

UNIVERSITATEA *OVIDIUS* DIN CONSTANȚA
ȘCOALA DOCTORALĂ DE ȘTIINȚE UMANISTE
DOMENIUL FILOLOGIE

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

THE PLACING OF FAMILIES ON THE EARLY MODERN ENGLISH STAGE

[AMPLASAREA FAMILIILOR PE SCENA ENGLEZĂ DIN PERIOADA
MODERNITĂȚII TIMPURII]

Conducător științific:

Prof. univ. dr. habil. Monica MATEI-CHESNOIU

Student doctorand:

Donici (Bogdan) Maria-Georgiana

CONSTANȚA

2022

CUPRINS

Introducere: Familiile în perioada modernității timpurii, amplasarea și teoriile spațialității

1. Teorii critice ale spațiului și locului
2. Loc, audiență și identitate în teatrul din perioada modernității timpurii
3. Familiile din perioada modernității timpurii în context social
4. Privire generală asupra dizertației

1. Amplasarea părinților pe scenă

- 1.1. Tați și fii: *The Roaring Girl*
- 1.2. Mame și fiice: *A Chaste Maid in Cheapside*
- 1.3. Familie și rasă: *Titus Andronicus*

2. Amplasarea familiilor pe scena shakespeariană în piesele romantice

- 2.1. Familii disfuncționale în *Pericles, Prince of Tyre*
- 2.2. Familii confuze emoțional în *The Winter's Tale*
- 2.3. Familii răvășite în *The Tempest*

3. Amplasarea servitorilor ca familie la Shakespeare

- 3.1. Launcelot Gobbo cel inconstant în *The Merchant of Venice*
- 3.2. Clovni, servitori și actori în *Twelfth Night*
- 3.3. Pajul Moth în *Love's Labour's Lost*

Concluzii

Lucrări citate

REZUMAT

Locațiile în care apar familiile reprezintă elemente importante în lumea pieselor lui Shakespeare și ale contemporanilor lui; ele nu funcționează doar ca locații fizice, ci sunt de asemenea instrumente prin care dramaturgii transmit mesaje de ordin politic și social. Interpretând piesele în lumina acestor contexte sociale, politice și culturale ni se dezvăluie tehnici dramaturgice folosite de dramaturgi care arată modul în care ei au folosit aceste relatări îndrăznețe legate de cultură și familie ca să plaseze acțiunea pieselor lor. Această dizertație se bazează pe critica teoriilor de spațialitate (Henri Lefebvre, Gaston Bachelard, Michel de Certeau, Edward Soja), de geografie culturală (Yi-Fu Tuan, J. E. Malpas, Julie Sanders, John Gillies), noul istorism (Stephen Greenblatt, Katherine Eisaman Maus), critica feministă (Phyllis Rackin, Natasha Korda, Tim Meldrum, Linda Pollock, Lisa Jardine), geocritică (Andrew Hiscock, Andrew Bozio), teoria teatralității (Jean Howard, Steven Mullaney, Janette Dillon, Allan Dessen, Erika Lin), precum și teoria recepției publicului (Jeremy Lopez). Analizez amplasarea teatrală a familiilor în piesele lui Shakespeare (*Titus Andronicus*, *Poveste de iarnă*, *Furtuna*, *Neguțătorul din Veneția*, *A douăsprezecea noapte* și *Zadarnicele chinuri ale dragostei*), piesa de Shakespeare și Wilkins (*Pericle, Prinț al Tirului*), *The Roaring Girl* de Thomas Dekker și Thomas Middleton și *A Chaste Maid in Cheapside* de Thomas Middleton. Conceptul amplasării se bazează pe acțiunea dramatică și pe spațiul dramatic dezvoltate în fiecare piesă de teatru avută în vedere. Așa este și conceptul familiei parentale dramatice, care se referă la reprezentarea familiilor în teatru. Întrucât spațiul teatrului reprezintă lumea socială din perioada lui Shakespeare, dar în egală măsură este diferit de el, această dizertație urmează conceptul teatral al amplasării problemelor legate de familie împreună cu liniile interacțiunii dramatice, întrucât concepte legate de familie, căsătorie, paternitate, copii și slujire sunt dramatizate pe scenă.

Reflectând asupra a ceea ce semnifică amplasarea familiei pe scenă în timpul unor anumite momente ale acțiunii dramatice, analizez comportamentul personajelor dramatice cu rol de mame și tați și disting câteva femei, pe lângă bărbați, cu rol important legat de copii și în interiorul căminului, în teatrul din perioada modernității timpurii. Această dizertație reflectă asupra ceea ce am numit familie parentală dramatică – o formă socială și teatrală care reevaluează reprezentările familiei, ale copiilor și ale servitorilor pe scenă. Fără echivoc, această expresie se referă la personajele ficționale din piesele din perioada modernității timpurii; are în vedere adulți și copii, precum și servitori; ei sunt membrii unei familii, înrudiți

biologic sau nu. Argumentez că familiile sunt dramatizate și amplasate în spațiul social al teatrului – incluzând aluzii meta-teatrale – și în interiorul spațiului ficțional al cadrului piesei respective. Fiind mai mult decât simple replici ale interacțiunilor sociale ale familiei din perioada lui Shakespeare și a contemporanilor săi, amplasarea acestor familii este mai mult sau mai puțin similară cu realitățile relațiilor sociale ale vremii, bazate pe patriarhat și obiectivizarea (denigrarea) femeilor.

Capitolul I, intitulat “Amplasarea părinților pe scenă” (1), studiază problemele legate de paternitate în două comedii urbane iacobite (*The Roaring Girl* de Thomas Dekker și Thomas Middleton precum și *A Chaste Maid in Cheapside* de Thomas Middleton), dar și o tragedie de răzbunare de la începuturile creației shakespeariene (*Titus Andronicus* de William Shakespeare), cu scopul de a arăta amplasarea părinților pe scenă prin întruchiparea rolurilor actorilor și modelarea familiei parentale dramatice, cu toate implicațiile survenite din viața socială a vremii. Argumentez că reprezentările spațiale și culturale ale paternității în comedie și tragedie depind de genul piesei și de interpretările diverse ale relațiilor familiale, derivate din problemele vremii și din interpretările rolurilor dramatice ale actorilor. Ca urmare, există o relație reciprocă între personajele care interpretează diferiți membrii ai familiei în piesa respectivă și spațiul scenei. În timp ce, în comedii urbane iacobite amplasate în Londra (*The Roaring Girl* și *A Chaste Maid in Cheapside*), autoritatea parentală (atât a tatălui, cât și a mamei) este revendicată intens, dar în cele din urmă devine un joc (ca într-o piesă-în-piesă sau mise-en-abîme), în tragedia shakespeariană (*Titus Andronicus*) relațiile parentale din Roma antică sunt atribuite acelor popoare barbare de pe tărâmurile îndepărtate (așa cum sunt goții și maurii), alături de subiecte legate de rasă, însă nicio relație nu este așa cum ar fi normal să fie.

Subcapitolul intitulat “Tați și fii: *The Roaring Girl*” (1.1), al capitolului 1, studiază amplasarea figurilor de tați și fii din piesa lui Thomas Dekker și Thomas Middleton, *The Roaring Girl* (1607), cu scopul de a arăta că autoritatea parentală este amplasată într-o anumită poziție față de scenă și oraș, înfățișând familia în contextul comunității din perioada modernității timpurii. Argumentez că amplasarea familiilor lui Sir Alexander Wengrave și a fiului său (Sebastian), a lui Mary Fitzallard și a tatălui ei (Sir Guy Fitzallard), precum și a taților marginali, Sir Adam Appleton și Sir Davy Dapper, arată, în opoziție, autoritatea patriarhală și puterea feminină ascunsă. În mod similar, familiile femeilor muncitoare (Doamna Openwork, Doamna Gallipot și Doamna Tiltyard) sunt amplasate în contrast cu femeia travestită Moll Cutpurse, personajul care conferă și titlul piesei. Deși se aștepta ca autoritatea tatălui și a mamei să funcționeze în perioada modernității timpurii, mamele din această comedie urbană sunt absente în mod evident, iar tații nu își pot exercita autoritatea asupra copiilor lor (Sebastian

Wengrave și Mary Fitzallard, de exemplu). Așadar, comedia provoacă așteptările noțiunilor sociale ale vremii, arătând că mamele sunt figuri puternice, iar când ele lipsesc, valorile familiale sunt contestate.

Subcapitolul intitulat “Mame și fiice: *A Chaste Maid in Cheapside*” (1.2), al capitolului 1, studiază amplasarea familiei parentale dramatice în comedia urbană *A Chaste Maid in Cheapside* de Thomas Middleton (1613) cu scopul de a arăta că spațiul urban, în care membrii familiei evoluează, pune în opoziție două tipuri de familii și relații: familia legitimă Yellowhammer (tata, mama autoritară și fiica), alcătuită din oameni care urmăresc bogăția materială; și familia nelegitimă Allwitt (cu Whorehound ca tată surogat), care se termină într-o situație complicată deoarece autoritatea tatălui este subminată. Alte familii din piesă (aceea a lui Touchwood Sr. și Sir Oliver Kix) ridică probleme de paternitate și fidelitate. Câțiva copii legitimi și nelegitimi, care apar în intriga secundară a piesei, demonstrează că acei copii nu au de ales în ceea ce privește materializarea autorității în familie, în timp ce părinții au diverse motive obscure de a folosi copiii legitimi/ nelegitimi pentru a obține bogății materiale. Familiile reprezintă mai degrabă imagini ale conformității sociale decât organizații lucrative armonioase; când convențiile sociale sunt încălcate, familiile nu rezistă, iar copiii sunt cei care devin victime ale voracității părinților.

Subcapitolul intitulat “Familie și rasă: *Titus Andronicus*” (1.3), al capitolului 1, analizează cheștiunea rasei în relație cu familia în tragedia de început a lui Shakespeare, *Titus Andronicus* (1593) cu scopul de a arăta că problemele cheie în ceea ce privește familia sunt legate de reglementarea corpului “celuilalt” – mai ales corpurile copiilor (fii și fiice). Inspirându-mă din discursul lui Foucault asupra funcțiilor simbolice ale sângelui (în *Istoria sexualității*), argumentez că amplasarea personajului Aaron ca maur (deci “negru”) și tată este diferită din punct de vedere religios și rasial. În timp ce figura politică și manipuloare a lui Aaron este compensată prin dragostea și compasiunea părintească pentru copilul lui, rezultat din două rase diferite, familiile romane și cele ale goților (Titus Andronicus, fiii și fiica sa, precum și Tamora și fiii ei) sunt plasate în relații de putere unii împotriva altora. Preferând mai degrabă autoritatea politică în defavoarea vieții copiilor lor și a fericirii acestora, ambele familii romane și gotice din această tragedie sunt mult mai preocupate de influența civilă și onoare față de supraviețuirea copiilor. Părinții din această tragedie de răzbunare sunt victime ale propriei lăcomii și a înțelegerii insuficiente a familiei, de vreme ce un răufăcător tipic precum Aaron arată compasiune față de nou-născutul său fiu (deși nelegitim). Familiile din *Titus Andronicus* nu sunt oglinzi identice ale relațiilor părintești din societatea elisabetană sau romană, ci ele reflectă aceste relații într-o manieră distorsionată, prin intermediul lentilelor sângeroase ale

răzbunării și meta-teatralității. Părinții sunt cruzi și răzbunători cu copiii lor (și în raport cu copiii altor părinți), în timp ce un nou-născut marginalizat și provenit din două rase diferite este salvat din cercul brutal al răzbunării.

Capitolul 2, intitulat “Amplasarea familiilor pe scena shakespeariană în piesele romantice” (2), pune în discuție amplasarea familiilor dramatice în trei piese romantice shakespeariene, *Pericle*, *Prințul Tirului*, *Poveste de iarnă* și *Furtuna*. Argumentez că familiile disfuncționale reprezentate în aceste piese transformă spațiul fizic geografic în spațiu delimitat individual. De vreme ce scena este locul pentru plasarea acestor concepte sociale legate de relațiile familiale în context dramatic, familiile din aceste comedii romantice sunt localizate în locuri metaforice care sugerează emoțiile lor contrastante. Fie că aceste pasiuni iau naștere în locații din estul Mării Mediterane, în *Pericle*, sau în arzătoarea Sicilie sau într-o Boemie aparent pastorală, în *Poveste de iarnă*, sau pe o insulă metaforică a imaginației, în *Furtuna*, familiile din piesele romantice ale lui Shakespeare nu sunt atât de mult legate de probleme de putere și autoritate, precum sunt influențate de emoțiile și anxietatea personajelor. În timp ce autoritatea patriarhală este o trăsătură dominantă a acestor piese, puterea feminină mai slabă este opusă acestor tendințe dominante, deoarece femeile din piesă restabilesc armonia finală a cuplurilor – atât la generațiile mai în vârstă, cât și la generația mai tânără. Chiar dacă spațiul geografic desparte familiile, ele sunt unite din nou prin intermediul mamelor, cât și cel al fiicelor, traversând spațiul fizic.

Subcapitolul intitulat “Familii disfuncționale în *Pericle*, *Prințul Tirului*” (2.1), al capitolului 2, studiază reprezentarea familiilor parentale dramatice în piesa lui William Shakespeare și a lui George Wilkins și arată că locațiile multiple ale geografiei piesei influențează amplasarea familiilor. Piesa aceasta subminează mesajul pro-monarhic conform căruia regele James I este un tată și un rege binevoitor, arătând că Pericle este un tată nehotărât, care cutreieră prin multe locuri mediteraneene în căutarea identității. Spațiile incongruente și imaginile de boală și pierdere din piesă sunt argumente pentru amplasarea distorsionată a familiilor. Spațiul din Mytilene, în care se practică prostituția, reprezintă un semn al relațiilor de familie corupte, în timp ce Marina este fiica care reinstalează noțiunile tradiționale de puritate într-o lume elenistică coruptă. Regele și tatăl Antioch nu este un model de părinte pentru fiica sa. Pericle este un prinț și un tată slab, care se auto-compătimește cel mai adesea și nu este capul de familie autoritar ideal. Așa cum nu este nici Cleon, guvernatorul din Tarsus, care nu poate controla invidia și ambiția soției lui. Bătrânul rege Simonides este imaginea tatălui binevoitor, dar autoritatea lui nu depășește limitele Pentapolisului, așa că fiica lui (Thaisa) va fi rănită de îndată ce iese din această lume protejată. Când familiile sunt reunite prin intermediul

soției și/sau al fiicei, li se permite să trăiască în mod armonios, așa cum se potrivește unui final de comedie romantică. Primele trei spații metaforice ale primei jumătăți din *Pericle* (Antiohia, Tir și Tarsus) semnifică o catastrofă pentru cei trei conducători (regele Antioch, Pericle și Cleon) și familiile lor regale. În opoziție, celelalte trei locuri din piesă (Pentapolis, Mytilene și Efes) arată speranță și recuperare emoțională.

Subcapitolul intitulat “Familii confuze emoțional în *Poveste de iarnă* (2.2), al capitolului 2, studiază familiile antagonice aflate în Sicilia și Boemia (precum și Rusia, țara în care s-a născut Hermiona) pentru a arăta că reunirea de la final a celor trei familii confuze din punct de vedere emoțional se datorează erorilor și păcatelor taților. Amplasarea familiei din Sicilia (Leontes, Hermione, Perdita și Mamillus) reprezintă puterea feminină la figurat, opusă patriarhatului șovăitor, în timp ce familia din Boemia (Regele Polixenes și prințul Florizel) arată relațiile afective imperfecte dintre tată și fiu. Chiar și spațiul îndepărtat al Rusiei sugerează imaginație și dezbinarea familiei, ca o poveste tulburătoare spusă în nopțile lungi de iarnă. Apărând ca manifestări distorsionate ale relațiilor familiale reale, familiile parentale dramatice din piesă evoluează într-o lume iluzorie în care relațiile de putere și căsătorie sunt opuse emoțiilor de tipul dragoste, gelozie, încredere și compasiune. Argumentez că familiile ficționale ale piesei sunt amplasate într-un context meta-teatral, care acționează ca un fel de drog ficțional sau ca o lume paralelă, în care spectatorii reacționează la realitatea spectacolului.

Subcapitolul intitulat “Familii răvășite în *Furtuna*” (2.3), al capitolului 2, pune în discuție anxietatea dramatizată prin intermediul familiilor răvășite din piesă. Niciuna dintre familiile acestei comedii romantice nu este amplasată într-un mediu corespunzător. Ducele Prospero și fiica lui sunt alungați din Milano pe o insulă pustie. Regele Alonzo și fiul său Ferdinand își găsesc identitatea numai atunci când își pierd temporar statutul regal și înțeleg cine sunt. Familia monoparentală a lui Caliban (mama lui este vrăjitoarea moartă Sycorax) nu îi conferă bazele dezvoltării unor relații normale în societate, în așa fel încât Prospero îl dezonorează și îl transformă în sclav. Insula magică este un loc distopic în care fiecare familie evoluează conform frustrărilor, anxietăților și speranțelor membrilor săi. Cu toate acestea, reconcilierea de la final a acestor familii parentale dramatice insuflă ideea de imposibilitate, întrucât nu poate exista o armonie desăvârșită între diferiți membri ai familiei. Familia monoparentală a ducelui din Milano (Prospero și fiica lui) se așteaptă să găsească fericirea prin intermediul căsătoriei Mirandei, dar uniunea este umbrită de ideea morții iminente. Fratele uzurpator, Antonio, nu va învăța niciodată ce înseamnă compasiune și armonie familială. Familia regală monoparentală din Napoli (Alonzo și fiul său) se regăsește aparent datorită destinului, dar nici unul dintre ei nu este conștient de această revitalizare. În cele din urmă, familia monoparentală și subjugată a

lui Caliban va fi incompletă, întrucât fiul, deși își va redobândi puterea pe insulă, va rămâne singur și izolat în ignoranța sa. Ca și în teatru, sunt câteva posibilități pentru dezvoltarea familiilor dramatice din piesă, dar niciuna dintre ele nu este împlinită întru totul.

Capitolul 3, intitulat “Amplasarea slujitorilor în familiile din piesele lui Shakespeare” (3), studiază figurile slujitorilor (actori, dramaturgi, bufoni, clovni și paji glumeți) ca membri ai familiei teatrale. Inspirându-mă din faptul că actorii de pe vremea lui Shakespeare erau considerați “slujitorii” unui patron nobil (Thompson 6), slujitorii din cele trei comedii shakespeariene analizate (*Neguțătorul din Veneția*, *A douăsprezecea noapte* și *Chinurile zadarnice ale dragostei*) sunt mijlocitorii sau mesagerii dinamici care leagă diferite spații de tranziție pe parcursul acțiunii piesei. Argumentez că acești slujitori teatrali destabilizează stereotipurile obișnuite legate de familia nucleară din perioada lui Shakespeare, arătând cum actorii (în calitate de slujitori), care interpretează roluri în teatru – sunt capabili să submineze idei preconceptuate și bine întemeiate legate de familie. De asemenea, capitolul studiază o sursă primară, din perioada lui Shakespeare, legată de stăpâni și slujitori, numită *Of Christian Oeconomie* (1609) de William Perkins, cu scopul de a sublinia regulile sociale care guvernau aceste relații. Argumentez că, în cele trei comedii shakespeariene analizate în acest capitol, slujitorii sunt membrii care fac parte din clasa mijlocie și leagă membrii care aparțin unor clase sociale și unor familii diferite – dar, de asemenea, ei sunt și oameni care au poziții și interese financiare diferite – și sunt asociați lumii teatrului, în calitate de actori care interpretează roluri.

Subcapitolul intitulat “Inconsecventul Launcelot Gobbo din *Neguțătorul din Veneția*” (3.1), din capitolul 3, pune în discuție amplasarea familiilor în comedia romantică a lui Shakespeare și rolul slujitorilor ca intermediari meta-teatrali, figuri tranzitorii care leagă diverse spații ale spectacolului (lumea comercială a Veneției și căminul Portiei din Belmont), precum și lumea piesei de teatru și spațiul teatrului. Familia monoparentală a lui Shylock (Shylock și fiica sa, Jessica) apare în opoziție față de fiica orfană din Belmont) pentru a arăta că opulența și banii nu reprezintă întotdeauna răspunsul pentru o viață de familie echilibrată. Belmont este un loc în care familii nou-formate și tinere sunt plăsmuite în urma frustrărilor care există în Veneția. Familiile bogate din Veneția sunt mai degrabă imperfecte și parțial mulțumite de viața lor. Însă nici familiile nou-formate din Belmont (Portia și Bassanio, Graziano și Nerissa, Jessica și Lorenzo) nu sunt mai mulțumite sau mai armonioase în relațiile lor, deoarece neîncrederea este adesea o problemă a cuplului. Slujitorul (Launcelot Gobbo) este figura tranzitorie care leagă cele două spații și familii, întrucât el fusese mai întâi slujitorul lui Shylock înainte să fie slujitorul lui Bassanio. Launcelot Gobbo este clovnul piesei, ca și tatăl său (Bătrânul Gobbo);

ca un simbol al măștii din teatru, el reprezintă teatrul, reunind lumea piesei cu spațiul teatrului unde actorii își joacă rolurile în fața unui public.

Subcapitolul intitulat “Clovni, slujitori și actori în *A douăsprezecea noapte*” (3.2), din capitolul 3, studiază figurile din comedia romantică a lui Shakespeare din perspectiva spațială a unei Ilirii nedefinite, un fel de “non-spațiu” (Augé 75) în care personajele nu își pot defini individualitatea. Argumentez că slujitorii din piesă sunt asociați cu actorii din teatru; ei își exprimă sentimentele prin limbaj, deși nu vorbesc cu propria lor voce, ci cu aceea a stăpânului lor (dramaturgul), care le scrie rolul. Publicul este amplasat într-un continuum spațio-temporal evaziv, în care identitatea actorilor care interpretează roluri în piesă se combină cu identitatea falsă a personajelor. Personajul clown al piesei (Feste) și ceilalți slujitori (Malvolio, Fabian, Servitorul, Viola în rolul de paj cu numele Cesario, muzicienii) și însoțitorii (Maria) sugerează arta teatrală și spațiul scenic. Ele sunt personaje tranzitorii – sau intermediari dinamici – care leagă casele stăpânului și stăpânei lor (Orsino și Olivia), dar de asemenea leagă lumea imaginară a Iliriei de spațiul teatral al fiecărei producții prin intermediul referințelor meta-teatrale. Feste, ca și clown, sugerează lumea teatrală; el se deghizează (ca Sir Topas) și acționează ca un mediator între casa Oliviei și cea a lui Orsino, dar, de asemenea, el este un intermediar care leagă publicul de lumea piesei. În mod similar, Viola (sub identitatea pajului Cesario) tranzitează diferite medii (de la casa lui Orsino la cea a Oliviei), dar este adesea încurcată de identitatea sa incertă. Vanitatea lui Malvolio și lipsa înțelegerii relațiilor sociale îl plasează printre personajele care nu se cunosc pe sine; cu toate acestea, el interpretează, de asemenea, un rol care atrage atenția asupra ideii de meta-teatralitate. Maria creează o piesă în piesă și născoceste o intrigă care îl implică pe Malvolio și pe membrii publicului în această producție teatrală din interiorul comediei, precum și pe alți slujitori și însoțitori.

Subcapitolul intitulat “Pajul Moth în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*” (3.3), din capitolul 3, studiază amplasarea slujitorilor (Pajul Moth, Jaquenetta, dar și clownul Costard) din lumea comediei lui Shakespeare, în relație cu spațiul scenic. În timp ce orașul Navarra, unde cei patru lorzi își expun părerile intelectuale, simbolizează raționamente abstracte și sofisticate, parcul, în care prințesa și doamnele ei sunt găzduite, este un loc plin de viață și empatie. Slujitorii care circulă între aceste două spații simbolice sunt intelectuali erudiți care pot să facă față oricărei discuții, care pot cânta și dansa (cum este Pajul Moth) sau analfabeți grosolani care își expun un fel de filosofie practică și simplă (cum este clownul Costard). Lăptăreasa Jaquenetta este și ea o fată de țară, analfabetă, care provoacă mult amuzament în această comedie. În pofida lipsei de sofisticare și a poziției sociale joase, acești servitori atrag atenția asupra faptului că toate personajele interpretează roluri, deoarece pajul Moth și Costard joacă în spectacolul “Cei

nouă eroi”, iar cei patru lorzi și doamnele asistă la spectacol. În acest fel, ei nu sunt doar slujitori învățați și membri ai familiei din Navarra, dar, de asemenea, ei transmit diverse mesaje între cele două părți. Ca urmare, ei sunt mijlocitori, care leagă două zone sociale, dar sunt de asemenea agenți de comedie care interpretează un rol în teatru. Fie că sunt învățați sau analfabeți, prezența lor în piesă este ca un catalizator care face ca desfășurarea comică să meargă tot înainte.

Concluzii

Amplasarea familiilor pe scena din perioada modernității timpurii—ca pe oricare altă scenă, în orice perioadă—este o chestiune complexă, care implică oameni care interpretează un rol și, ca urmare, este similară cu, dar de asemenea și diferită de mediul social din viața reală. Fie că actorii interpretează tați și fii (ca în *The Roaring Girl* a lui Thomas Dekker și Thomas Middleton), mame și fiice (ca în *A Chaste Maid in Cheapside* de Thomas Middleton) sau relațiile complexe dintre familie și rasă (ca în *Titus Andronicus* de Shakespeare), aceștia sunt actori care interpretează roluri. În mod similar, familiile disfuncționale din *Pericle, Prințul Tirului*, familiile confuze emoțional din *Poveste de iarnă* sau familiile dezorientate mental din *Furtuna* sunt imitații teatrale ale familiilor din realitate – din perioada lui Shakespeare sau de oriunde, conform interpretării regizorului și ale actorilor din timpul spectacolului. Familiile slujitorilor ca și actori sunt de asemenea amplasate în context meta-teatral. Clovnul Launcelot Gobbo din *Neguțătorul din Veneția*, clovnul Feste și majordomul Malvolio din *A douăsprezecea noapte*, precum și clovnul Costard și pajul Moth din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* sunt tot atâtea exemple de actori care interpretează roluri, atât în relație cu stăpânii lor, cât și în relație cu lumea teatrală în care ei evoluează. Amplasarea familiilor pe scena lui Shakespeare răspunde unei configurări spațiale legate de amplasarea piesei și de aluziile geografice, dar de asemenea reconfigurează mediul spațial dinamic, cu ajutorul aluziilor meta-teatrale, prin identitatea actorului și a interpretării sale.

Familiile din perioada modernității timpurii sunt unități sociale organizate și sincronizate judicios, care reflectă moravurile sociale dominante ale vremii. Cu toate acestea, familiile parentale dramatice reprezentate în piesele elisabetane și iacobite studiate în această dizertație sunt create în disonanță – în același timp similar și diferit de familiile existente la începutul societății moderne. Aceasta se datorează faptului că teatrul nu este o replică exactă a relațiilor sociale, ci o oglindă diformă care augmentează anumite trăsături negative și distorsionează sisteme de valori și practici. Din acest motiv, amplasarea familiilor pe scena din perioada modernității timpurii este o situație complexă care implică aspecte de meta-teatralitate.

De fiecare dată când familia dramatică parentală pare să semene cu o familie obișnuită – din Londra și nu numai – întotdeauna apare un element de îndoială, aflat sub semnul întrebării. Tați, fii și fiice ar putea părea uniți în comediile urbane studiate (*The Roaring Girl* și *A Chaste Maid in Cheapside*), dar ei sunt de asemenea dezbinați, deoarece fiecare interpretează un rol scris de regulile sociale și de propriile lor păreri și frustrări. Tații și mamele din Roma antică, din tragedia shakespeariană *Titus Andronicus*, pun mai presus de responsabilitățile lor de părinți propriile ambiții și setea de putere, iar acest lucru mutilează relațiile dintre părinți și copii, tot așa cum corpul Laviniei este mutilat de agresorii ei. În piesele romantice ale lui Shakespeare (*Pericle, Poveste de iarnă* și *Furtuna*), există o preocupare pentru reuniunea familială – așa cum se potrivește genului tragicomediei – dar familiile sunt dezechilibrate, conduse de tați slabi și corupți și adesea private de acțiunea binevoitoare a unei mame. Mai mult, slujitorii acestor familii dramatice (din *Neguțătorul din Veneția*, *A douăsprezecea noapte* și *Chinurile zadarnice ale dragostei*) acționează ca și mediatori între lumea piesei și lumea teatrului, întrucât ei interpretează roluri și scot în evidență aspecte de meta-teatralitate.

În ceea ce privește paternitatea – o componentă esențială a vieții de familie – părinții nu sunt niciodată la nivelul la care se așteaptă ca ei să fie în piesele studiate în această dizertație. Autoritatea parentală este divizată și tații nu se ridică la statutul de părinți binevoitori. Sir Alexander Wengrave din *The Roaring Girl* refuză, din motive formale, alegerea fiului său în ceea ce privește căsătoria acestuia cu o doamnă nobilă, în timp ce fiul va juca un rol față de tatăl său, în așa fel încât acesta să îi poată accepta soția aleasă de el. Părinții Yellowhammer din *A Chaste Maid in Cheapside* au impresia că dețin controlul asupra alegerilor maritale ale copiilor lor, dar fiica și fiul lor joacă roluri și își ascund adevăratele intenții față de părinții lor, ceea ce conduce la distorsionarea relațiilor tradiționale de familie. Relațiile de familie din *Titus Andronicus* sunt legate în mod superficial de probleme rasiale și de noțiunea de sânge, deoarece ele expun imperfecțiunea credinței legată de barbarism și de celălalt în relație cu familia și moravurile sociale. În timp ce se așteaptă ca familia lui Titus să fie civilizată și binevoitoare, este departe de a fi așa, iar tatăl plătește prețul ambiției și al intransigenței sale, pierzându-și aproape toți copiii. În schimb, familia de goți (Tamora și fiii ei) se așteaptă să fie barbară, dar ei sunt capabili să inventeze intrigi complexe care vor conduce la distrugerea familiilor dușmanilor lor. Toate familiile din această tragedie – incluzând familia monoparentală a lui Aaron (el își protejează nou-născutul nelegitim) – reprezintă imagini nerealiste ale unor relații de familie obișnuită. Această hiperbolă dramatică sugerează meta-teatralitate.

Familia parentală dramatică este amplasată în relație cu un anumit loc al experienței teatrale, care poate fi spațiul dramatic al fiecărei piese, dar, de asemenea, familia poate fi

amplasată în relație cu locații imaginare, încărcate de o anumită simbolistică. Întruchiparea dramatică a actorului care joacă un rol pe scenă este, de asemenea, implicată în această ecuație spațială, întrucât există o relație reciprocă între personaje și împrejurimile lor spațiale. Actorii folosesc deghizarea și dialogul meta-teatral ca să sugereze că ei interpretează roluri sociale. De exemplu, străzile din Londra și casa lui Wengrave, galeriile de pictură din *The Roaring Girl* sunt locuri de tranziție, în care familiile transgresive din piesă evoluează și interpretează un rol. Tot așa sunt și magazinele din Londra din această comedie (spițeria, magazinul croitorului și magazinul de pene), care sunt spații de tranziție în care clienții interacționează cu clientele și femeile disponibile. De asemenea, și magazinul de giuvaere al familiei Yellowhammer din *A Chaste Maid in Cheapside* este un spațiu de tranziție, unde tatăl este păcălit de viitorul ginere și privat de fiica sa, care se va căsători împotriva voinței părinților ei. În opoziție, casa familiei Yellowhammer din Cheapside (posibil situată deasupra magazinului) ar trebui să fie un loc în care să domine autoritatea parentală și stabilitatea, dar nu este decât un loc al iluziilor, în care ambii părinți cred că dețin controlul asupra vieții copiilor lor, dar nu este deloc așa. Pe de altă parte, casa lui Allwit din Cheapside este un loc al nelegitimității, deoarece Sir Walter Whorehound se comportă ca stăpânul casei, fiind tatăl nelegitim al familiei Allwit. Când Allwit se hotărăște să plece din Cheapside și să se mute în Strand, se rupe de nelegitimitate și devine un tată adevărat al familiei sale.

În opoziție, locurile experienței teatrale din tragedia lui Shakespeare *Titus Andronicus* sunt dramatizate ca să reprezinte ambiție, cruzime, manipulare politică, răzbunare și crimă în familie. Funcția simbolică a sângelui este interdependentă de familie și rasă în această tragedie de răzbunare. În timp ce palatul lui Saturninus în Roma militarizată ar trebui să sugereze stabilitate și legitimitate, se întâmplă exact invers, deoarece regele este un tată-surogat pentru copilul său și este înșelat de împărăteasa lui din motive politice. În schimb, locurile simbolice pentru Titus și fiii săi în Roma sunt mormântul și casa sa. În timp ce casa lui Titus ar trebui să sugereze stabilitate familială și educația copiilor (cum apare în scena care o evocă pe Lavinia lecturând din Tullius pentru tânărul Lucius), este de asemenea un loc în care răzbunarea este pusă în practică, întrucât Tamora va mânca din carnea fiilor ei dintr-o plăcintă la banchetul din casa lui Titus. În mod similar, mormintele unde fiii lui Titus sunt îngropați nu sunt neapărat simboluri ale respectului pentru morți, ci locuri ale crimei, unde Titus și fiul său îl sacrifică pe fiul Tamorei într-un mod barbar. Locul sălbatic al pădurii, în care Lavinia este violată și mutilată, este în contrast cu porticul rafinat din casa lui Titus, în care Lavinia dezvăluie scena violului arătând spre cartea lui Ovidius, *Metamorfozele*. Casa și pădurea, palatul regal și Capitolul din Roma, precum și pustietatea imaginară a goșilor, care sugerează barbarism și

cucerire, sunt tot atâtea spații în care familiile romane, familiile de goți și cele maure își manifestă emoțiile și dorința de răzbunare.

În ultimele tragicomedii ale lui Shakespeare, locurile experienței teatrale sunt bine conturate, de vreme ce structurile identitare ale familiilor sunt modelate de spațiile pe care le tranzitează. Familiile disfuncționale din tragicomedii transformă spațiul geografic într-un spațiu circumscris social și individual. Spațiul geografic și distanța dezbină familiile, dar ele rămân unite prin intermediul mamei, care traversează spațiul fizic și mental. Din acest motiv, identitatea instabilă a lui Pericle, din piesa *Pericle, prințul Tirului*, este marcată de cele șase locații pe care el le traversează pe parcursul piesei. Palatul incestuos al lui Antioh este opus casei lui Pericle din regatul Tirului, în timp ce spațiul corupt din Mytilene, de pe insula Lesbos, este opus palatului armonios din Pentapolis, unde un tată-rege virtuos își protejează fiica-prințesă. În cele din urmă, orașul cuprins de foamete, Tarsus, este opus sanctității orașului Efes, locul templului Dianei, unde un doctor respectabil îi salvează viața Thaisei. Astfel, locurile dramatizate din prima parte din *Pericle* (Antioh, Tarsus și Tir) reprezintă corupție și pierdere, pe când locurile în care găsim familiile în ultima parte a piesei (Pentapolis, Efes și Mytilene) sugerează speranță, salvare și recuperare psihologică. În mod similar, locațiile conflictuale din Sicilia arzătoare și Boemia pastorală din *Poveste de iarnă* fac aluzie la familii atipice. Sicilia lui Leonte este umbrită de gelozia irațională a regelui, așa cum, din punct de vedere geografic, ea este marcată de vulcanul activ Etna. Dimpotrivă, locul continental pe care îl reprezintă Boemia din punct de vedere geografic prezintă o zonă litorală pustie care sugerează deznădejdea și separarea familiilor. Familiile regale și de duci din *Furtuna* traversează, atât spațiul fizic (de la Milano la Tunis și Napoli), cât și spațiul mental al insulei magice.

Locurile în care apar servitorii în cele trei comedii shakespeariene studiate în această disertație sunt locuri de tranziție, locuite de stăpâni și servitorii lor, care interacționează social ca membri ai aceleiași familii. Veneția și Belmont din *Neguțătorul din Veneția* nu sunt doar locații tradiționale pentru comerțul prosper (Veneția), pentru bogăție și frumusețe (Belmont), ci și un fel de praguri sau spații care marchează trecerea de la frustrare la emoție pozitivă. Servitorii din această comedie (cum sunt Launcelot Gobbo, Balthazar și Stephano) sunt mediatori între aceste spații emoționale. Cele doua spații ale caselor din *A douăsprezecea noapte* (casa Oliviei și cea a lui Orsino din Iliria) sunt tranzitate de clown (Feste), de pajul deghizat (Viola deghizată în Cesario) și majordomul nepotrivit Malvolio. Pajul Moth din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* este un servitor intermediar care leagă palatul lorzilor din Navarra de parcul în care se află doamnele. De asemenea, Costard este un personaj tranzitoriu, a cărui personalitate, specifică unui clown, amintește de lumea teatrului. Cu rolurile de stăpâni,

pedagogi sau servitori, care joacă într-o piesă-în-piesă în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, toate personajele sugerează că sunt membri ai familiei dramatice de actori. În toate aceste comedii shakespeariene, rolul de clovn, deghizarea și interpretarea sunt semne ale componentei meta-teatrale, legate de spectacolul comediei. Ca urmare, spațiul scenic se leagă direct de actorii care își interpretează rolurile. Servitorii din aceste comedii sunt membri ai familiei patriarhale și, de asemenea, actori sociali care își interpretează rolurile pe scenă.

Amplasarea familiilor pe scena din perioada modernității timpurii, în piesele analizate în această dizertație, este atât o convenție, cât și un instrument prin care dramaturgii reprezintă, reliefează și totodată alterează realitățile sociale ale timpurilor lor legate de problemele de familie. Amplasarea familiei dramatice parentale arată o aranjare spațială în acord cu (1) spațiul acțiunii; (2) celelalte personaje implicate în acțiune; (3) convențiile comediei sau tragediei. Spațiul acțiunii este contrastant și sugerează semnificații multiple în același timp; personajele demonstrează că interpretează roluri, prin folosirea deghizărilor dese, a figurilor de clovni și a servitorilor care intervin; în vreme ce convențiile comediei permit amplasarea familiilor dramatice în contexte contrastante, care provoacă neclaritate și confuzie; în tragedia de răzbunare a lui Shakespeare, familiile sunt amplasate în medii care au legătură cu conflictul social și rasial. Cu toate acestea, nici în comedie nici în tragedie, amplasarea familiilor nu sugerează un singur sens. Ca într-o rețea complexă de convenții sociale și practici, fiecare piesă reprezintă familiile în mod diferit și niciodată într-un mod identic cu viața reală. Fie că sunt familiile dramatice din Londra din comediile urbane iacobite; sau familiile multirasiale din Roma antică din tragedia *Titus Andronicus*; sau familiile disfuncționale din piesele romantice, care se străduiesc să își găsească un sens al identității și al armonizării; sau familiile comice de servitori din comediile romantice ale lui Shakespeare, toate aceste personaje, care joacă în aceste familii dramatice, arată că ele interpretează roluri. Întrucât teatrul destabilizează relațiile tradiționale de familie și hiperbolizează anumite trăsături, figurile marginale, așa cum sunt servitorii, dobândesc putere și devin personaje centrale în ceea ce privește ordinea ierarhică din cadrul relațiilor familiale.

LUCRĂRI CITATE (selecție)

Surse primare

Erasmus, Desiderius. *The ciuilitie of childehode with the discipline and institucion of children*.

Translated by Thomas Paynell. London: John Tisdale, 1560. STC 10470.3.

Greene, Robert. *Pandosto: The Triumph of Time*. London: I. B. dwelling at the signe of the Bible, 1592.

Middleton, Thomas and Thomas Dekker. *The Roaring Girl or Moll Cutpurse* (1611). *The Works of Thomas Middleton*. 8 vols. Vol. 4. Edited by A. H. Bullen. London: John C. Nimmo, 1885, pp. 9-152.

Middleton, Thomas. *A Chaste Maid in Cheapside* (1613). *The Works of Thomas Middleton*. 8 vols. Vol. 5. Edited by A. H. Bullen. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1885, pp. 1-115.

Nicols, Thomas. *Lapidary: History of pretious stones*. Cambridge: Printed by Thomas Buck, 1652. *Early English Books Online*.

Ortelius, Abraham. *Theatrum Orbis Terrarum*. Antwerpiae: Apud Aegid Coppenium Diesth, 1570.

———. *An epitome of Ortelius his Theater of the world*. London: H. Swingenij for Iohn Norton, 1601. STC 18857.

Ovid. *Ovid's Metamorphoses Translated by Various Authors*. Edited by Samuel Garth. London: English Classics, 1826.

Perkins, William. *Of Christian Oeconomie, or, A short survey of the right manner of erecting and ordering a familie*. London: Felix Kyngston, 1609. STC 19677.3.

Rankins, William. *A Mirrour of Monsters*. London: I[ohn] C[harlewood] for T[homas] H[acket], 1587. STC 20699. *Early English Books Online*.

Shakespeare, William. *Oxford Shakespeare: Titus Andronicus*. Edited by Eugene M. Waith. Oxford: Oxford University Press, 1984.

———. *Love's Labour's Lost*. Edited by R. W. David. The Arden Shakespeare. London and New York: Routledge, 1990.

———. *The Merchant of Venice*. Edited by John Russell Brown. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. 5th ed. 1955. London and New York: Routledge, 1988.

———. *Othello*. Edited by M. R. Ridley. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. 5th ed. 1958. London and New York: Methuen, 1986.

———. *The Tempest*. Edited by Frank Kermode. The Arden Shakespeare. 3rd ed. London: Routledge, 1988.

- . *Twelfth Night or What You Will*. Edited by Keir Elam. The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury Publishing, 2008.
- . *The Winter's Tale*. Edited by J. H. P. Pafford. 3rd ed. London: Methuen, 1991.
- Shakespeare, William and George Wilkins. *Pericles*. Edited by Suzanne Gossett. The Arden Shakespeare. 5th ed. New York: Bloomsbury Publishing, 2018.
- Stubbes, Philip. *The Anatomie of Abuses*. Part 1. London: John Kingston for Richard Iones, 1583. STC 23377. *Early English Books Online*.

Surse secundare

- Anderson, Linda. *A Place in the Story: Servants and Service in Shakespeare's Plays*. Newark: University of Delaware Press, 2005.
- Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe. London and New York: Verso, 1995.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- Barbagli, Marzio and David I. Kertzer. "Introduction." *Family Life in Early Modern Times: 1500-1789*. Edited by David I. Kertzer and Marzio Barbagli. New Haven: Yale University Press, 2001, pp. ix-xxxii.
- Bergeron, David. *Shakespeare's Romances and the Royal Family*. Kansas: University Press of Kansas, 1985.
- Bozio, Andrew. *Thinking through Place on the Early Modern English Stage*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 2011.
- Crawford, Patricia. *Blood, Bodies and Family in Early Modern England*. New York: Pearson Education, 2004.
- Cressy, David. *Birth, Marriage and Death: Ritual, Religion and the Life Cycle in Tudor and Stuart England*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Cunningham, Hugh. *Children and Childhood in Western Society Since 1500*. 2nd ed. London: Routledge, 2005.
- Dillon, Janette. *Theatre, Court and City, 1595-1610: Drama and Social Space in London*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. New York: Pantheon Books, 1978.

- Gillies, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Griffin Andrew, *Untimely Deaths in Renaissance Drama: Biography, History, Catastrophe*. Toronto: University of Toronto Press, 2020.
- Grogan, Jane. "Headless Rome and Hungry Goths: Herodotus and *Titus Andronicus*." *English Literary Renaissance*, vol. 43, no. 1, 2013, pp. 30-61.
- Harries, Brian J. "The Fall of Mediterranean Rome in *Titus Andronicus*." *Mediterranean Studies*, vol. 2, no. 2, 2018, pp. 194-212.
- Healy, Margaret. "*Pericles* and the Pox." *Shakespeare's Romances*. Edited by Alison Thorne. New York: Palgrave Macmillan, 2003, pp. 53-70.
- Hendricks, Mathew. "Imagetext in *The Winter's Tale*." *Textual Practice*, vol. 29, no. 4, 2015, pp. 697-716.
- Hiscock, Andrew. *The Uses of this World: Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*. Cardiff: University of Wales Press, 2004.
- Howard, Jean E. *Theater of a City: The Places of London Comedy, 1598-1642*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- Kammer, Miriam. "Breaking the Bounds of Domesticity: Ecofeminism and Nature Space in *Love's Labour's Lost*." *Shakespeare Bulletin*, vol. 36, no. 3, Fall 2018, pp. 467-483.
- Katz, David A. "*Theatrum Mundi*: Rhetoric, Romance, and Legitimation in *The Tempest* and *The Winter's Tale*." *Studies in Philology*, vol. 115, no. 4, Fall 2018, pp. 719-741.
- Kermode, Lloyd Edward. "Experiencing the Space and Place of Early Modern Theater." *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 4, no. 1, Winter 2013, pp. 1-24.
- Korda, Natasha. *Shakespeare's Domestic Economies: Gender and Property in Early Modern England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Laite, Julia. "A Global History of Prostitution: London." *Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution, 1600s-2000s*. Edited by Rodríguez García Magaly, Lex Heerma van Voss, and Elise van Nederveen Meerkerk. Leiden and Boston: Brill, 2017, pp. 111-137.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 2000.
- Lin, Erika T. *Shakespeare and the Materiality of Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

- Lopez, Jeremy. *Theatrical Convention and Audience Response in Early Modern Drama*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Low, Jennifer A. "Door number Three: Time, Space, and Audience Experience in *The Menaechmi* and *The Comedy of Errors*." *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558–1642*. Edited by Jennifer A. Low and Nova Myhill. New York: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 71-92.
- Malpas, J. E. *Place and Experience: A Philosophical Topography*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- Maus, Katherine Eisaman. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Miller, Christopher W. T. "Interpreted Statues: Collapse of Femininity and Psychotic Denial in *The Winter's Tale*." *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, vol. 41, no. 2, 2018, pp. 100-107.
- Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Meldrum, Tim. *Domestic Service and Gender 1660-1750: Life and Work in the London Household*. London: Pearson Education Limited, 2000.
- Mohrlock-Bunker, Nancy. *Marriage and Land Law in Shakespeare and Middleton*. Madison Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- O'Callaghan, Michelle. *Thomas Middleton: Renaissance Dramatist*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Pollock, Linda. "Parent-Child Relations." *Family Life in Early Modern Times: 1500-1789*. Edited by David I. Kertzer and Marzio Barbagli. New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 191-220.
- Relihan, Constance. "Liminal Geography: *Pericles* and the Politics of Place." *Shakespeare's Romances*. Edited by Alison Thorne. New York: Palgrave Macmillan, 2003, pp. 71-90.
- Rutter, Tom. "Shakespeare, Serlio and Giulio Romano." *English Literary Renaissance*, vol. 49, no. 2, Spring 2019, pp. 248-272.
- Sanders, Julie. *The Cultural Geography of Early Modern Drama, 1620-1650*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- Schechner, Richard. *Performed Imaginaries*. London: Routledge, 2015.
- Sheeha, Iman. *Household Servants in Early Modern Domestic Tragedy*. New York: Routledge, 2020.

- Shenk, Linda. "Shakespeare's Comic Topicality in *Love's Labour's Lost*." *English Literary Renaissance*, vol. 47, no. 2, 2017, pp. 193-217.
- Shin, Hiewon. "Fatherly Violence, Motherly Absence, Servants' Resistance." *Renaissance Studies*, vol. 25, no. 5, November 2011, pp. 666-683.
- Smith, Ian. *Race and Rhetoric in the Renaissance: Barbarian Errors*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Soja, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- Stegner, Paul D. "Masculine and Feminine Penitence in *The Winter's Tale*." *Renascence*, vol. 66, no. 3, Summer 2014, pp. 189-201.
- Süner, Ahmet. "'Be not afeared': Sycorax and the Rhetoric of Fear in *The Tempest*." *Renascence*, vol. 71, no. 3, Summer 2019, pp. 187-206.
- Tambling, Jeremy. "*The Winter's Tale*: Three Recognitions." *Essays in Criticism*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 30-52.
- Tarbin, Stephanie. "Raising Girls and Boys: Fear, Awe, and Dread in the Early Modern Household." *Authority, Gender and Emotions in Late Medieval and Early Modern England*. Edited by Susan Broomhall. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 106-130.
- Thompson, Peter. *Shakespeare's Theatre*. 3rd ed. London: Routledge, 1997.
- Tribble, Evelyn. "'The Dark Backward and Abyss of Time': *The Tempest* and Memory." *College Literature: A Journal of Critical Literary Studies*, vol. 33, no. 1, Winter 2006, pp. 151-68.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- Votava, Jennie. "'The Voice that Will Drown All the City': Un-Gendering Noise in *The Roaring Girl*." *Renaissance Drama*, vol. 39, 2011, pp. 69-95.
- Weber, William W. "'Worse than Philomel': Violence, Revenge, and Meta-allusion in *Titus Andronicus*," *Studies in Philology*, vol. 112, no. 4, Fall 2015, pp. 698-717.
- Weil, Judith. *Service and Dependency in Shakespeare's Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Wynne-Davies, Marion. "Orange Women, Female Spectators, and Roaring Girls: Women and Theater in Early Modern England." *Medieval and Renaissance Drama in England*, vol. 22, 2009, pp. 19-26.
- Young, Bruce W. *Family Life in the Age of Shakespeare*. Westport, CT: Greenwood Press, 2009.