi fogalmakat metaforikusan használó értelmezési keret felfogható a percepció módozataként és a megjelenítés alkalmaként is, ami tulajdonképpen a befogadó és a játészó kétféle nézőpontja, hiszen az elsőnél bizonyos jelenségek teatralitásként való értelmezéséről van szó, míg a másikon a színházi megnyilvánulásokat használó társadalmi eseményeket értjük. Ezek a perspektívák viszont nem választhatók el egyértelműen egymástól, hiszen azokban az eseményekben, amelyeket Imre teátrálisként elemez (királyi esküvő, tüntetés) a nézők egyben aktív résztvevők is, egyszerre értelmezik az eseményt színházként és szerepelnek benne.

Feltűnő tehát, hogy a teatralitás közösségi cselekvésként, illetve kollektív játékként és befogadó részvételnként való értelmezése nagyon közel áll ahhoz a performanciafogalomhoz, melyet a *performance studies* használ. Ettől függetlenül az utóbbi sokszor igyekszik magát elkülöníteni a színházról, mint intézménytől, tagadva vagy megkérdőjelezve ezzel a performancia esztétikai és történeti vonatkozásait is. A performancia terminusként való megjelenése és a fogalomhoz kapcsolódó jelenségek kritikai tanulmányozása az 1970-es évektől datálható. A performancia eredetileg alapvetően olyan viselkedésformát jelent, amely egyszerre tanulás és részvétel is (Schechner 2002: 1-2.). Schechner szerint minden emberi cselekvés tekinthető performatívna, amennyiben az begyakorolt és ismétlődő (*restored behaviour*) (28). A performancia fontos jellegzetessége az is, hogy megidézi a kulturális, társadalmi, politikai vonatkozásokat, ráadásul ezt a kutatók hangsúlyosabbnak tartják, mint az esztétikai vetületet, ezért aztán érdeklődésen kívül esnek a drámaszövegre épülő színházi előadások és a konkrét értelemben vett színészi játék. Annak ellenére, hogy a performanciakutatás folyamatosan tudományként szeretné legitimálni magát, nem győzi hangsúlyozni saját gyakorlatközpontúságát, azaz azt az aspektust, hogy például a performatív jelenségek leírása, értelmezése a megfigyelt gyakorlat alapján történik, vagy hogy a színházi előadás nem egy lezárt, befejezett műalkotás, hanem szoros kapcsolata van az aktuális közegével, valóságával. Mindez felhasználható a (hagyományos) színháztudománnyal való szembeszegülésre, amely az előadást művészeti tevékenységként, azaz műalkotásként elemzi. A performancia és a színháziasság szembeállítását ugyanakkor azt is eredményezheti, hogy a performancia (színház)történeti vonatkozásai figyelmen kívül maradnak, hiszen azt mindig a jelen helyzetre vonatkoztatjuk. ^[1]

Habár több kísérlet is történt arra, hogy a színházi előadás és a performancia fogalmait közelebb hozzák egymáshoz (Worthen 1995 és 1998, Hornby 1995, Dolan 2001), ^[2] még mindig úgy tűnik, a performanciát az „itt és most” tulajdonsága okán nem tartják alkalmasnak a régebbi korok színházias alkalmainak leírására. Ehelyett, mint azt fent is láttuk, a történeti diskurzusban a

teatralitás fogalmát használják. A teatralitás és a performanscia elméleti keretei azonban nem minden esetben különíthetők el egymástól. Ahogy Janelle Reinelt írja, a két fogalom gyakran szinonima, bár a teatralitás elméleti megközelítései sokkal inkább hangsúlyozzák a reprezentáció mimetikus, valóságleképező aspektusait. Ám miközben az európai tudományos diskurzus a teatralitást preferálja, az amerikai a performanscia mellett teszi le a voksát, azt is hangsúlyozva ezzel, hogy a játékhöz nem feltétlenül kellenek hagyományos színházi körülmények (Reinelt 2002: 205-206.).

A teátrálisnak leírt jelenségek nagy részére – akármelyik történelmi korszakhoz is kötődnek – igaz az is, hogy megidézik saját társadalmi, kulturális kontextusukat, vagyis a teatralitás nemcsak a színháziasság megmagyarázásban fontos fogalom, hanem a társasági és a társadalmi, sőt, a nemi viselkedés is jól leírható a segítségével. Judith Butler a társadalmi nem (*gender*) megalkotásában kiemelt szerepet tulajdonít a (test felszínén megmutatkozó) performatív gesztusoknak, amelyek révén a stabil identitás illúziója kialakul. A „társadalmilag nemesített test performatív”, ami „azt sugallja, hogy nincsen ontológiai státusa, eltekintve azoktól a különféle tettektől, amelyek megkonstruálják a társadalmilag nemesített test valóságát” (Butler 2001: 232). A társadalmi nem tehát tulajdonképpen cselekvés; ismétlődő, kulturálisan kódolt, tanult gesztusok sora, egy olyan testen megjelenő konstrukció, amely megfelel a külső társadalmi elvárásoknak, de egyben le is leplezi saját illuzórikus voltát (239).

Ez a leleplezés legérzékletesebben az ellenkező nem külső jegyeit viselő „szereplőkön” figyelhető meg, akiknél az eljátszott gesztusok és az öltözet éles ellentétben áll a feltételezett belső identitással. Az ilyesfajta, a társadalmi nem jellemzőinek utánzásával operáló „előadások” éppen hogy felfedik a gender imitációra épülő jellegét és esetlegességét (234), és rámutatnak arra is, hogy sem a test, sem a biológiai nem nem tekinthető csupán fizikai létezőnek, hanem mindkettő kulturálisan determinált konstrukció. Butler a *drag* példáját használja arra, hogy kimutassa, a biológiai nem és a társadalmi nem között nem ok-okozati/koherens összefüggés van, hiszen a *drag* éppen arra a divergenciára mutat rá, amely a társadalmi közegben eltitkolt, elfedett (P. Müller 2009: 66).

A nemesített testnek a teatralitás aspektusából történő értelmezése különösen érdekes azoknak a színháztörténeti korszakoknak az esetében, ahol a színházban a női szerepeket is férfi színészek játszották. A teátrális keret itt egyrészt még inkább rámutat az identitás performatív jellegére, másrészt a nőt játszó férfi színészek megjelenése – akárcsak a *drag* esetében – több dimenzióban is értelmezhető: megjelenik az anatómiai nem, a társadalmi nemi identitás, valamint egy ezekre rájátszott (imitált) társadalmi nemi előadás is (uo). Míg a *drag* esetében azonban nem cél a nézők megtévesztése (sőt, az eljátszott nemi identitás sztereotipizált és túlzó), a reneszánsz színházban, ahol az „eljátszott nem” tulajdonképpen egy drámai szerep, mind az előadás szándékolt célja, mind a befogadás másféle lehetett. Ahogy P. Müller Péter mondja, a színész biológiai neme egyrészt idézőjelbe kerül, másodlagos lesz (P. Müller 2009: 64), hiszen egy női karaktert kell eljátszania egy színdarabban. Másrészt nem tudhatjuk, a korabeli közönség hogy fogadta a női szerepeket játszó férfi színészeket, hiszen visszajelzések főként a színházellenes írásokból

maradtak fenn: ezek egyértelműen elítélték a magamutogatást, főleg ha az az ellenkező nem külső jegyeinek felvonultatásával járt együtt. Arról pedig még kevesebb adattal rendelkezünk, hogy működött az, amikor nők vették magukra a férfigjegyeket.

A dolgozat következő részében a fentebb vázolt fogalmi keretek segítségével azokat a megnyilvánulási lehetőségeket elemzem, amelyek a koramodern Angliában a nők rendelkezésére állhattak. Ezek egyrészt a színhátlátogatások voltak, másrészt azok az alkalmi színházi szereplések, amelyeket a korabeli – patriarchális elvek szerint működő – társadalom egyformán szándékos provokációként értelmezett. Ezután egy hírhedt/híres 17. századi zsebmetsző és szórakoztató, Mary Frith performatív aktusain keresztül a férfinak öltözött nő (azaz a korszak elnevezése szerint a „hermafrodita”) jelenségét írom körül. Érvelésem szerint Frith és a hozzá hasonló nők közéleti performanszai a reneszánsz színház- és kultúrtörténet részének tekinthetők (sőt, akár a színésznők megjelenésének előzményeként is olvashatók), hiszen a közönség hasonlóan viszonyult az efféle performanszokhoz, mint a hivatásos színészek előadásaihoz, ráadásul ezek a nehezen kategorizálható, de hivatásos színházhoz nem kapcsolódó látványosságok pont akkora ellenállást váltottak ki, mint a hivatásos színészet.

Női performanszok a színházban

A színházi megmutatkozás és a nők viszonya sokféleképpen megközelíthető, és mindez különösen izgalmas olyan színháztörténeti időszakok esetében, amikor a nőket látszólag teljesen elnémították a társadalmi elvárások. Az angliai reneszánszban, mint az köztudott, nem voltak hivatásos színésznők, a színpadi megmutatkozás lehetőségét csakis arisztokraták feleségei kaphatták meg szigorúan korlátozott körülmények között. Amennyiben azonban nem szigorúan a színházat, hanem a korszak más performatív lehetőségeit vizsgáljuk (amit a reneszánsz kultúrát átható „színház az egész világ” toposz is indokol), több olyan (társadalmi, kulturális) térre is találhatunk, melyeket a nők megpróbáltak különböző módon a birtokukba venni, ami pedig a tekintélyelvű társadalmi berendezkedés és a hatalom ellenszenvét, büntető fellépését eredményezte. ^[3]

A színésznőkről való közbeszéd a restauráció kora után kezdődik, és kevés szó esik azokról a nyilvánosan szereplő és közismert nőkről, akik bármilyen színházi szereplést tudatosan vállaltak volna. Ez alól persze kivételt képez I. Erzsébet, aki tudatosan, propagandisztikus céllal alakította ki és tervezte meg nyilvános megjelenéseit, ^[4] valamint I. Jakab felesége, Anna királynő, aki előszeretettel szerepelt udvari előadásokban, amit a színházellenesek különösen nem néztek jó szemmel. Az *all-male stage* (férfiszínház), mint a korszakra vonatkoztatott és pozitivista színháztörténetben általánosan elfogadott színházfogalom, némileg gátat szab annak, hogy a színházi világban szereplő nőket is kritikusan vizsgáljuk, ezért nyilvánvaló, hogy a reneszánsz kori színház ilyen értelmű definícióját ki kell tágitani, illetve más perspektívák alkalmazása is szükséges. Tanulmányozni kell olyan színházi alkalmakat is, amelyek nem köthetők a színházépületekhez, hiszen a női performerek főleg itt tűnhettek fel. ^[5]

A performancia fogalma, úgy vélem, eredményesen alkalmazható arra, hogy elgondolkojunk a nők koramodern színházi világban betöltött szerepén, főként, hogy a feminista diskurzusban a férfi és női tér megfelelőjeként megjelenő nyilvános (*public*) és magán (*private*) dichotómiája konkrét, a reneszánsz színházra vonatkozó fogalmak is egyben (West-Pavlov 2006: 10). Az előbbi a városhatáron kívüli területekre épített nagyobb közönséget befogadni képes, nyitott épületet jelölte, ahova a köznép járt szórakozni, és amelynek a környezete sokkal veszélyesebbnek és kontrollálhatatlanabbnak bizonyult az ún. magánszínházakénál. (A jelző itt nem az épület fenntartására, hanem a tér jellegzetességére vonatkozik.) A kisebb, fedett, zárt színházépületek a közigazgatási szempontból jobban felügyelt városközpontban voltak, és főként az arisztokrata közönségnek biztosítottak szórakozást. Míg a közszínházakban a nők csak nézőként lehettek jelen, a zárt terekben olykor felléphettek arisztokrata hölgyek, főként mint a maszkajátékok néma szereplői. A színház tehát olyan térként is funkcionált, amely megmutatta, látványossággá tette a társadalomban zajló (nemekkel kapcsolatos) folyamatokat. A játszó nők számára fenntartott zártabb (magán) színpadok és a kizárólag férfiszínészeknek lehetőséget biztosító nyilvános színházak elkülönülése tehát jól rímel arra a társadalmilag elfogadott normára, mely szerint a nyilvános megmutatkozás a férfiak privilégiuma, míg a nők helye otthon van. Ahogy arról a későbbiekben szó lesz, ezt a hierarchiát forgatja fel látványosan Mary Frith alakja, illetve színházbeli megjelenése.

Bár a közszínházakban bemutatott darabok szerepeltettek erős női karaktereket (hogy csak a közismert Shakespeare-szerepeket említsem: Lady Macbeth vagy Beatrice), ezeket férfiak játszották. Tanulmányomban azonban nem a női drámaszerepekre, sem a nőket játszó férfi színészekre fogok kitérni; inkább az érdekel, hogy a korabeli férfiszínházban hol a nő helye, milyen performatív lehetőségei vannak az önmegmutatásnak, és hogy a nemi szerepek performanciája hogyan vethető össze a színházias viselkedéssel, szerepléssel. Meglátásom szerint (és a korábban kifejtett elméleti megközelítés alapján) ugyanis nemcsak a színházban szereplés, de a nézőként való megjelenés is performatív. A következőkben azt fogom bemutatni, hogy a nőnemű játékos és színházlátogatók társadalmi megítélése között nincs lényegi különbség, mindkettőt előítéllettel kezelik a korban. Akár játékról, akár nézőként való megjelenésről van szó, mindkettő nyilvános és a (férfi)társadalom által elítélt magatartásforma. Mivel a performanciakutatásban minden nyilvános megjelenés performanciának tekinthető, azokat a közös jegyeket keresem, amelyekkel a női megmutatkozások általánosan leírhatók.

A 17. század elején több utazó feljegyzéseiben is arra lehetünk figyelmesek, hogy megjegyzik, a londoni színházakban mennyire szabad a nők viselkedése: férjük oldalán színházba járhatnak, nyilvánosan mutatkozhatnak (West-Pavlov 2006: 1). Jónéhány angol drámaíró szatirikusan utal is a helyzetre: a komédiákban a randevúk, férfifogások helyszíne gyakran a színház, a színházba járás és a csalfa természet, a magamutogatás pedig értelmezésükben összefüggésben van egymással. A színházellenes pamfletekben is hasonló vonatkozásban kerülnek szóba a női nézők, ám itt akad egy érdekesebb adalék is: William Prynne hírhedt *Histriomastix* című pamfletjében a női szerepet játszó férfi színészeket túlzottan nőiesnek tartja, a színházi tér pedig szerinte alkalmas arra, hogy a

(férfi) színészeket is, és hatásukra a (férfi) nézőket is elnőiesítse (idézi Pollard 2004: 290). Az elnőiesítés, azaz a nővé válás pedig szorosan összefügg a színpadnak azzal a rettegett hatalmával, amely szerint módosítja az identitást és elmosza az énhatárokat. Laura Levine *Men in Women's Clothing* című tanulmányában (1986) részletesen elemzi azt a színházi térnek tulajdonított transzformáló erőt, amely minden oda betérőből szörnyeteget, bűnözőt, a férfiakból pedig nőt csinál, mindez pedig a puritán elképzelések szerint Isten és az általa adott identitás ellen való megbocsáthatatlan véték (Levine 1986: 121). A két nem között „lavírozó” színészt pedig számtalanszor hermafroditaként, szörnyetegként (*monstrous*) jellemzik, hiszen a fennálló, elfogadott rendet veszélyezteti azáltal, hogy áthágja a testiség és a nemiség határait, a színház pedig ennek látható terepe (129).

A színész által a nézőt is „megfertőző” átalakulás pedig a látvány vagy látás hatására történik, hiszen – egy másik korabeli színházellenes szerző, Stephen Gosson szerint – a látványosság a figyelmet a lélekről a hús-vér testre irányítja. A testiség, a fizikalitás pedig a mulandóságot, a fluiditást jelképezi. Ahogy West-Pavlov is kiemeli, a reneszánsz gondolkodók érveléséből az olvasható ki, hogy a női testnek nincsenek markáns határai, ezért meggyengíthetik a férfiak által felállított rendet (West-Pavlov 2006: 148). Ez a „testi zabolátlanság” (*bodily incontinence*) pedig összefüggésbe hozható olyan tulajdonságokkal, mint a megbízhatatlanság, a szószátyárság, az akaratgyengeség vagy a mentális labilitás, ezért a nőt meg kell fosztani a tudástól és a látványtól, hogy információ híján minél kevesebb lehetőség adódjon a veszélyes, felforgató viselkedésre. Ezt mutatják a korra jellemző, nők számára nehezen hozzáférhető tanulási, írási és olvasási lehetőségek is (152).

A közszínházakkal (*public theatre*) kapcsolatos diskurzusokból a következők olvashatók ki tehát: a színpad olyan tér, ahol a férfi színész (nőkre valló magamutogatása, illetve női szerepe által) elnőiesedik, a nézőtér pedig – hiába másodlagos tér a színpadhoz képest – a női megmutatkozás helyszíne, egyszerre marginális és nyilvános territórium. Miközben tehát egy olyan színházi térről beszélünk, amely elsősorban (kiemelt részében, a színpadon) férfiaknak enged szereplési lehetőséget, az ellendiskurzusok, mintegy szitokként, az egész színházat „nőiesnek”, femininnek, vagy legalább is „elnőiesítőnek” tételezik.

A korábban már említett, privát terekben játszott udvari maszkjátékok (*court masque*) működési ideológiája is izgalmas terület, hiszen ezek a helyszínek szolgáltatták az első olyan alkalmakat, ahol nők szervezett keretek között léphettek színpadra, leginkább arisztokrata közönség előtt. Míg a szöveges szerepeket képzett férfi színészek játszották, a nők néma látványelemként a táncos jelenetekben vehettek részt. A maszkjátékokat is jegyző Ben Jonson és az építész és látványtervező Inigo Jones korabeli vitájában Jonson a szöveges részt (azaz a költészetet, és ezáltal az azt recitáló férfi performert, valamint a férfi szerzőt is) az előadás lelkének nevezi, míg a látványt (tehát többek között a táncos betéteket biztosító női performereket is) a maszkjáték testének (*soul and body of the masque*). Érvelésében – amit a *Hymanei* című maszkjáték előszavában fejt ki – a költészet (azaz a lélek) maradandó, míg a látvány (a test) múlandó, bizonytalan, megbízhatatlan (Jonson 2003 [1606/1692]: 331). Ez a distinkció megfelel a test és lélek viszonyáról

való korabeli vélekedéseknek, de olvasható az Angliában 1615 környékén induló, a nők természetéről és társadalmi státuszáról szóló (Swetnam-ügyként is közismert) vita egyik korai vonatkozásaként is. ^[6] Ami a színházellenes felhangokat illeti, a nyilvános megmutatkozás ellenzői persze ebben a (zárt falak között zajló) megmutatkozásban is megtalálták a kifogásolni valót, főként, ami a női előadókat illeti. Az egyik leghíresebb reakció Sir Dudley Carletoné, aki Ben Jonson *The Masque of Blackness* című játéka kapcsán (1606) a következő megjegyzést teszi:

Az öltözékük nagyon díszes volt, de túlságosan a kurtizánokéra emlékeztetett, ami nem méltó ilyen nemes hölgyekhez. Maszk helyett az arcuk és a karjuk könyékig feketére volt festve, ami megfelelő álca volt, hiszen alig lehetett őket felismerni; de ez nem illett a pirosához és a fehérhez, amit viseltek, és nem lehet elképzelni annál borzalmasabb látványt, mint egy csapatnyi sovány arcú mórt. (Idézi Wynne-Davies 1992: 88. – sajátford. O. A.)

Egy másik levélben a királynőt és nőtársait „furcsán barbár palástba öltözött színészeknek” nevezi (uo).

A fekete női maszkajátékosok a The Masque of Blacknessben, 1606

A fenti példákból látható tehát, hogy a koramodern színházi terek férfi és női tulajdonságokkal ruházódnak fel, amit külön érdekessé tesz a korban népszerű *cross-dressing* jelensége is. A női szerepeket játszó (és aszerint öltöző) férfi színészeket a színháztörténet főként abban a vonatkozásban vizsgálja, milyen aspektusai vannak az ilyen módon való önmegmutatásának. Bár a fent említett színházellenes írások kikezdték ezt a szokást, a színházban mindez mindennapos jelenség volt, és a színdarabok metadramatikus utalásai azt mutatják, hogy a nők öltözött férfi többek között komikumforrás is lehetett, akárcsak manapság sok filmvígjátékban. Ám míg a női ruhát viselő férfi (akinek státusza a színésznők hiánya okán valamelyest legitimnek tekinthető) csupán a gyengeség, határozatlanság és szexuális bizonytalanság bélyegeit viselte magán (amint azt a puritán színházellenes érvek is mutatják), a férfinak öltözött nő helyzete ennél sokkal komplexebb volt.

Mivel a reneszánsz kori társadalom nagyon szigorúan vette mind a társadalmi, mind a nemek esetében megmutatkozó hierarchiát, a férfinak öltöző nő nemcsak a saját (isten által rendelkezésére bocsátott) nemét, valamint identitását hagyta el, hanem ezáltal az alárendelt társadalmi pozícióját is igyekezett meggingatni (Howard 1988: 420). A „férfi-nőket” a köztudatban szexuálisan irányíthatatlannak, törekvőnek és félelmetesnek tartották, pontosan azért, mert kiléptek a számukra kiszabott társadalmi keretektől, és hátrahagyták az olyan, nőkhöz illő tulajdonságokat, mint a hallgatagság, a szerénység, az illendőség vagy az otthon tartózkodás. Mint azt a Swetnam-ügy néven elhíresült vita is mutatja, a férfinak öltözés az engedetlenkedés egyik tetőpontja (és látványos eleme) volt, hiszen nemcsak nemi értelemben jelentette a határok áthágását, de a társadalmi pozíciót tekintve is: a férfiruhát viselő nőről azt feltételezték, hogy a férfi nem társadalmi pozícióit is birtokolja. 1620-ban I. Jakab utasította klérusát, hogy prédikáljanak a férfiruhás, kalapot viselő, rövid hajú nők helytelen viselkedése ellen, majd az ezután publikált *Hic-Mulier; or the Man-Woman* és a *Haec-Vir, the Womanish Man* című röpiratok nyíltan foglaltak állást a kérdésben (Usher Henderson-McManus 1985: 17). Az első (névtelen) pamflet nyíltan támadja a férfias öltözködést, mert ebben azt a szándékot látja, hogy a nők akarják venni a férfiak hatalmát és szexuális szabadosságát. Ezzel szemben a dialógus formájában megírt *Haec-Vir* tulajdonképpen a nők szabadsága mellett érvel, és azt hangsúlyozza, hogy csakis a társadalmi szokások (*Customs*) miatt kell különböző viselkedésformának megfelelni (18). A szöveg híressé vált „Customs is an Idiot”, azaz „A szokás bolond” mottója arra világít rá, hogy a nőies viselkedés tulajdonképpen a társadalmi elvárásoknak való megfelelés, azaz olyan performatívumok alkalmazása, amelyeket a viselkedési dekórum előír.

Hic-Mulier és Haec-Vir találkozása a Haec-Vir című röpirat címlapján, 1620

Jean E. Howard a színház és a *cross-dressing* kapcsolatáról írt tanulmánya azon az állásponton van, hogy a társadalmi működés és a nemi szerepek vizsgálata szempontjából talán nem is a színdarabokban szereplő férfiruhát viselő női karaktereket kellene vizsgálni, hiszen ők általában a standard, patriarchális rendhez igazodott feminin jegyeket erősítik, átöltözésük átmeneti, a darab végén pedig elfoglalják helyüket egy férfi oldalán (Howard 1988: 429-30.). Ezzel szemben sokkal érdekesebbek azok a nők, akik nézőként, és mégis „látványossággént” voltak jelen a színházban – főleg, ha színdarabok főszereplőivé is tették őket, mint ahogy az Moll Cutpurse, azaz Mary Frith esetében történt. Őket is, akárcsak a maszkjátékokban szereplő nőket erkölcsstelennek, szörnyetegnek és kontrollálhatatlannak tartották. Az ilyesfajta viselkedés tekinthető tulajdonképpen improvizatívnak is, hiszen úgy tűnik, a szabályozott társadalmi renddel szemben normaszegő módon álltak ellen az elvárt viselkedésformának.

Mary Frith/Moll Cutpurse identitásváltozatai

Mary Frith a koramodern kori London emblemikus figurája volt nemcsak azért, mert a populáris szcéna közismert nőalakjaként ismerték, hanem mert a korabeli társadalomban több területen sikeresen érvényesült. Egyrészt közismert bűnöző volt, zsebmetszésből, tolvajlásból és pénzügyi manipulációkból tartotta fenn magát, egyes források szerint a londoni alvilággal is kapcsolatban állt. Másrészt látványossággént is számon tartották: férfiruhában járt, dohányzott, ismert utcai szórakoztatókkal barátkozott. Alakját sok korabeli feljegyzés, pamflet, ballada és irodalmi mű is megörökíti, például a *The Madde Prances of Mery Mall of the Bankside* (1610), Nathan Field *Amends for Ladies* című darabja (1618), valamint a *The Life and Death of Mrs. Mary Frith, commonly called Moll Cutpurse* című fiktív napló (1662) ismeretlen szerző tollából (Liebe 2014: 6-15.).¹

7]

Illusztráció az 1662-es *Life*-ből

Kétségtelenül a leghíresebb Thomas Middleton és Thomas Dekker *The Roaring Girl* című komédiája, amelynek címszereplője őt alakítja (1611). A darab azért is különleges, mert az 1611-es egyházi bírósági feljegyzések szerint Moll megjelent a darab Fortune színházbeli bemutatóján, amely ráadásul nyilvános, nyitott terű színház volt. Itt férfiruhában, hangszeres játékkal és énekével szórakoztatta a közönséget, amiért perbe fogták. ^[8] Ezek a szövegek persze nem tekinthetők közvetlen önmegmutatásnak, hiszen mások írták őket, jól érzékeltetik azonban azokat a történelmi-társadalmi diskurzusokat, amelyek mentén a korabeli szerzők a *cross-dressing* vagy a kétes nemiség jelenségeit értelmezték. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy Moll/Mary identitását az a kontextus teremti meg és alakítja, amelynek a megkonstruálásához (vélt vagy valós) performatív aktusaival ő is hozzájárul.

A *The Roaring Girl* 1611-es címlapja

Mary Frith/Moll Cutpurse alakjának fikcióban való megjelenítése nemcsak azért érdekes, mert a különböző szövegekben más és más szereplő rajzolódik ki, hanem azért is, mert az egyes reprezentációk szemléletesen tárják fel azokat a dolgozó, férfiruhát viselő, bűnöző nőkről való beszédmódokat, amelyek jól illeszkednek a fent említett 17. századi nővitába. A Swetnam-vita pamfletháborúja egyrészt rávilágít arra, hogy a nőiség megjelenítésében sok teátrálisként vagy performatívként értelmezhető összetevő jelenik meg, másrészt közelebb vihet a nők és a színház korabeli kapcsolatának további megértéséhez. Mint arról már korábban szó volt, az angol reneszánsz színházat vizsgáló színháztörténet a nők helyét a nézőtéren jelöli ki, a puritán színházellenes pamfletek pedig kárhóztatják őket, hiszen jelenlétükkel a nézőtéren is látványossággá válnak. Míg a drámaírók a női karaktereket leggyakrabban sztereotipikus jegyekkel ruházták fel, Moll esete több szempontból kivétel, ezért a következőkben azt fogom elemezni, milyen performatív aktusok társíthatók Mary Frith/Moll Cutpurse alakjához, hogy a közbeszédben és a darabban hozzá köthető *roaring* (lármázás, hangoskodás) aktusa mit takar, és hogy az így aposztrofált viselkedés mennyiben segítette a szabad mozgását azokban a társadalmi terekben, amelyekhez más nőknek nem volt hozzáférése.

A *roaring girl* (nagyjából: „lármázó/harsány lány”) kifejezést a korban azokra a nőkre használták, akik férfiasan viselkedtek, férfiruhát hordtak, szabadon jártak-keltek, nyilvánosan ittak és

konfliktusokba keveredtek (Shaw 1996: 145). Ahogy azt az – eredetileg kizárólag a férfias viselkedésre használt – elnevezés is mutatja: ez a nőtípus teljesen szembe megy korának nőideáljával, a „silent woman-nel” (vö. Pikli 2010: 19). A *roaring* nyilvános megjelenésnek tekinthető abban az értelemben, hogy főleg az utcán vagy a kocsmában zajlik; olyan helyszíneken, amelyek a nők számára nem hozzáférhetők, ezért Moll esetében a gesztus önmagában megkérdőjelezi a nyilvános terek „nemét”, beengedi a nőket olyan helyekre, ahová addig nem tehették be a lábukat. Wynne-Davies *Orange Women, Female Spectators and Roaring Girls* című tanulmánya a színháztörténet számára láthatatlan nőcsoportot elemzi: állítása szerint a középosztálybeli vagy a szegény nők – akik különféle portékákat árultak a színházban – éppen olyan fontos szereplői voltak a korabeli teátrális alkalmaknak, mint a nézőként ott lévő polgárok feleségei. Sőt, ők nem csendben ültek és a darabot nézték, hanem hangosan a portékájukat kínálták, más szóval a performansz részesei lettek, amit a korabeli drámaírók ki is használtak (Wynne-Davis 2009: 24). Wynne-Davis ezzel azt is cáfolni igyekszik, hogy a nők csakis passzív és befogadó szerepben jelenhettek meg a színházban; érvelése szerint az elemzett csoport tagjai egy olyan genderspecifikus diskurzus részei, amely a hivatásos színházi előadás által reprezentált normatív férfi(színház)diskurzus mellett létezett.

A *roaring* persze nemcsak abban az értelemben tekinthető performanciának, hogy egy nő felveszi a férfiviselkedés egyes viselkedésmintáit. Improvizatív jellege előre meg nem írt, ámde ismétlődő mintái révén azokhoz az utcaszínházi megnyilvánulásokhoz is hasonlítható, amelyek a korabeli komédiások, udvari bolondok és mulattatók kedvelt eszközei voltak. A reneszánsz kori Londonban hírességként ünnepelt Richard Tarleton imázsához pedig szorosan hozzátartozott az iszákosság is, ami nemcsak az alacsony társadalmi származáshoz való kötődést (az utcai tavernák világát) jelezte, de a rebellis természethez is illett. ^[9] Nehéz eldönteni, mi az ok-okozati viszony a reneszánsz komédiák iszákosként bemutatott szereplői és az esetleg valóban kikapós életű komédiás-mulattatók között, a valóság és a fikció itt feltehetően egybecsúszik. Az azonban valószínű – ahogy az egyes komédiások írásaiból ki is derül –, hogy az említett komédiások a hedonista életformára szándékosan is rájátszottak, azt egyfajta szerepnek tekintették. A „harsány lány” esetét különösen érdekessé teszi, hogy ebbe a játékba a nemi sztereotípiák újraírását is bevonta, hiszen egyszerre volt nőként iszákos, komikus és férfias.

Dekker és Middleton darabjának cselekménye szerint Sebastian, mivel apja nem adja áldását Maryvel tervezett házasságára, szerelmet tettet Moll Cutpurse (a hírhedt *roaring girl*) iránt, hátha apja, Sir Alexander annyira elborzad, hogy mégiscsak beleegyezik a fiú által kíváncsabb frigybe. Moll elvállalja a megbízatást, ám Sir Alexander, hallván, kit tervez elvenni a fia, igyekszik csapdába csalni a tolvajnőt, mivel eleve a nő csábítását és pénzsóvárságát látja a házassági szándék mögött, nem pedig a fia fondorlatát. Moll azonban ellenáll a felkínált ékszereknek, amelyek lelepleznék állítólagos kapzsi természetét, sőt, egy másik jelenetben úgy bizonyítja becsületességét, hogy megakadályoz egy rablást.

Bár Moll tulajdonképpen mellékszereplő, a szöveg egyértelműen az ő karakterére épül, a szerzők, úgy tűnik, tudatosan használják azokat az attribútumokat, amelyeket a korabeli recepció Mollnak

(azaz Mary Frith-nek) tulajdonított. A *roaring* már a prolókusban szóba kerül, hiszen Mad Moll nem hasonlít sem az éjszakai kocsmái hóbörgökre, sem a verekedős, káromkodós, laza erkölcsű bajkeverőkre vagy a férjüket örületbe kergető feleségekre, ő külön mindannyijuknál (Prológus, 16-30.).^[10] Amellett, hogy a cselekményben Moll jellemén van a hangsúly, a *roaring*, mint állandó jelző rámutat azokra a nem szokványos női viselkedésformákra, amelyek a darabban később újra szóba kerülnek. Egyik ilyen a házasság kérdése. Moll a 4. jelenetben kifejti, hogy nem szándékozik házasságra lépni soha életében, mert ő az ágy mindkét oldalán szeret aludni, ráadásul nem elég engedelmes, felér bármelyik férfival, a házasság pedig rossz üzlet, mert a nő elveszíti a fejét, és egy sokkal rosszabbat kap a helyébe (4. jelenet, 36-47.).

Moll másik fontos tulajdonsága a férfi öltözet. Dekkerék darabjában az első dolog, amit megjegyeznek róla az, hogy a „női nemet kigúnyolja”, és „inkább férfi, mint nő” (2. jelenet, 130-135.). A férfiruha pedig – ami nemcsak a nemiség határait, de a társadalmi osztályhoz való tartozást is látszólag megváltoztatja – egy sor egyéb korabeli toposzt idéz fel, többek között a hermafroditát, a szörnyetegét (*monster*) és a prostituáltét (*whore*), melyek mindegyike (legalább is Moll esetében) felfogható szerepjátéknak.

Hermafroditának a röpiratokban és a közbeszédben egyrészt a több nem viselőit, másrészt azokat nevezték, akik az ellenkező nem külsődleges jegyeit (pl. a ruházatot, pipát, kalapot stb.) viselték magukon. A vallásos értelemben szépnek tartott androgünhöz képest a hermafroditát félelmetesnek írják le, mert profán értelemben veszélyeztette a férfiasság és nőiesség bináris oppozícióját (Gilbert 2002: 14). A rémséges (*monstrous*) hermafrodita a 16-17. században egyrészt orvosi könyvek és traktátusok témájául szolgált, másrészt a szórakoztató irodalom és színház gyakran használt eszköze volt, ezért szükségszerűen összekapcsolódik a színházzal is. A továbbiakban nem a biológiai értelemben vett „kétneműséggel” foglalkozom, hanem azzal a metaforával, amelyet a társadalmilag nem megfelelő viselkedést tanúsító nőkre alkalmaztak.

Mint fentebb bemutatam, mind a színházellenes írások, mind pedig a korabeli gender-témákat érintő pamfletek foglalkoztak az ellenkező nem jegyeit viselő egyénekkal. Míg a férfi színészek például hajlamosak voltak a magamutogatás által az elnőiesedésre, a nyilvánosság előtt megjelenő nőket, főleg pedig azokat, akik önmaguk fenntartásáért dolgoztak, túlzottan férfiasnak tartották. A férfi ruha viselete – a színpadon szokásos *cross-dressing* színpadon kívüli ellentéte – pedig szintén alkalmas volt arra, hogy a biológiai és a társadalmi nem határait feszegetse. Az efféle viselkedés pedig azért bizonyult veszélyesnek, mert egyéb társadalmi pozíciókra is hatott; a hermafroditizmus ebben az értelemben szerep, önmegmutatás és performatív aktus egyben, amely aláássa az „igazi” női természetet, tágabb értelemben pedig felforgatja a nemi hierarchiát (Gilbert 2002: 84).

A koramodern kontextusban a hermafrodita (azaz a férfinak öltözött nő) elsődleges szinonimája a prostituált (*harlot, strumpet*) és a szajha (*whore*) volt. Mindez az adott kor diskurzusában más jelentett, mint manapság: tágabb értelemben az olyan nőkre is vonatkozott, akik közszemlére tették magukat, azaz nyilvános (maszkulin) tereken mutatkoztak. Utalt továbbá azokra is, akiknek a

nemisége – például az ellentétes nem ruházata miatt – nem volt egyértelműen megállapítható, azaz a férfi-nő bináris oppozícióba nem voltak besorolhatók. A patriarchális társadalmi rendben ráadásul nem voltak hajlandók betölteni a nekik szánt pozíciót – erre utal több, Mary/Moll alakját megörökítő bírósági szövegrészlet is. Azt semmiképpen sem hihetjük, hogy Moll a vágy tárgyaként jelent volna meg, a *The Roaring Girl* egyik lehetséges olvasata éppen az, hogy ő nem hódol be a férfiaknak, hiszen nem hajlandó férjhez menni és eltartja magát. Más szóval Moll, a korabeli drámahősnőkkel szemben, nem a házasságra, a romantikus végkifejletre törekszik, neki pont megfelel az a független életmód, amely azzá teszi, ami ő valójában.

A prostituált kifejezést azokra is használták, akik, lévén, hogy dolgoztak, nem voltak tartós gazdasági függésben, azaz szexuálisan és anyagiilag függetlenek voltak, még ha ez a bűnöző és alvilági életmódot jelentette is. Egyes értelmezések szerint Moll Cutpurse férfiruhája nemcsak a nemek közötti határátlépést, hanem ezzel együtt a társadalmi pozícióváltást is jelzi: azt a szándékot, hogy a nő eltartottból öneltartóvá váljon. Mary Frith bűnöző volt ugyan, de mivel a törvényes céhekben való részvétel a férfiak kiváltsága volt, a nőknek csakis a törvénytelen munkák jutottak (Korda 2004: 4). Natasha Korda tanulmánya szerint a női *cross-dressing* elemzésekor figyelembe kell vennünk azt a szándékot, hogy ezt az eszköztárat sokszor a társadalomban való boldogulás vágya kényszerítette ki. Más szóval a férfiruha viselésének és az azzal járó szerepnek, performatív cselekedeteknek gazdasági vonatkozásai is voltak, amelyek legalább annyira fontosak, mint a nemi szempontú megközelítés. Mary Frith Dekkerék darabjában tehát dolgozó nőként is megjelenik, amit a címlapon, a portré mellett látható idézet is erősít („My case is altered, I must work for my living” [Az én esetem más, meg kell dolgoznom a megélhetésért]), a férfiruha pedig rámutat a koramodern nők munkaerőpiaci helyzetére is.

Marion Wynne-Davies korábban már idézett tanulmányában a következőkre világít rá: míg a nők jelenléte a színház maszkulin, kommercializált terében alapvetően marginalizált és illegitim, addig a férfiak jelenléte törvényes és nyilvános. Bár a színdarabokban zömében szerelmet és házasságot kereső, a férfiaknak magukat alárendelő női karaktereket láthatunk, a nézőtérén nem csak némán a háttérbe húzódó arisztokratafeleségek ültek, hanem, mint arról már szó volt korábban, hangoskodó, aktív, dolgozó nők is (Wynne-Davies 2009: 25). A *roaring* (azaz az ún. férfias lármázás, itt a portéka reklámozására szolgáló hangoskodás) ebben a kontextusban tehát utalhat arra a szándékra vagy tevékenységre, amellyel a nő a gazdasági és társadalmi helyzetét igyekezett megváltoztatni azáltal, hogy a munkájával érvényesül. A munka ugyanis a reneszánszban ugyanúgy férfikiváltság, mint a színészet vagy a nadrágviselés. Másrészt amennyiben a színház fogalmát kitágítjuk a nézőtérre is, látnunk kell, hogy a férfiszínház női résztvevői ugyanolyan fontos szereplők, hiszen a maszkulin térben legalább akkora figyelem irányult rájuk, mint a férfiak által eljátszott női szerepekre.

A performer Mary Frith alakjára vonatkozó legfontosabb referencia azonban nem más, mint hogy a korabeli dokumentumok szerint a *The Roaring Girl* Fortune-beli bemutatóján felbukkant, és férfi öltözékben zenélt és dalokat adott elő a közönségnek, amiért később a hatóságok elmarasztalták (Hutchings 2007: 91). A férfi öltözék bizonyos funkcióira korábban már utaltam, amelyek itt azzal

is kiegészülnek, hogy Mary egy férfiak által uralt teret, a színházat vette birtokba ebben a ruházatban úgy, hogy közben valószínűleg mindenki tudta róla, kicsoda igazából. A drámaszereplőkkel ellentétben nem azért ölt férfiruhát, hogy a női identitását elfedje, sőt, férfiszínésznek sem akar tűnni. Megjelenése, performanciája a nemi/társadalmi nemi és identitáshatárok képlékenységet, fluiditását helyezi fókuszba. A Fortune ráadásul közszínház volt, azaz egy olyan nyitott tér, amely a fedett színházakhoz képest minden társadalmi réteg számára sokkal több teret engedett a nyilvános megmutatkozásnak, a színpadára viszont csakis férfi színészeket engedett. A korabeli források nem egyértelműek tekintetben, hogy Mary milyen formában szerepelt a róla írt színdarab előadásában. Játshatta esetleg a rá írt karaktert, szerepelhetett szórakoztató *jig*-ben a darab előtt vagy után (94). Az előadások (darabhoz szorosan nem kötődő) elő- és utójelenetei köztudottan improvizatívák voltak, és a társulatok komikus (férfi) színészei gyakran éltek ezekkel az alkalmakkal. Előadásaikban az improvizáció értelmezhető a szerzőséggel, a leírt szöveggel, dramaturgiával szembeni ellenállásnak, lázadásnak is. Tágabb értelemben és az improvizáló női előadókat figyelembe véve pedig a (szerzői és színészi értelemben vett) férfi dominanciájú terek meghódítása is tekinthető. A nonkonformista viselkedés a maga váratlanságával, furcsaságával a másságot és a különbözőséget képviselte a társadalomban és a színházban egyaránt. A színészekre – azon belül a komédiásokra – gyakran tekintettek úgy, mint kontrollálhatatlan szörnyetegekre, akik a groteszk másságot képviselték a törvénytisztelő keresztény polgárokkal szemben. A „szörnyeteg” (*monster*) ráadásul általános kifejezés volt minden más normális állapotot fenyegető, a sorból kilógó különcre, pl. a bűnözőkre, csavargókra is (Kratz 1995: 12). Mary Frith esetében ezeknek a vonatkozásoknak több jelentése is van: utalnak az életmódra, a vélt hermafroditizmusra, a prostituált létre, a férfi autoritást veszélyeztető női performanciára a színházban és azon kívül; azaz mindarra, amit a *roaring* aktusa magában foglalhat.

Kirsten Pullen *Actresses and Whores* című könyvében amellet érvel, hogy bár a prostituált a társadalomban elnémított és ignorált szerep, a pozíció mégis lehetővé teszi azt, hogy a nő, különböző performatív stratégiák által, kifejezze tapasztalatait, új narratívákat, tereket hozzon létre: a prostituált pozíció erő is lehet tehát, egy olyan eszköz, amelyben egyszerre érvényesül a performancia több aspektusa (Pullen 2005: 2). Pullen 19. századi színésznők példáján mutatja be, hogyan használják a társadalom által rájuk testált sztereotípiákat arra, hogy újrakonstruálják saját magukat, átlépjék a számukra engedélyezett terek határait. A 16. századi *roaring* (tekintve a prostituált képpel való párhuzamokat is), mint nyilvános és normaszegő viselkedésforma, talán ennek az eljárásnak egy korai példája lehet. Mary Frith nemcsak hogy öneltartó nő volt, de valószínűleg a nyilvános színház színpadán elsőként fellépő (nem arisztokrata!) női performer is. Népszerűsége, botrányai és bírósági ügyei azt mutatják, hogy olyan tereket léphetett át, amelyeket más nem, és mindez történeti kontextusba helyezve talán párhuzamba állítható olyan viselkedésmódokkal (pl. prostitúció, politikai aktivitás), amelyek révén a későbbi korok színésznői, átlépve a kulturális térhatárokon, saját nyilvános megmutatkozásuk elismertetésére törekcsenek.

Jegyzetek

1. Bővebben lásd Matuska Ágnes: Tettetés vagy teremtés? Performancia-kutatás és a valóságmódosítás lehetőségei. *Apertúra*, 2010. nyár. URL: <http://apertura.hu/2010/nyar/matuska>
2. Lásd még az *Apertúra* 2010. őszi kiadásának (6.1) tanulmányait. URL: <http://apertura.hu/2010/osz/tartalom>
3. A férfiszabályoknak és a patriarchális társadalmi berendezkedésnek megfelelni nem akaró nőnek – a drámán, színházon kívül is – a korabeli populáris kultúrában gazdag hagyománya van, erről bővebben lásd Pikli Natália: Feleselő szavak és asszonyok: a *shrew* az angol és magyar kulturális emlékezetben. In „*Idegen költők*” – „*Örök barátaink*”. *Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben*. Szerk. Gárdos Bálint, Péter Ágnes, Ruttkay Veronika, Timár Andrea. Budapest, L'Harmattan, 2010. 11-28.
4. Lásd pl. Stróbl 2016.
5. A Pamela Allen Brown és Peter Parolin által szerkesztett *Women Players in England, 1500-1660: Beyond the All Male Stage* című tanulmánygyűjtemény például minden olyan nyilvános megjelenést performanciának tekint, amelyet közönségnek szántak, azaz az éneklést, a táncot, a szerepjátékot, a különböző utcai és ünnephez köthető játékokat, amelyekben nők is szerepeltek (Allen Brown – Parolin 2008: 5).
6. A vita egy 1615-ben megjelent röpirattal vette kezdetét, amikor a Thomas Tell-Troth álnévű szerző (valójában Joseph Swetnam) nőgyűlölő röpiratot jelentetett meg *The Arraignment of Lewd, idle, froward, and unconstant women* címmel, amelyben bibliai és antik irodalmi példák, valamint személyes tapasztalatok alapján a női természet veszélyeire figyelmezteti olvasóit. A válasz nem sokat váratott magára. Rachel Speght *A Muzzle for Melastomus* (1617) című röpirata bibliai példákkal érvel Swetnam ellen, 1617-ben pedig megjelenik két további válasz: az *Esther hath hanged Haman* Esther Sowernamtól és a *The Worming of a mad Dog* Constantia Munda nevű szerző tollából. Az utóbbi két pamfletet valószínűleg álnéven írták. A vitát egy színdarab zárja 1620-ban (*Swetnam the Woman-Hater, Arraigned by Women*), amelynek egyik jelenetében női bíróság hoz ítéletet a nőgyűlölő Swetnam (a darabban Misogynos) felett. Bővebben az „antifeminista” vitáról lásd Usher Henderson-McManus 1985: 16-17.
7. A napló elemzése is érdekes vonatkozása lehet Mary/Moll performatív megjelenésének, hiszen a posztumusz emlékirat sok olyan adalékot tartalmaz, ami Maryre, mint történeti személyre kérdésesen vonatkoztatható. Gustav Ungerer meggyőzően elemzi a naplóbeli és a valódi Mary különbségeit: miszerint az 1662-es naplóban királpárti aktivistaként jelenik meg, valamint a házassághoz való viszonya sem egyértelmű (Ungerer 2000).
8. Részletes életrajzi adatokért ld. Ungerer 2000, *Mary Frith 17th Century Highwaywoman* 2012, Liebe 2014 és Jackson 2016.
9. Erről bővebben lásd Alexandra Halasz tanulmányát (Halasz 1995: 19-38.).
10. A *The Roaring Girl* idézetei a 2007-es Coppélia Kahn által szerkesztett kritikai kiadásból származnak, amely nem jelöl felvonásokat, csak jeleneteket. A számok a sorokat jelölik.

Irodalomjegyzék

- Allen Brown, Pamela, Peter Paolin (szerk.) (2008): *Women Players in England, 1500-1660: Beyond the All Male Stage*. Ashgate Publishing Ltd.
- Butler, Judith (1990/2001): *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter, Vándor Judit. Budapest, Balassi Kiadó.

- Davis, Tracy C. (2003): Theatricality and Civil Society. In *Theatricality*. Szerk. Tracy C. Davis és Thomas Postlewait. Cambridge, Cambridge University Press. 127-156.
 - Dolan, Jill (2001): *Geographies of Learning. Theory and Practice, Activism and Performance*. Middleton, Connecticut, Wesleyan University Press.
 - Gilbert, Ruth (2012): *Early Modern Hermaphrodites: Sex and Other Stories*. Palgrave Macmillan.
 - Halasz, Alexadnra (1995): „So Beloved that Men use His Picture for Their Signs”: Richard Tarlton and the Uses of Sixteenth Century Celebrity. *Shakespeare Studies*, 23. 19-38.
 - Hornby, Richard (1977/1995): *Script into Performance: A Structuralist Approach*. Applause Books.
 - Howard, Jean E. (1988): Crossdressing, The Theatre and Gender Struggle in Early Modern England. *Shakespeare Quarterly*, 39.4. 418-440.
 - Hutchings, Mark (2007): Mary Frith at the Fortune. *Early Theatre*, 10.1. 89-108.
 - Imre Zoltán (2003): *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
 - Jackson, Sarah (2016): Mary Frith, or Moll Cutpurse, the Roaring Girl. *East End Women's Museum*. 2016. november 20. URL: <http://eastendwomensmuseum.org/mary-frith/>. Letöltés: 2017. április 24.
 - Jonson, Ben (2003 [1606/1692]): Hymanei: Or, the Solemnities of Masque and Barriers. *The Holloway Pages: Ben Jonson Page*: 331-339. URL: <http://hollowaypages.com/jonson1692hymenaei.htm>.
 - Korda, Natasha (2004): The Case of Moll Frith: Women's Work and the „All Male-Stage”. *Early Modern Culture*, 4. 1.22. URL: <http://emc.eserver.org/1-4/korda.html>. Letöltés: 2017. április 24.
 - Kratz, Susan E. (1995): The Sexual Identities of Moll Cutpurse in Dekker and Middleton's *The Roaring Girl* and in London. *Renaissance and Reformation*, 19.1. 5-20.
 - Levine, Laura (1986): Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642. *Criticism*, 28.2. 121-143.
 - Liebe, Lauren Elizabeth (2014): *Resurrecting Mary Frith: Creating Identity in Restoration London*. University of Alabama Libraries, Department of English.
 - Mary Frith 17th Century Highwaywoman (2012). *History and Women*. 2012. augusztus 10. URL: <http://www.historyandwomen.com/2012/08/mary-frith-17th-century-highwaywoman.html>. Letöltés: 2017. április 24.
 - Matuska Ágnes (2010): Tettetés vagy teremtés? Performancia-kutatás és a valóságmódosítás lehetőségei. *Apertúra*, 2010. nyár. URL: <http://apertura.hu/2010/nyar/matuska>.
 - Middleton, Thomas – Thomas Dekker (2007 [1611]): The Roaring Girl or Moll Cutpurse. Szerk. Coppélia Kahn. In *Thomas Middleton: The Collected Works*. Szerk. Gary Taylor, John Lavagnino. Oxford, Clarendon Press, 721-778.
 - Pikli Natália (2010): Feleselő szavak és asszonyok: a *shrew* az angol és magyar kulturális emlékezetben. In „Idegen költők” – „Örök barátaink”. *Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben*. Szerk. Gárdos Bálint, Péter Ágnes, Ruttkay Veronika, Timár Andrea. Budapest, L'Harmattan, 11-28.
1. Müller Péter (2009): *Test és teatralitás*. Budapest, Balassi Kiadó.
- Pollard, Tanya (szerk.) (2004): *Shakespeare's Theater. A Sourcebook*. Oxford, Blackwell Publishing.
 - Postlewait, Thomas (2003): Theatricality and Antitheatricality in Renaissance London. In *Theatricality*

- . Szerk. Tracy C. Davis és Thomas Postlewait. Cambridge, Cambridge University Press, 90-126.
- Pullen, Kristen (2005): *Actresses and Whores: On Stage and In Society*. Cambridge, Cambridge University Press.
 - Reinelt, Janelle (2002): The Politics of Discourse. Performativity Meets Theatricality. *SubStance*, 31.98/99. 201-215.
 - Schechner, Richard (2002): *Performance Studies: An Introduction*. Második kiadás. New York, Routledge.
 - Shaw, Patricia (1996): Mad Moll and Merry Meg: The Roaring Girl as Popular Heroine. In Elizabethan and Jacobean Writings. *Sederi*, VII. 145-156.
 - Stróbl Erzsébet (2016): A Tudor udvari kultúra és az Erzsébet-kultusz. *Hungarológiai Közlemények*, 17.2.
 - Ungerer, Gustave (2000): Mary Frith Alias Moll Cutpurse, in Life and Literature. *Shakespeare Studies*, 28: 42-84.
 - Usher Henderson, Katherine – Barbara F. McManus (1985): *Half Humankind. Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540-1640*. Urbana, Chicago, University of Illinois Press.
 - West, William N. (2008): Knowledge and Performance in Early Modern Theatrum Mundi. *metaphoric.de*, 14.20. 1-20.
 - West-Pavlov, Russell (2006): *Bodies and Their Spaces: System, Crisis and Transformation in Early Modern Theatre*. Amsterdam – New York, Rodopi.
 - Worthen, W. B. (1995): Disciplines of Text, Sites of Performance. *The Drama Review*, 39.1. 13-28.
 - Worthen, W. B. (1998): Drama, Performativity, and Performance. *PMLA*, 113.5. 1093-1107.
 - Wynne-Davies, Marion (1992): The Queen's Masque: Renaissance Women and the Seventeenth-Century Court Masque. In *Gloriana's Face: Women, Public and Private in the English Renaissance*. Szerk. S. P. Cerasano és Marion Wynne-Davies. New York, Harvester Wheatsheaf, 79-104.
 - Wynne-Davies, Marion (2009): Orange Women, Female Spectators, and Roaring Girls: Women in Theatre. *Medieval and Renaissance Drama in England*, 22. 19-26.

© Apertúra, 2017. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/nyar/oroszlán-moll-cutpursemary-frith-valtozatok-a-kora-modern-noi-identitasra/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.1>