Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Irodalomtudományi Doktori Program

Görcsi Péter

A megtévesztés dramaturgiája

Martin McDonagh művészete

Doktori értekezés

Témavezető:
Prof. Dr. Müller Péter

Pécs, 2016

Tartalom

Bevezetés **3**

Rövidítések **8**

I. Martin McDonagh műveinek kapcsolata a huszadik századi ír drámával **10**

Nemzet, vallás, történelem 11

Az ír dráma első reneszánszának hatása McDonagh műveire 13

Az ír dráma második reneszánszának és McDonagh műveinek viszonya 27

II. A brit hagyomány nyomdokában **47**

Dühös fiatalok 50

„A mocskos kilencvenes évek” 63

III. Műelemzések **83**

1. Tér- és időkezelés 87

2. Nyelvhasználat 110

3. Dramaturgia és enigmatikusság 128

4. Agresszió és erőszak 156

5. (Irodalmi) alakzatok 177

Összefoglalás **215**

Hivatkozott és felhasznált irodalom **221**

Bevezetés

Mesterházi Márton *Ír ember színpadon* című művének első oldalán említi, hogy a „talajmintát vevő mélyfúró kíváncsisága" dolgozott benne, amikor ír irodalommal kezdett foglalkozni, s hogy azóta is az az ideája, hogy „jó irányban fúrván az ír drámaírást a mélyéig" vizsgálhatja, s így lényeges dolgokat tudhat meg.[1] Azokat az intertextuális utalásokat, történeti, társadalmi és politikai összefüggéseket, amelyek a tizenkilencedik századtól kezdve a mai napig szerves részét képezik az ír irodalomnak, teljes egészében visszavezetni az eredetekhez szinte lehetetlen, így a fúrás minden esetben csak részeredményhez juthat. E dolgozat maga is afféle részeredmény, amely egy kortárs alkotó eddig megjelent életművét vizsgálja, amelynek az eredete valahol szintén az ír irodalmi hagyomány(ok)ban található, az utóbbi években azonban egyre lazábban kapcsolódik ehhez a tradícióhoz.

Martin McDonagh angol-ír drámaíró, forgatókönyvíró és filmrendező. 1970. március 26-án született Londonban, ír szülők gyermekeként. Tizenhat évesen felhagyott tanulmányaival és ideje nagy részét az írásnak szentelte, mígnem hosszú idő után, de még mindig nagyon fiatalon 1996-ban *The Beauty Queen of Leenane* (*Leenane szépe*) című drámájával robbant be az európai színházi és irodalmi köztudatba. A Methuen Drama kiadó 1999-ben publikálta első három darabját *Plays 1.* címen, amely az előbb említett dráma mellett az *A Skull in Connemara* (*A konnemarai koponya*) és *The Lonesome West* (*Vaknyugat*) című műveket tartalmazza.[2] E három darab a Leenane-trilógia néven vált ismertté. 1997-ben jelent meg a *The Cripple of Inishmaan* (*A kripli*), 2001-ben pedig a *The Lieutenant of Inishmore* (*Az inishmore-i hadnagy*), melyeket a legtöbb értelmező az Aran-darabok néven említ, mindkét darab a Methuen Drama gondozásában látott először napvilágot. 2003-ban jelent meg a Faber & Fabernél a *The Pillowman* (*A Párnaember*), majd – 2010-es new yorki premierjét követően – 2011-ben a Dramatists Play Service-nél az *A Behanding in Spokane*. Az utóbbi két mű között eltelt nyolc év nem jelenti azt, hogy a szerző ez idő alatt szüneteltette a munkát. McDonagh művészete a 2000-es évek második felében a film felé vette az irányt és ebben az időszakban azon a három filmen dolgozott, amelyek meghozták számára a világhírt. Az első ezek közül a *Six Shooter* (2005) című rövidfilm, ezt követte az *In Bruges* (*Erőszakik*, 2008) és a *Seven Psychopaths* (*A hét pszichopata és a si-cu*, 2012). Az elmúlt évtizedben a filmipar sokat foglalkoztatta a szerzőt, nagyrészt ennek köszönhető, hogy a *Hangmen*

[1] MESTERHÁZI Márton: *Ír ember színpadon*, Liget Műhely Alapítvány, 2006. 5.
[2] MCDONAGH, Martin: *Plays: 1*, Methuen Drama, London, 1999. A három dráma 1996-tól 1999-ig több alkalommal is megjelent külön-külön, többek között a Methuen Drama és a Dramatists Play Service kiadásaiban.

(*Hóhérok*) című legújabb darab londoni premierjét 2015. szeptember 11-én a Royal Court Theatre-ben, és december 1-én a Wyndham's Theatre-ben a közönség egyfajta nagy visszatérésként élte meg, hiszen a *The Pillowman* 2003-as bemutatója óta McDonagh nem debütált egyetlen darabbal sem Angliában. Kizárólag a filmeknél 20 díjat és 28 jelölést tartanak számon,[3] ezek közül a legjelentősebbek közé tartozik a *Six Shooter* Oscar-díja, amelyet a legjobb rövidfilm kategóriában nyert 2006-ban, valamint a 2009-es Oscar-jelölés és BAFTA-díj, amelyet a legjobb eredeti forgatókönyvért könyvelhet el magának a szerző az *In Bruges* miatt. A drámák közül e tekintetben a *The Beauty Queen of Leenane* és a *The Pillowman* mondható a legsikeresebbnek, többek között Tony-, Laurence Olivier- és Drama Desk-díjakkal és jelölésekkel. A huszadik század végén aratott zajos sikeréből, díjaiból valamint a neves értelmezők munkáiból jól látszik, hogy McDonagh munkássága fontos részét képezi az utóbbi két évtized európai drámairodalmának és filmtörténetének, ennek hatására művei Magyarországon is egyre ismertebbé és népszerűbbé válnak. A hazai színházak és társulatok egyre több alkalommal mutatják be darabjait, a színpadi adaptációk rendezői között pedig olyan jeles alkotók szerepelnek, mint Gothár Péter, Ascher Tamás vagy Bérczes László, Székely Csaba Szép Ernő-díjas drámaíró pedig Csehov után elsősorban McDonaghnak mond köszönetet *Bányavidék* című drámatrilógiája végén, amiért az angol-ír szerző inspirálta őt eddigi műveivel.

Martin McDonagh művészete nem csak a nagyközönség, hanem az irodalom- és színháztudomány számára is komoly értéket képvisel; ezt bizonyítja, hogy robbanásszerű irodalmi és színházi sikerei után szinte rögtön megkezdődik tudományos vizsgálata is: riportok és kisebb terjedelmű esszék már az 1990-es évek végén, értekező elemzések pedig már a 2000-es évek elején említik nevét és műveit. Az utóbbi évtizedben két jelentős tanulmánykötet és két monográfia jelent meg McDonagh munkásságáról. 2006-ban Lilian Chambers és Eamonn Jordan szerkesztésében jelent meg a *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*,[4] ezt követte a Richard Rankin Russell által szerkesztett *Martin McDonagh: A Casebook* című tanulmánykötet, amely a Routledge kiadó Casebooks on Modern Dramatists sorozatában jelent meg 2007-ben.[5] Az első monográfia, Patrick Lonergan tollából származik, a 2012-ben megjelent *The Theatre and Films of Martin McDonagh*,[6] amely első alkalommal foglalkozik a drámák mellett az alkotó filmjeivel is, ezt pedig Eamonn

[3] http://www.imdb.com/name/nm1732981/awards (Letöltés: 2016. január 19.)
[4] *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN eds., Carysfort Press, Dublin, 2006.
[5] *Martin McDonagh: A Casebook*, Richard Rankin RUSSELL ed., Routledge, New York, 2007.
[6] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, Methuen Drama, London, 2012.

Jordan *From Leenane to L. A. – The Theatre and Cinema of Martin McDonagh* című 2014-es kötete követi,[7] amely a korábbi értelmezéseket felhasználva már jelentős szakirodalmi anyagot dolgoz fel és biztos kézzel, kritikusan válogat közöttük. E négy könyv alapvető szakirodalomnak számít a szerző műveinek vizsgálata szempontjából, ezért a dolgozat a későbbiekben több alkalommal is hivatkozik rájuk.

Az értekezés elsődleges céljának tekinti, hogy Martin McDonagh műveinek magyarországi recepciója megkezdődjön és az eddig megjelent angol és magyar nyelvű szakirodalmak jelentős részét felhasználva, vitába bocsátkozva velük és kiegészítve őket, egyszerre adja áttekintő és mély interpretációját az eddigi életműnek. Fejezetei nem kronologikusan követik a művek keletkezését, hanem különböző szempontokat érvényesítve mélyülnek el a drámák és a filmek világában, s az értelmezés során felmutatják azokat a(z) (rész)eredményeket, amelyek a kutatás (Mesterházi szavaival élve a kíváncsiság) következményeként felszínre kerültek.

Martin McDonagh londoni születésének és ír származásának együttes jelensége műveiben egyedi, eredeti hangon szólal meg, és lehetővé teszi, hogy az ír társadalom sztereotípiáit és az ezekhez kapcsolódó angol konnotációkat egyaránt „kívülről" szemlélje, és ezáltal mindkét álláspontón felülkerekedve paródia tárgyává tegye őket műveiben. Az évszázadokon át tartó angol-ír ellentét nyomot hagyott mind az angol, mind az ír irodalmi hagyományban, a huszonegyedik század globalizálódó világa pedig látszólag próbál egyensúlyt teremteni az ehhez hasonló már-már ösztönösen konfliktusos helyzetek között. McDonagh ír szereplői gyakran kerülnek olyan szituációba, amely a kivándorlás, a külföldi munkavállalás lehetőségével kecsegtet, azonban ennek minden esetben az ír identitás háttérbe szorítása, vagy bizonyos mértékű identitászavar a következménye. A dolgozat első fejezete azt tárgyalja, hogy McDonagh mennyiben kapcsolódik az ír irodalom olyan elismert drámaíróihoz, akiknek a műveiben az identitáskérdés, az emigráció, az erőszak és az alkoholizmus meghatározó motívummá válik. Ebben az összefüggésben az ír dráma első reneszánszának korszakából kiemelkedő jelentőségű John Millington Synge és Lady Augusta Gregory, a második reneszánsz korszakából pedig Brian Friel és Tom Murphy. Az előbb említett korszak szerzőinek számára még fontosak voltak Írország nemzeti és vallási kérdései, a második reneszánsz számára azonban már elsősorban nyelvi és identitásbeli kérdések fogalmazódnak meg, amelyek bár történelmi szempontból kisebb jelentőségűek, filozófiai, szociológiai és művészeti szempontból ugyanolyan értékesek, mint az első reneszánsz témái.

[7] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L.A. – The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*, Irish Academic Press, Sallins, 2014.

Az ír drámaírói hagyomány mellett létezik egy angol vonulat is, amelynek mentén McDonagh munkássága kontextualizálható. Az 1950-es évek végén (az ír dráma második reneszánszával csaknem egy időben) kezdett kialakulni Angliában a Dühöngő ifjúság drámaírói mozgalma, amely szokatlanul erős hangjával, az ír drámához hasonló expresszíven erőszakos és agresszív stílusával, új elképzeléseket és új lehetőségeket mutatott, és az európai drámairodalom történetének új korszakát hozta létre. Az elsősorban John Osborne és Arnold Wesker nevével fémjelzett „kitchen-sink" drámák kezdeti lendületes hatása az 1960-as években tovább fokozódott, az 1970-es évekre azonban elcsendesült, mégis bizonyos elemei tovább éltek a feminista irodalom népszerűségének következtében, valamint a '80-as években olyan alkotók műveiben, mint Howard Brenton, Howard Barker, vagy Caryl Churchill. Az 1990-es években azonban megjelent egy az '50-es évek provokatív szerzőihez több pontban hasonlító fiatal drámaíró-generáció, amelyet többféle névvel illettek, melyek közül mára az „in-yer-face színház" elnevezés a legelfogadottabb és a legszélesebb körben ismert. A '90-es években még húszas éveiket taposó szerzők közül a dolgozat második fejezete hármat emel ki: Anthony Neilsont, Sarah Kane-t és Mark Ravenhillt. A fejezet rávilágít a Dühöngő ifjúság és az in-yer-face mozgalmainak hasonlóságaira és különbségeire és a kiválasztott szerzők egy-egy reprezentatív, a korszakban meghatározónak számító darabját elemzi. Martin McDonagh drámáit a dolgozat az in-yer-face színház részeként kezeli, bár hozzá kell tenni, hogy a szerző kivételes formanyelve és dramaturgiai technikája miatt marginális szereplője az irányzatnak.

A harmadik fejezet McDonagh eddig megjelent tizenegy művének részletes elemzését tartalmazza és a művekben jelenlévő dramaturgiai eszközöket témakörök alapján csoportosítja. A fejezet így öt szempont alapján öt alfejezetre tagolódik, melyek segítségével átláthatóbbá válnak az eddigi életmű lényeges koncepciói és szövegalkotási technikái. Nem mindegyik rész foglalkozik az összes alkotással; az adott alfejezet csak azokat a műveket tárgyalja, amelyek a kiválasztott szemponttal kapcsolatban releváns összefüggéseket mutatnak. Ebből következik, hogy a fejezetben egy műalkotás több alkalommal, több szempontból is elemzésre kerül(het). E csoportosítás szükségszerű, mert a szerző munkássága meglehetősen komplex szerkezetű világokat hoz létre, a fiktív világok pedig érintkeznek és/vagy kölcsönhatásban vannak egymással. A narratív struktúrák egyes elemei az egyik műben előtérbe kerülnek, míg egy másikban háttérbe szorulnak, és csak részlegesen, vagy egyáltalán nem befolyásolják a cselekményt. A műalkotások az irodalmi műnemek mindhárom területéről alkalmaznak korábbi szerzőkre és korszakokra jellemző technikákat (mint például a beágyazott narratívák, a szójátékok, az alliterációk, az intertextualitás, vagy a

mise en abyme jelenségei), így olykor a dráma műnemén belül maradva is bizonytalan marad a befogadó a műfaj kérdését illetően. Emellett a művekben érezhető a hatása több amerikai és európai filmrendező formanyelvének, amely tovább szélesíti a lehetséges értelmezések spektrumát.

E három fejezetet bevezetés és összefoglalás keretezi, bár összefoglaló funkció inkább a jelen résznek tulajdonítható, mely sorra veszi a kutatómunka kiindulási pontjait és röviden szóba hozza annak leglényegesebb állomásait. Az összefoglalásként szereplő záró sorok inkább kitekintésként olvasandók, melyek kitérnek a dolgozatban nem tárgyalt, ám ugyancsak izgalmasnak mutatkozó területekre, további lehetséges szempontokkal bővítve az eddigieket és alternatívákat mutatva ezzel a téma folytatásához.

Rövidítések

Martin McDonagh legtöbb műve nehezen, vagy egyáltalán nem érhető el magyar nyelven. Az alábbi felsorolás a szerző eddig megjelent műveinek listája, amelyek közül az esetek többségében az eredeti (angol nyelvű) kiadáson kívül, a dolgozatban csak a magyar fordítás kéziratos változatát állt módomban idézni. Az elemzett művek közül három drámának még kéziratos fordítása sem létezik, az ezekből idézett részleteket magam fordítottam. A filmekből vett idézeteknél a (publikált) forgatókönyvekre, a filmfeliratokra és a szinkronra hagyatkozom. A művek címének alábbi rövidítése az idézett szövegrész után, zárójelben olvasható a főszövegben, a megadott oldalszámmal vagy percszámmal együtt. Az idézetek oldalszámai az eredeti (angol nyelvű) kiadásra vonatkoznak, kivételt képez *Az inishmore-i hadnagy* című darab, amelynek a magyar és az angol nyelvű kiadására is hivatkozom.

<u>Drámák:</u>

BS. – *A Behanding in Spokane*, in Martin McDonagh: *A Behanding in Spokane*, New York, Dramatists Play Service INC., 2011.

BQ. – *The Beauty Queen of Leenane*, in Martin McDonagh: *Plays 1.*, Methuen Drama, London, 1999. (*Leenane szépe* címen fordította Upor László, kézirat.)

CI. – *The Cripple of Inishmaan*, in *The Methuen Drama Anthology of Irish Plays*, Methuen Drama, London, 2008. (*A kripli* címen fordította Varró Dániel, kézirat.)

HM. – *Hangmen*, in Martin McDonagh: *Hangmen*, Faber & Faber, London, 2015.

LI. – *The Lieutenant of Inishmore*, in Martin McDonagh: *The Lieutenant of Inishmore*, Methuen Drama, London, 2001. (*Az inishmore-i hadnagy* címen fordította Hamvai Kornél, in *Pogánytánc – mai ír drámák*, Európa, Bp. 2003.)

LW. – *The Lonesome West*, in Martin McDonagh: *Plays 1.*, Methuen Drama, London, 1999. (*Vaknyugat* címen fordította Varró Dániel, kézirat.)

PM. – *The Pillowman*, in Martin McDonagh: *The Pillowman*, Faber & Faber, London, 2003. (*A Párnaember* címen fordította Merényi Anna, kézirat)

SC. – *A Skull in Connemara*, in Martin McDonagh: *Plays 1.*, Methuen Drama, London, 1999.

Filmek:

IB. – *In Bruges*, in: Martin McDonagh: *In Bruges*, Faber & Faber, London, 2008., és Feature Films, 2008.

SP. – *Seven Psychopaths*, CBS film, FIL M4, and BFI presents, Blueprint Pictures Production, 2012.

SS. – *Six Shooter*, Irish Film Board, 2005.

I.

Martin McDonagh műveinek kapcsolata a huszadik századi ír drámával

Nemzet, vallás, történelem

Martin McDonagh művészetét – ahogy azt a bevezetőben már említettem – két irodalomtörténeti kontextus felől tartom megközelíthetőnek. Az egyik az ír drámaírói hagyomány, amelynek kapcsán az alfejezet címeként szereplő három szó gyakran előkerül a szakirodalomban, mert a nemzeti identitással, vallási hovatartozással és történelmi eseményekkel kapcsolatos kérdések gyakori (talán nem túlzás azt állítani, hogy mindenkori) témái az ír irodalomnak.

Az írek történelmében számos olyan periódus van, amely hosszan tartó szenvedéssel, nélkülözéssel és háborúval járt. Az állandó szembenállás a gyarmatosító angolokkal, az ezek következményeként kitört lázadások és felkelések, a 19. század közepén a Great Famine (Nagy Éhínség), amelynek következtében több mint egy millióan haltak éhen a burgonyavész miatt, majd az ezt követő és még a huszadik században is tartó emigráció, csak néhány jól ismert példája azoknak az eseményeknek, amelyek befolyásolták Írország politikai, társadalmi és gazdasági helyzetét. Az ezekből fakadó reménytelenség, kilátástalanság és a mindennapokban jelenlévő nyomor évszázadokra visszamenően meghatározza Írország kultúráját, folklorisztikáját, amely siratódalokat, szomorú kocsmadalokat, babonákról, szellemekről, tündérekről és koboldokról, élőhalottakról és elrabolt gyermekekről szóló horrorisztikus történeteket foglal magába, melyeknek hatása van a szépirodalomra is. Az elmúlt évszázad ír drámájának mindkét nagy korszaka (a későbbiekben tárgyalt két reneszánsz) jelentőséget tulajdonít a nemzeti mítoszoknak, regéknek és mondáknak, amelyeknek egyes elemei beépülnek a művek cselekményébe. Ennek következtében a nemzethez kapcsolódó narratívák újraértelmezésére, megújítására kerül sor, amelyek folytonos párbeszédben állnak a történelemmel,[8] ezért évszámokkal, eseményekhez kötődő jelszavakkal, valós személyek és szervezetek vagy fiktív szereplők nevével, illetve az ezekre vonatkozó utalásokkal találkozunk a drámaszövegekben.

Az angol megszállás alatt bekövetkező nemzeti ellentétek máig érezhető megosztottsághoz és összetett problémákhoz vezettek, amelyek a huszadik század második felében a legtöbb jelentős ír drámaírónál fontos szerepet játszanak. A legnagyobb változás a nemzeti nyelv kérdését érinti, amelyről Kurdi Mária így ír *Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában* című könyvében: „[a] hódítások előtt általánosan használt gael nyelvet a sziget összlakosságának már csak néhány százaléka beszéli anyanyelvként, s számuk egyre fogy,

[8] Richard KEARNEY *Myth and Motherland* című művét idézi KURDI Mária, in UŐ.: *Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában (1960-1990)*, Akadémia Kiadó, Bp. 1999. 29.

hiszen többségük a legfestőibb tájakon él, és a turizmus miatt már csak szükségből is kétnyelvű. A gael erőteljes ápolása, iskolai oktatása ellenére ma az írek nagy többsége az elnyomó nyelvén, angolul beszél és gondolkodik".[9] Az eredeti nyelvnek e fokozatos, groteszk körülmények közötti eltűnése tehát oda vezetett, hogy az írek többé nem voltak képesek nyelvileg megkülönböztetni magukat elnyomóiktól, így gyarmatosító és gyarmatosított között a vallási különbözőség fenntartásának problémája került előtérbe,[10] amely a legtöbb drámában szintén kifejezésre jut. Az instrukciókban például gyakori díszletelemként szerepel a falon függő kereszt, amely a katolikus ír családból való származást szimbolizálja. Az Ír Köztársaság területén ugyanis az előbbi vallás a domináns, míg a mai Észak-Írország területén, az ulsteri megyékben egymás mellett éltek/élnek protestáns vallású angol-írek és katolikus írek, ami azzal magyarázható, hogy a 17. században angolokat és skótokat telepítettek a területre. A megszállás évszázadai alatt a két régió lakossága mindvégig igyekezett fenntartani ezt a különbséget. E történelmi ellentétekből fakadó vallási diszparitás eredménye az, hogy az ír szigeten a huszadik század végén legalább négyféle kultúra volt megkülönböztethető: gael, angol, angol-ír, ulsteri.[11] Az ír nemzeti öntudat, nemzeti lét és függetlenség kérdései innen eredeztethetők, és ez az évszázadokra visszanyúló problémakör egészen a huszonegyedik századig tragédiák sorát okozza, amelyek többek között az IRA, majd később a PIRA katonai és félkatonai szervezeteinek több száz áldozatot követelő akcióihoz vezettek, melyekre a következő fejezetekben tárgyalt drámákban szintén történik utalás. A fenti alcímben szereplő három szó mintha folytonos, negatív kölcsönhatásban állna egymással, amely azt a látszatot kelti, hogy az írek történelme körforgás, amely a tragédiák örvényében soha nem képes magára találni. Az itt következő drámaírók műveiben – ahogy McDonagh drámáiban is – gyakran előkerül az a fajta létbizonytalanság, amely az ír történelem kérdéseire és a művekben a karaktereknek az ebből fakadó kilátástalan sorsára vezethető vissza. McDonagh ironikus írói attitűdje azonban megfelelő alapot ad ahhoz, hogy ír témájú műveiben ezt a reménytelen helyzetet parodizálja. Természetesen nem ő az első, aki a nemzeti identitásban felfedezi ezt a lehetőséget, művei mégis eklatáns példái (többek között) a paródia műfajának, amely természetét tekintve olyan műfaj, amely paradox módon megy a hagyomány ellen, ugyanakkor mégis építkezik belőle, felhasználja gyenge pontjait s így szükségszerűen megidézi azt.

[9] Uo. 12-13.
[10] Uo.
[11] Uo.

Az itt következő művek rövid leírásával és elemzésével megkísérlem bemutatni az elmúlt évszázad ír drámairodalmából azt a korpuszt, amely McDonagh műveivel szoros összefüggésben áll, és ezáltal bizonyítani, hogy a szerző munkássága beilleszthetővé válik e hagyományba, amely az itt említett történeti, politikai és társadalmi elemeket hordozza magában, ugyanakkor folytonosan meg is kérdőjelezi és ki is figurázza ezt a hagyományt.

Az ír dráma első reneszánszának hatása McDonagh műveire

„Írországban a jórészt angol nyelvű, de már nemzeti ihletésű drámairodalom a 19. század legvégén született meg, az ír megújulási mozgalmon belül, párhuzamosan a politikai önállósulási törekvésekkel”,[12] írja Kurdi Mária már idézett művében. Az ír dráma- és színháztörténet egyik legmeghatározóbb momentuma az Abbey Színház megnyitása 1904-ben, amely William Butler Yeats és Lady Augusta Gregory vezetésével egy évtizedeken átívelő sikertörténet kezdetét jelentette. Az évszázad végétől az 1930-as évekig terjedő időszak tehetséges drámaírók megjelenését tette lehetővé, akik közül néhányan világirodalmi színvonalú műveket hoztak létre. Ezeket az évtizedeket tehát joggal nevezik az ír dráma reneszánszának,[13] amely az Erzsébet-kori reneszánsz színházzal több ponton is összevethető. Mindkettő olyan korszak volt, amelyben nagy igény mutatkozott új történetekre, új drámákra, amelyek létrehozásában az alkotók olykor közösen dolgoztak és tanultak egymástól, amelyben színházi előadás és drámai szöveg megteremtése hatással volt egymásra és mondhatni egyszerre jött létre, és amely azért választja a drámát az ábrázolás formájaként, hogy minél szélesebb rétegekhez jutassa el üzenetét. E korszak alkotói közül a szakirodalom John Millington Synge-nek *A nyugati világ bajnoka* (*The Playboy of the Western World*) című híres darabját hozza összefüggésbe McDonagh drámáival.

José Lanters *Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh* című tanulmánya azzal kezdi vizsgálódásait, hogy Yeats 1896-ban arra kérte Synge-et, hogy kis időre szakítsa meg párizsi tanulmányait, és tegyen tanulmányutat Nyugat-Írországban. Synge eleget tett a kérésnek és az út alatt vezetett naplója háttéranyagként szolgált a következő évtizedben írt drámáihoz.[14] A szerző műveinek egy részét negatív visszhang fogadta: a kritika

[12] Uo. 16.
[13] Uo. 17.
[14] LANTERS, José: Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh, in Stephen WATT, Eileen MORGAN and Shakir MUSTAFA eds.: *A Century of Irish Drama – Widening the Stage*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, é. n., 204. (Yeats kérését Mesterházi Márton idézi a Synge drámáit tartalmazó

nyersnek és naturalisztikusnak tartotta a szerzeményeket, amelyek nem feleltek meg a festői ír tájakon élő parasztságról alkotott sztereotípiáknak. Synge-et mindig is kivételként kezelték, mert más értékrendje, más művészeti felfogása volt, mint Yeatsnek, vagy Lady Gregorynak.[15] Közel száz évvel később hasonló körülmények között indul a pályája Martin McDonaghnak, aki ír szülők gyermekeként Londonban született, a nyári szünidőt pedig rendszerint a nyugat-írországi Galway megyében töltötte, az itt tapasztaltak pedig erősen befolyásolták pályája kezdeti szakaszát. Az 1990-es évek végén bemutatott drámái megosztották a közönség és a kritika véleményét, jórészt hasonló okok miatt, mint ami Synge-nél volt tapasztalható,[16] és önkényesnek nevezett intertextusait szintén több értelmező a drámák negatívumaként említette.[17]

A nyugati világ bajnoka Crhistopher Mahonról szól, aki azért érkezik Mayoba, mert egy ásóval agyonütötte édesapját, ezért kénytelen a törvény elől menekülni. A helybéliek groteszk módon hősként fogadják a gyilkosnak hitt fiatalembert, aki ennek hatására egyre büszkébb a tettére, később pedig egy versenyben bizonyítja, hogy kiérdemli a „bajnok" címet. A halottnak hitt apa azonban a második felvonás végén megérkezik, a főszereplő pedig hiába tagadja meg őt, az idős férfi fejsérülése és története bizonyítja, hogy igazat mond, így Christy „csak" gyilkossági kísérlet elkövetésében tehető felelőssé. A versenyben szerzett önbizalom arra készteti a főszereplőt, hogy másodszor is rátámadjon apjára, azonban az öreg Mahon szívós alkat, s ez a próbálkozás sem jár sikerrel. A darabban szereplő három központi figura és a cselekmény egyes momentumai világosan mutatják a McDonagh drámáival való összefüggéseket. Az idős Quin-né számító, furfangos özvegy, aki igyekszik személyes hasznot húzni mindenből, amiből csak lehet, akárcsak Mag a *Leenane szépé*ben, vagy Johnnypateenmike idős, alkoholista édesanyja *A kripli*ben. Margaret Flaherty – akit a drámában Pegeen Mike-nak szólítanak – apja (Michael) kocsmájában dolgozó fiatal kocsmáros lány, aki ugyanolyan akaratos, önző, erőszakos karakter, mint McDonagh tinédzser korú női szereplői Girleen (*Vaknyugat*), Helen (*A kripli*), vagy Maired (*Az inishmore-i hadnagy*); Synge Jimmy-jének szavaival élve „tűzről pattant derék lány", aki „párosával verné be a falubeli férfiemberek fejét".[18] Christy hiú, az idős Mahonnak folytonosan ellentmondó alak, aki évek óta arra vágyik, hogy megszabaduljon apjától, a darab

---

kötet utószavában: „menjen el az Aran-szigetekre, és 'ábrázolja azt az életet, amelyet még soha nem ábrázolt senki'", in SYNGE, John Millington: *Drámák*, Európa, Bp., 1986. 244-245.)

[15] Uo. 205.

[16] McDonagh előtt elutasították Tom Murphy *Whistle in the Dark* (*Fütty a sötétben*, 1961) című darabját, amely az itt említett két szerzőhöz hasonló módon a paródia és a túlzás eszközeivel mutatja be egy Angliában élő ír család életét. A Murphy-drámával a továbbiakban részletesen is foglalkozom.

[17] Az erre vonatkozó fejezetben ez utóbbi megállapítást igyekszem cáfolni.

[18] SYNGE: *Drámák*, i. m. 124. (Ungvári Tamás fordítása.)

tragédiája pedig az, hogy tervét akkor sem sikerül megvalósítania, amikor ténylegesen rászánja magát a gyilkosságra. McDonaghnál ugyanez a viszony jellemzi Mag és Maureen kapcsolatát. A különbség az, hogy Maureen annak ellenére sem szabadul anyja emlékétől (és jelenlététől), hogy egy piszkavassal agyonveri: a dráma végén ugyanolyan zsémbes, megkeseredett öregasszonnyá válik, mint anyja volt, ahogyan Christy is apjához hasonló agresszív férfivá válik, aki a problémákat csak erőszakkal képes megoldani.

McDonagh és Synge Írországa groteszk elemekből konstruált világ, ahol az apagyilkos büntetés helyett kacsatojást, vajat, süteményt, sült csirkét és nők kegyeit kapja,[19] ahol a halottaknak járó tisztelet csak ideiglenes,[20] a szereplők által elmondott megbízhatatlan történeteknek és pletykáknak pedig nagyobb jelentősége van, mint a tetteknek.

Christy a hazugsága miatt (mely szerint egy ásóval agyonütötte apját) válik hőssé, amikor azonban kiderül, hogy apja él, és újra megpróbálja a történetében elmondott módon megölni, ez ellenszenvet vált ki abból a közösségből, amelybe a főszereplő szeretne beilleszkedni. Ahogyan azt a darabban Pegeen lényegre törően fogalmazza meg: „(…) nagy a különbség egy cifra mese meg egy mocskos tett között”.[21] McDonagh Leenane-trilógiájában Valene kutyájának levágott füle az első darabban egy ártatlan vicc tárgya Pato és Maureen beszélgetésében, amikor pedig a *Vaknyugat*ban kiderül, hogy Coleman valóban levágta fivére háziállatának a fülét, és erre bizonyítéka is van (egy papírba csomagolva az asztalra teszi őket Valene elé), akkor a kétes hitelű történet – a trilógia fiktív világán belül – valósággá válik, amely éles konfliktust eredményez a testvérek között. Lanters tanulmánya (amint azt a címe is mutatja) McDonagh drámáit Synge-gel és Tom Murphyvel összefüggésben vizsgálja, és szerinte „a történetmondás eszköze az, amely összeköti” e három művész munkásságát, azonban „mindegyik szerző a saját korának sajátosságait és feszültségeit” tükrözi ennek segítségével.[22] Lanters hangsúlyozza, hogy a fikció és valóság dichotómiája e drámákban elengedhetetlenül fontos momentumként van jelen.[23] A szerző véleménye szerint McDonaghnál a történetmondás és a hazugság kérdése része a drámák nyelvi konstruáltságának, amely arra hívja fel a figyelmet, hogy a szereplők által beszélt nyelv nem képes megragadni a valóságot, inkább arra hivatott, hogy újrateremtse azt („recreate it”).[24] E

[19] Lásd SYNGE: *Drámák*, i. m. 143.
[20] *A nyugati világ bajnoká*ban Michael Flaherty Kate Cassidy temetéséről jön hazafelé (részegen) és arról mesél, hogy a gyászmenet tagjai közül öten vagy hatan annyira leitták magukat, hogy leokádták a halott fejfáját (SYNGE: *Drámák*, i. m. 172.). A *konnemarai koponyá*ban Mick feladata az, hogy hullákat ásson ki a temetőből, hogy az új halottakat legyen hová temetni.
[21] SYNGE: *Drámák*, i. m. 180. (Ungvári Tamás fordítása.)
[22] LANTERS, i. m. 221.
[23] Uo. 214.
[24] Uo.

nyelvfilozófiai közhely (amely a „nyelvem határai világom határait jelentik” wittgensteini gondolatán alapszik) azonban bármilyen irodalmi alkotásra igaz lehet, amely a nyelv(iség) kérdéseit tematizálja.[25] McDonagh műveiben a szereplők által elmondott történeteknek (meséknek vagy pletykáknak) pedig ennél jelentősebb szerepe van.

Lanters tanulmánya lényeges megállapítást tesz a morális kérdések terén a Leenane-trilógia és *A nyugati világ bajnoka* kapcsán, amikor felfedezi McDonagh újító szándékát Synge-gel szemben. Utóbbi szerző darabjában az erkölcsi értelemben vett „jó” explicit módon van jelen a drámában: „Shawn Keogh az egyetlen, aki hangot ad morális aggályainak és tiltakozik Christy ellen; cselekedetét megvetendőnek, a fiatal férfit pedig gyávának tartja”.[26] Cristopher Murray véleménye szerint Keogh pipogya karaktere és óvatoskodó megnyilvánulásai a többi szereplő számára épp olyan nevetségesek, mint a befogadó számára, aki inkább Christy álláspontjával (az árulással és a gyilkossággal) azonosul,[27] Shawn így véleményével és bizalmatlanságával egyedül marad a főhőssel szemben.

McDonagh drámáiban a befogadó manipulációja Synge-hez képest egy lépéssel tovább halad. Nála a szereplők morális értelemben vett helytelen döntéseit és megnyilatkozásait ugyanis nem ellenpontozza egy másik karakter, nem kérdőjelezi meg senki a fikción belül. A szerző ezt a döntést teljes mértékben a közönségre bízza, amely érzi, hogy valami rosszul működik az ábrázolt világban, azonban épp olyan önkéntelenül kerül e kétségekkel telített szituációba, mint maguk a szereplők. „Valene nem ismeri fel a falon lógó kereszt szimbolikáját, mi igen. Talán nevetünk a Dana *All kinds of everything* című slágerének dallamára, nagykalapáccsal darabokra zúzott koponyák groteszk képtelenségén, (…) vagy egy szereplőn, aki azért ölte meg az apját, mert az negatív megjegyzéseket tett a hajára, (…) ahogyan nevetünk azon is, hogy a *Ponyvaregény* című filmben Vincent és Jules azon civakodik, hogy előbbi véletlenül fejbe lőtte Marvint, de felismerjük az efféle helyzetek visszataszító, megdöbbentő voltát”.[28] A konklúzió ennek ellenére mindkét mű esetében ugyanaz: a konspirációnak a befogadó is részesévé válik.[29]

Heath A. Diehl *Classic Realism, Irish Nationalism, and a New Breed of Angry Young Man in Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane* című tanulmánya azt mondja, hogy az értelmezők többsége egyetért abban, hogy az ír identitás sajátos ábrázolása McDonagh drámáiban a szerző már említett ír öröksége és londoni neveltetése közötti

[25] A drámairodalomban ilyen például Peter Handke *Kaspar* című műve.
[26] LANTERS, i. m. 219.
[27] MURRAY, Christopher: *Twentieth Century Irish Drama: Mirror up to nation*, Manchester; New York, Manchester University Press, 1997. 85.
[28] LANTERS, i. m. 219.
[29] Uo.

feszültségből fakad.[30] Kétség kívül a szerző effajta kettős identitása meghatározó a téma szempontjából, azonban sokkal kézenfekvőbb az a magyarázat, hogy McDonagh első öt darabja (de a Leenane-trilógia különösen) annak az ír drámának a tradíciójához nyúl vissza, amelyet Synge és Lady Gregory a huszadik század első évtizedében megteremtett, és amelyet azóta több ír drámaíró is (például Murphy) kiindulási pontként használt. McDonagh életművének második fele azonban egyre kevésbé használja ezt az „alapot", a 2000-es évek alkotásaiban ugyanis az ír motívum(ok) elhagyása, vagy csak részleges megtartása a jellemző. Míg az első öt dráma helyszíne Írország, és szereplőik is írek, valamint jelentőséget kapnak bennük az ír identitás (pozitív és/vagy negatív) konnotációi, addig *A Párnaember* (2003) egy fiktív közép-európai diktatúrában játszódik, ahol az efféle kérdéseknek nincs relevanciájuk, ahogyan az *A Behanding in Spokane* (2010) és a *Hóhérok* (2015) című drámákban sincs, előbbinek a színhelye egy (fiktív) amerikai kisváros, utóbbié pedig egy angol település, amely Manchestertől nem messze helyezkedik el. A *Six Shooter*-ben (2005) a motívum részlegesen tér vissza: a filmben írek a szereplők, és akcentusuk is ennek megfelelő, azonban a történet nagy része egy vonaton játszódik, ahol nem kapnak jelentőséget a szigetre jellemző tájak, vagy az ország történelmére, időjárására való utalások, amelyek az 1990-es évek végén megjelent műveknek alapvető tényezői. Az *In Bruges* című film (2008) egy belga kisvárosban játszódik, ahol csupán a két főszereplő, Ken és Ray írek, *A hét pszichopata és a si-cu*-ban (2012) pedig csak a főhős, Marty ír, ezt azonban csak azért mondja el, mert ezzel magyarázza fiatalkori alkoholizmusát.[31] Ennek ellenére az előbb felsorolt művekben ugyanúgy megfigyelhető Synge hatása, mint a korábbiakban, mert megtalálhatók bennük a gyermek és a szülő szembenállásán alapuló konfliktusok, az ellentmondásos, erőszakos karakterek, akik büszkék a csalásra, átverésre, gyilkosságra, és mert tele vannak sajátos nyelvi konstrukciókkal és poénokkal.

A *Leenane szépé*t Vic Merriman korai elemzése[32] *A nyugati világ bajnoká*nak paródiájaként értelmezi. E megállapítás azonban csak akkor lehetne teljes érvényű, ha McDonagh drámáját kizárólag a paródia műfaja felől tartanánk megközelíthetőnek, kizárva

---

[30] DIEHL, Heath A.: Classic Realism, Irish Nationalism, and a New Breed of Angry Young Man in Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane, in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Spring 2001, Volume 34, Number 2. 98.

[31] Az utóbbi két film főszerepeit (Rayt és Martyt) Colin Farrell játssza. Eamonn Jordan *From Leenane to L.A.* című könyve hangsúlyozza, hogy az *Intermission* című filmben (1993) a színész sokkal erősebb, a munkások nyelvjárásával színesített, dublini akcentust használt, az *In Bruges*-ben és *A hét pszichopata és a si-cu-ban* pedig jóval lágyabb, majdhogynem általános jellegű dialektust. In: JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L.A. – The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*, Irish Academic Press, Sallins, 2014. 215.

[32] MERRIMAN, Vic: Decolonisation Postponed: The Theatre of Tiger Trash, in *Irish University Review*, 29.2 (1999), 305-317, 316.

más értelmezési lehetőségek érvényességét, amelyeknek pedig széles spektruma nyílik meg a szerző műveinek olvasásakor. Kétségtelen, hogy McDonagh művei bővelkednek a paródiára jellemző elemekben, azonban emellett olyan újításokat is tartalmaznak, amelyeknek köszönhetően ellentmondanak az efféle leszűkítő értelmezésnek.

José Lanters tanulmánya nem véletlenül említi Synge mellett Murphy munkásságát. Az utóbbi szerző ugyanúgy a paródia és a pastiche eszközeivel közelít az előbbihez, ahogyan azt McDonagh teszi. Ebből a szempontból válik érdekessé, hogy Monica Randaccio *Beyond Bailegangaire: Authority And Transgression in Martin McDonagh's 'The Beauty Queen of Leenane'* című tanulmánya Merriman előbb idézett értelmezéséhez hasonlóan viszonyul a *Leenane szépé*hez, azzal a különbséggel, hogy ő nem Synge híres drámájának, hanem Murphy *Bailegangaire* című darabjának paródiájaként tekint a McDonagh-drámára.[33] Ebből következik, hogy Randaccio értelmezése ugyanolyan leszűkítővé válik, mint Merrimané. A három dráma között sokkal inkább feltételezhető egy folyamat, amely hasonló eszköztár segítségével hasonló motívumokat működtet, azonban a három különböző korszakban máshova kerülnek a hangsúlyok. A következmény az, hogy mindhárom szerzőnél más megvilágításban jut kifejezésre ugyanaz a probléma, amelynek így a megoldása is mindegyik esetben más lesz.

E leszűkítő értelmezésekkel szemben kell megemlíteni azt, hogy Synge drámái közül nem *A nyugati világ bajnoka* az egyetlen, amely hatással van McDonagh műveire. *A kolompár lakodalma* (*The Tinker's Wedding*) című darab például szintén tartalmaz olyan elemeket, amelyek összevethetők a *Leenane szépé*vel. Synge komédiájában három csavargót látunk, Maryt, a fiát Michaelt, és Sarah Casey-t, akinek az egyetlen vágya, hogy férjhez mehessen, és úgy dönt, Michaelhez megy feleségül, annak ellenére, hogy a lánykérés nem történt meg, mert a férfi nem híve a házasság intézményének. A fiatalok az esküvőt szeretnék eltitkolni Mary elől, a döntő pillanatban azonban a terv meghiúsul, amelynek következtében hasonlóan éles konfliktus bontakozik ki Mary és Sarah között, mint Mag és Maureen között. Sarah számára az esküvő jelentené a változás lehetőségét, az előrelépést, amely csupán elképzelés marad – mint Maureen házasságról való álmodozása –, a nőnek ugyanis nincs pénze kifizetni a papot, hogy az összeadhassa őket. A *Leenane szépé*nek ironikus címe (*The Beauty Queen of Leenane*) Pato becézéséből következik, amikor a harmadik jelenetben így

[33] RANDACCIO, Monica: Beyond Bailegangaire: Authority And Transgression in Martin McDonagh's 'The Beauty Queen of Leenane', in Neil SAMMELLS ed.: *Beyond Borders: IASIL Essays on Modern Irish Writing*, Sulis Press, 2004. 249-265., 260.

nevezi Maureent (BQ. 20-21.). *A kolompár lakodalmá*ban Sarah egy alkalommal Kóbor Jimről mesél Michaelnek:

> „SARAH: *(kicking up the ashes with her foot)* Ah, he is a great lad, I'm telling you, and it's proud and happy I'll be to see him, and he the first one called me the *Beauty of Ballinacree*, a fine name for a woman".[34] (kiemelés tőlem – G. P.)

Amint azt az előző néhány oldal fejtegetései bizonyítják, a Synge és McDonagh művei közötti hasonlóság kimutatása sokféle téren gyümölcsöző lehet. A szereplők és a köztük jelenlévő konfliktusok allúzióin kívül több (itt most nem idézett) értelmező említi a két szerző dramaturgiájának összefüggéseit a nyelv- és térkonstrukció, valamint a díszlethasználat kapcsán, akikre a dolgozat további fejezeteiben fogok hivatkozni.

McDonagh és az ír drámahagyomány kapcsán az értelmezők kétség kívül Synge-et említik az első helyen, azonban az utóbbi szerző kortársának, Lady Augusta Gregory-nak a munkássága szintén fontos összehasonlítási pontnak bizonyul. Lady Gregory esetében a recepció nagyobb figyelmet fordít a folklórban és színházszervezői tevékenységben elért eredményekre, mint a drámaírói életműre, így a komparatisztikai elemzések Synge műveit helyezték előtérbe. Az Abbey működése a kapunyitástól Lady Gregory haláláig (1932) legalább annyit köszönhet ennek az asszonynak, mint Yeatsnek és Synge-nek, ezért meglepő, hogy napjaink Írországában létezik az előbb említett két szerzőről elnevezett nyári iskola (Yeats Summer School, Synge Summer School), Gregory emlékét azonban nem éri ehhez hasonló megtiszteltetés.[35]

Lady Gregory és McDonagh technikájában közös pontként említhető, hogy mindketten preferálják az egyfelvonásos műfajt, valamint a tömör, lényegre törő stílust a drámaforma és a dialógusok tekintetében. (Nincsenek túlírt jelenetek, önkényesen beillesztett karakterek, mint ahogyan az a később megjelenő generációban, például O'Casey és az Egyesült Államokban alkotó O'Neill egyes drámáira jellemzőek.) A *Kathleen Ni Houlihan*

---

[34] SYNGE, John Millington: *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1995. 33. („SARAH: *(belerúg a hamuba)* Ó, az ám az ember, én mondom neked, büszke és boldog leszek, ha találkozom vele, hiszen ő volt az első, aki engem Ballinacree szépének nevezett, s szebb nevet egy nőnek nem is adhatott volna", in SYNGE: *Drámák*, i. m. 45. Göncz Árpád fordítása.)

[35] MURRAY, *Twentieth Century Irish Drama*, i. m., 37. Synge, Yeats és Sean O'Casey mindhárman Lady Gregory anyagi és szellemi támogatásának köszönheti, hogy egyetemesen elismert szerző lett belőlük. Mindhárman megfordultak a híres coole-i birtokon, ahol napjainkig áll az a bükkfa, amelynek törzsébe az utóbb említett két szerző bevéste monogramját (lásd MESTERHÁZI Márton: *Sean O'Casey világa*, Európa, Bp., 1983. 89.). Ironikus módon a birtokon álló házat 1940-ben lebontották, a régi Abbey utcai színház pedig ugyanerre a sorsra jutott egy 1951-ben bekövetkezett tűzvészt követően (MURRAY, Uo.).

(amelyet a recepció Lady Gregory és Yeats közös művének tekint) valójában egy hosszabb jelenet (terjedelme mindössze tizenegy oldal), amelyben a Gillane család életébe kapunk betekintést. Michael épp az esküvője előestéjén próbálja ruháját a másnapi ceremóniára, amikor egy öreg hölgy (a címszereplő) tesz náluk látogatást, aki elmondja, hogy elvesztett földjeit akarja visszakapni. Azért járja a környéket, hogy e tervéhez megfelelő embereket találjon, azonban csak az tud neki segíteni, aki önként képes feláldozni a kedvéért mindent. Michael mindvégig megbabonázva hallgatja az öregasszonyt, a mű végén pedig gondolkodás nélkül követi Kathleent, családja és menyasszonya – Delia – könyörgése sem képes visszatartóztatni. Michael megmagyarázhatatlan tettének az ad értelmet, hogy az öregasszony Írország allegóriájaként van jelen a drámában. Kathleen a mű végén fiatal nővé változik, miután Michael önként követi őt, hogy segítsen visszaszerezni az elveszett „négy gyönyörű zöld mezőt”.[36] Idős és fiatal női szereplők megjelenítése, valamint e két karaktertípus közötti hasonlóság és az allegorikus ábrázolás McDonagh drámáiban is megjelenik, amely hol ironikus, hol parodisztikus tónussal társul. Jó példa erre a *Leenane szépe* kapcsán már említett zárójelenet, amikor Maureen alakjában a nő saját anyját véli felfedezni a befogadó, ami Kathleen fordított irányú metamorfózisaként értelmezhető. A dráma eredeti címében, a *The Beauty Queen of Leenane*-ben, egyrészt felfedezhető a Maureen-re vonatkozó irónia – a szerző, és a neki udvarló Pato is királynőnek (Queen) nevezi a negyvenéves, koravén nőt –, másrészt megfigyelhető a *Kathleen Ni Houlihan* végszavával való összecsengés:

> „PETER: (*to* PATRICK*, laying a hand on his arm.*) Did you see an old woman going down the path?
> PATRICK: I did not, but I saw a young girl, and she had the walk of a queen”.[37]

Hogy Kathleennek miért van szüksége (sürgős) segítségre, és miért éppen fiatal férfiakra, arra a fikciót meghatározó évszám ad választ. A darab 1798-ban játszódik, amikor a Theobald Wolfe Tone és szövetségesei által 1791-ben megalapított Egyesült Írek Szervezete (United Irishmen) nyílt konfrontációba került az angolokkal és felkelés tört ki, amely négy hónapon át tartott. Az íreket francia haderők is segítették, de ez sem akadályozta meg, hogy

[36] „OLD WOMAN: My four beautiful green fields.”, in GREGORY, Lady Augusta: *Selected Writings*, Penguin Books, London, 1995. 306. Az ír szigetet négy nagy tartományra szokás osztani: Ulster, Leinster, Munster és Connaught.
[37] Uo. 311. „PETER: *(PATRICKnak, a fiú vállára téve a kezét.)* Láttál egy öregasszonyt lefelé menni az ösvényen?/ PATRICK: Nem láttam, csak egy fiatal lányt, járása akár egy királynőé.” (Saját fordítás.)

végül az angolok leverjék a forradalmat.[38] McDonagh második trilógiájának két darabjában és a *Hóhérok* című műben is hasonló módon pontos évszámokkal találkozunk az instrukcióban, amely behatárolja a cselekmények idejét, ugyanakkor valamilyen történelmi fontosságú eseményhez kötődik.

Lady Gregory *Spreading the News* című darabjának konfliktusa egy falusi szóbeszéd miatt bontakozik ki: Bartley Fallonról a lakosok azt terjesztik, hogy egy vasvillával leszúrta Jack Smith-t, hogy utóbbinak a feleségével új életet kezdhessen Amerikában. A mű végén megjelenik a halottnak hitt Jack és meg akarja ölni Bartley-t, mert ő maga is értesült a hírekről. A darab végén mindkettőjüket letartóztatják, Bartley pedig attól tart, hogy ha egy cellába kerül Jack-kel, akkor valóban bekövetkezik egy gyilkosság. A darabbeli tragédia alapvetően komikus szituációból ered: Mrs. Tarpey, a helyi almaárus, nagyot hall, ezért a körülötte történő eseményeknek csak a fragmentumait képes érzékelni. Amikor a Bartley és Jack közötti szituáció töredékekből rekonstruált változatát elmondja Tim Casey-nek, az utóbbi ezt konfrontációként értelmezi, s a gyilkosságról szóló pletyka futótűzként kezd terjedni a piacon, amelyhez minden szereplő hozzáteszi a magáét. McDonagh műveiben hasonló szóbeszédek miatt származik hátránya a szereplőknek, azonban nála a *Spreading the News*-hoz hasonló történetek közel sem ilyen könnyen átláthatóak.

Christoper Murray *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory* című tanulmányában a Gregory-drámát hasonlítja össze *A kripli*vel, ahol egyrészt a pletykának, mint a művek közös motívumának a megjelenését vizsgálja, másrészt pedig a nyelvhasználat hasonlóságaira mutat rá.[39] *A kripli*ben Johnnypateenmike alakja az, akihez a hírek terjedése köthető, aki Murray szerint rosszindulatú, haszonleső karakter,[40] és Mrs. Tarpey-hoz hasonlóan csak a tények fragmentumait vagy önkényesen torzított változatait osztja meg a környék lakóival. A drámatörténetben gyakran alkalmazott intrikus szerepköre az övé, „hazug szélhámos, a béke megzavarója", aki miatt McDonagh művében teljes mértékben eltűnik az igazság,[41] így a történetek különböző változatokban élnek tovább és egyik variánsnak sincs nagyobb hitelessége a másiknál, a szereplők és a befogadó így bizonytalan marad a válasz(oka)t illetően.

Murray egy másik tanulmányának megállapítása, hogy Lady Gregory egész drámaírói munkásságában szignifikáns, hogy a férfiak igyekeznek érvényre juttatni a törvényt, azonban

[38] Többek között ez az esemény is közrejátszott abban, hogy 1800-ban az Egyesülési Törvénnyel (Act of Union) létrejöjjön Nagy Britannia és Írország Egyesült királysága (United Kingdom of Great Britain and Ireland).
[39] MURRAY, Christopher: The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN eds.: *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006. 79-95.
[40] Uo. 83.
[41] Uo.

a nőknek hatalmuk van a törvény felett.[42] A *Spreading the News*-ban Bartley felesége, Mrs. Fallon ugyanúgy a pletykának hisz, mint a többi szereplő, pedig a mű végén kizárólag az ő szava tudná megmenteni férjét. A *The Gaol Gate* című drámában a színen kívüli Denis Cahel egy másik férfi helyett hal meg a börtönben. Halála után csak édesanyja és felesége tudja tisztázni a nevét, csak ők tudják bizonyítani, hogy ártatlanul halt meg. A *The Workhouse Ward*ban Mike McInerney sorsa nővérének jó szándékától függ, aki örömmel segítene testvérén, azonban ő ragaszkodik folyton veszekedő társához Michael Miskellhez.[43] Bár McInerney felismeri, hogy jobb élete lenne nővére házában, mégis a csavargók sorsát választja, mert örömét leli abban, hogy Miskellel veszekedhet. A huszadik század első éveiben e két koldus karakterében található meg annak a dramaturgiának a csírája, amely egy régi drámaírói technikát elevenít fel, és amely később O'Casey, Beckett és más világirodalmi jelentőségű szerzők drámáiban teljesedik ki a huszadik század későbbi évtizedeiben.

O'Casey darabjai az 1920-as években jutnak fontos szerephez. A szerző ebben az időszakban legalább olyan ellentmondásos drámaírónak számít, mint annak idején Synge volt. McDonagh és O'Casey karrierjének kezdete hasonlóan alakul: mindkét szerző művei robbanásszerű sikert és egyben botrányt jelentenek Írország színpadain – annak ellenére, hogy élete nagy részét egyikük sem a szigetországban tölti –, majd évekkel, évtizedekkel később drámáik meghódítják a világot. O'Casey első három darabja – amely a „Dublin-trilógia", vagy az „Abbey-drámák" néven vált ismertté – több kapcsolódási pontot mutat Synge és McDonagh műveivel. E három dráma az *Egy orvlövész árnyéka* (*The Shadow of a Gunman*, 1923), a *Juno és a páva* (*Juno and the Paycock*, 1924) és *Az eke és a csillagok* (*The Plough and the Stars*, 1926).[44]

Az *Egy orvlövész árnyéka* 1920 májusában játszódik, a *Juno és a páva* 1922-ben, *Az eke és a csillagok* pedig 1915-16-ban. Mindhárom valamilyen módon az 1916-os húsvéti felkeléshez kapcsolódik, azonban az időpontok különböző perspektívából mutatják az eseményt. A három darab dublini bérházak lakóinak életéről szól, a legutóbb említett – a fikció időrendjét tekintve az első – arról, hogy a felkelés közvetlen előzményei és maga a történelmi momentum, milyen változásokat hoz a szereplők számára. Az *Egy orvlövész árnyéka* – a fikció időrendjében a második – az Angol-Ír Egyezmény és az Ír Szabad Állam

[42] MURRAY, *Twentieth Century Irish Drama*, i. m. 56-57.
[43] Uo. Murray elemzése során Lady Gregory több drámáját is említi e téma kapcsán.
[44] Paul Murphy tanulmánya azt állítja, hogy bármennyire is kézenfekvő a Synge-gel való párhuzam, McDonagh egyfajta „posztmodern leleplezését adja azoknak a közhelyeknek, amely az évek során, Nyugat-Írország kapcsán [Synge megjelenése óta – G. P.] felhalmozódtak". A szerző szerint e szempontból a Sean O'Caseyvel való komparatisztikai elemzés célravezetőbb. MURPHY, Paul: The Stage Irish are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 64-65.

létrejötte előtt, a Michael Collins által vezetett gerillaakciók idején játszódik, a *Juno és a páva* pedig már a polgárháború idején, amelynek a kettészakadt Írország következtében kialakult zavargások adják a kontextusát. Az ellentéteken (vagy ellenpontozásokon) alapuló karakteralkotás a férfi párosok színrevitele kapcsán jellemző az ír drámaírás történetében, amely e három O'Casey-darab kapcsán meghatározó tényező. Az *Egy orvlövész árnyéká*ban Seamus Shields és Donal Davoren a maguk módján önző, egyedüllétre vágyó alakok; előbbi lusta házaló, akinek semmi kedve dolgozni, utóbbi pedig szentimentális költő. Közös jeleneteikben érezhető a kettőjük között jelenlévő feszültség, amely abból következik, hogy életvitelük folyton akadályozza a másikat, ugyanakkor nem képesek létezni egymástól függetlenül. A dráma végén Minnie, a házban lakó fiatal nő, a két férfi szobájában talált, robbanóanyagokkal teli bőröndöt a saját szobájába viszi, hogy őt tartóztassák le a rendőrök a házkutatás során, megmentve így a két férfit. Önfeláldozó tettét követően Davorennek lelkiismeret furdalása lesz, amiért nem ő vállalta a nő helyett a halált, Shields pedig csak magára gondol, és abban reménykedik, hogy Minnie nem árulta el az őt elhurcoló rendőröknek, hogy a bombákkal teli táska valójában honnan származik. Davoren és Shields attitűdje radikálisan különbözik egymástól, azonban abból, hogy hagyják elvinni a táskát, kiderül, hogy mindketten gyáva, saját érdeküket előnyben részesítő karakterek. *Az eke és a csillagok*ban hozzájuk hasonló Covey és Peter, előbbi a kommunista eszme megszállott képviselője, utóbbi pedig megrögzött katolikus, aki a cselekmény során többször arra kéri Istent, hogy szabadítsa meg őt Covey elviselhetetlen, pökhendi személyétől; a darab végén mégis együttműködve viszik Clitheroe parancsnok koporsóját. A *Juno és a pává*ban Boyle és Joxer részeges, folytonosan egymás gyenge pontjait kereső karakterei ilyenek, akik egymástól várják a megoldást az aktuális problémákra, azonban a megoldás keresése minden alkalommal kimerül a közös italozásban. E fejezet második felében, a későbbi korszak bemutatása során még szóba kerül Brian Friel *Philadelphia itt vagyok!* című drámája, amelyben ugyanennek a jelenségnek a transzformációjával találkozhatunk, ahol az alakmegkettőzés technikájával a főszereplő, Gar két karakterre történő felosztása figyelhető meg. A drámában Külső Gar mindenki számára látható; Belső Gar (az előbbi belső énje) azonban csak Külső és a befogadó számára érzékelhető. Belső a drámában ironikusan viszonyul Külső múltbeli és jelenbeli cselekvéseihez, hangot ad kétségeinek és érzelmeinek, explicitté teszi az apával való nézeteltéréseket, Külső ezzel szemben szerényebb, visszafogottabb és naivabb, ahogy az angol eredeti szöveg kifejezi „publikusabb" (public) megtestesítője Gar személyének.

A Dublin-trilógiában megjelenő férfi párosok komikus helyzetekben való ábrázolása, valamint clown figuraként való megjelenítése egy korábbi, több száz éves hagyománynak az újragondolása. A színháztörténetben az ír nemzeti identitás sztereotípiáiból kiindulva az egyik első paródiaként jelenik meg a stage-irishman az Erzsébet-korban, amelyet először a 18. században Farquhar és Sheridan próbálnak finomítani, majd Oscar Wilde és George Bernard Shaw azok, akik büszkén vállalt, ír mivoltukból következő stílusukkal próbálják eltüntetni e negatív hagyományt.[45] Az ír dráma első reneszánszának korában Yeats és Lady Gregory az előbb említett két szerzőhöz hasonlóan megfogalmazzák manifesztumukban, hogy meg fogják mutatni, hogy „Írország nem a bohóckodás és a könnyű érzelmek hazája, ahogy eddig ábrázolták, hanem ősi szellemiség otthona".[46] Ennek ellenére a stage-irishman figurája – ahogyan arra korábban már utaltam – megjelenik Gregory *The Workhouse Ward* című drámájában, McInerney és Miskell szerepeiben. Synge-nél ilyen clown figura nem található, azonban már nála is felismerhetők a paródiának azok az elemei, amelyek az ír identitás sztereotípiáinak sajátosságait hangsúlyozzák. A manifesztumban kijelentett program ellenére tehát O'Casey-nek e három drámájában visszatér a régi motívum, amely Kurdi Mária szerint új tartalmat nyer Joxer (*Juno és a páva*) és Fluther (*Az eke és a csillagok*) alakjában,[47] és amely ezután nyomon követhető a huszadik századi ír drámairodalom nagy szerzőinél. O'Casey-hez hasonlóan McDonagh drámái e több száz éves hagyományt frissítik fel azzal, hogy ezt a clown figurát alkalmazzák cselekményük központi karaktereként. E két szerző drámairói technikájára jellemző, sztereotípiákat kifigurázó eszközhasználata mellett ezek a szereplők groteszk, kiszámíthatatlan antihősökké válnak.

Valene és Coleman (*Vaknyugat*), Tom és Mairtin (*A konnemarai koponya*), Ray és Ken (*In Bruges*), Katurian és Michal, Tupolski és Ariel (*A Párnaember*), mind egymásnak ellentmondó, egymással civakodó, soha ki nem békülő és ki nem békíthető alakok, más elvárásokkal és más gondolkodásmóddal, akik ugyanakkor elválaszthatatlanok egymástól. A *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights* című kötet McDonaghról szóló fejezetében Martin Middeke a *Vaknyugat*tal kapcsolatban fedez fel becketti párhuzamot,[48] mely szerint Estragon és Vladimir a testnek és az értelemnek a különválasztott

[45] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 15. (Kurdi Mária e helyen Seamus Deane-re hivatkozik. DEANE, Seamus: *A Short History of Irish Literature*, Hutchison and Co. Ltd., London, 1986. 132.)
[46] Uo. 23.
[47] Uo. 38. O'Casey művei kapcsán a férfi párosok megjelenését Paul Murphy már idézett tanulmánya is szóba hozza, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 66.
[48] MIDDEKE, Martin and SCHNIERER, Peter Paul eds.: *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*, Methuen Drama, London, 2010. 217.

megjelenítése, míg Pozzo és Lucky a mester és a tanítvány kettősét ábrázolja.[49] E gondolatmenetet folytatva a szerző azt állítja, hogy a *Vaknyugat*ban Coleman és Valene két pszichiátriai esetet testesít meg. Előbbi a szadista (aki levágja Valene kutyájának a fülét, illetve megöli saját apját, mert az néhány rossz szót szólt a hajviseletére), Valene pedig a szabályosságot, a rendet szerető zsugori testvér, akinek mindene a porcelánfigurák és a tűzhelyek gyűjtése, így teljes mértékben megfelel a megrögzött, mániákus kényszerbetegségben szenvedők kórképének.[50]

A *Juno és a páva* ezen kívül több ponton összevethető a Leenane-trilógia utolsó darabjával. Boyle, elmondása szerint, hajóskapitány volt, aki több ízben átszelte az Atlanti Óceánt, az első felvonás elején azonban felesége, Juno, még azt is megkérdőjelezi, hogy egyáltalán hajóra szállt-e egy alkalomnál többször.[51] „A kapitány" története legalább annyira kétes hitelű és ellenőrizhetetlen, mint Coleman meséje arról, hogy kisebb viszonya volt Girleen Kelleherrel. Coleman továbbá folyton fivérén élősködik, ellopja a pálinkáját és engedély nélkül eszik a Valene által vásárolt ételből. O'Casey művében Joxer gyakran tölti idejét Boyle-ék lakásán. Náluk eszik, amiért cserébe nem kínál fel semmit, és egy alkalommal a befogadó azon kapja, hogy a *Vaknyugat* szereplőjéhez hasonlóan ő is meglopja barátját, amikor „az asztalon álló sörösüveget [észrevétlenül – G.P.] a zsebébe csúsztatja".[52] Boyle és Joxer valamint Peter és Covey egymással szembeni infantilis viselkedése Coleman és Valene karakterei között is megfigyelhető. *Az eke és a csillagok* párosa között a drámában Nora próbál rendet teremteni, amikor étkezés közben kezdenek civakodni:

„THE COVEY: *(provokingly)* Another cut o'bread, Uncle Peter?

Peter maintains the dignified silence.

(…)
THE COVEY: D'ye want th' sugar, Uncle Peter?

A pause.

[49] Testnek és értelemnek, valamint mesternek és tanítványnak a megkülönböztetését a karakterek kapcsán, számos más oppozíció mellett Martin Esslin is szóba hozza *The Theatre of The Absurd* című művében. A szerző Middeke-vel ellentétben mindkét tulajdonságpárost Pozzo és Lucky kapcsán említi. (lásd ESSLIN, Martin: *The Theatre of The Absurd*, Anchor Books, Doubleday & Company Inc., Garden City, New York, 1961. 14-16.)
[50] MIDDEKE, i. m. 217.
[51] O'CASEY, Sean: *Drámák*, Európa, Bp. 1977. 66. és 73-74.
[52] Uo. 103.

PETER: *(explosively)* Now, Are you goin' to start your thryin' an' your twartin' again?

NORA: Now, Uncle Peter, you mustn't be so touchy; Willie has only assed you if you wanted th' sugar.

PETER: He doesn't care a damn whether I want th' sugar or no. He's only thryin' to twart me!

NORA: *(angrily, to* THE COVEY*)* Can't you let him alone, Willie? If he wants the sugar, let him stretch his hand out an' get it himself!

THE COVEY: *(to* PETER*)* Now, if you want the sugar, you can stretch out your hand and get it yourself!"[53]

Az ételekkel való provokáció – e jelentéktelen dolog aránytalan felnagyítása – a *Leenane szépe* két női főszereplőjének konfliktusában is meghatározó, amelyre Murphy *Bailegangaire* című drámájának tárgyalásakor még visszatérek. McDonagh drámáiban ezen kívül a konfliktus kialakításánál fontos szerepet kapnak a szereplők által felolvasott, fel nem olvasott és eltitkolt levelek. A *Leenane szépé*ben például Mag azért dobja a tűzre Pato Maureenhez címzett levelét, mert azt akarja, hogy a lánya vele maradjon, és ne menjen Patoval Amerikába. *Az eke és a csillagok* Norája ugyanezt szeretné elérni a férjénél, Clitheroe-nál, akit az Ír Polgárőrség zászlóaljparancsnokának neveztek ki, az erről szóló levelet pedig – a férfi tudta nélkül – az asszony Maghez hasonlóan a tűzbe dobja, így Clitheroe-nak Brennan kapitánytól kell értesülnie a kinevezésről, amikor már bevetésen kellene lennie.[54]

O'Casey igazi színpadi szerző. Műveiben számtalan olyan szituációt láthatunk, ahol jobban érvényesül a színház felőli elgondolás, mint az irodalom felőli megközelítés, ahol a dramaturgiai megoldások helyett a szcenikai kísérletezés kap szerepet. McDonagh kapcsán hasonló megállapítás tehető: a különbség az, hogy ő a film műfajához áll közel, így darabjaiban gyakran érvényesül a filmes szerkesztettséget idéző drámaírói technika. O'Casey későbbi műveiben a szimbolizmus, az expresszionizmus és szürrealizmus elemei részlegesen érvényesülnek – különös tekintettel a *Vörösbe fordul a csillag* (*The Star Turns Red*, 1940) és

[53] O'CASEY, Sean: *Three Plays*, MacMillan & Co Ltd, London, 1961. 151. [„COVEY: *(kihívóan)* Egy szelet kenyeret még, Peter bácsi?/ *Peter méltóságteljesen hallgat* /(…) COVEY: Cukrot, Peter bácsi?/ *Csönd/* PETER: *(kirobban)* Megint kezded a piszkálódást?/ NORA: De Peter bácsi, nem szabad olyan érzékenynek lenni; Willie csak azt kérdezte, nem kér-e cukrot./ PETER: Bánja is ő, hogy kérek-e, vagy sem. Csak piszkálódik./ NORA: *(hangosan, Coveynak)* Hát nem tudod békén hagyni, Willie? Ha kér cukrot, nyújtsa ki a kezét, és vegye el./ COVEY: *(Peternek)* Tehát: ha kérsz cukrot, nyújtsd ki a kezed, és vedd el!", in O'CASEY: *Drámák* , i. m. 138-139., Göncz Árpád fordítása.]

[54] Uo. 144-145.

a *Kukurikú ifiúr* (*Cock-a-Doodle Dandy*, 1949) című drámákra –, emellett pedig felismerhetőek bennük a Dublin-trilógiára jellemző, munkásosztályt képviselő karakterek, valamint az aprólékosan realisztikus ábrázolásmód.[55] Az előbbi három avantgárd irányzat említése azért érdekes, mert Clare Wallace *Suspect Cultures* című könyve éppen az expresszionizmussal hozza összefüggésbe Sarah Kane drámáit, amely meghatározó az in-yer-face történeti kontextusának szempontjából.[56] O'Casey ezek szerint egy olyan hagyomány megteremtőjének tekinthető, amelyben a munkások nyelvhasználatának és gondolkodásmódjának torzított ábrázolása adja az alapot egy groteszk művészi világ létrejöttéhez, amelyben olyan – a későbbi évtizedekben jelentős – szerzők indulnak el, mint John Osborne, Edward Bond és az ő nevükkel fémjelzett „Dühös Fiatalok", akiknek a művei közvetlen előzményeként értelmezhető annak a generációnak, amelybe McDonagh is tartozik.

Az ír dráma első reneszánszának az eddigiekben bemutatott három szerzője nem csak McDonagh műveire van hatással, hanem az 1960-as évekkel kezdődő korszakra is, amelyből e fejezet következő részében további négy szerző néhány reprezentatív alkotását emelem ki.

Az ír dráma második reneszánszának és McDonagh műveinek viszonya

Az 1960 és 1990 közötti ír dráma több értelmező szerint is második reneszánszát éli.[57] Ez az irodalomtörténeti értelmezés (jogos) összehasonlításon alapul, amely részben történelmi-politikai hasonlóságokra és tényekre vezethető vissza. A '60-as, '70-es években egyre élesebbé váltak az Észak-Írország függetlenségét illető kérdések, amelyek hasonló helyzetet generáltak északon, mint amit az első reneszánsz korszakában délen tapasztalhatott az ír nép, amikor az Ír Szabadállam 1921-ben elnyerte (egyelőre részleges) függetlenségét Nagy-Britanniától. A döntést több mint egy évig tartó polgárháború követte, amely évtizedekkel később, 1969-től megismétlődni látszott. „Okkal látják sokan ironikusnak az ír történelem ezen fordulatát. Mindkét polgárháborús időszakot, a régebbit és az újabbat eufemisztikusan 'Troubles' („politikai zavargások") névvel jelölik az írek, párhuzamukra és közös gyökerükre utalva".[58] A történelem látszólagos megismétlődése és az újabb háborúskodás ezúttal is inspirált egy olyan művészgenerációt, amely alkotásai által reflektált

[55] MESTERHÁZI Márton: *Sean O'Casey világa*, i. m. 160-162, és 187-192.
[56] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures – Narrative Identitiy & Citation in 1990s New Drama*, Litteraria Pragnesia, Prague, 2006. 191-192.
[57] Lásd KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 18. és 21.
[58] Uo. 21.

az őt körülvevő társadalmi tényezőkre. E generációba olyan nevek tartoznak – a teljesség igénye nélkül –, mint Brian Friel, Tom Murphy, Thomas Kilroy, John B. Keane, Frank McGuinnes, Graham Reid, Martin Lynch vagy David Rudkin. Yeats és Lady Gregory művészi társasága az Abbey Színház körül csoportosult, Brian Friel drámaíró és Stephen Rea színész pedig a Field Day megalapításával hozott létre hasonló műhelyt 1980-ban, amely természetesen teljesen más gondolkodásmódot és értékrendet követett az első reneszánsz művészeihez képest. A Field Day az ír sziget kulturális és vallási sokszínűségét elfogadva, azonban Yeats-ékhez hasonlóan a politikai élettel diskurzusban határozta meg programját. A ’80-as évek alatt a társulat olyan további művészekkel bővült, akiknek nem feltétlenül a drámaírás vagy színházi előadás létrehozása illett a profiljába, így tagjai közé tartozott a későbbi Nobel-díjas költő Seamus Heaney, valamint Seamus Deane és Tom Paulin költők, illetve David Hammond zeneszerző.[59] Az első reneszánsz idejében történt események hasonlósága e második nagy korszakban tematikusan hasonló, stílusában azonban rendkívül sokszínű műveket hoz létre. Megmaradnak a Synge-nél megismert (és azóta jól működő) apa-fiú ellentét motívumai, az agresszió és erőszak verbális és fizikai megnyilvánulásai, a történelmi események és a mítoszok újrahasznosításai, és ezek hol tragédiaként, hol komédiaként, hol pedig paródiaként nyernek új értelmet. Friel a korszak legsikeresebb drámaírójának mondható, akinek a *Philadelphia, itt vagyok!* (*Philadelphia, here I come!*, 1964), a *Helynevek* (*Translations*, 1980) és a *Pogánytánc* (*Dancing in Lughnasa*, 1990) című művei a legismertebbek.

A szerző több műve egy fiktív faluban, a Donegal megyei Ballybeg-ben játszódik. A település neve az ír Baile Beag szóösszetétel angol változata, amely „községet” vagy „kis falut” jelent, de a baile szó önmagában „otthont” fejez ki.[60] Az elnevezést az ír sziget számos területén megtalálhatjuk, Cork, Antrim, Down, Laois, Tipperary (és más) megyékben földrajzi területek (úgynevezett „townland”-ek) léteznek Ballybeg néven, Waterfordban pedig városrész található ilyen elnevezéssel, Donegal megyében – ahol Friel gyermekkora nagy részét töltötte – azonban nincs ilyen hely. Ez utóbbi földrajzi és életrajzi tény jelentős a McDonagh drámáival kapcsolatos analízis szempontjából, a Leenane trilógia ugyanis Galway megyében játszódik, ahol a szerző – mint azt már említettem – gyermekként gyakran vakációzott, *A Párnaember* című dráma pedig egy Kamenice nevű városban, amely földrajzi

[59] E személyeket többek között Kurdi Mária is említi a Field Day tagjaiként (Uo. 23.), valamint Seamus Deane maga is felsorolja három munkatársát Brian Friel egyik kötetének bevezetőjében (FRIEL, Brian: *Plays 1*, Faber & Faber, London, 1996.)

[60] Lásd Bertha Csillának Friel drámáihoz írott utószavát: FRIEL, Brian: *Philadelphia, itt vagyok! – Három dráma*, Európa Könyvkiadó, 1990. 283.

tekintetben nagyon hasonló Friel Ballybeg-éhez, bár McDonagh művének esetében a helyszín Kelet-Európa.

A *Philapdelphia, itt vagyok!*-nak a helyszínnel kapcsolatos összefüggésén kívül számos olyan dramaturgiai tényező említhető, amely több drámaíró munkásságában megtalálható, és McDonagh-nál is fontos szerepet játszik. A dráma cselekménye az emigráció kérdését és annak lehetséges pszichológiai következményeit járja körül. Gar O'Donnell Amerikába menne, hogy ott munkát vállaljon egy hotelban. A pénz szinte az egyetlen érv, amely az utazás mellett szól, ez azonban elég nyomós ahhoz, hogy kiegyenlítse a főhős dilemmájának mérlegnyelvét, amelynek másik oldalán az emlékek, a szerelem és a család áll, így a darab végére a főszereplő viszonya ambivalenssé válik eredeti tervéhez. A Kathy és Gar közötti szerelmi szál hasonló funkciót tölt be a darabban, mint Maureen és Pato viszonya a *Leenane szépé*ben, a különbség az, hogy Frielnél a főszereplőt csak a nő tudná Írországban tartani, McDonaghnál pedig Pato jelenti az egyetlen megoldást Maureen számára, aki ígérete szerint Bostonba vinné őt és feleségül venné.[61] A viszályos szülő-gyermek kapcsolat, amely Synge kapcsán már előkerült, a *Philapdelphia, itt vagyok!*-ban is fontos tényező. Garnak és édesapjának a viszonya Friel darabjában sem problémamentes, ugyanakkor a fiatalember gondoskodása az apa iránt explicitté válik a darab végén.[62] A kapcsolatot apa és a fia között remekül leírja az alábbi idézet a drámából, amely jelentős hasonlóságot mutat azzal, amit a befogadó a *Leenane szépé*ben anya és lánya között tapasztalhat:

> „PRIVATE: There are only the two of us, he says; each of us is all the other has; and why can we not even look at each other? Have pity on us, he says; have goddam pity on every goddam bloody man jack of us".[63]

A Gar és apja közötti ellenszenv nem csak a kettőjük közötti nézeteltérésekből eredeztethető, hanem abból is, hogy a fiú (bizonyos kérdésekben) legalább olyan makacs és tapintatlan, mint az apja. A közös negatív tulajdonságokból Madge, a házvezetőnő vonja le a következtetést a

---

[61] Az előző alfejezetben említett példák a nemzeti identitás kérdése szempontjából az emigráció kapcsán is megemlíthetők: A *Leenane szépé*ben Pato Bostonba megy, *A kripli*ben Csámpás Billy szintén Amerikában próbál szerencsét, az *In Bruges*-ben a két (ír származású) bérgyilkos eredetileg Londonban él, *A hét pszichopata és a si-cu* című film főszereplője, Marty, pedig ír forgatókönyvíróként dolgozik Hollywoodban.

[62] Lásd FRIEL, Brian: *Plays 1*, i. m. 91-93., vagy FRIEL, Brian: *Philadelphia, itt vagyok! – Három dráma*, i. m. 88-92.

[63] FRIEL, Brian: *Plays 1*, i. m. 89. („BELSŐ: És azt mondja a fiú: ketten vagyunk csak, egyikünknek sincs senkije a másikon kívül ezen a világon, hogy lehet mégis, hogy rá se bírunk nézni egymásra? Isten legyen irgalmas, legyen átkozottul irgalmas minden ilyen elátkozott rohadt szerencsétlenséghez, mint amilyenek mi vagyunk!", in: FRIEL, Brian: *Philadelphia, itt vagyok! – Három dráma*, i. m. 85-86., Nóvé Béla fordítása.)

darab utolsó oldalain,[64] amelyet szintén érdemes összevetni a *Leenane szépe* zárójelenetével, amikor Maureen ugyanúgy ül a hintaszékben a rádiót hallgatva, mint az édesanyja a darab elején (lásd BQ. 3. és 60.):

> „MADGE: When the boss was his (GAR's) age, he was the very same as him: leppin, and eejitin' about and actin' the clown; as like as two peas. And when he's (GAR) the age the boss is now, he'll turn out just the same. And although I won't be here to see it, you will find that he's learned nothin' in-between times".[65]

Maureen és Gar karaktere között a legnagyobb hasonlóság, hogy mindkettőjük reménykedik egy olyan jövőben, amely soha nem lehet az övék, mert részesei egy körforgásnak, amelyből nem képesek szabadulni. A *Leenane szépé*nek zárójelenete ezt a monoton folytonosságot szimbolizálja, és ugyanez a funkciója Friel drámájában a refrénszerűen visszatérő „Philadelphia here I come" kezdetű dalnak, amelynek a következő sora „right back where I started from" („ugyanott, ahonnan elindultam").[66]

A múlt megidézése és ezzel együtt – a dráma instrukciója szerinti – szcenikai térben való megjelenítése olyan dramaturgiai fogás, amelyet McDonagh több művében alkalmaz. A *Philadelphia, itt vagyok!*-ban Kate első megjelenése nem a darab cselekményének tényleges idejében történik, hanem egy korábban megtörtént eseményt idéz meg, azt, amikor Gar szeretné megkérni a lány kezét, azonban kiderül, hogy Kate-nek már van kérője, ezért a főszereplő meghátrál.[67] McDonaghnak *A Párnaember* című drámájában egy testvérpár – Katurian és Michal – szüleinek megidézése és halála van ehhez hasonló retrospektív módon ábrázolva, valamint a szerző a darabban szereplő mesék némelyikét szintén e dramaturgiai technika alkalmazásával jeleníti meg, s így tesz a *Six Shooter* című filmben is, amikor Kölyök narrációja közben a tehén felrobbanásáról szóló történetnek lehetünk szemtanúi. Az emlékezés, illetve az emlék láthatóvá (vagy látvánnyá) tétele az *In Bruges*-ben is tapasztalható, amikor Ray bűne, a gyerekgyilkosság, a befogadó tudtára jut. A szereplők múltjával kapcsolatos információközlésnek e formája természetesen nem új keletű az európai drámaírás történetében, azonban mind Friel, mind McDonagh olyan jeleneteket ábrázol így,

---

[64] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 53.
[65] FRIEL, Brian: *Plays 1*, i. m. 98. („MADGE: Amikor a főnök ennyi idős volt, mint ő, ugyanezt csinálta: éppúgy fickándozott, éppúgy csinálta a bohócot, ugyanúgy a megszólalásig. És mire emez megöregszik éppolyan lesz, mint a másik. S ha én már nem leszek is, meglátja akárki, semmit se fog tanulni a közbülső időben". FRIEL, Brian: *Philadelphia, itt vagyok! – Három dráma*, i. m. 96., Nóvé Béla fordítása.)
[66] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 55.
[67] FRIEL, Brian: *Plays 1*, i. m. 39-44., FRIEL, Brian: *Philadelphia, itt vagyok! – Három dráma*, i. m. 22-28.

amelyek a drámai alapszituáció meghatározó kérdéseire adnak választ. Gar számára a Kate-tel való házasság jelentené az otthonmaradás lehetőségét és a szerelem beteljesülését. Az emlék akcióban való megnyilvánulásával e két dolog vesztét látjuk manifesztálódni, amely magyarázatod ad arra, hogy a főhős miért akar Philadelphiában új életet kezdeni. Az *In Bruges*-ben a visszaemlékezés eszközével megjelenített bűn a válasz arra, hogy a két bérgyilkosnak miért kell a belga kisvárosban bujkálnia. A szülők színrevitele és haláluknak bemutatása *A Párnaember*ben a dráma címével áll(hat) összefüggésben,[68] valamint Katurian foglalkozásának és Michal fogyatékosságának magyarázata is fellelhető a szülők nevelési módszereinek ezúton való megjelenítésében. Ez utóbbi dráma és a *Six Shooter* beágyazott történeteinek akcióban való szemléltetése mindkét mű groteszk világának hangsúlyozása érdekében történik. Belső Gar viccei a második felvonás elején az ír népmesék humorának logikáját követik, amelyre McDonaghnál szintén találunk példát a szereplők által elmondott történetekben.

A *Philadelphia, itt vagyok!*-on kívül a kritika Friel életművének két meghatározó műveként említi a *Helynevek* (*Translations*) és az *Indulatmondat* (*The Communication Cord*) című drámákat. Előbbit a Field Day társulat első produkciójaként 1980-ban mutatták be, amely óriási sikert aratott. A dráma szintén Ballybegben játszódik, 1833-ban, amely olyan időszak, amikor a gael nyelvnek még létjogosultsága volt a szigeten, az angol gyarmatosítói befolyás (az 1800-ban létrejött Egyesülési törvény miatt) azonban (ismét) egyre érezhetőbbé és kényelmetlenebbé vált az írek számára. A dráma tárgya az írországi települések neveinek angolosítása, amely több szempontból is abszurd szituációkat eredményez. A darab például angol nyelven íródik, ennek ellenére azt az illúziót kelti, hogy az ír szereplők gael nyelven beszélnek.[69] E technika alkalmazásával a darab történelmi, politikai és etikai kérdéseket vet fel, ugyanakkor tisztán látszanak benne a heideggeri nyelvfilozófia nyomai. Egyszerre jelenik meg benne „az egymásra ható múlt és jelen" és „az általános nyelvi problémák mellett az időtlen síkja".[70] A főszereplő Owen, a dráma cselekménye előtt hat évvel járt utoljára szülőfalujában, mégis mindent ugyanolyannak talál, mint mikor onnan Angliába ment: a burgonyavésztől való félelem már akkor is napi témának számított, azóta is az – a történelem bő egy évtizeddel később igazolja ezt a félelmet –, apja ugyanúgy és ugyanazt oktatja az iskolában, mint eddig. Owent az angolok Rolandnak hívják, mert félrehallották/félreértették a nevét. Az ily módon keletkezett átnevezés párhuzamba állítható a helynevek angolosításával,

[68] Katurian egy párnával fojtja meg őket. A későbbiekben a párna jelentősége és a Párnaember kilétének kérdése még szóba kerül.
[69] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 176.
[70] Uo.

amely előbbi esetben egy személy, utóbbi esetben pedig egy nemzet identitásvesztéséhez vezet. A név elvesztésének kulturális és nyelvi alapokon nyugvó problémája Friel művében a néma Sarah karakterében éri el az abszurditás csúcsát, hiszen neki szintén az angolt próbálják oktatni az iskolában, annak ellenére, hogy a gael legalább olyan nehezen tanulható és idegen (lenne) számára. Sarah ennek ellenére megtanul angol nyelven bemutatkozni, a mű végén azonban, amikor az angol tiszt a nevét kérdezi, nem válaszol. A jelenet szimbolikus értékű, hiszen a zöld ruhában álló Sarah nem képes megnevezni magát, ijedtében elfelejti a tanult mondatot és védtelen lányként áll a türelmetlen, fegyveres katona előtt.[71]

A névvel, elnevezéssel kapcsolatos játék McDonaghnak két drámájában kap meghatározó szerepet. *A kripli*ben Cripple Billy (Csámpás Billy) az, akit a társadalom fogyatékossága miatt diszkriminál, amit megszólításában is nyomatékosít. Az alábbi jelenetben Billynek az erre való reflexiója olvasható:

> „BOBBY: (…) I'm glad I was able to help you in some way anyways, Cripple Billy, in the time you've left.
>
> BILLY: Would you do me a favour, Babbybobby? Would you not call me Cripple Billy any more long?
>
> BOBBY: What do you want to be called so?
>
> BILLY: Well, just Billy.
>
> BOBBY: Oh. Okay so, Billy.
>
> BILLY: And you, would you rather just be called Bobby and not Babbybobby?
>
> BOBBY: For why?
>
> BILLY: I don't know why.
>
> BOBBY: I do like called Babbybobby. What's wrong with it?
>
> BILLY: Nothing at all, I suppose. I'll see you in the morning so, Babbybobby.
>
> BOBBY: See you in the morning so, Cripple Billy. Em, *Billy*.
>
> BILLY: Didn't I just say?
>
> BOBBY: I forgot. I'm sorry, Billy.

[71] Az ír folklórban és irodalomban gyakran ábrázolják Írországot fiatal nőként, lányként (ahogyan azt például Lady Gregory *Kathleen Ni Houlihan*-jében láthattuk). Ezt a 19. században újságok karikatúrái és képes ábrázolásai is átveszik. Írországgal szemben Angliát hol támadó, hol védelmező gesztust kifejező katonaként jelenítik meg. Lásd például INNES, C. L.: *Woman and Nation in Irish Literature and Society 1880-1935*, Harvester Wheatsheaf, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, 1993. Sarah-ról mint Írországot szimbolizáló figuráról Kurdi Mária is ír, in KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 185.

Billy nods, then shuffles away" (CI. 365-366.).[72]

A jelenetben a „baby" és a „cripple" szavak méltató, illetve pejoratív értelmű használata válik hangsúlyossá, mely jelzőknek a nevekkel együtt járó használata a karakterek identitásmódosulásához vezet, hasonlóképpen, mint Friel drámájában. A karakterek elnevezésen alapuló játékának egy másik formája látható *A Párnaember*ben, ahol Tupolski, Ariel, Katurian és Michal nevének vizsgálata az értelmezést az intertextualitás és a mise en abyme alakzatának irányába tereli.

E két dráma kapcsán további hasonlóság figyelhető meg a *Helynevek* Hugh-ja és *A kripli* Johhnypateenmike-ja között.[73] Hugh hatvan év körüli tanár, aki amellett, hogy sokat iszik, folyton a környékbeli híreket meséli tanítványainak, amelyek a cselekmény szempontjából kevésbé jelentős, humoros tartalmakat közvetítenek; például, hogy a környék feltérképezése céljából érkezett katonáknak két lova és némi felszerelése elkallódott, vagy hogy ő maga Alexander békebíró úrtól kapott állásajánlatot egy új iskola vezetésére, és saját elmondása szerint az intézménybe úgy kell majd töltögetnie a tudást, mint egy feneketlen kútba.[74] Utóbbi esetében azért keletkezik helyzeti poén, mert a monológot (fél)részegen mondja (és a dráma több pontján is gyakran iszik), így analógia jön létre az alkohol és a tudás „töltögetése" között. Hugh folyton három hírt ígér, amelyből mindig csak kettőt mond el. Johnnypateenmike hatvan-hetvenéves, sóvárgó, hallgatózó karakter, aki a környék pletykáinak elmondásáért mindig anyagi hasznot remél, és a Hugh-éhoz hasonló történeteket mesél Billy nénjeinek:

> „JOHNNY: How is all? Johnnypateenmike does have tree pieces of news to be telling ye this day…" (CI. 338.)

---

[72] „BOBBY: Örülök legalább, hogy a segítségedre lehettem valami módon, Csámpás Billy, a hártamaradt idődbe./ BILLY: Megkérhetek tőled egy szívességet, Bobby-baba? Megteszed azt, hogy eztán nem szólítol Csámpás Billynek?/ BOBBY: Minek akarnál szólítva lenni?/ BILLY: Hát, Billynek csak./ BOBBY: Hm. Rendbe van, Billy./ BILLY: És te meg, akarsz te inkább csak Bobbynak lenni szólítva a Bobby-baba helyett?/ BOBBY: Mire föl?/ BILLY: Nem tudom, mire föl./ BOBBY: Szeretem, hogy Bobby-babának szólítanak. Mi nem jó azzal?/ BILLY:Hát, jó vele minden föltehetőleg. Holnap reggel akkor meg, Bobby-baba./ BOBBY: Holnap reggel akkor meg, Csámpás Billy. Izé, Billy./ BILLY: Nem az imént kértelek éppen?/ BOBBY: Kiment az eszemből. Sajnálom, Billy./ *Billy bólint, aztán csoszogva elindul.*" (Varró Dániel fordítása.)

[73] A két karakter közötti összefüggést Clare Wallace is említi. WALLACE, i. m. 172.

[74] Lásd FRIEL, Brian: *Plays 1*, i. m. 398-400., vagy FRIEL, Brian: *Philadelphia, itt vagyok! – Három dráma*, i. m. 123. és 125-126.

„JOHNNY: (…) I will leave me best piece of news till the end so's you will be waiting for it. Me first piece of news, a fella o'er in Lettermore stole a book out of another fella's house and pegged it in the sea then." (CI. 339.)

„JOHHNY: Me second piece of news, Jack Ellery's goose bit Pat Brennan's cat on the tail and Jack Ellery didn't even apologise for that goose's biting, and now Patty Brennan doesn't like Jack Ellery at all and Patty and Jack used to be great friends. Oh aye." (CI. 339.)[75]

Az *Indulatmondat* című Friel-drámát több értelmező a *Helynevek*kel párhuzamosan tárgyalja, ugyanis a dráma „[e]gyes jelenetei a *Helynevek* megfelelő részeinek paródiájául foghatók fel", ugyanakkor a darab a szerző más műveit is az értelmezés középpontjába emel(het)i, a műben szereplő Donovan szenátor például „neve s egyes vonásai alapján a *Philadelphia* Doogan szenátorát idézi".[76] Az *Indulatmondat* szereplőjeként megjelenik Nora Dan, egy hatvanas éveiben járó, folyton zsörtölődő, haszonleső parasztasszony. Nevét a *Helynevek*ben is említik a szereplők, a két karakter kapcsán azonban a befogadó nem kap elegendő információt ahhoz, hogy eldöntse, vajon ugyanaz-e a két személy. A *Helynevek*ben Norát Hugh annak kapcsán hozza szóba, hogy megtanulta leírni a nevét, ezért nem fog iskolába járni többet, később pedig Manus említi Owennek egy kölcsönkért szótár ügyében, amelyet a nő valószínűleg addig nem fog visszaadni, amíg be nem hajtják tőle.[77] Nora kora a *Helynevek*ben nem határozható meg e két információ alapján, hiszen az „iskolába" ahol Hugh tanít, 17 éves kortól 60 éves korig járnak „tanulók". Ezen túl azt is figyelembe kell venni, hogy az utóbb említett dráma cselekménye körülbelül 150 évvel előbb játszódik, mint az *Indulatmondat*é. Nora Dan alakja a dolgozat szempontjából azért fontos, mert McDonagh Leenane-trilógiája a transzfikcionalitás eszközét alkalmazza ahhoz, hogy a szereplők személyes történetei ne legyenek teljes mértékben körülhatárolhatók az egyes drámákon belül, csakis a trilógián belül, amely – mint azt a későbbi elemzések kimutatják – hasonlóan titokzatos jelenségekhez vezet, mint amit Nora Dan esetében tapasztalhatunk. Nora ezen túl

[75] „JOHNNY: Adjonisten. Három újság van Johnnypateenmike tarsolyába e mai napon…", „JOHNNY: Utolsónak hagyom a legnagyobb újságot, hogy addig is egye magukat a kiváncsiság. Az egyes számú újság: egy illető Lettermore-ba kilopott egy könyvet egy másik illetőnek a házából, aztán meg belehajította a könyvet a tenger fenekére.", „JOHNNY: A kettes számú újság, hogy a Jack Ellery libája bele talált a Pat Brannen macskájának a farkába csípni, fájást okozva ezzel a faroknak, és Jack Ellery még csak meg se követte a macskát a libája nevébe, evégből Patty Brannen nem szíveli mostan Jack Elleryt, holott Patty és Jack egymásnak azelőtt remek cimborái voltak. Az ám." (Varró Dániel fordítása).
[76] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 185.
[77] FRIEL, Brian: *Philadelphia, itt vagyok! – Három dráma*, i. m. 122. és 167.

sok hasonlóságot mutat McDonagh idős női karaktereivel: a házsártos Maggel, a folyton kíváncsiskodó Mary Rafferty-vel, vagy Billy két aggodalmaskodó nénikéjével, akik szintén mind túl vannak hatvanadik életévükön és – amint az Norára is igaz – egyikük sem férjezett.

A különböző művészeti ágak műfaj- és stílusparódiája gyakori jelenség McDonagh művészetében. Friel *Indulatmondat*ában a mítosz újraírásának egy rendkívül humoros és finom megnyilvánulását láthatjuk abban a jelenetben, amikor Donovan szenátor ahhoz a cölöphöz láncolja magát, amelyhez egykor a tehén volt odakötve. Később ezt Jack is megteszi, és a tönkrement bilincs miatt egyik szereplő sem képes azonnal szabadulni.[78] A jelenetek megidézik Prométheusz ókori történetét, a görög isten mítosza ugyanakkor valamelyest megismétlődni látszik Cú Chulainn, az ulsteri hős történetében, aki élete utolsó csatájában halálos sebet szerezve szintén egy sziklához köti magát, hogy végül talpon maradva essen el. A két jelenet tehát nem csak az utóbbi két mítoszt parodizálja, hanem azok egymáshoz való, ismétlésen alapuló viszonyát is.[79] Ezen túl megállapítható, hogy Donovan és Jack kikötözése hasonlóképpen figurázza ki a görög és ír mitológia alakjainak történetét, ahogyan az *Indulatmondat* a *Helynevek*ben előkerülő nyelvi problémát.

A korszak jelentős szerzői közül Tom Murphynek két drámája van, amelyet érdemes megvizsgálni a McDonagh műveivel való összefüggések szempontjából. A szerző *Fütty a sötétben* (*A Whistle in the Dark*) című drámája egy folyton veszekedő, dulakodó, részeges ír család történetét mutatja be. Michael ír létére angol nőt vett feleségül, Betty-t, akivel Coventryben élnek, s egy ideje már a férj három öccse (Hugo, Iggy és Harry) is egy háztartásban van velük, amely alapvető feszültséget okoz a házaspár életében. A darab az ellentétek drámája. Betty az ír férfiak között kétszeresen is kívülállónak számít, egyrészt mert angol, másrészt mert nő. Michael agresszív öccsei folyton tudatják vele kisebbrendűségét, megszólalásaira megvetően és elítélően reagálnak, Michael-től a dráma egy pontján pedig kiprovokálják, hogy üsse meg feleségét.[80] Betty a drámában tehát kívülállóként van jelen, holott valójában ő van otthon a fikció által megnevezett térben (Angliában) és a szcenikai térben (a lakásban) is, és a többiek a „vendégek". Michael igyekszik kiállni felesége mellett, azonban az apa (Dada) és legfiatalabb testvére (Des) látogatása ezt egyre lehetetlenebbé teszi. Érkezésüket követően már nem csak Betty-t diszkriminálják a testvérek, hanem vele együtt Michaelt is, hiszen családjával szemben áll ki egy másik értékrend és egy angol személy (a

[78] Uo. 263. és 279.
[79] A két mítoszban közös a madár szimbóluma is. A sziklához láncolt Prométheusz máját egy sas tépi ki napról napra, amely mindig újranő, állandóvá téve így szenvedését, Cú Chulainn halálát pedig a vállára szállt varjú viszi hírül Ulsterben.
[80] MURPHY, Thomas: *A Whistle in the Dark*, The Gallery Press, Dublin, 1970. 65-66.

felesége) mellett. Az erőszak, a folytonos veszekedés és provokáció a Carney család hétköznapjainak természetes része, a Mulryan családdal való aktuális küzdelem és az e körül való taktikázás pedig mindennél fontosabb, amelyet az apa érkezése után a saját ügyének (is) tekint.

Dada a tekintély megtestesítője a drámában, a mű zárójelenetének kivételével mindig az ő akarata érvényesül, s a testvérek mintha csak azért keresnék a bajt, hogy az apa dicséretét kivívják. A dicséret, a jutalom materiális formában való átadása groteszk módon meg is történik abban a jelenetben, amikor Dada egy trófeával tünteti ki Harryt, annak „az ellenséggel szemben mutatott vakmerő és bátor tetteiért”.[81] Murphy művében az apa-fiú konfliktus eddig megismert mintájának egy újabb változata kerül előtérbe, amely annyiban módosítja az előzőket, hogy Michael a drámában nem csak Dada-nak, hanem – testvéreit is ide számítva – egész családjának torz nemzeti öntudatával kerül szembe, amely magába foglalja a Carney név iránti elfogultságot is:

> „MICHAEL: Ye’re crazy. That daft father has ye all gone mad. Fighting Carneys! If ye were fighting for a job, even! – A woman, even! Can’t you see there’s no point? The whole thing is mad, wrong. … Well, what if ye win? What does it do for you? Where does it get you? What good is it?”[82]

„Murphy a virtus fitogtatását, a nemzeti büszkeséget, a klánszerű összetartást és a másokkal való egyenrangúság magamutogatásának kényszeres igényét egy ír család életében ábrázolja”.[83]A Carney név becsülete, a folytonos harcok, az összetartozás a bajban, ugyanakkor a baj (az illegalitás) folytonos, küldetésszerű keresése megidézi Francis Ford Coppola *A Keresztapa* című filmjét, amelyben az apának, mint vezetőnek a feltétel nélküli tisztelete, az ő akaratának és szavának megkérdőjelezhetetlensége, valamint a dicséretéért való versengés a négy fivér között, hasonlóan alakítja a szereplők egymáshoz való viszonyát, mint Murphy drámájában. Téves megközelítés lenne azonban *A Fütty a sötétben*t *A Keresztapa* felől olvasni, utóbbi ugyanis több mint tíz évvel később keletkezett, mint Murphy műve.[84] A Carney família Michael számára tehát rossz társaság, negatív utópia, a dráma pedig az ő kiútkereséséről szól. A tékozló fiú történetének fordítottja az övé: gondolkodásmódját

[81] Uo. 59. (Saját fordítás.)
[82] Uo. 46. „MICHAEL: Őrültek vagytok. A bolond apátok megőrjített benneteket. A harcos Carneyk! Még ha állásért harcolnátok! Nem látjátok, nincsen célja. Az egész dolog őrült, rossz. … S mi van ha győztök? Mit ad nektek? Hová juttok vele? Mi a jó benne?”, Kurdi Mária fordítása, in UŐ.: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 40.
[83] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 38.
[84] A *Fütty a sötétben* 1961-ben, míg Coppola filmje 1972-ben került a közönség elé.

negligálja környezete, nem (ő) tér vissza a szülői házhoz, hanem üldözött lesz, akinek erényeit hátrányként, bűnként értelmezi a család, főként, mert egyedüliként száll szembe az apa akaratával. Apa és fia között azonban, az ellentéten túl, egyezés is kimutatható, ugyanis mindketten önellentmondásos, saját elvüket megszegő alakok: „a szájhős Dada a kocsmába menekül az általa nagy hangon szervezett verekedés elől, Michael pedig követi a Mulryan fiúkkal megvívni elvonuló testvéreit”,[85] pedig egészen addig (ahogyan az a fenti idézetből is látszik) az erőszak értelmetlenségéről és szükségtelenségéről prédikált. A testvérek közötti infantilis rivalizálásnak komoly következményei vannak, a családtagok elhidegülését és nyílt színi erőszakot von maga után.

A családon belüli erőszak reprezentációja McDonagh műveiben is fontos tényező, ahogyan a korábban már említett drámai és szcenikai tér kapcsán is hasonló párhuzamok figyelhetők meg a Leenane-trilógia darabjai és a Murphy-dráma között. A környezetéből kiszakadni vágyó, reménytelen helyzetére folytonosan megoldást kereső karakterek sorába illeszthető a *Leenane szépe* Maureen-ja, a *Vaknyugat* Welsh atyája, *A kripli* Billy-je, az *In Bruges* Ray-e és az *A Behanding in Spokane* Mervyn-je is. Maureen és Mag kapcsán pedig Murphy drámájával való összefüggésben ismét megemlíthető az anya és lánya közötti folytonos, tét nélküli civakodás, a két világnézet meghatározó különbségei, és ugyanakkor a két karakter hasonlósága.

A *Fütty a sötétben* című drámának visszatérő motívuma a gyilkos tárgy: a borospalack. Elsőként Des kocsmai verekedése kapcsán kerül szóba, ahol Harry elmondása szerint a fiatal fiú remekül helytállt, de eredményesebb lett volna, ha használja a palackot, amelyet minden bizonnyal nem vett észre:

> „HARRY: Did you not see the bottle? (DES *looks at him*) … On the little windowsill. Dust and cobwebs on it. Did you not see it? What was that doing there?
> IGGY: Hard hittin’s enough.
> HARRY: Naw-naw, a bottle is better than a fist. A broken bottle is better than two fists”.[86]

Michael kezében egy tejesüveget láthatunk, mielőtt elindul fivérei után, hogy segítse őket a Mulryanek elleni kocsmai verekedésben. Egy pillanat múlva ezt eldobja és egy késsel a

[85] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 41.
[86] MURPHY, Thomas: *A Whistle in the Dark*, i. m. 25. „HARRY: Nem láttad a palackot? (DES nézi) …Azon a kis ablakpárkányon. Por és pókháló volt rajta. Nem láttad? Szerinted mit keresett ott?/ IGGY: Elég kemény ütése van. HARRY: Naná, egy palack erősebb, mint egy ököl. Egy törött palack erősebb, mint két ököl.” (Saját fordítás.)

kezében kirohan a színről; így végződik a második felvonás.[87] A harmadik alkalom, amikor Des a darab végén ismét szem elől téveszti a borospalackot, Michael pedig ezzel üti őt agyon.[88] E három jelenetből jól látszik, hogy a palack megjelenésének minden alkalommal köze van a gyilkos, vagy a meggyilkolt karakterhez: első alkalommal Harry tanácsa Des halálának előrevetítésében játszik szerepet, majd Michael kezében az üveg egy feszült szituációban kerül elő, a harmadik alkalom pedig már maga a gyilkosság aktusa. Kurdi Mária szerint a borospalack szimbolikus szerepet kap a drámában, „egyrészt a gyengeségben, frusztráltságban (is) gyökerező ír alkoholizmust idézi, másrészt [ahogyan eddig szóba került – G. P.] az erőszakos akciók során alkalmazható fegyver".[89] A *Leenane szépé*ben a piszkavas hasonló a funkciót tölt be. A tárgy mindvégig a színen van, Maureen a dráma utolsó előtti jelenetében pedig ezzel üti agyon édesanyját (BQ. 49-51.). *A konnemarai koponyá*ban Mick munkaeszköze egy nagykalapács, amellyel állítólagosan csúnya sérülést okoz a szomszéd kamasz fiúnak, Mairtin Hanlonnak, amiért a fiú (állítólag) kiásta Mick feleségének, Oonának a holttesttét, és azt a kertjük végében rejtette el. A *Vaknyugat*ban mindvégig a díszlet hátsó falán lóg egy puska, amelyet a mű végén mindkét Connor fivér kézbe vesz, hogy testvérét megfélemlítse. *A Párnaember*ben a palackhoz hasonló szimbolikus szerepe van a párnának, a cselekmény szempontjából pedig döntő fontosságúak Katurian irodalmi művei, melyek szintén majdnem végig a színen vannak. McDonagh későbbi műveiben módosítja a motívumot: az *A Behanding in Spokane* drámai konfliktusának középpontjában Carmichael eltűnt keze áll, *Az inishmore-i hadnagy* és *A hét pszichopata és a si-cu* című műveknél pedig egy-egy állat (előbbiben egy macska, utóbbiban egy kutya) tölt be a fent említett tárgyakhoz hasonló szerepet. A különbség ez utóbbi három mű esetében az, hogy a jelentőséggel, vagy szimbolikával felruházott tárgynak és élőlényeknek éppen a hiánya a meghatározó és nem a jelenléte, dramaturgiai funkciójuk azonban ugyanaz marad.

Murphy drámáiban – ahogy az e fejezetben tárgyalt drámák többségében – szintén előkerülnek gael kifejezések, vagy egyes angol szavak Írországban használatos változatai, amely további összefüggést jelent McDonagh műveivel, csakúgy, mint a félrehalláson, félreértésen vagy a kifejezések helytelen használatán alapuló apró poénok és konfliktusok. Az „ír szavakkal kevert archaikus angol" alkalmazására remek példa Mommo karaktere, Murphy *Bailegangaire* című darabjából, amelynek már a címe is egy ír kifejezés, jelentése „Nevetés

[87] Uo. 51-52.
[88] Uo. 74-75.
[89] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 45.

nélküli város”.[90] Három női szereplővel találkozik az olvasó, akik közül Mommo egy ágyban fekvő öregasszony, aki két unokájának – Mary-nek és Dolly-nak – meséli régi történetét, amely összefüggésben áll a helynév kialakulásával. Mommo ápolásra szoruló öregasszony, amilyen karakterrel McDonagh műveiben is találkozhatunk: Mag a *Leenane szépé*ből, Johhnypateenmike közel száz éves édesanyja *A kripli*ből, vagy Mary Rafferty *A konnemarai koponyá*ból.[91] Mommo szenilis, az Alzheimer-kór tüneteit produkáló szereplő, aki a mű során többször visszakérdez unokái kilétére. A dráma a *Leenane szépé*hez hasonlóan azzal kezdődik, hogy látjuk, amint Mary gondoskodik ágyban fekvő nagyanyjáról: teát főz neki, amely sosem elég forró, szervírozza gyógyszereit és próbál türelmet színlelve viszonyulni a hétköznapokban számtalanszor ismételt szituációhoz. A tea, a gyógyszerek és a Butterscotch cukorka (amely Mommo egyik kedvenc édessége) hasonló konfliktusforrásként interpretálhatók, mint a *Leenane szépé*ben vagy *A kripli*ben megjelenő ételek és édességek.

Mary megpróbál anyja kedvében járni, az idős nő azonban még unokája nevét sem képes megjegyezni és „kisasszonynak” szólítja, mintha pincér lenne. Monica Randaccio *Beyond Bailegangaire: Authority And Transgression in Martin McDonagh's 'The Beauty Queen of Leenane'* című tanulmányában párhuzamot von McDonagh és Murphy műve között. A szerző előtérbe helyezi a Murphy-darabot, a *Leenane szépé*vel való reláció pedig érdemben csak a tanulmány utolsó oldalain kap hangsúlyt. Az összehasonlítás megalapozottságát Randaccio három szempont alapján tartja relevánsnak: a gondoskodás (mindkét drámában a lány szolgálja ki az anyját), az őrültség (Maureen és Mommo őrültsége), valamint a hazaérkező szereplő funkciója (Pato és Dolly) alapján.[92] Az ételeken kívül van egy tárgyi motívum, amely ugyan nem tartozik a Randaccio által vázolt gondoskodás témakörébe, azonban jelentős szerepet játszik mindkét darabban, ez pedig a rádió. Mary a darab során le-föl tekergeti a hangerőt, amely helyenként azzal hozható összefüggésbe, hogy Mommo mikor kezd hosszabb monológba. A *Leenane szépé*ben Mag szívesen hallgatja a készüléket, Maureen azonban folyton lehalkítja azt, a mű zárójelenetében azonban még meg is kéri Rayt, hogy adjon rá egy kis hangot, mielőtt még távozna.

Mommo estéről estére ugyanazt a történetet mondja, amelynek sorait gyakran az unokák valamelyike fejezi be, ha az idős nő már nem képes követni a szálat. Randaccio szerint Mommo esetében a szenilitásnak, az őrültségnek a következménye a kényszeres

[90] Uo. 198-199. A cím származását Mommo már a dráma első oldalán tisztázza. Egy átnevezett ír településről van szó, amely eleinte a Bochtán nevet viselte. Lásd MURPHY, Tom: *Bailegangaire*, London, Methuen Drama, 2001. 3.
[91] Maryről Coleman a *Vaknyugat*ban azt állítja, hogy Alzheimer-kóros (L.W. 130.).
[92] RANDACCIO, Monica: *Beyond Bailegangaire*, i. m. 260.

történetmondás, Maureennál a *Leenane szépé*ben pedig korábbi „őrültsége" (a szereplő egykori idegösszeomlása) válik történetté, amelyből megtudjuk, hogy valaha – a *Bailegangaire* Maryéhez hasonlóan – Angliában dolgozott.[93] Az újabb idegösszeomlás, vagy egyszerűen az évtizedek alatt kialakult helyzet reménytelenségének következménye Maureennál a gyilkosság, és a – korábban már többször említett – metamorfózis a mű végén, amelyre a záró kép instrukcióin túl Ray Dooley mondata nyitja fel a befogadó szemét: „The exact fecking image of your mother you are".[94] (BQ. 60.)

A *Bailegangaire*-ben Mommonak a gyakori ismétlődés miatt provokatív története egyre elviselhetetlenebb a két fiatalabb nő számára. A szituáció ugyanaz, mint McDonagh első drámájában: Mary gyakorlatilag cselédként dolgozik állandó felügyeletet igénylő nagyanyja mellett. Az életét megkeserítő helyzetet egy ponton megelégelve csomagolni kezd, úgy dönt, elhagyja nagyanyját. A hazaérkező Dolly megoldást jelenthetne számára, azonban gyermekei és jelenlegi terhessége miatt nem nyújthat hosszú távú segítséget Marynek, nem tudja átvállalni nővérétől nagyanyja ápolását. Maureen számára a kiutat a nemrég hazaérkezett Pato Dooley jelentené, ha Mag nem titkolta volna el lánya elől azt a levelet, amelyben a férfi ezt a szándékát megírta.[95] Maureen karaktere nem csak Maryvel, hanem Dollyval is összevethető. Utóbbi az első felvonás végén csapzottan jelenik meg, az instrukció szerint úgy, mint akinek nemrég volt szexuális aktusa,[96] ezen kívül maga sem tudja, hogy pontosan kié a gyermek, akivel várandós. Ez a szabados életforma mutatkozik meg Maureennak a Patoval töltött estéjén, valamint másnap reggel (BQ. harmadik és negyedik jelenet,18-34.), amikor anyja előtt is beszámol az este szexuális töltetű „történéseiről". Kurdi Mária megállapítása szerint Murphy karakteralkotási technikájának egyik jellemzője, hogy egymást kiegészítő alakokat hoz létre, Mary és Dolly pedig ezek sorába illeszthető.[97] Mary gondoskodása nagyanyjáról, e szituációból való menekülés lehetőségének a keresése, valamint Dolly könnyűvérűsége, felelőtlensége és megbízhatatlansága mintha Maureen alakjában egyesülne. Az egymást kiegészítő alakok közé sorolható Friel *Philadelphiá*jában Belső és Külső Gar, a korszaknak pedig van egy ma már kevésbé ismert drámaírója, Graham Reid, akinek *Humpty Dumpty halála* (*The Death of Humpty Dumpty*) című művében hasonló a viszony a főszereplő, George, és a narrátori pozícióban feltűnő Gerry Doyle között.

---

[93] Uo.
[94] „Kibaszott pontos képmása maga a saját anyjának". (Saját fordítás.)
[95] Pato karakterét Randaccio idézett tanulmánya is említi mint releváns megoldást Maureen számára, és azt is megjegyzi, hogy Pato az ír dráma durva és kétszínű férfikaraktereihez képest érzékeny és jó szándékú szereplő. RANDACCIO, i. m. 260-262.
[96] „DOLLY *comes in. She streches herself. (She has had sex in ditch, doorway, old sheld or wherever.)*", in MURPHY, Tom: *Bailegangaire*, i. m. 37.
[97] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 200.

Reid műve 1979-ben keletkezett, a feldolgozott probléma pedig szorosan kapcsolódik a Troubles politikai és történelmi jelentőségű problémáihoz; a dráma ugyanis egy családapáról szól, aki terrortámadás következtében nyaktól lefelé megbénul. A mű elején gyorsan látjuk kibontakozni a konfliktust: Reid a darab második jelenetében idilli családi képet ábrázol három gyerekkel, a harmadik jelenet ezt az idillt kérdőjelezi meg, amikor George-ot Caroline-nal, a kolléganőjével látjuk kétes erkölcsi szituációban. A negyedik jelenet már a terrortámadás, a hatodikban pedig a főhős egy kórházban, ágyban fekve jelenik meg. A George és Gerry Doyle közötti viszony akkor lendül át a kölcsönös szimpátián, amikor utóbbi baleset következtében meghal. Doyle hangja ugyanis ezek után „szereplője marad" a drámának, amelyet csak George hall, és amely úgy provokálja a főszereplőt, ahogyan azt Frielnél Belső és Külső Gar esetében látjuk. A hang hatására az apa negatív, rosszindulatú ember lesz, aki a körülményekben (családjában) keresi a hibát, pedig csak a saját hozzáállásán kéne változtatnia ahhoz, hogy rokkantként a lehető legkisebb hátrányt érzékelve és érzékeltetve élje az életét.

A dráma groteszk felütéssel kezdődik, amikor a halott Doyle emlékezik vissza életére és George-ra, akinek a halálát szeretné a továbbiakban elmesélni.[98] „A mozgásképtelen rokkantak világát alapvetően két vonás jellemzi: a fizikai és érzelmi kiszolgáltatottságé".[99] Willie, a betegápoló, empátia nélküli, kegyetlen ember a drámában, aki minden alkalmat megragad, hogy lelkileg terrorizálja George-ot, ugyanakkor ez a lelki-pszichikai befolyás legtöbbször a főhős fizikai korlátoltságát használja ki. Willie a férfival például úgy közli barátja, Gerry Doyle halálát, hogy a térdére dob egy újságot és azt mondja: „I'm a liar, you're a cripple, Doyle's a corpse".[100] Az újságot nem nyitja ki, pedig jól tudja, hogy George nem képes mozdítani a kezét; csak annyit mondd neki, hogy a halálhír az újságban a „D" betűnél található. A kilencedik jelenet elején a Nővér nyíltan megfogalmazza Willie-nek a véleményét, amelyben erős társadalomkritika érezhető: „You are like so many others in this bloody country. You are a bloody animal, limited in everything but your capacity for cruelty".[101] E mondatból látszik, hogy az egyenes, kíméletlen közlés Willie-re és a Nővérre egyaránt jellemző. Ezt a megállapítást támasztja alá a hatodik jelenet, amikor a Nővér felvilágosítja Heathert, George feleségét, hogy mire kell felkészülnie egy férjéhez hasonló rokkant ápolásakor, a különböző lelki sérülésektől kezdve egészen az intim szükségletekig.

[98] E jelenet groteszkségét Kurdi Mária is hangsúlyozza. Uo. 94-95.
[99] Uo.
[100] REID, Graham: *The Death of Humpty Dumpty*, Co-op Books, London, 1980. 33. „Én hazug vagyok, te egy kripli, Doyle meg hulla". (Saját fordítás.)
[101] Uo. 35. „Olyan vagy, mint sokan mások ebben a rohadt országban. Egy rohadt állat vagy, mindenben korlátolt, aki csak kegyetlenkedni képes". (Saját fordítás.)

Mondandóját a következő szavakkal zárja: „I've been more than honest. I've been cruel".[102] E két karakter kegyetlensége mégis különbözik egymástól. A Nővérhez hasonló karakter Johnnypateenmike *A kripli*ben, Ariel *A Párnaember*ben, Carmichael az *A Behanding in Spokane*-ben és Mick *A connemarai koponyá*ban. Ezekben a szereplőkben az a közös, hogy alapvetően nem jó szándékú emberek, de igyekeznek az általuk elképzelt jó érdekében cselekedni. Kegyetlenségüknek frusztráció vagy gyermekkori trauma az oka, azonban a sorsdöntő szituációkban az erkölcsileg helyes döntést hozzák. A Willie-hez hasonló karakterek Mag és Maureen, Tom Hanlon, a Connor fivérek, Padraic, Tupolski, a Kölyök, Harry Waters vagy Harry Wade, mind önző, a saját értékrendjüket követő alakok, akiknek a kegyetlenségük nem egy adott szituációhoz való nyers viszonyban manifesztálódik, hanem a másik emberrel való könyörtelen bánásmódban.

A *Humpty Dumpty halálá*ban számos utalás történik az ír kultúrára: Sean O'Casey *Az eke és a csillagok* című drámájának Rosie Redmondja politikai nézeteltérések értelmezése szempontjából kerül szóba, a *Molly Malone* című közismert dal pedig átköltött verzióban, George helyzetét kifigurázva hangzik el Doyle-tól. Emellett persze sokkal hangsúlyosabban vannak jelen a modern kor problémái: az egyenrangúság, kirekesztés vagy kirekeszthetőség kérdése, az élethez való jog(ok) tiszteletben tartása vagy éppen ennek megkérdőjelezése, kihasználása, az eutanáziához való viszony. Érdekes, hogy a dráma éppen egy olyan korszakban íródik, amikor ezek a témák sok írót és gondolkodót foglalkoztatnak; Susan Sontag *Illness as Metafor* (*A betegség mint metafora*) című esszéje például Reid darabjának bemutatása előtt egy évvel jelenik meg.[103] George nevével kétszeres játékot űz a szerző. Vezetéknevének bibliai intertextusa (Samson) mellett teljes nevének (Lesley Edward George Samson) monogramja L.E.G.S., ahol az előbbi egy tragikus történetet megidéző reláció, a monogrammal való játék pedig groteszk visszhangjaként értelmezhető a George-dzsal történt eseménynek. *A Párnaember*ben Katurian neve hasonló szövegközi hálózatba kerül és éppen egy rövidítésnek, valamint a névben önmagát ismétlő formának köszönhetően. A név és elnevezés problémája kapcsán kell megemlíteni a dráma címét, mert a Humpty Dumpty alakját középpontba emelő allegória több szereplőre is érvényes lehet. A falról leesett, darabokra tört, és többé össze nem álló tojás figurájával a dráma prológusát mondó Gerry ugyanúgy azonosítható, mint George, de az apa minden korábban tapasztalt erényét elvesztő

[102] Uo. 19. „Amit mondok, több, mint őszinteség. Amit mondok, az kegyetlen". (Saját fordítás.)
[103] Vö. KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 94. Kurdi Mária könyve azt állítja, hogy Sontag írása azonos évben jelent meg Reid darabjával. Előbbi azonban 1978-ban jelent meg, a drámát pedig 1979. szeptember 6-án játszották először a dublini Peacock Theatre-ben, nyomtatásban pedig csak a következő évben láthatták az olvasók.

család – amelynek működése ugyanúgy megbénul, mint maga a családfő – szintén összefüggésbe hozható Humpty Dumpty-val. Kurdi Mária értelmezése szerint a cím egyrészt utal „a szintén csak fejként létező George Sampson rokkantságára és pusztulására, másrészt a magát egészségesnek képzelő világ végzetes, maga okozta törékenységére. Így a groteszk, mint oly gyakran, a szatirikus ábrázolásmód eszközévé válik”.[104] *A Párnaember* címe hasonló rejtélyt tartalmaz, hasonló kérdést tesz fel a befogadónak: ki a címszereplő allegorikus megfelelője a drámában? A válasz Reid művéhez hasonlóan ez esetben is többértelmű, McDonagh drámája azonban még több lehetőséget rejt. Katurian a darabban egy párna segítségével fojtja meg szüleit, majd bátyját, Reid darabjában David utolsó kórházi látogatása alkalmával pedig szintén így végez apjával, George-dzsal. Mindkét dráma kapcsán kijelenthető, hogy a gyilkosságot elkövető szereplő saját erkölcsi dilemmáját oldja meg e cselekvéssel.[105]

Martin McDonagh a műveiben általában olyan drámai szituációt alkot, amelyből a szereplők menekülni akarnak, de erre éppolyan kevés esélyük van, mint a *Humpty Dumpty halálá*ban George-nak. Dramaturgiai börtönökről van tehát szó, *A kripli* Billy-jében és George Samsonban pedig az a közös, hogy számukra saját testük, betegségük jelenti a bezártságot, a szabadulás lehetetlenségét. Mindkét darabra igaz Kurdi Mária megállapítása, mely szerint „[a]z egészségesek világa tulajdonképpen épp annyira beteg, mint a rokkantaké, csak betegségei erkölcsi természetűek”.[106] A börtön – díszletként – ténylegesen megjelenik *A Párnaember*ben. Katurian és fivére a kihallgató szobák mélyén, kétségbeesetten várják sorsukat, ez a szituáció pedig megidézi még egy, a korszaknak a *Humpty Dumpty halálá*hoz hasonlóan kevésbé ismert drámáját, az *Ambrose Fogarty kihallgatásá*t.

Martin Lynch *Ambrose Fogarty kihallgatása* (*The Interrogation of Ambrose Fogarty*) című darabjának már a címéből következtethet a befogadó arra, hogy a darab *A Párnaember*hez hasonló témát dolgoz fel. Lynch darabját Kurdi Mária dokumentumdrámának tartja, amelynek alapja egy 1978-ban hozott törvény, mely szerint Észak-Írországban a terrorizmus vádjával őrizetbe vett személyeket a jogi formalitások mellőzésével 72 órán át fogságban tarthatják, és vallathatják.[107] *A Párnaember* határozott logika alapján követni látszik a dokumentumdráma és a krimi műfajának jegyeit, ugyanakkor az e műfajokra

[104] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 99-100. A szerző az idézetben helytelenül írja George vezetéknevét. A Peacock Theatre szereposztásában a család vezetékneve valóban Sampson, ez azonban a színpadi reprezentáció által alkalmazott szövegmódosítás. A Graham Reid által írt (eredeti) szöveg a Samson vezetéknevet használja a szereplők felsorolásánál, és a drámában is. A különbség az általam használt kiadásban jól látható. Lásd REID, i. m. 4.
[105] Vö. KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 98.
[106] Uo. 99.
[107] Uo. 100.

jellemző motívumok túlzott vagy éppen hiányos használatával épp arra kívánja felhívni a figyelmet, hogy nem rendelhető alá efféle kategória(k)nak. Ezt az állítást támasztja alá P. Müller Péter *Test és teatralitás* című művének utolsó fejezete, amely *A Párnaember*t elemzi. A szerző McDonagh darabjának vizsgálata során kitér a kelet-európai diktatúrák világával való összefüggésekre, és a dráma több értelmezőjére (például Ondrej Pilnýre vagy Eamonn Jordanre) való hivatkozás alapján megállapítja, hogy a drámaíró ugyan számos olyan elemet használ, amely alapján a darab cselekménye elhelyezhető egy fiktív kelet-európai diktatúrában, ennek ellenére hiba volna azt dokumentumdrámaként olvasni.[108]

Lynch drámájának cselekménye a kihallgatások jeleneteire épül, amelyben megfigyelhető az a fokozatosság, amely a McDonagh-drámának is fontos részét képezi. *A Párnaember* elején Tupolski nyomozó megpróbálja rávezetni Katuriant a válaszra, hogy miért tartják fogva. Miután a főszereplő számára a válasz nem elég egyértelmű, megpróbálja a pszichikai ráhatás különböző eszközeit alkalmazni Katuriannál, később pedig – társával együtt – kénytelen a megalázás és erőszak különböző (egyre kegyetlenebb) formáihoz nyúlni, hogy a szereplő beismerje bűnösségét.[109] Kurdi Mária rövid elemzésének megállapításai az *Ambrose Fogarty kihallgatása* kapcsán számos ponton igazak *A Párnaember*re is. Mindkét dráma karaktereiről elmondható, hogy „rendőr és fogoly csak látszatra különbözik: élményviláguk, gondolkodásmódjuk sok közös vonást hordoz”.[110] Ez utóbbi észrevétel kapcsán a befogadó Ariel és Katurian hasonló gyermekkorára, a gyerekbántalmazás traumájának közös élményére asszociál, melyet mindkét szereplő saját szüleitől szenvedett el. A két dráma dramaturgiájának hasonlósága, hogy a nyomozók McDonagh művében arra keresik a választ, hogy Katurian valóban elkövette-e a történeteiben leírt gyilkosságokat, Lynch-nél pedig arra, hogy Ambrose IRA terrorista-e. Kellő bizonyíték hiányában a fogva tartók mindkét darabban csak a főhős beismerő vallomása esetén érnék el céljukat, így a konfliktus ebben a kérdezz-felelek játékban talál végeláthatatlan, ismétlésen alapuló struktúrára. *A Párnaember* nyitott mű, ebből következik, hogy a konfliktusnak nincs megoldása; nincs győztes, csak vesztesek vannak. Tupolskinak nem sikerül megoldania a rábízott ügyet, Katurian pedig abban a tudatban hal meg, hogy novellái megsemmisültek.

Martin McDonagh értelmezői között egyetértés mutatható ki abban, hogy drámái erős kapcsolódást mutatnak az ír drámahagyománnyal. Heath A. Diehl korábban már idézett

---

[108] P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Bp., 2009. 276-277.
[109] Kurdi Mária a lelki ráhatás, megalázás, valamint fizikai bántalmazás akcióit szintén említi Lynch drámája kapcsán, in KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 101.
[110] Uo. 102.

tanulmánya olyan neveket említ, akik egyértelmű megfeleléseket vagy hatásokat tulajdonítanak olyan szerzőknek, mint Synge, O'Casey, vagy Friel, de az értelmezők között találhatók olyanok is, akik nem csak ír szerzőkkel látnak összefüggéseket, hanem más angolszász írókkal, mint például Pinter, Faulkner vagy Mamet.[111] Az ír dráma második reneszánszának szerzői közül Brian Friel-en és Tom Murphyn kívül Peter Lenz említi John B. Keane-t, Dermot Bolgert, Thomas Kilroyt, és Frank McGuinnesst,[112] akiknek a drámáit e fejezetben nem tárgyaltam, viszont elemeztem olyan darabokat, amelyek meglátásom szerint szoros összefüggéseket mutatnak a drámaíró műveivel. McDonagh kortársai közül is találni olyan szerzőket, akik hasonló eszközöket és témát választanak. Közülük Marina Carr és Conor McPherson talán a két legjelentősebb példa. Előbbi szerzőnek a *By the Bog of Cats* című drámáját itthon a Nemzeti Színház mutatta be 2005-ben, *A Macskalápon* címmel. Az előadás jelentőségét a darabot játszó színészgárda néhány neve bizonyítja: Básti Juli, Molnár Piroska, Stohl András, Kulka János, Bodrogi Gyula. Carr darabja egy időtlen lápvilág kegyetlen világát mutatja be, amelyben egyszerre érezhető a becketti dráma abszurd hatása és a Médea antik mítoszát újraíró gesztus. A szereplők neveiben enigmatikus asszociációk rejtőznek: Hester Swane (a „swan" jelentése hattyú), Mrs. Kilbride (a „kill bride" szószerinti fordítása „megölni a menyasszonyt"), Carthage (amely Karthágó angol nyelvű megfelelője), Catwoman (Macskanő). Ezek a karakterek McDonagh szereplőihez hasonlóan olyan értékrendet képviselnek, amelyre „nem applikálhatók az általános emberi szabályok".[113] McPhersonnak az 1997-ben megjelent *A gát* (*The Weir*) című darabja a legismertebb, amely egy vidéki ír kocsmában játszódik, ahol a szereplők természetfeletti dolgokról mesélnek egymásnak, így a történetek hitelessége kétségeket generál a szereplők között és a befogadóban is. Az akció a minimumra szorítkozik, így nagy szerepe lesz a dikciónak, és „a történetmondás lesz a dráma motorja".[114] McPherson darabja éppúgy összefüggésbe hozható Synge-gel, O'Casey-vel, Friellel és Murphy-vel, ahogyan azt e fejezetben McDonaghnál láthattuk, valamint a miliő és a szereplők is hasonló sémákat elevenítenek meg: „magányos öregemberek, furcsa agglegények, dicsekvő helyi üzletemberek, vidéki elszigeteltség, alkohol".[115]

---

[111] DIEHL, i. m. 113-114., A szerző itt olyan további értelmezők tanulmányaira hivatkozik, mint Mimi Kramer, Jack Kroll, Joseph Feeney, vagy John Lahr.

[112] LENZ, Peter: „Anything new in the Feckin' west?": Martin McDonagh's Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes, in Margarete RUBIK; Mettinger-Schartmann ELKE eds.: *Contemporary Drama in English Vol. 9., (Dis)Continuities: Trends and Traditities in Contemporary Theatre and Drama in English*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 28.

[113] SIERZ, Aleks: Marina Carr, in *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*, i. m. 44.

[114] WALLACE, Clare: Conor McPherson, Uo. 278.

[115] Uo.

Eamonn Jordan *From Leenane to L. A.* című könyve elején rávilágít arra, hogy az 1990-es években olyan események történtek, amelyek globálisan népszerűsítették az írek kulturális teljesítményét: ír filmek Oscar-jelölései, számos Eurovíziós Dalfesztivál-győztes, a *Riverdance* jelenség, a tradicionális ír dalok népszerűsítése és terjesztése olyan filmeken keresztül, mint például a *Titanic*, Seamus Heaney Nobel-díja, vagy az új drámaíró-generáció sikerei.[116] Kérdés marad azonban, hogy az új korszak teljesítményét mely nemzet könyvelheti el magának sikerként. Clare Wallace az 1990-es években megjelenő drámaírókat az ír dráma harmadik (nagy) generációjának tekinti, azonban később együtt említi őket az ugyanebben az évtizedben megjelenő brit drámaírók új hullámával,[117] amely azt sugallja, hogy e generációt már nem csak az írek mondhatják a magukénak. Az egyik legjobb példa erre éppen Martin McDonagh, aki saját bevallása szerint nem tartozik sem az írekhez, sem az angolokhoz; ehelyett úgy definiálja magát, mint „egyfajta köztesség”-et, aki nem tartozik semmiféle politikai, társadalmi, vallási, vagy egyéb izmushoz.[118] Ennek ellenére McDonagh darabjait számos ír drámákat összegyűjtő antológia tartalmazza, hiszen az ír vonatkozás tagadhatatlan a szerző művészetében; ugyanakkor a brutális erőszak megjelenítése, a groteszk és abszurd látásmód, a redukált és egyben különleges nyelvhasználat miatt magában hordozza azokat a vonásokat, amelyek a ’90-es években megjelenő brit szerzők műveire is jellemzők. A harmadik generáció művészeit – és ezáltal műveiket is – érintő emigráció és globalizáció egyrészt tehát a népszerűség szélesebb körének lehetőségét jelenti, másrészt pedig az a hátránya, hogy e (túl) széles kör miatt ez a generáció nem lesz képes egy olyan intézmény köré csoportosulni, mint amilyen az Abbey Színház, vagy a Field Day volt.

[116] P. J. Mathews-t idézi Eamonn Jordan, in UŐ.: *From Leenane to L. A.*, i. m. 9. és 31.
[117] WALLACE, *Suspect Cultures*, i. m. 17. Akit a szerző az új generáció tagjaiként említ: Gregory Burke, Jez Butterwoth, Marina Carr, David Greig, Nick Grosso, Davis Harrower, Sarah Kane, Patrick Marber, Martin McDonagh, Conor McPherson, Anthony Neilson, Mark O’Rowe, Mark Ravenhill, Judy Upton, Enda Walsh.
[118] Lanters, i. m. 221. Az eredetiben: „kind of in-between”.

II.

A brit hagyomány nyomdokában

„In-yer-face”. Az egymástól kötőjelekkel elválasztott szavak már ismertek, s talán egyre ismerősebben csengenek Magyarországon, annak ellenére, hogy a kifejezéshez kapcsolódó szak- és szépirodalom jelentős része még nem érhető el magyarul. A szósor magyar megfelelője azonban már egyezményesen elfogadottnak mondható hazánkban: „bele-a-pofádba”. Az új drámaírói mozgalom az 1990-es évek közepén kezdődött az Egyesült Királyságban és Írországban, amely a 2000-es évekre erősen befolyásolta az európai dráma alakulását. Fiatal drámaírók olyan műveket kezdtek írni, amelyeknek természetes, sőt olykor elemi részét képezik a káromkodásban, szlengben, argó nyelvhasználatban gazdag párbeszédek, az erőszakos (olykor brutális) kínzásokat megjelenítő, szexualitást és sokkoló képeket tartalmazó jelenetek. Mindezt a mára már elismert írók dramaturgiailag jól szerkesztett történetbe ágyazva „tálalják” a befogadónak, megőrizve így a drámák művészi, irodalmi, logikai, esztétikai értékét. Az irányzat képviselői közé sorolhatók – a teljesség igénye nélkül – olyan szerzők, mint Mark Ravenhill, Anthony Neilson, Phillis Nagy, Tracy Lett, Harry Gibson, Martin McDonagh, vagy a fiatalon elhunyt Sarah Kane.

Az említett szerzők mindegyikét tárgyalja Aleks Sierz *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today*[119] című könyve, amely az irányzat első átfogó monográfiájának tekinthető. Sierz a kötetben összegyűjti azokat a szerzőket, akik drámáikkal megalapították és máig képviselik ezt a fajta írásmódot, valamint egy vagy több művükön keresztül érvel munkásságuk eredetisége mellett. A könyv ezen felül megpróbálja meghatározni azokat a jellemzőket, amelyek által egy dráma az irányzathoz sorolható. A legtöbb in-yer-face alkotás provokatív módon bizonytalanítja el a befogadót olyan dolgokkal kapcsolatban, amelyekről általában stabil elképzeléssel rendelkezik: „ember(i) vagy állat(i), tiszta vagy piszkos, egészséges vagy egészségtelen, normális vagy abnormális, jó vagy rossz, hűséges vagy hűtlen, igaz vagy hamis, reális vagy irreális, (…) művészet vagy élet”.[120] E drámák többek között a társadalmilag elfogadott viselkedés korlátai miatt kialakult tabukat tematizálják, és elsődleges céljuknak tekintik, hogy megdöntsék, áthágják ezeket a határokat; és amikor sikert aratnak, „a nézők válnak bűnrészes tanúvá”.[121] Magától értetődővé válik „a vulgáris beszéd, az istenkáromlás, a szexuális visszaélések, a pornográfia, a drogok használatának bemutatása – s ezek még napjainkban is sokkoló erővel hatnak”.[122] Sierz könyvéről, és 2009-es pozsonyi Nová Dráma Fesztiválon tartott előadásáról a *Színház* folyóiratban jelent meg ismertető, amely elmondja, hogy a mű „a kortárs brit dráma, másképpen: a brit új írás legalapvetőbb

[119] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today*, Faber & Faber, London, 2001.
[120] Uo. 6-7. (Saját fordítás.)
[121] Uo.
[122] SIERZ, Aleks: Az új írás a kortárs brit színházban, in *Színház*, 2009/10. 60-61. (Markó Róbert fordítása.)

forrásmunkája lett, számos nyelvre – többek között németre, olaszra, szlovénra, törökre – lefordították. Magyarul mind ez idáig még részletek sem jelentek meg belőle”,[123] és tény, hogy eddig a témáról más magyar nyelvű monografikus művet sem adtak ki. Ezek alapján könnyen megállapítható, hogy annak ellenére, hogy több tanulmány és kritika érinti az in-yer-face témakörét, az irányzat érdemi magyar recepciója máig nem kezdődött meg. Egyes drámák, drámaírók recepciójáról beszélhetünk ugyan, de fontos megjegyezni, hogy ezek a recepciók saját jogon jöttek létre – mondhatni önkényesen – és nem az in-yer-face irányzatán belüli szerzőként tárgyalnak bizonyos műveket, művészeket.

A korábban említett szerzők közül Magyarországon nagy népszerűség övezte Sarah Kane drámáit. *Megtisztulva (Cleansed)*[124] című darabját Zsótér Sándor rendezte meg a Trafóban 2001-ben. Az előadásról a *Népszabadság*ban ugyanez év szeptemberében a következőt írta Molnár Gál Péter: „Vad, elkeseredett színdarab a *Megtisztulva*. Írónője 29 évesen fölkötötte magát. Megnézése után az ember maga is megfontolás tárgyává teszi a dolgot. Szemzugba adott kábítószeres injekció. Levágott kezek. Kimetszett nyelvek. Akasztás. Görcsös önkielégítések. Nyílt színi kopulációk. Két pederaszta szerelmi jelenete verbálisan és cselekvőleg”.[125] Zsótér Sándor 2003-ban a *Phaedra szerelmét*[126] vitte színre. A *Criticai Lapok* 2004-ben közölte Deme László cikkét, Kane *4.48 pszichózis*[127] című darabjának bemutatójáról, amely a Merlin Színházban volt: „Azért zavarba ejtő az angol szerző darabja, mert az öngyilkosságot nem deviáns cselekedetként, hanem szükségszerű megoldásként tárja fel. Sarah Kane maga is több öngyilkosságot kísérelt meg, míg az utolsónál már nem tudták megmenteni. Korai halála után egy évvel, 2000-ben volt a *4.48 pszichózis* című darabjának ősbemutatója a londoni Royal Court Theatre-ben. Különös hangulatú mű, a Merlin Színház előadásának színlapja szerint ’- öngyilkossági jegyzetek egy felvonásban -’”.[128]

Az előbb említett újságcikkek és színikritikák a legelső magyarországi előadásokat tárgyalják, azóta már sokan és sokat írtak Sarah Kane és más in-yer-face szerzők műveinek színpadi bemutatóiról, s napjainkban, szakmai berkekben már nem számít új keletűnek a téma. Ezért tartom érdekes jelenségnek, hogy a nagy hatású magyar előadások ellenére a tudományos recepció már két évtizede mellőzi e darabok és az in-yer-face irányzat

---

[123] Uo.
[124] KANE, Sarah: *Complete Plays*, Methuen Drama, London, 2001., 105-152.
[125] MOLNÁR GÁL Péter: Luka, a sorozatgyilkos dealer, in *Népszabadság*, 2001. szeptember 17.
[126] KANE, Sarah, i.m. 63-104.
[127] Uo. 203-246.
[128] DEME László: Lehet-e jobb utána?, in *Criticai lapok*, 2005/3. vagy http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33446 (Letöltés: 2015. 09. 28.)

mélyreható vizsgálatát. E téma részletes kifejtése azonban nem ennek a dolgozatnak a feladata, ezért a kilencvenes évek „új drámaírói” közül csak néhány reprezentatív alkotást fogok kiemelni. Mindenekelőtt azonban érdemes megvizsgálni, hogy honnan eredeztethető az irányzat, amelyet e dolgozatban használatos in-yer-face mellett „új érzékenységnek” (new sensibility), „új avantgárdnak” (new avantgarde), „új brutálisoknak” (new brutalism), „új jakobinistáknak” neveznek a kritikusok.[129]

Ez utóbbi elnevezés érthető, hiszen az in-yer-face mintha az Erzsébet- és Jakab-kori drámától kölcsönözne hasonló dramaturgiai fordulatokat, az antik korban (még csak) elmondott, de el nem játszott erőszakos, olykor brutális akciókat tartalmazó jeleneteket, a vulgáris nyelv használatának gyakori alkalmazását. (Angliában a 16. század közepén kerültek lefordításra Seneca művei, aki olykor meglehetősen naturalisztikus eszközökhöz nyúlt drámáiban a halál ábrázolását illetően, természetesen ekkor még kizárólag a dikcióban.[130]) Székely György *Lángözön* című műve az olyan ismert 16-17. századi angol szerzők mellett, mint William Shakespeare, Thomas Kyd, John Webster vagy Christopher Marlowe még számos más drámaírót említ, akiknek a darabjait a cenzúra betiltotta vagy megcsonkította az erőszakos jelenetek, vagy a bennük szereplő káromkodások miatt.[131] Az Erzsébet- és Jakab-kort követő drámairodalomnak szinte minden korszakából fel lehetne sorolni olyan kivételesnek számító műveket, amelyek az erőszak nyílt színi megjelenítésével provokáltak, irányzatként azonban csak a huszadik század közepén bontakozik ki egy olyan színháztörténeti korszak, amelynek máig érezzük hatását, és amely befolyással volt az 1990-es években jelentkező szerzők műveire is.

Dühös fiatalok

1956. május 8. fontos dátum az angol színháztörténet számára. Ezen a napon mutatták be John Osborne *Dühöngő ifjúság* (*Look Back in Anger*) című darabját, amelyre sok szakember egy új korszak kezdeteként tekint. Úgy tűnhet, hogy Angliában az 1950-es

---

[129] ARAGAY, Mireia; KLEIN, Hildegard; MONFORTE, Enric; and ZOZAYA, Pilar eds.: *British Theatre of the 1990s – Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Palgrave MacMillan, New York, 2007. 142.

[130] „Mind szertevérzi a rétet; zúzódó fejét/ sziklákba ütvén, ágak tépik fürtjeit;/ szép tiszta arcát szétverik kemény kövek;/ sok sebbe pusztul balsorsát ért ifjubáj./ A már halódó testet görgeti gyors kerék,/ majd felragadja egy tépődő gallyu törzs,/ s ágyékközepébe fúrva tartja egy faág./ Felszúrt urának szekere majd maga is leáll,/ a lovak a sebtől dermednek; s aztán tovább/ tépik, ki uruk volt, és félholttá szeldelik/ a bokrok. Az éles tüskéjű szederbozót,/ s minden fa törzse teste tagjaival tele./ Szolgái csoportja, gyászban, végigtévelyeg/ mindarra, merre Hyppolytus széttépetett,/ vérfolt jelezte helyeknek hosszú során.”, SENECA, Lucius Annaeus: Phaedra, in *Seneca tragédiái*, Európa, Bp., 1977. 86.

[131] SZÉKELY György: *Lángözön – Shakespeare kora és kortársai*, Európa, Bp., 2003.

években kezdődő és az 1960-as években sikerkorszakát élő Angry Young Men mozgalom drámái szinte előzmény nélkül, robbanásszerűen jelentek meg a londoni színpadokon, azonban ez nincs így. A fent említett példákon kívül az abszurd dráma évekkel, illetve egy évtizeddel korábbi megjelenése, ha nem is volt komoly befolyással erre a korszakra, az érzület, ami az abszurd hátterében húzódik, számos esetben azonosságot mutat a dühöngő ifjúság képviselőinek darabjaival: „a társadalomtól elszakadt, neurotikus ember nyugtalanságát, félelmét, bizalmatlanságát, a szorongás állapotát" fejezik ki ezek a darabok, azt az élettől való elidegenedést, „amely valamennyi értelmi vagy érzelmi reagálás helyébe lép".[132] 1955-ben mutatják be először londoni színpadon Beckett *Godot-ra várvá*ját, 1957-ben jelenik meg *A játszma vége* (*Endgame*), ugyanebben az évben Osborne két darabja, a *Sírfelirat George Dillonnak* (*Epitaph for George Dillon*) és *A komédiás* (*The Entertainer*), 1958-ban pedig (húsz évvel az eredeti megjelenés után!) először adják ki angol nyelven Artaud-nak *A Színház és Hasonmása* című kötetét. Az évszámok, a ma már nagyra becsült nevek és a hozzájuk kapcsolódó színháztörténeti események felsorolása folytatható, amelyből világossá válik, hogy e két irányzat részleges együttélése voltaképpen ugyanannak a társadalmi, politikai, történelmi problémának a következménye, ugyanakkor két különböző művészeti attitűd, melyek közül egyik sem kínál megoldást a problémára. A probléma pedig a magára maradt ember és vele szemben a társadalom hatalmainak fenyegetése. Az 1950-es és 1960-as évek mozgalmának képviselői kifogásolták „a pénz erkölcsgyilkos hatalmát, a karrierizmus kíméletlen módjait, a társasági élet üressé vált formáit, a burzsoázia procc modorát és ízléstelenségét, az egyetemek avult szellemét".[133] Mihályi Gábor szavaival élve ezek a művészek „egy igazságosabb, emberibb társadalmi rend szószólói", ebből következik, hogy az angol irodalom realista tradíciójához kapcsolódnak, emellett pedig olyan társadalomkritikusok, akik Synge-et, O'Casey-t, Gorkijt tekintették mesterüknek, ugyanakkor „úgy érezték, hogy a realizmus, naturalizmus századvégi ruháját kinőtték, ez a forma már nem alkalmas a modern világ szerteágazó ellentmondásainak a közvetítésére".[134]

E korszak drámája számára két londoni társulat jelentette a bölcsőt: az egyik Joan Littlewood társulata volt, az 1953-ban Stradfordba költözött Theatre Workshop, a másik pedig az English Stage Company, amely 1956-ban kezdte meg működését a Royal Court Theatre-ben. Ez utóbbinak volt köszönhető, hogy Osborne Jimmy Portere először „kelt életre" a

---

[132] BÁTI László, KRISTÓ-NAGY István szerk.: *Az angol irodalom a huszadik században*, I. kötet, Gondolat, Bp. 1970. 50-51.
[133] Uo. 48.
[134] MIHÁLYI Gábor: *Végjáték – A nyugat-európai és amerikai dráma huszonöt éve (1945-1970)*, Gondolat, Bp., 1971. 140-141.

színpadon, azóta pedig számos drámaírónak kezdődött a pályafutása ezen a helyen. Ennek a huszonöt éves fiatalembernek, Jimmy Porternek a története, azonban úgy tűnik, minden későbbi drámánál erősebben határozza meg a huszadik század második felének trendjeit az angol drámairodalomban. A főszereplő alakja már-már egy pszichopatára emlékeztet, akinek a darab során csak egy-két alkalommal van nyugodt pillanata. A nyitójelenetben a főszereplőt idegesíti a vasárnapi újság, hogy felesége Alison éppen vasal, hogy barátja, Cliff nem képes magának kilenc penny-ért megvásárolni a napilapot, hogy a teavizet még senki sem tette fel, és hogy a templom harangja misére hívja a hívőket. Az apró környezeti hatásokra tett kötözködő megjegyzéseknek és odamondásoknak a mélyén azonban komoly probléma húzódik. Jimmy szerint az emberek már csak mímelik, hogy emberek, és valójában minden napjuk ugyanarról szól:

> „JIMMY: God, how I hate Sundays! It's always so depressing, always the same. We never seem to get any further, do we? Always the same ritual. Reading the papers, drinkig tea, ironing. A few more hours and an other week gone. Our youth is slipping away. Do you know that?" [135]

Ez az, ami ellen Jimmy lázad. Osztivits Levente szerint a *Dühöngő ifjúság* „a modern társadalom gépezetébe csavarként beépült ember, az *established man* elformátlanodásának, dehumanizálódásának" drámája. Jimmy olyan karakter, aki „tombol, tör-zúz, rekedtre ordítja a hangszálait, s aztán, mint aki jól végezte dolgát, megnyugszik".[136] Visszataszító, agresszív karaktere új hangként szólal meg a maga korában és egy egész generáció azonosul az általa képviselt életérzéssel. Kenneth Tynan, a kor egyik jelentős kritikusa így ír a *The Observer* hasábjain: „a *Dühöngő ifjúság* valószínűleg csak egy kisebbség ízlését elégíti ki. De voltaképpen az a fontos, mekkora is ez a kisebbség. Én körülbelül hatmillió-hétszázharminchárom ezerre becsülöm – ennyi húsz és harminc év közötti ember él ebben az országban".[137]

A főszereplő nem hajlandó tudomást venni más emberek érzéseiről, negligálja feleségét (vele kapcsolatban leginkább az zavarja, hogy nagypolgári családból származik), barátai véleményét semmibe veszi, provokálja a hozzá közelállókat, elégedetlen a helyzetével,

---

[135] OSBORNE, John: *Dühöngő ifjúság/Look back in Anger*, Európa Könyvkiadó, Bp., 1990. 20. („JIMMY: Jaj, de utálom a vasárnapot! Mindig ugyanaz, mindig olyan nyomasztó. Mintha soha egy lépéssel sem jutnánk előbbre. Örökké a megszokott program. Újságok, tea, vasalás. Még egy-két óra, aztán ez a hét is elszaladt. Így fogy el a fiatalságunk. Tudjátok-e?", Uo. 21., Ottlik Géza fordítása.)
[136] OSZTOVITS Levente: John Osborne, in *Az angol irodalom a huszadik században*, i. m., II. kötet, 234.
[137] Kenneth Tynan-t idézi Osztovits Levente, Uo., 231.

amelyen javítani szeretne, azonban ennek érdekében nem hajlandó a változásra. Hosszan lehetne sorolni Jimmy kellemetlen, megalkuvást nem tűrő karakterének jellemzőit, a *Dühöngő ifjúság* magyar értelmezéseinek többsége pedig kimerül abban, hogy Porter alakját és cselekedeteit elemzi, és próbál választ keresni arra, hogy mire is olyan dühös ez a fiatalember. E ponton talán csak Pálffy István lép túl. A szerző *Az új angol dráma – mint a „valóság drámája”* című könyvében szintén Jimmy karakterének erőszakosságából, türelmetlen, mindenkit szidalmazó természetéből indul ki, azonban az analízis során megállapítja, hogy a főszereplő viselkedése határozza meg a dráma konfliktusát és a cselekmény kibontakozásának irányát is. Pálffy szerint számos kritikus figyelt fel a darab azon sajátosságára, hogy „a szituáció és a jellemrendszer azáltal fejlődik drámává Osborne kezében, hogy a drámaíró a két tábor közti alapvető különbséget csak Jimmy Porter korlátlan energiájában és a másik oldal enervált passzivitásában láttatja, s ebből a különbségből fejleszti ki a cselekményt, amely egyébből sem áll, mint Jimmy energia-kitöréseinek egyre megrázóbb következményekkel járó láncolatából”.[138] A dráma a huszonegyedik század kritikusának szemével vizsgálva talán már nem tekinthető mesterműnek, azonban történeti jelentősége miatt fontos beszélni róla, és azért is, mert számos olyan probléma merül fel vele kapcsolatban, amelyet a korabeli elemzők figyelmen kívül hagytak.

A kritika a kelleténél kevesebb jelentőséget tulajdonít például Cliff és Alison kapcsolatának. A két szereplő többször érzékien öleli át egymást és számos alkalommal csókolóznak, bár az instrukciók nem részletezik, hogy a csókok vajon baráti jellegűek-e vagy ennél többről van-e szó. Cliff a darab elején megcsókolja Alison kezét, majd a szájába veszi a nő ujjait, Jimmy pedig szemtanúja a jelenetnek és nem tanúsít különösebb ellenvetést ennek láttán. A harmadik felvonás első képében ehhez hasonló, amikor Helena ujjai Jimmy szája közelébe kerülnek és a férfi csókolgatni kezdi őket. Cliff és Alison kapcsolata szempontjából érdekes momentum, hogy előbbi éppen akkor jelenti be távozásának szándékát, amikor már nem lát esélyt arra, hogy Alison visszatérjen a lakásba. Az elemzések többsége Jimmy-t tartja kegyetlen és kíméletlen szereplőnek, Alison azonban a főszereplőhöz hasonló módon jár el, amikor bejelentés nélkül hagyja el férjét (hátat fordítva ezzel a házasság intézményének), ráadásul nem saját döntése alapján, hanem barátnője, Helena unszolására. Alison távozása, és ezzel együtt elvesztésének lehetősége Jimmy-nek ugyanolyan kínt jelent, mint a dráma ezt megelőző részeiben Jimmy támadásai Alison számára, a különbség, hogy Jimmy kevésbé mutatja ki érzelmeit, energiáját önmaga megerősítésére fordítja, gyengeségeit pedig elrejti. E

[138] PÁLFFY István: *Az új angol dráma – mint a „valóság drámája”*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1978. 96.

gyengeségek azonban felszínre kerülnek a darab utolsó jelenetében, amelyet a kritikusok többsége megdöbbentően szentimentális zárlatnak tart, ami nem méltó egy olyan darabhoz, amely „egy nemzedék társadalmi elégedetlenségét fogalmazza meg”.[139] A jelenet azonban azt hangsúlyozza, hogy bár Jimmy-nek és Alisonnak is joga lenne hibáztatni a másikat a történtekért, egyikőjük sem teszi ezt, mert mindketten jól tudják, hogy a probléma nem bennük van, hanem az őket körülvevő társadalomban, amelyhez mindketten más attitűddel közelítenek: Jimmy dühöngő, harcoló magatartása ugyanolyan céltalannak és eredménytelennek bizonyul, mint Alison beletörődése és megalkuvása. Jimmy és Alison viszonya szokatlan (szerelemi) kapcsolat, amely a másik fél fájdalmára épül, és amelyben a mókus-mackó allegória jelentése az, hogy minden, ami a drámában történt „öt perc, egy nap, vagy egy hónap múlva elölről kezdődhet”.[140]

A dráma alapszituációja Christopher Innes szerint életrajzi ihletésű, hiszen Osborne az első feleségével (Pamela Lane színésznővel) való kapcsolata idején, a házaspárral együtt élt a drámaíró barátja, Anthony Creighton, aki közreműködött Osborne korai darabjainak megírásában. Innes ezenkívül azt is szóbahozza, hogy a szerzőnek ebben az időben volt egy szeretője, Jill Bennett, aki miatt Pamela nem vállalta a házasságukból születendő gyermeket.[141] Pálffy István ugyancsak önéletrajzi figuraként értelmezi Jimmy-t, és rámutat, hogy a dráma instrukciói több helyen olyan információt közölnek az olvasóval, amelyre a dialógusokban nem derül fény, továbbá megállapítja, hogy a Porter jellemét leíró szerzői instrukciók alkotói együttérzésről tanúskodnak.[142] Ha helytállónak tekintjük Pálffy és Innes következtetéseit, akkor az önéletrajzi elem még jó ideig ott él Osborne műveiben, hiszen *A komédiás*ban Archie Rice, a *Luther*ben pedig a címszereplő is Jimmy Porterhez hasonló, lázadó típusú, erősen megrajzolt alak. Porter jelleme, üzenete és a *Dühöngő ifjúság* radikális szemléletmódja egyedi csapásirányt ad a következő évtizedek fiatal drámaíróinak, eszközhasználatából pedig máig kölcsönöznek a kortárs szerzők: verbális, pszichikai és tettleges erőszak változatos összjátéka, az ezekkel kölcsönhatásban álló (olykor érzelemmentes) szexualitás, a szereplők aktuális élethelyzetének változatlansága és megváltoztathatatlansága, és ezekkel egy időben a társadalom abnormális működésének felmutatása ma is hatásos és sikeres drámákat hoznak létre.

Az 1950-es évek angol drámairodalmának fontos alakja Arnold Wesker, aki Magyarországon a *Konyha* (*The Kitchen*, 1959) című darabjával, illetve az úgynevezett

---

[139] OSZTOVITS Levente, i. m. 238.
[140] PÁLFFY István, i. m. 98.
[141] INNES, Christopher: *Modern British Drama – The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2002. 87.
[142] PÁLFFY István, i. m. 93.

Wesker-trilógiával, a *Tyúkleves gerslivel* (*Chicken Soup with Barley*, 1958), a *Gyökerek* (*Roots*, 1959) és a *Jeruzsálemről beszélek* (*I'm Talking About Jerusalem*, 1960) című drámákkal vált ismertté. Korai műveinek stílusa és pályája indulása nagyon hasonló Osborne-éhoz. Osborne huszonhét éves, amikor bemutatják a *Dühöngő ifjúság*ot, Wesker huszonhat, amikor először játsszák első darabját Coventry-ben. Mindketten munkásosztályba tartozó szülők gyermekei, és Wesker talán még Osborne-nál is nehezebb utat jár be, mielőtt a színház és a drámaírás lesz az élete. Konyhán dolgozik mosogatóként, majd Párizsban lesz szakács és az itt szerzett pénzből iratkozik be a London School of Film Technique-be, ahol megismerkedik Lindsay Andersonnal, akinek a közreműködésével a *Tyúkleves gerslivel* először színpadra kerülhet. Az utóbbi darabot a Belgrade Theatre 1958. július 7-ei ősbemutatója után egy héttel már a londoni Royal Court Theatre is játssza. A szerző Osborne-hoz hasonlóan a munkásosztály életének nehézségeit viszi színpadra, azzal a különbséggel, hogy neki megoldási javaslata is van a problémára, amelyet ábrázol. A Wesker drámáiban megjelenő önéletrajzi elemek nem vitatottak. Az egyik vele készült interjúban így nyilatkozik: „A *Tyúkhúsleves gerslivel* az egyik legönéletrajzibb jellegű művem... Nem is az izgatott, hogy elmondjam a családunk történetét, hanem hogy anyámról beszéljek [Wesker édesanyja magyar származású – G. P.], aki élete végéig megmaradt hithű kommunistának. Szörnyű, véres vitákat folytattunk, a legdurvább összeütközésünk a magyarországi ötvenhattal kapcsolatban volt. Természetesen nagyon összetörte, ami történt, de valamit mégis sikerült megmenekítenie magának. A darab utolsó monológja többé-kevésbé megegyezik azzal, amit ő mondott akkor. Emlékszem jól, teljesen lenyűgözött, ahogyan beszélt. Függetlenül attól, hogy egyetértek-e vele vagy sem, egyszerűen fantasztikus volt látni, hogy ez az asszony mennyire akar és mennyire tud hinni valami gyönyörű ideálban, mennyire kapaszkodik belé. Ez nagyon megfogott. Ezt az életet szerettem volna megmutatni, azt az utat, amely ide vezetett".[143] Az önéletrajzi elemek között azonban jelen van egy didaktikus, tanítani akaró hang, amelynek a legfontosabb mondanivalója, hogy az angol fiatalok kilátástalan helyzetére a szocializmus jelenti az egyetlen megoldást. Sz. Szántó Juditnak még Wesker és Osborne sikerkorszakában jelent meg *Az angol színház új hulláma* című könyve, amelyben így ír az előbb említett szerző szocializmushoz fűződő viszonyáról: „A szocializmus weskeri koncepciója azonban valóban túl általános és naiv ahhoz, hogy az általa igen színvonalasan feltárt társadalmi problémák bonyolultságával megmérkőzzék". Ennek ellenére Wesker „beszélni akar a szocializmusról, abban a formában, ahogy az benne jelenleg él".[144] Wesker a

[143] UPOR László: Wesker ölte meg Mostelt – Beszélgetés az angol drámaíróval, in *Színház* 1997/9. 34.
[144] SZ. SZÁNTÓ Judit: *Az angol színház új hulláma*, Színháztudományi Intézet, Bp., 1963. 79.

társadalommal kapcsolatos elgondolásait nem csak a művészetében igyekezett megvalósítani. Élete egyik legfontosabb küldetésének tekintette, hogy segítse a művészek, a művészet és a munkásközösség találkozását. Ebből a célból írta meg az életművét alapjaiban meghatározó elméletét, az *Art Is Not Enough* című cikkben,[145] „amelynek lényege az, hogy az alkotóművésznek nem csak műveivel, hanem közvetlen politikai aktivitásával is szolgálnia kell a társadalmi haladás ügyét”.[146] Tervében előrelépést jelentett a Centre 42 (Negyvenkettes Központ) 1961-es megalapítása, amely a londoni Camden Town városrészben, egy Roundhouse nevű egykori mozdonygarázsban lelt otthonra, és itt székelt egészen 1970-es megszűnéséig.

Bár a *Konyha* előbb keletkezett, mint a *Tyúkleves gersli*vel, mégis ez utóbbi 1958-as sikere tette lehetővé, hogy az előbbi egy évvel később színpadra kerüljön. Sokak szerint a *Konyha* Wesker leginkább naturalisztikus műve. A cselekmény egy angol étterem konyhájának egyetlen napját mondja el. A szereplők ebben az atmoszférában a gépekkel válnak egyenlővé, mindenkinek megvan a maga feladata, a maga gyengesége, amiért folyton hibáztatni lehet, és megvan a maga beosztása, vagy funkciója is: mindenki csak egyféle ételt készít, azt „gyártja”, amit egyszer már betanult, a változás és változatosság szóba sem jöhet. A konyha Európa különböző országaiból érkezett munkavállalóknak biztosít megélhetést; a karakterek között vannak németek, görögök, olaszok, írek, ám egyetlen nemzet sem képviseli magát kettőnél több taggal. A karaktereknek és a szituáció megalkotásának ez a valóban életszerű fogása összecseng Weskernek azzal a sokszor idézett mondatával, amit a drámához írt bevezetésben olvashatunk: „Shakespeare tekintse színpadnak a világot, én konyhának tekintem, ahol az ágálók egymást meg nem érthetik, és a lótás-futásban a barátság, szerelem és ellenkedés hamar lobbanó szalmacsóvái is sorra kihunynak”.[147] Az azonos országból érkezett szereplők gyakran beszélnek egymással a származásuknak megfelelő anyanyelven, az akcentusok groteszk keveredése és egymásmellettisége pedig sajátos hangulatot kölcsönöz a műnek.

A konyhai munkások közül az egyetlen kivételnek Peter, a német szakács tekinthető, aki nem elégszik meg sorsával, Monique-ot a pincérnőt szeretné elcsábítani a férjétől, azonban a nő, a többi szereplőhöz hasonlóan nem hagyja érvényesülni vágyait, nem enged a férfinak. Ehhez képest Peter az álmainak, a céljainak él, a többiek azonban nem veszik komolyan lelkesedését, saját pesszimizmusukat és kilátástalanságuk példáit zúdítják a

---

[145] WESKER, Arnold: Art Is Not Enough, in *The Twentieth Century*, 1961/február, 190-194.
[146] PÁLFFY, i. m. 127.
[147] WESKER, Arnold: *Konyha*, Európa Könyvkiadó, Bp., 1984. 7. (Bartos Tibor fordítása.)

huszonhárom éves fiúra, s így nyilvánvalóvá válik, hogy Peter ebben a környezetben, ilyen mentalitású emberek között nem lesz képes érvényesülni. Jimmy Porter attitűdje a mű végén kerül felszínre Peter alakjában, amikor a fiú húsvágó bárdot ragad és elvágja az épület gázcsövét, megbénítva ezzel a konyha működését. A konyha, mint a kapitalista világ allegóriája a tulajdonosnak, Mr. Marangonak az erre adott reakciójában válik világossá:

> „MARANGO: *(To Frank, gently appealing)* Why does everybody sabotage me, Frank? I give work, I pay well, yes? They eat what they want, don't they? I don't know what more to give a man. He works, he eats, I give him money. This is life, isn't it? I haven't made a mistake, have I? I live in the right world, don't I? *(To Peter)* And you've stopped this world. A shnip. A boy. You've stopped it. Why? Maybe you can tell me something I don't know".[148]

Pálffy István helyesen állapítja meg, hogy a *Konyha* újszerűsége abban fogható meg, hogy Wesker „színpadi alakjainak egymáshoz való viszonyát, konfliktusait, a dráma főbb csomópontjait a munkafolyamatnak és az egyéni érzelmek megnyilatkozásainak találkozási pontjaiba helyezi, és a végső megoldást a kettő közötti feszültség csúcsában adja meg, mint a munkafolyamat végső eredményét".[149] Ezt erősíti meg a fenti idézetet megelőzően Peter hisztérikus jelenete, amikor a berendezést összetörve, bárddal a kezében, fékevesztett bikaként rohan ki a színről, majd véresen, már-már transzba esett állapotban hozzák őt vissza.

E megrázó jeleneten kívül Wesker darabjában számos olyan pont van, amely miatt az az 1990-es évek brit drámájának hatástörténeti előzményeként értelmezhető. Akárcsak Osborne, vagy (a későbbi évtizedekben) Pinter darabjaiban, a *Konyhá*ban is felülértékelődnek azok az egyszerű, hétköznapi tárgyak és jelenségek, amelyek apró konfliktusforrásként vannak jelen, és amelyek tovább öröklődnek Sarah Kane, vagy McDonagh darabjaira. Weskernél is vita tárgyát képezheti egy étel, egy merőkanál vagy egy kifejezés, amit a dialógus egyik résztvevője nem képes értelmezni. Egymással ellentétes dolgok kerülhetnek érintkezésbe egymással, mint amikor a konyhában dolgozók még Frank poénján nevetnek, és az önfeledt nevetésbe szinte észrevétlenül szűrődik bele Hans ordítása, aki megégette az arcát

---

[148] WESKER, Arnold: *The Kitchen*, in *Wesker's Social Plays*, Oberon Books, London, 2012. („MARANGO: (*Franknél keresi igazságát*) Miért szabotál engem mind, mondja meg, Frank? Adok munkát, megfizetem, nem? Esznek, ami tetszik, nem? Mit adhatok, mondja meg? Dolgoznak, esznek, pénzt látnak. Ennyi az élet, nem? Hol hibáztam én? Talán nem ezen a világon élek? *(Peterhez fordul)* Te meg kioltod a világomat! Takonypóc létedre! De miért? Halljuk. Hátha megtudok valamit, amit eddig nem tudtam.", in WESKER, Arnold: *Konyha*, i. m. 83. Bartos Tibor fordítása.)

[149] PÁLFFY, i. m. 135.

a fazékból kicsapódó forró gőzzel. Mindkét korszak drámája szélsőségesen negatív formában ábrázolja a szerelmet: a *Konyhá*ban a Nicholas és Daphne, valamint Peter és Monique között nem öleléseket, és csókokat látunk, hanem féltékenységet, hazugságot és számonkérést.

A *Konyha* szerkesztettségét tekintve meglehetősen egyhangú dramaturgiát követ, amelyben az esemény lassan bontakozik ki, és nem mond többet annál, hogy a szereplők sohasem lesznek képesek kijutni a pokoli konyhából. A monoton és didaktikus beszédmód mellett azonban, ami e drámát a maga korában egyedivé teszi, az az újszerű látásmód, ami Wesker szerint a legfontosabb összetevő: „Egy író sajátos 'hangját' nem a dialógustechnika első pillantásra felismerhető trükkjei határozzák meg, hanem az az egyéni látásmód, ahogyan elméje és érzékenysége az élet tapasztalásait felfogja-feldolgozza. Csodálhatjuk a technikai ügyességet, de nem az tesz naggyá és időállóvá egy drámát. Elmondhatjuk egy íróról, hogy: 'Milyen mesterien kezeli a párbeszédet, szinte hallani, ahogy *valóságos* figurák beszélnek a színpadon.' Mégsem a dialógus az, ami egy drámát a határokon átrepít".[150]

Kétségtelen, hogy Wesker drámái ma már nem olyan érdekesek, mint az 1950-es és 1960-as évek fordulóján, s meglehet, már harminc-negyven évvel ezelőtt sem voltak azok. Egy 1984-es kritika, amely *A királynő katonái*nak a Madách Kamaraszínházban tartott bemutatójáról számol be, így nyilatkozik a bevezető sorokban: „az 1950-es évek végén az újdonság varázsával hatott – a valóság szociologikus ábrázolása, a társadalmi ellentmondások szókimondó feltárása, korábban szinte elképzelhetetlen témák és hősök színpadra vitele –, ma már szinte közhelyszámba megy, ma a korábban tabunak tekintett kérdések színre vitele sem sokkírozza a nézőket. A történelmi távlat most már lehetőséget nyújt annak eldöntésére, mennyiben értékállók ezek a darabok, s mennyi bennük a korhoz kötött aktualitás".[151] Wesker nem sorolja magát a huszadik század nagy drámaírói közé,[152] s drámái valóban nem érnek fel olyan szerzők alkotásaival, mint például Beckett, Pinter, vagy Stoppard, csakhogy néhány kortársat említsünk. Hatástörténeti fontossága azonban mára tisztán érzékelhető és a „korhoz kötött aktualitás" is értelmet nyer, ha drámáinak eszköztárát, vagy a társadalmi problémákkal kapcsolatos érzékenységét a huszadik század végén megjelenő in-yer-face irányzat felől vizsgáljuk, amelyet a '80-as évek kritikusainak még nem volt alkalma megtenni.

Az 1950-es, 1960-as években a drámákat erős cenzúra alá vetették és több neves szerző darabját is betiltották. 1965-ben erre a sorsra jutott Osborne *Nekem való hazafi* (*A Patriot for Me*) című darabja is, amelyet az English Stage Company ennek ellenére műsorra

[150] UPOR László: Wesker ölte meg Mostelt, i. m. 36.
[151] WELLMANN Nóra: A királynő katonái, in *Színház*, 1984/10. 18.
[152] Lásd UPOR László: Wesker ölte meg Mostelt, i. m. 34.

tűzött. (A bemutató úgy vált lehetségessé, hogy az előadások alkalmára a színház klubbá alakult, aki pedig kíváncsi volt az előadásra, annak ki kellett váltania a klubtagságot.[153]) A magyar szakirodalom Edward Bond munkásságából a *Kinn vagyunk a vízből* (*Saved*, 1965) és a *Lear* (1971) című drámákat szokta előtérbe helyezni. Előbbit „a Royal Court Theatre-ben tartott bemutató után maga Lord Chamberlain, a legfőbb cenzor tiltotta be; egy évre rá a *Kora reggel* (*Early Morning*) ugyanerre a sorsra jutott és a bemutatót utcai tüntetés követte;" ez utóbbinak a Müchenben tartott premierjét „már az első felvonás alatt százak hagyták el; a frankfurti előadást a nézőtéri kiabálás és felháborodás miatt kénytelenek voltak félbeszakítani".[154] *Kinn vagyunk a vízből* című, korszakalkotónak tekinthető drámájában Bond a mozgalomhoz híven alkalmazza a vulgáris nyelvhasználatot, megjeleníti a korabeli munkásosztály értelmileg és érzelmileg szegény hétköznapi valóságát, és kritikus nézőpontból teszi drámája tárgyává az ember erőszakosságát, mint a modern társadalom terheiből fakadó természetes hozadékot. Ebben a drámában fiatalok kisebb csoportja megkövez egy csecsemőt, „a *Keskeny út észak mélyébe* (Narrow Road to the Deep North, 1968) című darabban kisgyerekeket végeznek ki, nyílt színi harakirinek lehetünk szemtanúi; a *Kora reggel* második felében kannibalizmus folyik, a főszereplők (közöttük Viktória királynő, Gladstone és Florence Nightingale) mohón falják fel egymás testrészeit".[155] Már e rövid leírások alapján is kijelenthető, hogy Bond drámái egy lépéssel tovább mennek azon a határon, amelyet Osborne és Wesker művészete néhány évvel korábban átlépett. Ennek ellenére a kiindulási pont mindhárom szerzőnél ugyanaz: a munkásosztály életének sajátos, nyers, formabontó ábrázolása. Az előbb említett darabokban megjelenő szélsőséges brutalitás az 1960-as évek legfelforgatóbb drámáinak szerzőjévé avatják Bondot, s ezek közül a *Kinn vagyunk a vízből* című darab máig a legsikeresebbnek mondható.

A dráma három fiatalember egymáshoz való viszonyát mutatja be, amely kezdetben még csak a szókimondó dialógusok miatt mondható a hétköznapihoz képest szokatlannak. Len félórányi ismeretség után kerül Pam lakására, ahol a szexuális aktust megzavarja Harry, Pam apja. Az egyszeri alkalom később kapcsolattá érik, a lány azonban idő közben elhidegül Lentől és Fred iránt kezd mélyebb érzelmeket táplálni, utóbbi azonban annak ellenére sem hajlandó Pam mellett maradni, hogy a nő azt állítja, hogy nem rég született gyermekének ő az apja. Len felelősséget vállal érzelmeiért és nem hajlandó elköltözni Pamtől, annak ellenére sem, hogy tudja, Pam valószínűleg Fredet szereti; Fred ezzel szemben hallani sem akar a

[153] MIHÁLYI Gábor, i. m. 149.
[154] Földényi F. László utószava Edward Bond drámáihoz. Lásd: BOND, Edward: *A pápa lakodalma – Négy dráma*, Európa, Bp., 1976. 377.
[155] Uo. 378.

nőről és tagadja, hogy a gyermek az övé lenne. Ezek alapján kijelenthető, hogy a három főszereplő kapcsolatában nem beszélhetünk szerelmi háromszögről, inkább azt mondhatnánk, hogy mindegyikük a másik érzelmei által válik üldözötté.

A darab első felében a szexuális töltetű nyers kifejezések vannak többségben. Pam és Len az első jelenetben a színen mutatkoznak be egymásnak, majd a férfi ekképpen bókol a nőnek: „Jó kis segged van!", „Hetek óta nem voltam kurvával", „Megdöglök érted", „Hány taggal voltál a héten?".[156] Az ehhez hasonló mondatokon túl szintén a darab első felére jellemzőek a szexualitással kapcsolatos allegóriák és hasonlatok. A hatodik jelenetben Fred és Len együtt horgásznak, amikor a következő párbeszéd hangzik el azzal kapcsolatban, hogy Pam vajon miért vonzódik jobban Fredhez:

„LEN: I reckon yer're 'avin' me on.
FRED: Me?
LEN: Like the fish that got away.
FRED: I ain' with yer.

He shakes his head.

LEN: That big! *(He holds his hands eighteen inches apart.)*
FRED: *(laughs.)* More like that! *(He holds his hand three feet apart.)*
LEN: Ha! Thass why she's sick".[157]

A kilencedik jelenetben Mary és Len között történik többértelmű szituáció, amikor a férfi megstoppolja az éppen otthonról elinduló, sietségben lévő nő harisnyáját. A harisnyán lévő lyuk, Len kezében a tű és az eközben zajló fizikai kontaktus allegorikus szexuális aktusként értelmezhető. Ez utóbbi értelmezést erősíti az, hogy a jelenet végén Len marasztalni akarja Mary-t, s miután a nő mégis elindul, Len feltételezhetően maszturbációba kezd; zsebkendőt vesz magához, majd – az első jelenet akciójához hasonló módon – leoltja a villanyt, és a díványhoz megy (ahol az első jelenetben a szexuális aktus történt).

[156] Uo. 102-105. (Bart István fordítása.)
[157] BOND, Edward: *Plays: One*, Methuen, London, 1977. 62. („LEN: Azt hiszem, te előnyben vagy velem szemben. / FRED: Én?/ LEN: Mint az a hal, amelyik meglógott./ FRED: Nem értelek. *(Megrázza a fejét)*/ LEN: Ekkora! *(A két kezével negyven centit mutat)*/ FRED: *(nevet)* Annál nagyobb *(Egy méternyit mutat)*/ LEN: Aha. Szóval ebbe betegedett bele.", in BOND, Edward: *A pápa lakodalma*, i. m. 138. Bart István fordítása.)

A szerzői instrukció a szünetet a hetedik jelenet után rendeli el. Ezt követően válik hangsúlyossá a három főszereplő egymástól való távolodása: agresszív odamondások, szitkozódó és sértő megjegyzések, hazugságok és az egymás iránti explicit gyűlölet az, amely ezután meghatározza kapcsolatukat, ily módon a befogadó provokációja a szexuális tartalmak megjelenítéséről az erőszakos tartalmak területére helyeződik át. A dráma legmegrendítőbb része a hatodik jelenet, amelyben a csecsemő megkövezése történik, és amely miatt e darab világhírűvé és korszakalkotóvá válhatott. Pam részéről a Fred iránt érzett hisztérikus és kétségbeesett vágy vezet oda, hogy begyógyszerezze saját gyermekét, hogy az sírásával ne zavarja kapcsolatukat. A kegyetlen és felelőtlen fiatalok ezután először csak térfát űznek a parkban magára hagyott csecsemőből, a „játék" pedig a babakocsi lökdösésétől, az első pofonokon át fokozatosan vezet a brutális gyilkosságig, ahogyan Len és Pam kapcsolata is fokozatosan jut el az egyéjszakás kaland izgalmától a frusztrációkon és megaláztatásokon keresztül oda, hogy a mű végén már csak úgy lesznek képesek egymás mellett élni, ahogyan azt Harry és Mary teszi.

Azt, hogy Bond hogyan gondolkodik az erőszakról és annak ábrázolásáról, már több esszéjében és vele készült interjúban kifejtette. Drámáinak 1977-es kiadásához készült előszavában azt hangsúlyozza, hogy az emberek közötti erőszak jelenségéért és tulajdonságaiért nem az emberi természet a felelős, hanem a társadalom. A *Kinn vagyunk a vízből* fiataljai véleménye szerint egytől egyig áldozatok, a drámában megjelenő gyerekgyilkosság pedig nem tudatos kegyetlenség következménye, hanem válaszreakció egy helyzetre; céltalan, megmagyarázhatatlan cselekedet, amely mögött ismeretlen sérelem áll.[158] Fred, Pete, Colin, Mike és Barry éretlen tinédzserként követik el a gyilkosságot. Tettükben valahol mélyen tapintható az a tiszta infantilizmus, amely a játszótéri gyermekek egymás közötti rivalizálásában érezhető, akiknek a játéka ez esetben komoly bűncselekményt eredményez, de ez csak a végrehajtás után realizálódik bennük.

Bond figyelmét pályájának első évtizedében szinte teljes mértékben az erőszak vizsgálata és ennek okai, magyarázatai, valamint a társadalomban elfoglalt szerepe köti le. Művészete az 1970-es évektől e problémák ábrázolásától a mitológiai és történelmi témák felé mozdul el, e későbbi művekben pedig erősebb brechti és shakespeare-i hatás érzékelhető, mint a korai darabokban. Meglehet, a szélsőséges ábrázolástechnika miatt Bond életműve közelebb áll az 1990-es években megjelenő brutális irányzat képviselőihez, mint Osborne, vagy Wesker művei, épp ezért jogosan tehető fel a kérdés, hogy egyáltalán mennyiben

[158] BOND, Edward: *Plays: One*, i. m. 9-17.

tekinthető újnak az irányzat Bond és kortársai megjelenése után. A ’60-as, ’70-es években ráadásul nem Bond volt az egyetlen, aki a nyílt színi erőszakot az előbbiekben felvázolt radikális formában alkalmazta. Bond mellett olyan szerzők művei jelentek meg a Royal Court Theatre-ben, mint John Arden vagy David Mercer, akik szintén a munkásosztályt ábrázolták, a szegény és hátrányos helyzetű embereket, akik távol éltek a központi városoktól és megyéktől.[159] Az erőszak és a szexualitás ábrázolásának szintén radikálisan szélsőséges formáját választotta David Rudkin *Afore Night Come* (1962) című műve, amelyben állati közösülések, rabok és őrök közötti szodómia, csonkítás, deformált és őrült karakterek jelennek meg; a mű egy részében felfalnak egy csecsemőt, egy másikban felgyújtanak egy anyaméhet.[160] A ’70-es években a feminista irodalom növekvő népszerűségének következményeként egyre több, a szexualitás kérdéskörével foglalkozó dráma jelent meg, és kezdett teret hódítani az úgynevezett Gay Theatre (Meleg Színház). Mary O’Mally *Once a Catholic* (1977) című drámája a nők szexuális elnyomását szatirizálta; az 1975-ben bemutatott *Mr. X* pedig négy férfi pantomim-maszturbációjával kezdődik.[161] Hasonló művek a ’80-as években is születtek, még olyan szerzők tollából is, mint Harold Pinter vagy Caryl Churchill, akikre ezt megelőzően nem volt jellemző a színpadi szexualitás és erőszak radikális formáinak ábrázolása.

E színháztörténeti előzményeket követi azoknak a javarészt 1970 után született fiatal alkotóknak a munkássága a ’90-es évek közepén, akiknek a művei hasonló történeteket és jeleneteket tartalmaznak, és akiket napjainkban az in-yer-face színház képviselőinek nevezünk. A korszakot Aleks Sierz *In-Yer-Face Theatre* című könyve „The nasty nineties”-ként (A mocskos kilencvenes évek) említi. A legnagyobb különbség a korábbi évtizedek és a ’90-es évek között a szerző szerint az, hogy a korábbi drámák „nem olyan otrombák, agresszívak és érzelmileg sötétek, mint ezek”.[162] Ma már az in-yer-face-nek nem csak brit, hanem más nemzethez tartozó képviselői is vannak, Németország például olyan nevekkel büszkélkedhet e téren, mint Marius von Mayenburg, Dea Loher, vagy Theresia Walser.

A huszadik század utolsó évtizedeiben tehát a színpadi erőszak sokféle irányt vett, többféle módon transzformálódott, az in-yer-face irányzatában pedig az ’50-es, ’60-as évekhez hasonlóan a szexualitás és a szélsőséges viselkedési formák mellett jelenik meg. Az „új szerzők” drámái e hasonlóságok mellett a korábbi korszakhoz képest dramaturgiai újításokat és olyan modern filozófiai, szociológiai kérdéseket tartalmaznak, amelyeket a

[159] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 16.
[160] Uo. 17.
[161] Uo. 24-25.
[162] Uo. 30.

korábbi évtizedek még nem voltak képesek megfogalmazni, valamint olyan társadalmi és pszichológiai problémákat tematizálnak, amelyeket már a huszonegyedik század mondhat magáénak. E különbségek ellenére Laurence Olivier nyilatkozata Bond *Kinn vagyunk a vízből* című drámája kapcsán napjaink in-yer-face szerzőinek műveire is érvényes: „(…) nem gyermekeknek való, de a felnőtteknek legyen bátorságuk megnézni ezt a tragédiát. Áthatóan fájdalmasan kell ábrázolni a gonoszt, ha el akarjuk riasztani tőle az embereket”.[163]

„A mocskos kilencvenes évek”

Az in-yer-face irányzat legmeghatározóbb alakjai közé tartozik Anthony Neilson, Sarah Kane és Mark Ravenhill, akiknek az alábbiakban egy-egy reprezentatív drámája kerül elemzésre. A dramaturgiai eszközhasználat terén e három szerzőnek több munkájában is hasonlóság figyelhető meg. Kiemelkedővé válik az abszurd elemek alkalmazása, amelyek egyrészt megidézik az abszurd dráma hagyományát, másrészt túlzásaikkal gyakran érnek el komikus hatást, lehetővé téve így azt, hogy a befogadó az egyes jeleneteknél saját reakcióját is kritikus nézőpontból vizsgálja. Az erőszak alkalmazásának kapcsán mindhárom szerző művében felmerül a kérdés, hogy valójában meddig hívhatja magát „embernek” egy szereplő, és hogy elérhet-e a gondolkodás olyan pontot, ahol a cselekvő már inkább a vadállathoz hasonlatos, vagy egy identitásvesztett lényhez, mintsem saját magához. Végül mindhármukra jellemző azoknak a dialógusoknak az alkalmazása, amelyeket Sierz „borotvaélesek”-nek hív.[164] Ezek általában olyan jelenteknél fordulnak elő, ahol a szereplők közötti párbeszéd érezhetően feszült, az információk és megjegyzések pedig egy-egy szó, vagy rövid tőmondatok formájában, gyorsan váltakozva fogalmazódnak meg.

Aleks Sierz szerint ennek az új hullámnak a kezdetét a 2000-es évek elején többen Sarah Kane *Szétbombázva* (*Blasted*) című darabjának premierjétől (1995. január 18.) számították,[165] amely már akkor is meglehetősen kései időpontnak bizonyult. Sierz-cel egyetértésben elmondható, hogy Kane drámáját megelőzően, a kilencvenes évek elején számos olyan bemutató volt (és nem csak Angliában), amely megengedi azt, hogy egyes drámaírókat szintén az in-yer-face irányzatához soroljunk. Jóval Sarah Kane és Mark Ravenhill befutása előtt mutatták be Anthony Neilson *Normal: The Düsseldorf Ripper* című

[163] Laurence Olivier az *Observer*hez írott levelét idézi Földényi F. László, Bond drámáihoz írt utószavában. In: BOND, Edward: *A pápa lakodalma*, i. m. 382-383.
[164] „The dialogues are razor-sharp”. SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 73.
[165] Uo. 36.

művét az Edinburgh's Pleasance színházban, 1991 augusztusában. Az évszám alapján kijelenthető, hogy az előbb említett szerzők közül ő volt az első, aki olyan korszakalkotó drámát írt, amelyben nem csak a provokáció hangsúlyozása, hanem politikai, pszichológiai és szociológiai kérdések érintése is elsődleges cél volt.

A dráma Peter Kurten, egy düsseldorfi sorozatgyilkos történetét mondja el, aki 1929 februárja és 1930 májusa között rettegésben tartotta a várost. A darabnak mindössze három szereplője van: Kurten, a felesége és Justus Wehner, a gyilkos védőügyvédje. Az ügyvéd azt próbálja bebizonyítani, hogy ügyfele őrültségéből fakadóan követte el a bűncselekményeket, azonban Kurten mindvégig azt állítja, hogy szellemileg teljesen egészséges. Ennek ellenére a főszereplő karakteréhez olyan tettek elkövetése köthető, amelyek mindvégig megerősítik a befogadót abban, hogy valóban őrültről van szó. Az ügyvéd és a gyilkos beszélgetése során fény derül Kurten gyermekkorára, amelyről megtudjuk, hogy szüleivel és tizenkét testvérével együtt egyetlen szobában laktak, ahol az apa gyakran megverte, megalázta és megerőszakolta gyermekeit. Kurten egy alkalommal bevallja, hogy gyerekkorában kóbor állatokat gyilkolt meg, és megdöbbentő felfedezést tett ennek kapcsán: rájött, hogy a vér szexuális örömöt vált ki belőle, és kutyákkal, bárányokkal, disznókkal kezdett közösülni, miközben késsel szurkálta őket. Vallomása szerint az állatok közül ez utóbbit kedvelte a legjobban, a közösülés közben kiadott erős, visító hang miatt. Kurten számára azonban egy idő után nem voltak kielégítőek az állatok, s gyilkosságaiból is könnyen következtethetünk arra, hogy az indítékok pszichopatológiai eredetűek: az áldozatok között van, akit Kurten harminchat késszúrással ölt meg, van, akinek a homlokából vért ivott, és van, akinek a vaginájába leveleket és földet tömött miután megölte. A mű végén Wehnernek nem sikerül bebizonyítania Kurten őrültségét, ezért a gyilkost bűnösnek találják és kivégzik.

Ahogy Aleks Sierz fogalmaz, „a darab Kurten világát kutatja",[166] az instrukcióban pedig a fényviszonyokra és a szereplők által használt eszközökre vonatkozóan olyan leírások találhatóak, amelyek valóban a főszereplő szubjektív nézőpontját erősítik a befogadóban. Ennek bizonyítéka többek között az a „nevetséges módon túlméretezett olló",[167] amivel a darab elején a sorozatgyilkos levágja egy modell-hattyú fejét. Az olykor vibráló, olykor vörös színben úszó, vagy éppen teljesen sötét színpadot előíró szerzői utasításokon és a túlméretezett olló folytonos visszatérésén túl a mű elidegenítő, abszurd részei közé sorolhatjuk a huszonhatodik jelenetet, amelyben Wehner egy (szintén túlméretezett)

[166] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 68. (Saját fordítás.)
[167] NEILSON, Anthony: Normal, in: Uő.: *Plays: 1*, Methuen Drama, London, 1998. 3. (Saját fordítás.)

kalapáccsal agyonveri Kurten feleségét. A jelenet egésze voltaképpen egy kegyetlen leírás, ami már-már a komikum határát érinti:

> Wehner strikes her again. (…) Kurten indicates that Wehner should strangle her. He does this and she falls limp. Wehner backs away, and she suddenly sits up, coughing and spluttering. Wehner strangles her again. She collapses. He backs off. She stars to crawl away. Wehner grabs her and Kurten directs him to break her legs, which he does. Wehner stares at the hammer in the moonlight. Frau Kurten, meanwhile has crawled away again. Kurten sends Wehner after her. Slowly he stalks her and strikes her again (…)".[168]

Korábban már említettem, hogy az alfejezetben tárgyalt drámák mindegyikére jellemző az úgynevezett „borotvaéles" dialógusok alkalmazása. Neilson drámájában ezt jól demonstrálja az alábbi példa:

> „KURTEN: You intend to prove that I am insane.
> WEHNER: Are you?
> KURTEN: What do you think?
> WEHNER: I think that you must be.
> KURTEN: You hope that I am.
> WEHNER: I'm trying to save your life.
> KURTEN: My dear young boy.
> WEHNER: They'll execute you, Mr. Kurten.
> Doesn't that frighten you?
> KURTEN: Why should I be afraid?
> I am what they fear".[169]

[168] Uo. 52. („Wehner még egyszer megüti a nőt. (…) Kurten jelzi Wehnernek, hogy inkább megfojtania kéne, mire ő így tesz, a nő pedig erőtlenül elesik. Wehner hátralép, a nő hirtelen felül, köhög és köpköd. Wehner újra fojtogatni kezdi, a nő összeesik, s ő ismét hátralép. A nő ezután kúszni kezd a földön, Wehner újra megragadja, de Kurten arra utasítja, hogy törje el a lábait, melyet ő megtesz. Wehner mereven a holdfényben álló kalapácsra néz, Frau Kurten eközben megpróbálja újból odébb vonszolni magát, Kurten utána küldi Wehnert, aki lassan becserkészi a nőt, majd újra lesújt a kalapáccsal (…)". Saját fordítás.)

[169] NEILSON, i. m. 8. („KURTEN: Be akarja bizonyítani, hogy őrült vagyok./ WEHNER: Miért, az?/ KURTEN: Maga mit gondol?/ WEHNER: Annak kell lennie./ KURTEN: Reméli, hogy az vagyok./ WEHNER: Próbálom megmenteni az életét./ KURTEN: Ó, drága fiam…/ WEHNER: Ezek ki fogják végezni, Mr Kurten./ Magát ez nem félemlíti meg?/ KURTEN: Nekem miért kéne félnem?/ Én vagyok az, amitől ők félnek." Saját fordítás.)

A fenti idézet az irányzatra jellemző dialógushasználaton túl rámutat Kurten kivételes, szokatlan gondolkodásmódjára: „Nekem miért kéne félnem?/ Én vagyok az, amitől ők félnek.” Az őrültek, pszichopaták, (sorozat)gyilkosok gondolkodásának mikéntje a művészettörténet számos korszakát és alkotóját megihlette, Neilson darabja azonban közel áll a huszadik század őrült-ábrázolásainak két kultikus horrorfilmjéhez. Peter Kürten düsseldorfi sorozatgyilkos témája hatvan évvel a *Normal* megjelenése előtt Fritz Lang osztrák származású német rendezőt arra inspirálta, hogy 1931-ben megalkossa *M - Egy város keresi a gyilkost* című nagysikerű expresszionista filmjét.[170] 1991 februárjában – Neilson darabjának bemutatása előtt nem sokkal – került a mozikba *A bárányok hallgatnak* (*The Silence of The Lambs*) című, később öt Oscar-díjat nyert film, amely szintén egy pszichopata sorozatgyilkos, Hannibal Lecter gondolkodásmódjára helyezi a hangsúlyt. Ez utóbbi film jelentős része szintén egy börtönben játszódik, ahol Neilson darabjához hasonlóan a gyilkos higgadt, kimért, megfontolt karakter benyomását kelti, ugyanakkor a gyilkosságok, melyek rábizonyíthatók, hasonlóan brutálisak, mint Kurten esetében, végrehajtásukat pedig mindkét szereplő magától értetődő cselekedetként beszéli el.

A *Normal*ban Lang filmjének tiszteletére adott főhajtásként értelmezhető, amikor a szerzői utasítás „régi némafilm-stílust” kölcsönöz a tizennegyedik jelenetnek „szaggatott mozgással és villódzó fényekkel”.[171] Neilson a mű végén egy nyílt, humoros intertextust is megenged magának: „Kurten: And I hear that Mr. Lang intends to make a moving picture based upon my life. What do you think of that?”[172]

Neilson drámájában a brutális erőszak verbális és vizuális ábrázolásai mellett fontos szerepet kap az abnormális gondolkodás és a pszichológia témaköre. Ez utóbbi miatt a *Normal* cselekményének és karaktereinek széleskörű pszichoanalitikus elemzésére nyílik lehetőség, azonban a vizsgálódás e téren messzire vezetne, és túlzott mértékben eltérne a dolgozat tárgyától, ezért csak néhány olyan példát sorolok fel, amely a pszichoanalitikus vizsgálatra alkalmasnak mutatkozik. Az egyik ilyen lehetőség Kurten szörnyű gyermekkora és a felnőttkori bűntettei közötti erős párhuzamokban, ok-okozati összefüggésekben található. Egy másik lehetőség Wehner és Kurten viszonyának elemzése, amely összefügg az ügyvéd néha-néha megmutatkozó gyermeki attitűdjével. Erre példa a nyolcadik jelenet, amikor Wehner egyedül marad Kurtennel a sötétben. Wehnernek e szituációban ösztönszerű reakciója a kiabálás, hiszen megijed attól, hogy hirtelen egy sorozatgyilkossal találja összezárva magát

[170] A film és a dráma közös témáját Aleks Sierz is szóbahozza: lásd SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 68.
[171] NEILSON, i. m. 29. (Saját fordítás.)
[172] Uo. 56. („KURTEN: Úgy hallottam Mr. Lang mozgóképfilmet szeretne készíteni az életművemről. Maga mit gondol erről?” Saját fordítás.)

a sötét cellában. Félelme azonban kettős félelemként értelmezhető: egyrészt a fájdalomtól, konkrét fizikai ártalomtól való félelem, másrészt a sötéttől való félelem, amelyet a gyermekpszichológiában „szeparációs félelemként” értelmeznek: ahogy Ranschburg Jenő írja „a sötétség nem más, mint a szülőtől való kényszerű elkülönítés, a szeparáció szimbóluma”.[173] Ez utóbbi szempontjából (harmadik lehetőségként) további vizsgálódások tárgya lehet Wehner gondolkodásának fokozatos átalakulása, amely részben annak köszönhető, hogy sok időt tölt Kurtennel, és hogy a szülei nem válaszolnak a leveleire, amire viszont életének ebben a nehéz időszakában nagy szüksége lenne. Az utolsó hazaküldött levélben azt nyilatkozza, hogy Kurten személyében talált magának egy új apát és arra kéri vér szerinti szüleit, hogy ettől kezdve ne válaszoljanak a leveleire, tekintsék őt halottnak.

A drámában megjelenő abnormális gondolkodás és cselekvés kapcsán érdemes idézni Michel Foucault-t, aki a betegesen kegyetlen gyilkosságok bírósági eljárásainak mikéntjéről, valamint az ezt megítélő orvos- és jogtudományi szakemberek véleményéről tartott kurzust a Collège de France-ban 1975 januárja és márciusa között, előadásait *A rendellenesek* című kötet gyűjti össze. Foucault szerint „a 20. századi ’rendellenes egyének’ eredete három fő történeti alak összekapcsolódásában lelhető fel: a *szörnyek*, akik áthágják mind a természettörvényeket, mind a társadalmi normákat; a *javíthatatlanok*, akiket a test idomításának új mechanizmusai vesznek kezelésbe; és a *maszturbálók*, akikkel a 18. századtól kezdődően kampányt folytattak, a modern kiscsalád megfegyelmezése érdekében”.[174] A szerző a kötetben szereplő tizenegy előadásban többször visszautal e három alak valamelyikére, miközben olyan megtörtént gyilkossági ügyeket hoz példaként, amelyek a maguk korában – a brutális kivitelezés miatt – elborzasztották az igazságügyi szakértőket. Foucault gondolatainak és Neilson drámájának közös pontja egyrészt az, hogy Kurten olyan karakter, amilyenekről Foucault is beszél,[175] másrészt pedig az, hogy a drámában megemlített gyilkosságok olyan ügyről tanúskodnak, amelyről nem dönthető el teljes biztonsággal, hogy az elkövető őrült-e, s így egyúttal az sem bizonyos, hogy az ügy valójában az igazságügy, vagy az orvoslás alá tartozik. Ez a dilemma kelt abszurd hatást Neilson drámájában és a Foucault által tárgyalt eseteknél is: Betegség vagy felelősség? Terápia vagy büntetés? Kórház vagy börtön?

[173] DR. RANSCHBURG Jenő: *Félelem, harag, agresszió*, Tankönyvkiadó, Bp. 1979. 65.
[174] FOUCAULT, Michel: *A rendellenesek*, L’Harmattan, Bp. 2014. hátlap.
[175] A darab során Wehner gyakran „szörny”- ként (monster) említi Kurtent, és előfordul, hogy a gyilkos is ezt a megnevezést használja saját jellemzésére.

„Választani kell, minthogy az őrület eltörli a bűnt, az őrület nem válhat a bűn helyévé, és megfordítva, a bűn mint olyan, nem lehet olyan tett, amely az őrületben gyökerezik. Ez a forgóajtó elve: ha a patologikus színre lép a kriminalitásnak, a törvény értelmében, el kell tűnnie. Az őrület esetén viszont az orvosi intézménynek kell átvennie a stafétát a bírósági intézménytől. Az igazságszolgáltatás nem képes megragadni az őrültet, az őrületnek [javítva: az igazságszolgáltatásnak] le kell mondania az őrültről, amint őrültként ismeri fel: ez a szó jogi értelemben a szabadon bocsátás elve”.[176]

Foucault állítása szerint a tizenkilencedik század elejére e probléma olyannyira fontossá válik, hogy az orvos beavatkozik a bíróság munkájába, a bírók pedig egyre sürgetőbben igyekszenek maguknak orvosi hatalmat szerezni.[177] A két intézményrendszer közötti, évtizedeken átívelő konfliktus vezet az igazságügyi orvos szakértők megjelenéséhez, ám Foucault példáin keresztül jól látszik, hogy e poszt megjelenése mind a törvényszéki intézménytől, mind pedig az orvosi tudástól távol áll. Az igazságügyi-orvosi szakértelem ereje és hatalma a szerző szerint abban áll, hogy másfajta fogalmakat kínál mindkét intézmény számára, „más tárgyakhoz fordul, illetve másfajta technikákat von maga után, amelyek pedig egyfajta lappangó és rejtett fogalmiságot alkotnak”.[178] Foucault szerint ebben a homályos hatalmi pozícióban érhető tetten ennek a posztnak az „Übü-szerű jellege”: „ (…) Übü az a típusú hatalomgyakorlás, amikor egyértelműen hitelvesztetté válik az, aki a hatalmat gyakorolja”. „[A] pszichiáter szakértő valójában csakis Übü figurája lehet”, aki hatalmát „csak egy infantilis diskurzus révén képes gyakorolni – végső soron ez egy egyén büntetésének meghatározását, avagy a meghatározásban vitt jelentékeny szerepét jelenti –, amely egyúttal nyomban hitelteleníti is mint tudóst, pedig tudós mivolta miatt kérik föl; valamint a félelem diskurzusa révén, amely azonmód nevetségessé is teszi, amikor a bíróságon a vádlottak padján ülő emberről beszél, arról, aki tehát minden hatalomtól meg van fosztva”.[179] Neilson darabjában a halálos ítélet a bíró döntése, azonban a bíró a jogi ítélet meghatározását saját, előzetes orvosi véleménye alapján mondja ki, s ezzel ugyanolyan Übü-figurává válik, mint amilyenről Foucault beszél:

[176] FOUCAULT, *A rendellenesek*, i. m. 43.
[177] Uo. 50.
[178] Uo. 53.
[179] Uo. 46-48.

„WEHNER: (…) The judge said that Peter's crimes were commited in cold blood and that
throughout the trial
he had created the impression of cleverness, calmness
and considered deliberation.
Peter Kurten, he said,
is normal".[180]

A bíró (orvosi) szakértelmének nevetségességét, abszurditását az fokozza, hogy a „bűnös" szó jogi formulája helyett a „normális" kifejezést használja mint orvosi diagnózist, egy olyan emberre, aki már csak bizarr tetteiből kifolyólag sem nevezhető így. A darab végén tehát maga az ítélet is az abszurd elemek csoportját bővíti. Kurten jogi értelemben csak akkor lenne ártatlan, ha őrültnek ítélik. Mivel a bíró szerint „normális", ezért bűnös.

Aleks Sierz szerint a darab asszociációs viszonyt teremt a náci propagandával: „Bár Kurtent kivégezték, szelleme tovább él a német nemzetben: a nácizmus alatt az abnormális vált normálissá".[181] Ezt támasztja alá a darab utolsó jelenetében Wehner rövid monológja, amelyben azt mondja: „In the years that followed Peter's execution/ I/ and a great many 'normal' men/ were to do things we had never thought ourselves capable of".[182] Normális és abnormális kérdése, a kettő közötti kapcsolódások és ellentétek Anthony Neilson későbbi drámáiban is jelentős szerepet kapnak. Az ezzel kapcsolatban feltett kérdések és a szereplők által képviselt álláspontok (kísérleti definíciók) teszik izgalmassá a szerző munkásságát.

1992-ben a Royal Court Theatre Stephen Daldry-t választotta meg művészeti igazgatónak. Az ő intézkedéseinek volt köszönhető, hogy 1998-ig betöltött igazgatói mandátuma alatt évadonként tizenkilenc-húsz ősbemutatóra került sor, és megközelítőleg negyven első-drámás fiatal szerző darabját mutatták be a színházban.[183] E rövid időszak egyik legnagyobb felfedezettje volt Sarah Kane. *Szétbombázva* (*Blasted*) című drámájának ambivalens hatású debütálását 1996 májusában követte a *Phaedra szerelme* (*Phaedra's Love*) a Gate Theatre-ben, amely a jól ismert mítosz huszadik századi újragondolása, ahol az enervált és akaratgyenge szereplők kicsi, koszos lakásokban laknak. A második drámát egy évvel később egy tízperces rövidfilm, a *Skin* forgatókönyve követte, majd 1998-ban

[180] NEILSON, i. m. 53.
[181] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 73. (Saját fordítás.)
[182] NEILSON, i. m. 58. („A Peter kivégzését követő években/ Én/ és velem együtt sok-sok 'normális' ember/ olyan dolgokat követett el, amelyről azt hitte, sohasem lenne képes rá". Saját fordítás.)
[183] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 38.

következett a *Megtisztulva* (*Cleansed*) és a *Vágyakozás* (*Crave*). A *4.48 Psychosis*-t csak 2000-ben, az írónő halála után mutatta be a Royal Court. Kane drámáinak fogadtatása nem különbözik más in-yer-face szerzőkétől: a legtöbben megbotránkoztatónak és ízléstelennek találták műveit, a „szűk szakmai közeg" viszont elismerte tehetségét. A művek a szerző 1999-es öngyilkosságát követően Európa szerte kezdtek egyre népszerűbbé válni, és a kritika is ezt követően tulajdonított neki nagyobb jelentőséget. Mark Ravenhill „klasszikus érzékenységgel rendelkező kortárs író"-nak nevezte, aki rövid élete során „a szépség és a kegyetlenség nagy pillanatainak színházát hozta létre".[184] Számos tanulmány mellett az eddig már többször idézett *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today* című könyv, Christopher Innes *Modern British Drama - The Twentieth Century* és Clare Wallace *Suspect Cultures* című művei önálló fejezetet szántak neki, Graham Saunders *"Love Me or Kill Me"*[185] című monográfiája pedig alapvető szakirodalomnak számít a szerző életművének vizsgálata szempontjából.

Clare Wallace hangsúlyozza, hogy Sarah Kane nem sorolta magát egyetlen irányzathoz sem, az „új brutálisok" közé való besorolást pedig egyenesen visszautasította.[186] Bárhogy is nevezzük a '90-es években Nagy Britanniában megjelenő új hullámot, kétségtelen, hogy bizonyos szerzők meghatározzák ezt a korszakot, és hogy e korszakról nem lehet beszélni Kane markáns hangvételű művei nélkül. A szerző legtöbbet elemzett drámája kétségkívül a *Szétbombázva*, azonban számos tanulmány egy lapon említi e darabot a harmadik drámával, a *Megtisztulvá*val, amely hasonlóan érzéki és visszataszító világot ábrázol, mégis teljesen más kontextusban.

A *Megtisztulva* helyszíne egy egyetem, ahol négy különböző, ugyanakkor időnként mégis egymásba kapcsolódó szerelmi szál különös alakulását kísérhetjük figyelemmel. Graham és Grace testvérek. Utóbbit bátyjához vérfertőző szerelem köti, akinek a hiányát nem képes elviselni a férfi halála után. Graham halála Tinkerhez, az intézmény szadista orvosához[187] köthető. A dráma első jelenetében a férfi arra kéri Tinkert, hogy adjon be neki egy nagy adag heroint, annyit, hogy meghaljon tőle. A jelenetben tisztán felismerhető az előzőekben már említett dialógustechnika:

„GRAHAM: Is that for me?

TINKER: I don't use.

[184] Uo. 90. (Saját fordítás.)
[185] SAUNDERS, Graham: *Love Me or Kill Me – Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
[186] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 187-188.
[187] Megkérdőjelezhető, hogy Tinker valóban orvos-e, hiszen a mű elején azt mondja „I'm a dealer not a doctor" („Díler vagyok, nem orvos"). Ennek ellenére a darabban többször szólítják meg orvosként.

GRAHAM: More.

TINKER: No.

GRAHAM: It's not enough.

TINKER: I'm a dealer not a doctor.

GRAHAM: Are you my friend?

TINKER: I don't think so.

GRAHAM: Then what difference will it make?

TINKER: I won't end here.

GRAHAM: My sister, she wants –

TINKER: Don't tell me.

GRAHAM: I know my limits. Please".[188]

Grace fivére halála után megpróbál minél jobban hasonlítani a férfira, mert saját magában akarja megtalálni szerelme identitását. A dráma végére Grace egész lénye Graham-ére cserélődik. Ugyanúgy fog beszélni, járni, táncolni, ahogy korábban a bátyja tette, a mű végén pedig egy pénisz-transzplantációt is végrehajtanak rajta. A mű egyik lényeges abszurditása, hogy Grace és Graham identitása és szerelme fizikai értelemben egy testben egyesül.

A második szerelmi szál két férfi – Carl és Rod – történetét mutatja be, akik egymás ellentéteiként értelmezhetők. Előbbi érzéki, romantikus karakter tele naivitással és üres ígéretekkel, utóbbi realista, kemény alkat, aki nem ígér semmi olyat, amit nem képes betartani. Szerelmük tragédiájában szintén fontos szerepet kap Tinker, aki próbára teszi Carl ígéretét és szerelmét, miszerint képes lenne meghalni Rodért. Az ígéret hamisságát Tinker azzal a próbatétellel bizonyítja, hogy ha Carl valóban képes meghalni szerelméért, akkor kibírja a halálnak azt a kegyetlen formáját, hogy karóba húzzák és végül éhen hal. Miután Tinker elmondja neki, hogy ez anatómiailag hogyan lehetséges, egy botot kezd dugni az ánuszába. Carl egy ponton felkiált: „Not me please not me don't kill me Rod not me don't kill me ROD NOT ME ROD NOT ME".[189] A szadista orvos ezután egy nagy ollóval kivágja Carl nyelvét, demonstrálva, hogy szava és ígérete semmit sem ér. A két férfi szerelmét ábrázoló további jelenetekben a cselekmény arra korlátozódik, hogy amikor Carl, ígéretének

[188] KANE, Sarah: Cleansed, in UŐ.: *Complete Plays*, Methuen Drama, 2001. 107. („GRAHAM: Nekem készül?/ TINKER: Én nem élek vele./ GRAHAM: Még./ TINKER: Nem./ GRAHAM: Ez kevés./ TINKER: Dealer vagyok, nem orvos./ GRAHAM: Barátom vagy?/ TINKER: Azt azért nem./ GRAHAM: Akkor miért nem?/ TINKER: Így nem itt végződik./ GRAHAM: A húgom azt akarja –/ TINKER: Ne mondd el./ GRAHAM: Tudom meddig mehetek el. Kérlek." Schuller Gabriella fordítása.)

[189] KANE, Sarah, i. m. 117. („Carl: Ne engem kérem ne engem öljenek meg Rodot ne engem ne öljenek meg NE ENGEM RODOT NE ENGEM RODOT". Schuller Gabriella fordítása.)

megszegése ellenére is, azt próbálja bizonyítani Rodnak, hogy szereti őt, akkor Tinker folyton beavatkozik és megakadályozza Carlt a közlésben. A nyolcadik jelenetben a homokba írva próbál bocsánatot kérni Rodtól, mire Tinker levágja a kezeit, a tizenharmadikban pedig a lábait vágja le, amikor násztánccal próbálja kifejezni magát. Tinker végül megfosztja őt szerelmétől, Rodtól is, majd a mű végén őt „használja" donorként Grace műtétjéhez.

A harmadik románc a tizenkilenc éves, írástudatlan Robin és Grace között történik. Miközben a lány írni és olvasni tanítja a fiút, ez utóbbi beleszeret tanárába, Grace pedig időnként Grahamet véli látni Robinban. Az egyik legjobb példa erre a hetedik jelenet, amikor Graham jelen van az oktatásnál, de őt csak Grace látja. Graham hol Robinnal, hol pedig Grace-szel együtt ismétli a két szereplő mondatait (mintha ő szólalna meg a másik, általa választott karakteren keresztül) így Grace olykor magában, olykor pedig Robinban véli felismerni Graham-et, a jelenet végére pedig identitászavara káoszszerű tudathasadássá eszkalálódik. A negyedik cselekménynszál alakulásából kiderül, hogy Tinker is szerelmes Grace-be, ezt azonban nem meri bevallani, ezért rendszeres látogató lesz egy sztriptíztáncosnőnél, akit folyton Grace-nek nevez. Tinker perspektívájából Grace alakja tehát egybemosódik a sztriptíztáncosnő karakterével, aki folyton azt kéri a férfitól, hogy mentse meg, Tinker pedig ezt úgy érti, hogy Grace az, akit meg kell mentenie.

A darab cselekményének e rövid leírásából könnyen kikövetkeztethető, hogy a *Megtisztulva* valóban egy – a '60-as '70-es évek korszakánál – sötétebb tónusú darab, amely nem hétköznapi érzelemként, hanem pszichikai állapotként ábrázolja a szerelmet, amely minden esetben együtt jár a bukás és a (brutális) halál jelenlétével. Graham már az első jelenetben meghal és Grace számára ez jelenti a tragédiát, Carl és Rod szerelmének beteljesülését Tinker akadályozza meg, Robin vallomása nem kap választ Grace-től, ezért a fiatal fiú öngyilkos lesz, Tinker szerelme pedig akkor hal meg, amikor Grace a pénisz-transzplantációval női identitásának utolsó darabkáját is elveszíti. Aleks Sierz szerint a négy szerelmi kapcsolat mindegyike egy-egy jól ismert szerelemtípus szimbóluma. Grace és Graham reprezentálják a közös identitású („identity-sharing"), vérfertőző ikrek fantáziáját; Carl és Rod a klasszikus páros: egyikük idealista másikjuk realista; Tinker és a táncosnő kapcsolata a megalázó (vagy uralkodó, „dominated") és a megalázott/elidegenedett („alienated") szerepköreinek reprezentációi; Grace és Robin pedig a tanár-diák, vagy anya-gyermek kapcsolat megtestesítői.[190]

[190] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 114.

A szerelem és erőszak folyton egymáshoz kapcsolódó, sokkoló képein kívül a *Megtisztulva* tele van az addikció, a szükség, a veszteség és a szenvedés értelmezhetetlenségig homályosított metaforáival és asszociációval,[191] amelyek a már-már szituációkig rövidített jelenetek zűrzavarát és a szereplők pszichikai összeomlásának érzetét erősítik a befogadóban. Az ötödik jelenet végén Grace és Graham nyílt színi orgazmusa után egy napraforgó nyílik a padlóból, a fejük fölé nő, majd Graham a virágot magához húzza és megszagolja. A Grace szenvedését ábrázoló tízedik jelenetben nárciszok bújnak ki a földből és az instrukció szerint sárga részük befedi az egész színpadot. A dráma visszatérő díszletelemei a patkányok, amelyek Carl sebeit és levágott végtagjait rágcsálják, az utolsó jelenetben pedig a Grahammé változott Grace péniszével teszik ugyanezt. Ezekben a jelenetekben az élet és a test tárgyiasulása áll szemben az érzelmek és az érzékek eufórikus expresszivitásával.

Sarah Kane saját elmondása szerint a *Megtisztulva* írásának idején életének egyik legszörnyűbb depressziójából kereste a kiutat, ugyanakkor tökéletesen őrült szerelmet érzett és rájött, hogy a kettő együttélése valamilyen utánozhatatlan érzelmi egyveleget képvisel: „Ha extrém szerelemről akarsz írni, akkor azt csak extrém módon teheted, különben semmit sem fog jelenteni mások számára" – írja a szerző.[192]

Ahogyan Anthony Neilsonnál Fritz Lang filmje kapcsán szóba került az expresszionizmus, úgy Sarah Kane esetében is felfedezhető a huszadik század első harmadában virágkorát élő korszak néhány jellemző tulajdonsága. Clare Wallace szerint Sarah Kane művei közül a *Megtisztulva* hordozza magában a legtöbb expresszionista jegyet. A szerző Christopher Innes *Avant Garde Theatre 1892-1992*[193] című művére hivatkozva olyan technikai megoldásokat említ, amelyek kétségkívül Kane szerkesztésmódjának is szerves részét képezik: ilyenek például az egymást követő képek szabad asszociációs kapcsolatai, a montázsok használata vagy a karakterek archetípussá változása.[194] A könyv egy későbbi pontján Wallace ide sorolja a *Megtisztulva* non-lineáris sorrendben következő jeleneteit, nyelvi minimalizmusát és a rövid, tablószerű jeleneteket, amelyek nagy szerepet játszanak abban, hogy felzaklassák a befogadót.[195] Graham Saunders monográfiája Wallace-hoz képest Antonin Artaud kegyetlenségszínházával, illetve Howard Barker katasztrófaszínházával hozza összefüggésbe a drámaíró műveit. Sarah Kane így nyilatkozik egy vele készült interjúban: „Minél többet olvasom [Artaud-t – G. P.] annál inkább azt

[191] Uo.
[192] Sarah Kane-t idézi Graham SAUNDERS, i. m. 91-92. (Saját fordítás.)
[193] INNES, Christopher: *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London and New York, 1993.
[194] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 191.
[195] Uo. 221.

gondolom, hogy 'ez az őrültség definíciója; ez az ember teljesen, és a legtisztább módon őrült, és én minden egyes szavát értem'".[196] Nem Saunders volt azonban az első, aki ennek a kapcsolatnak hangot adott. Janette Smith, a Royal Court rendezőasszisztense, és James MacDonald, az igazgatóhelyettes szintén Artaud totális színházának részleges megvalósulását vélték felfedezni a *Megtisztulva* próbái során.[197]

Az expresszionizmus és Artaud színházának hatása mellett azonban az abszurd színház öröksége is megtalálható Sarah Kane drámáiban. A *Szétbombázva,* vagy a *Megtisztulva* absztrakt, világvége hangulatú térkonstrukciói, a hosszú, kifejező csendek, majd az ezeket váltó indokolatlan hangzavar vagy zaj olyan szerzőket idéznek, mint Beckett, Ionesco, vagy Genet. Carl és Rod Beckett szerencsétlen szereplőpárosainak új transzformációi: előbbi a kukalakó Nagg és Nell alsóvégtagok nélküli karaktereit juttatja eszünkbe, míg Rod Vladimirnek és Estragonnak a szűkszavúságát, értelmetlen, érzés nélküli, üres létezését idézi. Ionesco *Székek* című drámájának alapötlete visszatérő elemként funkcionál a *Megtisztulvá*ban: a láthatatlan vendégek érzékeltetése Kane drámájában láthatatlan verőemberek csoportjává módosul, akik a negyedik jelenetben Carlt, a tízedik jelenetben pedig Grace-t bántalmazzák. Érdekes, hogy Esslinnek a *Székek*ről írt, több mint ötven évvel ezelőtti elemzésében hasonló mondatok hangzanak el, mint amiket a *Megtisztulvá*ról az ezredforduló táján lehetett olvasni:

> „(…) a *Székek* lényegében egyetlen, életre keltett költői kép – komplex, többértelmű, sokdimenziós. A képnek, mint szimbólumnak és mítosznak a szépsége és mélysége meghalad minden értelmezési törekvést. Természetes, hogy benne rejlik egy egész élettapasztalat közölhetetlenségének témája; természetes, hogy az emberi élet haszontalanságát és csődjét állítja színpadra".[198]

Genet drámájában a szereplők még rituális „színház a színházban" játékkal tévesztik meg a befogadót arra vonatkozóan, hogy valójában ki a cseléd és ki az úrhölgy, hogy kit nevezünk Claire-nek és kit Solange-nak. Sarah Kane-nél nincs titok, nincs megtévesztés, Grace Grahammé válása azonban értelmezhető a *Cselédek* újra- és továbbgondolásaként, ahol a befogadó lépésről lépésre szemtanúja lehet az átalakulás brutális folyamatának.

---

[196] SAUNDERS, i. m. 16. (Saját fordítás.)
[197] Uo. 91, 123.
[198] ESSLIN, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*, A Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda közös kiadványa, Bp., 1967. 44. (Sz. Szántó Judit fordítása.)

A *Megtisztulvá*ban Tinker és a *Normal*ban Kurten karaktere között egyértelmű hasonlóság állapítható meg: mindketten perverz hajlamú, az erőszakban, a büntetésben örömöt lelő szereplőkként vannak megírva és mindketten rendelkeznek olyan tulajdonságokkal, amelyek az abszurdnak egy meghökkentő, elborzasztó rétegét képviselik. Hozzájuk hasonló karakterként tűnik fel Mark Ravenhill *Shopping and Fucking* című művében Brian, aki egy alkalommal képes sírni azon, ahogyan valaki hitelesen elszaval egy monológot, vagy remekül előad egy csellódarabot egy videófelvételen, ugyanakkor hidegvérrel nézi végig azt is, ha egy betapasztott szájú ember arcát fúróval akarják feldarabolni.

A *Shopping and Fucking*-ot 1996. szeptember 26-án játszották először a Royal Court Theatre-ben. A darab tizennégy rövid jelenetben mondja el három lakótárs Mark, Lulu és Robbie történetét, előtérbe helyezve Mark perspektíváját, aki drogfüggő és elvonóra indul az első jelenet végén. Visszatérve onnan, bevallja két lakótársának – akikkel szexuális kapcsolatban áll –, hogy a rehabilitáció alatt többször lefeküdt egy Wayne nevű férfival. Ezután többször találkozik Gary-vel, egy tizennégy éves fiúval, aki hajlandó vele pénzért közösülni, és akivel később szerelmesek lesznek egymásba. A Mark történetét tárgyaló jelenetek közé ékelődnek azok a részek, amelyek a másik két szereplő ez idő alatt lezajlott történetét mondják el. Lulu és Robbie Mark nélkül kilátástalan anyagi helyzetbe kerül, ezért Lulu egy állásinterjúra megy, ahol megbízást kap, hogy adjon el háromszáz darab extasy tablettát, amit Robbie később elajándékoz, mert elhiszi, hogy később fognak fizetni érte. Az elosztogatott drog miatt a két szereplő bajba kerül a tabletták tulajdonosánál, Briannél, aki azzal fenyegetőzik, hogy megöli Robbie-t és Lulut, ha egy héten belül nem fizetik ki neki a háromezer fontot, amibe a tabletták kerültek. A darab ezután mindkét eseményszálon több fordulatot vesz, végül minden visszatér a régi kerékvágásba, a mű végén pedig a Mark-Lulu-Robbie triót harmóniában láthatjuk a lakásban, amint romantikus, felfokozott hangulatban a vacsora alatt etetik egymást.

Mark Ravenhill drámája meglehetősen konvencionális dramaturgiát követ, újszerűsége és váratlan hatása azonban abban ragadható meg, hogy a karakterek a hétköznapihoz képest eltérő – talán nem túlzás azt állítani, hogy extrém – életmódot tárnak fel a befogadó előtt. A darab nyitójelenetében Robbie és Lulu gyorséttermi étellel szeretnék a rosszulléttel küzdő Markot etetni – aki több alkalommal is a nyílt színen elhányja magát –, ami szemben áll a dráma előbb említett zárójelenetével, ahol az etetés folyamata békés, harmonikus, hangulatban zajlik. A két jelenet közötti feszültség egyik lehetséges értelmezése, hogy az első jelenetben Mark nem érzi jól magát a biszexuális elveket valló trió tagjaként, a darab végére

azonban rájön, hogy semmi sem fontosabb számára ennél a kapcsolatnál. Az extrém életmód extrém gondolkodásmóddal és ennek következményeként abszurd helyzetekkel párosul Ravenhill drámájában. Aleks Sierz szerint a darab szereplői olyan elevenek és színesek, mint a rajzfilmfigurák: „Brian dermesztően tárgyilagos, miközben Robbie, Mark és Lulu mesterkélt Ken- és Barbie-babák keveréke". Az egyetlen hiteles és őszinte karakter a drámában Gary,[199] a többiek egyfajta flexibilis identitással rendelkeznek, melyet mindig az aktuális körülményhez igazítanak.[200] Ettől függetlenül a szereplők mindegyike tudja (legalábbis a maga módján tisztában van azzal), hogy mi az az elv, amit képviselnie kellene, és ennek megfelelően alakítja ki, bizonyos értelemben pedig vállalja is saját világnézetét.[201] Mark számára – részben drogfüggőségének köszönhetően – éppen a világban betöltött szerepe, életének az értelme válik kérdésessé, „párkapcsolatából" való kilépésének egyfajta célkeresés az indítéka. Robbie olyan világban szeretne élni, amely független a pénztől, álmát pedig ideiglenesen sikerül megvalósítania. A szereplő így emlékszik vissza a pillanatra, amikor elajándékozza a háromszáz darab extasy tablettát:

„ROBBIE: And I felt good, I felt amazing, from just giving, you see?

LULU: No, no I don't .

ROBBIE: But imagine. Imagine you're there, imagine how it feels.

LULU: No.

ROBBIE: And then – it sort of rolled. It flew.

LULU: You prick. Three hundred.

ROBBIE: Until there's these guys, they're asking and I'm giving and everyone's dancing and smiling.

LULU: Three hundred E. / Silly prick.

ROBBIE: Listen, listen to me. This is what I felt.

(…)

ROBBIE: (…) And I see the suffering. And the wars. And the grab, grab, grab.

[199] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 127.
[200] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 108.
[201] Aleks Sierz Mark Ravenhillnek a *Some Explicit Polaroids* című drámája kapcsán állítja a következőt: „(…) the characters openly proclaim their worldview", mely állítás a *Shopping and Fucking* kapcsán is helytállónak bizonyul; in SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 148.

And I think: Fuck money. Fuck it. This selling. This buying. This system. Fuck the bitching world and let's be… beautiful. Beautiful. And happy. You see?

You see?

But now you see, but then I've only got two left and this bloke comes up and says: 'You the bloke giving out the E?' I give him the two but he says 'What two? Two. Two's not going to do shit for me. You gotta have more.' And he starts to hit, he starts to punch me".[202]

Brian álláspontja éles ellentétje Robbie-ének, szerinte a pénz még magát a teremtést is megelőzte, és természetes, hogy minden, amit az ember el szeretne érni, az aktuális anyagi helyzetétől függ. Lulu felfogása a „felelősség" címszó alatt foglalható össze, ő az egyetlen aki „képes kézben tartani a dolgokat".[203] Amikor Mark elmegy, Robbie-t pedig kirúgják, akkor Lulu állást talál magának, hogy Robbie-t eltartsa, amikor igazán nagy megélhetési problémáik vannak, ételt lop mindkettőjük számára, amikor Robbie elosztogatja a tablettákat, akkor pedig segít neki, és együtt kezdenek szextelefon-szolgáltatással pénzt keresni, hogy vissza tudják fizetni Briannek az adósságot; Lulu a mű egésze szempontjából igazi anyafigurának tekinthető. A karakterek közül Gary mindössze arra szeretne igazolást kapni, hogy létezik világ a nemi erőszakon túl is.

A *Shopping and Fucking* több értelmezője is egyetért abban, hogy a darab voltaképpen nyílt kritikát fogalmaz meg a fogyasztói társadalom ellen.[204] Ravenhill drámájában olyan torz világ jelenik meg, ahol minden reklámmá, árucikké válik, és ezáltal minden tranzakció tárgyává tehető, beleértve az emberi testet, a gondolatokat, a szexualitást és az érzelmeket: „Civilisation is money. Money is civilisation"[205] – mondja Brian a dráma utolsó jelenetében. Valójában Mark, Robbie és Lulu kapcsolata is egy ilyen hétköznapi tranzakciónak

---

[202] RAVENHILL, Mark: Shopping and Fucking, in UŐ.: *Plays 1.*, London, Methuen Drama, 2001. 38-39. („ROBBIE: És jól éreztem magam, eszméletlenül, attól, hogy csak adok, érted?/ LULU: Nem, nem értem./ ROBBIE: De képzeld csak el. Képzeld, hogy te vagy ott, képzeld el ezt a fílinget./ LULU: Nem./ ROBBIE: Aztán már valahogy… nem volt megállás**.** Elkapkodták./ LULU: Baromállat. Háromszázat./ ROBBIE: És ott vannak ezek a fiúkák, ők kérnek, én adok, és mindenki táncol és mosolyog./ LULU: Háromszáz ex. / Ostoba pöcs./ ROBBIE: Figyelj, hallgass meg. Leírom ezt a fílinget./ (…)/ ROBBIE: (…) És látom a szenvedést. Meg a háborúkat. Meg az önzést, az önzést, az önzést. És azt mondom magamnak: Picsába a pénzzel. Picsába vele. Az eladókkal. A vevőkkel. Az egész rendszerrel. Picsába az elkurvult világgal, legyünk egyszerűen… szépek. Szépek. És hepik. Érted? Érted? De mostanra már csak, szóval, tudod, addigra már csak két tabi maradt, és akkor ez az arc odajön hozzám, azt mondja: 'Te vagy az az arc, aki a tabikat osztogatja?' Odaadom neki a maradék kettőt, erre azt mondja: 'Mi az hogy kettő? Kettő. Kettő az nekem kurvára nem elég. Ajánlom, hogy legyen még.' Aztán bemos egy nagyot, és elkezd ott gyepálni." Varró Dániel fordítása.)

[203] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 130.

[204] Lásd például SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 127-134. és WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 85-89.

[205] RAVENHILL, i. m. 87. („A civilizáció pénz. A pénz civilizáció." Varró Dániel fordítása.)

köszönhető: a darab elején Mark elmeséli megismerkedésük történetét, amelyből kiderül, hogy Robbie-t és Lulut Mark egy ismeretlen kövér embertől vásárolta meg egy szupermarketben, majd hazavitte őket, és azóta együtt élnek. E történetből kiindulva érdekes megállapítás tehető a három szereplő kapcsolatára vonatkozóan. Az első jelenetben Mark, mivel rosszul van és nem képes egyedül enni, Robbie és Lulu segítségére van utalva. Mark elbeszéléséből azonban az derül ki, hogy Lulu és Robbie jobban függ tőle, mint amennyire Mark tőlük. Clare Wallace szerint a történet értelmezhető egyfajta beteges „szerelem-első-látásra" narratívaként, amely egy nem mindennapi találkozásból eredeztethető, másfelől ez valójában ugyanolyan hétköznapi vásárlás története, mint amikor egy terméket emelünk le a polcról a szupermarketben.[206] Mark elbeszélése egyrészt valóban úgy kezeli a másik két embert, mint árucikkeket, a jelenetben pedig, ahol ez beágyazott narratívaként elhangzik, Robbie és Lulu úgy jelenik meg, mint két háziállat, akik szomorúak amiatt, hogy a gazdájuk elmegy otthonról és sértődötten, ugyanakkor kétségbeesetten nyugtázzák, hogy megvan az esély arra, hogy többet nem tér vissza hozzájuk.

Lulu reklámként, árucikként való interpretálása azért lehet releváns, mert hajlandó levetkőzni Brian előtt, csakhogy bizonyítsa, alkalmas az állásra, amit a férfi kínál neki, Gary pedig szintén „termékké" redukálódik, mert (hosszas alkudozás után, mindössze harminc fontért) eladja a testét Marknak. A drámában megjelenő mirelit ételek (amelyeket Robbie és Lulu előszeretettel fogyaszt) szintén a fogyasztói társadalom és a multikulturalizmus határok nélküli világát hivatottak reprezentálni; az ételek alacsony minősége egyúttal utalás a trió életkörülményeire is. Lulu a dráma egy pontján éles iróniával ekképpen próbálja rávenni Robbie-t, hogy egyen valamit, mivel már jó ideje nem ettek semmit: „LULU: Come on, you've got the world here. You've got all the tastes in the world. You've got an empire under cellophane. Look, China. India. Indonesia".[207]

A darab párbeszédeiben szintén megfigyelhető az előző két szerzőnél már felismert minimalista, lényegre törő stílus. Ami a *Shopping and Fucking*ban észrevehető, hogy az efféle dialógusok alkalmazása mindig valamely humoros jelenetben kap helyet és nagy szerepe van a helyzetkomikum kiteljesedésében. Amikor a drámában Robbie épp egy zsebkendőt szeretne átadni Briannek, ez utóbbinak egy elérzékenyült pillanatában, akkor jól érzékelhetővé válik a férfi abszurd viselkedéséből következő hirtelen hangulatváltás:

[206] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 101.
[207] RAVENHILL, i. m. 61. („LULU: Gyerünk már, itt megkapod a világot! A világ összes íze a tiéd lehet! Egész birodalmat találsz a celofán alatt! Nézd! Kína! India! Indonézia!" Saját fordítás.)

„*Brian starts to sob heavily* (…)

Enter Robbie, offers handkerchief to Brian.

BRIAN: Is it clean?

ROBBIE: Yes.

BRIAN: Again – is it clean?

ROBBIE: Yes.

BRIAN: Again – is it clear?

ROBBIE: Yes.

BRIAN: Look me in the eyes. Straight in the eyes. Yes?

ROBBIE: *(does so)* Yes.

BRIAN: And again – is it clean?

ROBBIE: No.

BRIAN: Then why did you offer it to me?

ROBBIE: Well –

BRIAN: Dirty handkerchief. Offer a dirty handkerchief.

LULU: Darling –

BRIAN: Handkerchief for your nose.

Brian punches Robbie. He slumps to the floor".[208]

Ehhez hasonló párbeszéd hangzik el a dráma második jelenetében Brian és Lulu között, amikor előbbi az *Oroszlánkirály*ról beszél, majd megkérdezi a lányt, hogy lopottak-e azok a mirelit ételek, amelyeket a kabátja alatt tartott.

A Disney-meséhez hasonló váratlan, irreleváns intertextusok és mikronarratívák gyakoriak a darabban: Aleks Sierz a számos irodalmi és (pop)kulturális jelenségre tett utalás mellett tizenhét rövid történetet tart számon a drámában.[209] Ezek az elemek nemcsak a posztmodernre emlékeztető stílust kölcsönöznek a műnek, hanem egyfajta írástechnikát, dramaturgiai technikát alkotnak. Az *Oroszlánkirály* mellett a dráma több alkalommal utal a

[208] Uo. 45-46. („*Briant rázza a zokogás. (...) Robbie bejön, átnyújt egy zsebkendőt Briannek.* / BRIAN: Tiszta ez?/ ROBBIE: Igen./ BRIAN: Na még egyszer: tiszta ez?/ ROBBIE: Igen./ BRIAN: Na még egyszer: tiszta ez?/ ROBBIE: Igen./ BRIAN: Nézzen a szemembe. Egyenesen a szemembe. Igen? Tiszta?/ ROBBIE: *(szemébe néz)* Igen./ BRIAN: Na még egyszer utoljára: tiszta ez?/ ROBBIE: Nem./ BRIAN: Akkor miért akarta odaadni nekem?/ ROBBIE: Hát…/ BRIAN: Használt zsebkendőt. Oda akar nekem adni egy használt zsebkendőt./ LULU: Szívem…/ BRIAN: Majd adok én neked zsebkendőt./ *Brian ököllel megüti Robbie-t. Robbie a földre zuhan.*" Varró Dániel fordítása.)

[209] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 133.

Bibliára (tízedik jelenet), Mark egy alkalommal arról mesél a többieknek, hogy hogyan közösült Diana hercegnővel és „Fergie”-vel (Sarah Ferguson, York hercegnője) egy szórakozóhely mellékhelységében (tizenharmadik jelenet),[210] Mark Ravenhill pedig egy interjúban bevallja, hogy a karaktereket a Take That együttes tagjairól nevezte el.[211] A *Shopping and Fucking* egyik legeredetibb (s talán egyik legszórakoztatóbb) tulajdonsága, hogy nem csak alkalmazza a korábbi posztmodern irodalmakból ismert elemeket (elsősorban az intertextualitást, a beágyazott narratívákat és az önreflexiót), hanem parodizálja is őket. Clare Wallace szerint Mark Ravenhill egész művészete tele van a popkulturális produktumokból és a posztmodern teoretikusok munkáiból vett idézetekkel, valamint az ezekre való utalásokkal; többek között olyan nagy teoretikusok elméletei szivárognak át a művein, mint Foucault, Lyotard, vagy Baudrillard.[212] A drámák azonban ezeket a tartalmakat meglehetősen leegyszerűsített, erősen fragmentált változatban közlik, és szélsőséges helyzetekben alkalmazzák őket. Ilyen rész például, amikor Robbie arról beszél Gary-nek, hogy mindenkinek szüksége van történetekre, és hogy a nagy történetek mostanra már kihaltak, vagy elfelejtették őket, azonban maradtak helyette kisebbek, amelyek közül mindenkinek lehet egy sajátja.[213] Robbie itt Lyotard-nak a nagy narratívák megszűnéséhez kötődő elgondolását parafrazálja, amelyet a szerző *A posztmodern állapot* című művében fejt ki. Aleks Sierz megjegyzi, hogy Baudrillard és Foucault írásaiban való elmélyülését (akiknek a hatása leginkább a *Faust is Dead* című drámában érezhető) Ravenhill egy *Baudrillard for Beginners* (*Baudrillard kezdőknek*) című könyv olvasásával kezdte. Ennek kapcsán megjegyzendő, hogy a drámaíró műveinek ezek a részei maguk is egyfajta „bevezetés a posztmodern diskurzusba” hangulatot követnek, amelyet Ravenhill – a Robbie és/vagy

---

[210] Aleks Sierz egy ponton arról ír könyvében, hogy a Diana hercegnő és Mark közös történetét tárgyaló részt a szerző – bár nem húzta ki – módosította a hercegnő 1997. augusztus 31-ei hirtelen tragikussággal bekövetkezett halála után (SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 133.). A 2001-ben megjelent *Plays 1* című kötet azonban már (újból) a korábbi szövegvariánst tartalmazza.

[211] Lásd: SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 130-131.
A Take That az 1990-es években népszerű brit popzenekar volt. Öt tagja közül Gary Barlow, Mark Owen és Robbie Williams keresztnevét kölcsönzi a darab. Lulu neve egy a Take That-tel együttműködő énekesnőre utal, Lulu Kennedy-Cairns-re, aki a *Relight My Fire* című 1993-as slágert énekelte közösen a fiúcsapattal. Clare Wallace szerint a Take That olyan zenekar volt, amelyben tisztán tükröződik az a világnézet, amelyet Mark Ravenhill darabja kritizál és parodizál: „az öt tinédzsert (akik közül mindössze egyetlen egy játszott hangszeren) egy zenei producer válogatta össze, az előnyös megjelenés az ének- és a tánctudás alapján”. A zenekar egy mesterségesen összeállított „műbanda” volt, amelynek a tagjai (Robbie Williams kivételével) később nyom nélkül eltűntek, csak egy éppen tinédzserkorszakát élő generáció számára voltak fontosak. Az, hogy Ravenhill e banda tagjaitól kölcsönzi karaktereinek nevét egy újabb ironikus gesztusként értelmezhető, amely a fogyasztói társadalom termékeinek efemer jellegére hívja fel a figyelmet (WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 99.).

[212] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 87-89.

[213] „ROBBIE: (…) I think a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful Hands of the Gods and Fate. The Journey to Enlightenment. The March of Socialism. But they all died or the world grew up or grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories. It comes out in different ways. But we've each got one”. In: RAVENHILL, i. m. 66.

Lyotard kapcsán olvasható – „felismerhető posztmodern szlogenek”[214] alkalmazásával ér el, ám Clare Wallace hozzáteszi, hogy ezeket a „szlogeneket” a szerző szándékos szkepticizmussal kezeli.[215]

Annak ellenére, hogy a *Shopping and Fucking* kritizálja, és egyben parodizálja a fogyasztói társadalmat, a mű zárlata rendkívül optimista, mert a három főszereplőn keresztül megpróbálja felvázolni azokat az értékeket (szerelem, kitartás, kölcsönös törődés), amelyek ha nem is oldják meg a fő problémákat, elviselhetőbbé teszik az efféle társadalomban való életet. Mindez azt bizonyítja, hogy a *Shopping and Fucking* fiktív világa bár szélsőségesen brutális, káosz-szerű, és a pénz tengelye körül forog, a benne fellelhető értékek tradicionálisak és humánusak.[216]

A fentiekben több alkalommal szóba került az abszurd, melynek „irodalomellenes magatartása”[217] gyakran az in-yer-face műveknél is érzékelhető; különös, hogy mindkét korszak esetében általában ezek az „irodalomellenes” részek azok, amelyek a színházi adaptáció során a néző számára furcsának, szokatlannak hatnak, vagy provokatívnak tűnnek, holott a néző éppen azért megy színházba, hogy ne pusztán irodalmat tapasztaljon. Emellett az abszurdnak a nyelv iránti érdeklődése, a szubjektív látószögű ábrázolásmód alkalmazása és hangsúlyozása, valamint az olykor művészi formában megtestesült pszichoanalitikus elemzései tovább élnek az in-yer-face szerzők drámáiban. E két korszak másféle radikalitást képvisel, de az utóbb említett időszak drámái hasonló mértékben megbotránkoztatóak, mint a maga korában az abszurd képviselőinek, vagy, akár még korábbra visszatekintve, Strindbergnek vagy Alfred Jarry-nak a művei voltak. Fontos megjegyezni, hogy amikor Esslin ez utóbbi szerzőnek, Jarry-nak a munkásságáról nyilatkozik, akkor nem egy letűnt kor tanulságát vonja le, hanem egy a huszadik század során folyamatosan alakuló, globális méretű problémáról ír, amely azóta sem vesztette el az aktualitását, és ma is jelen van a mindennapjainkban. A közönség tagjai 1896-ban megbotránkozva hagyták el a Théâtre de l'Œuvre nézőterét, mert Übü király „hitvány, közönséges és hihetetlenül brutális” alakja „nevetségesen eltúlzottnak tetszett, de 1945-re a valóság messze túlszárnyalta” Jarry fantáziáját.[218] 1945 után a szovjet befolyás alá került kelet-európai országok zsarnoki diktatúrái, az ezzel együtt járó hidegháború, a ’60-as ’70-es években Vietnam, majd a ’90-es években a dél-szláv háború és a huszonegyedik század elejére egyre fokozódó ellentét a

[214] Dan Rebellato bevezetője a *Plays: 1* című kötethez, lásd RAVENHILL, i. m. xiv.
[215] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures* , i. m. 93.
[216] SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 151.
[217] ESSLIN, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*, i. m. 80.
[218] Uo. 112.

nyugati világ és a közel-keleti országok terrorszervezetei között mind olyan példák, amelyek alapján kijelenthető, hogy a fejlett világnak igenis van egy olyan lidércnyomás-szerű árnyalata, amelyet Jarry, vagy éppenséggel Kafka még azelőtt megálmodott, hogy bármiféle bizonyítéka lett volna rá. Sarah Kane drámái között szóba kerülnek a dél-szláv háború borzalmai, Anthony Neilson *Normal* című szövegének pedig, ahogyan azt korábban említettem, egy 1930-as években megtörtént sorozatgyilkos-történet az alapja, amelyben a bűnöst abszurd módon normálisnak ítélik, a cselekmény idejéből pedig a mai olvasó kikövetkeztetheti, hogy Németország következő szűk másfél évtizedig tartó időszaka milliónyi hasonló sorozatgyilkost fog hősként ünnepelni. Ezek a drámák hasonló témákat tárgyalnak, mint a huszadik század első felében megjelenő előfutáraik, akár az expresszionista, akár az abszurd, akár a „dühöngő ifjúság" szerzőinek darabjairól beszélünk. Érdekes módon a befogadók reakciója az elmúlt bő évszázad alatt szinte semmit sem változott: ugyanolyan megbotránkozva és sértve rohanunk ki a színházból az erőszak explicit megjelen(ít)ése láttán, mint a Théâtre de l'Œuvre közönsége az *Übü király* premierjéről, amikor az erőszak még fele annyira sem volt része a hétköznapoknak, mint az ezt követő évtizedekben.

A 1990-es években megjelenő új szerzők közé sorolható Martin McDonagh, akinek a munkássága kiemelkedővé válik az évtizedben és többek között szarkasztikus humora, kivételes cselekmény- és karakteralkotó technikája az, amely különlegessé teszi műveit. Drámái és filmjei emellett megőrzik az in-yer-face irányzatra jellemző, a korábbi szerzőknél már említett stílusjegyeket, bár olykor e tekintetben is eltérések tapasztalhatók a kortárs drámaírókhoz képest. Ennek köszönhetően McDonagh eddigi életműve egyfajta köztességnek tekinthető, amely kötődik az ír irodalmi hagyományhoz és az angolhoz is, és amely egyaránt magába olvasztja a popkultúra és magas kultúra elemeit, erősítve így azt az egyedi hangot, amely ebben a kivételes, kevert stílusban lesz a sajátja. A következő fejezetek több szempontból elemzik McDonagh drámáit és filmjeit, kitérnek és elidőznek azokon a pontokon, amelyek e művek esztétikai értékének fontos összetevőit adják.

III.

Műelemzések

Miként azt az előző két fejezetben bővebben kifejtettem, McDonagh művészete markánsan hordozza magában az ír drámahagyományban fellelhető alapvető tulajdonságokat, ezen túl pedig az 1950-es években induló erőszakos brit drámaírói hagyományból és az ehhez később kapcsolható in-yer-face-ből meríti a legtöbb elemet; munkásságában túlnyomó többségben van jelen az az eszközhasználat, amely e két tradícióra jellemző. Emellett tisztán látszik, hogy McDonagh művészete mindkét hagyomány esetében a periférián helyezkedik el, vagy csak lazán kapcsolódik ezekhez, mert műveiben (kisebb mértékben) felismerhetők olyan sajátosságok is, amelyek más stílusok és irányzatok felé mutatnak. (Ugyanakkor ez utóbbi megállapítás is azt támasztja alá, hogy jellemző nála az 1990-es évek in-yer-face szerzőinek körülhatárolhatatlansága, provokatív célzatossága és kísérletezése.)

Eamonn Jordan monográfiája azt állítja, hogy a *Vaknyugat* és *Az inishmore-i hadnagy* olyan drámák, amelyek „tiszta bohózatnak" tekinthetők[219] (az eredetiben „clear-cut farces"), amelynek kapcsán nem osztom a szerző véleményét. „Tiszta bohózat" ugyanis nem létezik, miként tiszta tragédia vagy komédia sem. Jordan megállapítása mögött olyan álláspont érezhető, amely nem ismeri el a műfajok és műnemek közötti keveredést, ami azonban több évszázados múltra tekint vissza. Kizárólag a dráma műneménél maradva hozható példaként Eric Bentley 1964-es *A dráma élete*[220] című műve, amelynek második részében a szerző komoly nehézségekbe ütközik, amikor a drámai műfajok csoportosításakor képtelen az egyes műveket az egyik, vagy a másik csoportba sorolni, a könyv keletkezése óta eltelt ötven év drámairodalma pedig csak tovább mosta a válfajok közötti (eddig is csak jelképes) határt. P. Müller Péter *Szöveg és műfaj* című tanulmánya egy nagyobb látószögű perspektívából közelíti meg a kérdést és azt állítja, hogy „a műfajok között folytonos és folyamatos határátlépésről beszélhetünk. Vannak természetesen egy műfajcsoport 'közepén' elhelyezkedő művek, amelyek ettől a határtól távol esnek, és így nem hívják elő a határátlépés vizsgálatának kérdését, ám akár egy regényként, akár egy szorosan vett drámaként megírt, akként kanonizált és akként olvasott műben is kimutathatók (részleteit tekintve) a műfaji határátlépés esetei".[221] McDonagh művészete azért szorul folyton a perifériára, mert a szövegeket és a filmeket az értelmezők többsége olyan dogmatikus kategóriákba próbálja beilleszteni, amelyből azok kibúvót találnak. A bohózat, a melodráma és a Grand Guignol Színház jelenlétét például a szerző művei kapcsán, Jordanen kívül több kutató is említi. Kétségkívül vannak olyan elemek

[219] JORDAN, Emonn: *From Leenane to L.A*, i. m. 18.
[220] A szerzőre Jordan is hivatkozik. BENTLEY, Eric: *A dráma élete*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998. (Fordította Földényi F. László)
[221] P. MÜLLER Péter: Szöveg és műfaj, in MESTYÁN Ádám, HORVÁTH Eszter szerk.: *Látvány/színház – Performativitás, műfaj, test*, L'Harmattan, 2006. 169.

az életműben, amelyek alapján látszanak kapcsolódási pontok e műfajokkal, azt azonban nem lehet állítani, hogy ezek közül bármelyik műfaj hagyományát követné. E három meghatározás esetében az a közös, hogy megjelennek bennük az erőszaknak és a humornak (vagy komédiának) a különböző eszközei és fokozatai. Ennyi azonban nem elég ahhoz, hogy McDonagh művészetét „melodramatikus dramaturgiának" (Rebecca Wilson),[222] vagy „Grand Guignol örökségnek" (Jordan) nevezzük. Jordan több alkalommal használja az előbbi megfogalmazást, és hosszas elemzésekbe bocsátkozik a Grand Guignol hatása mentén, annak ellenére, hogy maga is megállapítja, hogy az elemzők „lényegi megfontolás nélkül" hozzák szóba ezt a kapcsolatot.[223] Az erőszak és a komikum együttes megjelenése némelyik in-yer-face szerzőre éppígy igaz, de a Grand Guignol Színház megalapítása (1897) előtt is számos színpadra szánt alkotás említhető, amely ugyanilyen kapcsolódási pontot jelenthet(ne). Elég csupán Shakespeare-nek *A velencei kalmár* című darabjára gondolunk, amelyben a befogadó a „komédia" megjelöléshez képest szokatlanul erős képet kap a dikció által, amikor Antonio háromezer dukátot kér kölcsön, és a visszafizetés feltételeiről állapodik meg Shylockkal:

„SHYLOCK: Gyerünk egy jegyzőhöz és írj alá
Kezességet, s tréfából írd be azt is,
Hogy ha nem fizetnél ekkor meg ekkor,
Itt meg itt, ennyit meg ennyit, ahogy
Megegyeztünk, bánatpénz az legyen,
Hogy kivághatok egy fontot belőled,
Szép húsodból, testednek ama részén,
ahol nekem majd épp kedvem telik.
ANTONIO: Szavamra! e kötést aláirom
És azt mondom, hogy kedves a zsidó".[224]

A huszadik század előtti színháztörténeti korszakoknak szinte mindegyikében találni olyan műveket, amelyek a komikus elemek megtartása mellett az akcióban, vagy a dikcióban alkalmazott erőszakossággal, provokatív nyelvhasználattal, túlzásokkal, vagy obszcén megnyilvánulásokkal megbotránkoztatták a befogadót. McDonagh művészetére vonatkoztatva

[222] WILSON, Rebecca: Macabre Merriment in McDonagh's Melodrama: The Beauty Queen of Leenane, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 27.
[223] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L.A*, i. m. 18., 109-111., 141-153. Az említett szövegrész a 18. oldalon található. A szerző Catherine Rees, Clare Wallace és Maria Doyle szövegeire hivatkozik.
[224] SHAKESPEARE, William: A velencei kalmár, in *Shakespeare összes drámái*, Európa, Bp., 1988. IV. kötet, 23-24. (Vas István fordítása.)

ezek közül egyiknek sincs nagyobb jelentősége a másiknál. A műfaji kérdés felőli megközelítéssel ennek ellenére több értelmező is próbálkozott, ami eddig nem bizonyult célravezetőnek, mert a szerző munkássága e szempontból rendkívül szerteágazó: a drámai forma ellenére a művek többsége például magában hordozza a prózatörténet felőli megközelítés lehetőségét, egyes értelmezők pedig posztmodern művészeti elgondolások alapján elemzik a szövegeket és a filmeket. Az értekezés további részei szintén érintenek ehhez hasonló felvetéseket, a dolgozatnak azonban nem célja a műfaji kategóriák dilemmáinak mélyreható vizsgálata. A fejezetnek e rövid bevezetője mindössze arra szeretné felhívni a figyelmet, hogy McDonagh alkotásai már a műfaj meghatározása kapcsán is több kétséget és kérdést generálnak az interpretáció számára, mint bizonyosságot és választ; az értelmezésnek pedig érdemesebb az előbb említettek alapján elindulnia. A továbbiakban olvasható alfejezetek egyrészt olyan szempontok alapján elemzik a műveket, amelyek a korábbi interpretációk számára is gyümölcsöző terepnek bizonyultak, másrészt pedig ezeket kiegészítve és továbbgondolva jutnak új eredményekre. Mindazonáltal e csoportok, alfejezetek közötti átjárás ugyanúgy lehetséges, mint a műfajok esetében, amely annak a plasztikus, komplex szerkesztési elvnek köszönhető, amelyből kiindultunk.

1. Tér- és időkezelés

A dolgozat első fejezetében több alkalommal szóba került a McDonagh és Synge munkássága közötti összefüggés, amelynek két meghatározó eleme a tér- és a nyelvhasználat. Az utóbb említett szerző hatása főleg a Leenane-trilógia darabjaiban érezhető, amelynek két szignifikáns pontja a szerző által ábrázolt díszlet, és a szereplők dialógusaiban található tájleírások. A trilógiában a térnek így kettős funkciója van: a díszlet által létrehozott konstrukció a szcenikai tér, amely betekintést enged a szereplők hétköznapjaiba; az általuk közölt időjárásra, földrajzi részletekre vonatkozó információk pedig megalkotják a drámai teret, amely a fikció helyszínének a kiterjesztése, más látószögű aspektusa. A reprezentációban a befogadó számára ez utóbbi miatt lesz mindhárom dráma helyszíne földrajzilag meghatározható. Írország nyugati részén, Galway megyében, Galway városának környékén játszódnak, sziklás, kietlen, partvidékhez közeli kis településeken, amelyek a második trilógia helyszínéül szolgáló Aran-szigetekről is elmondhatók. Ez a ködös, barátságtalan helyszín a drámák külső tere, a trilógia tere, amely a játék során nem látszik, azonban retorikai funkciója van, mivel állandó tárgya a szereplők beszélgetéseinek:

„MAG: Wet Maureen?
MAUREEN: Of course wet.
MAG: Oh-h.

Maureen takes her coat off, sighing (…)". (BQ. 1.)

„RAY: Well, I'm not wading through all that skitter just to tell her. I've done enough wading. Coming up that oul hill.
MAG: It's a big oul hill.
RAY: It *is* a big oul hill.
MAG: Steep.
RAY: Steep is right and if it not steep then muddy.
MAG: Muddy and rocky.
RAY: Muddy and rocky is right. Uh-huh. How do ye two manage up it every day?" (BQ. 9.)

„MARY: Cold.

MICK: I suppose it's cold.

MARY: Cold, aye." (SC. 63.) [225]

Synge rövid élete során hat drámát írt és mindegyik Írország különböző vidékén játszódik. A fenti idézetekhez hasonlóan az ő darabjai is bővelkednek dialogizált tájleírásokban:

„NORA: Good evening kindly, stranger, it's a wild night, God help you, to be out in the rain falling".[226]

„NORA: (…) for what good is a bit of a farm with cows on it, and sheep on the back hills, when you do be sitting, looking out from a door the like of that door, and seeing nothing but the mists rolling down the bog, and the mists again, and they rolling up the bog, and hearing nothing but the wind crying out in the bits of broken trees were left from the great storm, and the streams roaring with the rain?" [227]

Ha továbbmegyünk, a trilógia tere összefüggésbe hozható Beckett műveinek szürke, sivár, világvége-hangulatú helyszíneivel.

„HAMM: *(Anxious)* What? A sail? A fin? A smoke?

CLOV: *(Looking)* The light is sunk.

(…)

HAMM: No gulls?

CLOV: *(Looking)* Gulls!

HAMM: And the horizon? Nothing on the horizon?

---

[225] „MAG: Esik, Maureen?/ MAUREEN: Esik hát./ MAG: Hajjaj…/ *Maureen leveszi a kabátját, nagyot sóhajt*".

„RAY: Hát én pedig nem fogok itt keresztülcsörtetni árkon-bokron, csak hogy elmondjam, amit kell. Épp elég volt idáig. Föl ezen a dög nagy hegyen./ MAG: Jó magas hegy./ RAY: *Jó magas* hegy./ MAG: Meredek./ RAY: Az. Meredek. Ahol meg véletlenül nem, ott egy merő sár./ MAG: Sár meg szikla./ RAY: Az. Sár meg szikla. Fhöőő. Maguk hogy tudnak minden nap följönni?" (Upor László fordítása.)

„MARY: Hideg van./ MICK: Gondolom, hogy hideg van./ MARY: Hideg, bizony." (Saját fordítás.)

[226] SYNGE, *The Playboy of the Western World and Other Plays*, i. m. 15. („NORA: Szép jó estét, idegen; kutya egy éjszaka, uramisten, szakad az eső.", in SYNGE: *Drámák*, i. m. 23. Göncz Árpád fordítása.)

[227] Uo. 22. („NORA: (…) mert mit ér az a kis föld, s a tehenek rajta, meg a juhok, fönn a hegyek közt, ha itt ülsz, s bámulsz ki az ajtón, egy ilyen ajtón, s mást se látsz, csak ködöt, amint lefelé húzódik az ingoványra, aztán megint csak ködöt, amint fölfelé húzódik az ingoványról, és mást se hallasz, csak a szél sírását vihartépte fák közt, az égszakadástól megduzzadt víz robaját.", SYNGE: *Drámák*, i. m. 32. Göncz Árpád fordítása.)

CLOV: *(Lowering the telescope, turning towards Hamm, exasperated.)* What in the God's name could there be on the horizon?
(Pause)."[228]

Az előző fejezetben említett, elsősorban John Osborne és Arnold Wesker nevével fémjelzett „kitchen-sink" drámák hatása McDonagh korai darabjaiban is érezhető, különbség azonban, hogy a városi munkásosztály képviselői helyett nála vidéki ír kunyhók lakói a szereplők. Emellett, ha a művek szcenikai terét, a vidéki házak szobáit vizsgáljuk, könnyen felismerhető, hogy Synge „konyha-nappalija" nagyon hasonló McDonagh díszleteihez. Marion Castleberry *Comedy and Violence in the Beauty Queen of Leenane* című tanulmányában mindkét szerzőről megállapítja, hogy számukra „elengedhetetlen kellék az öreg tűzhely, az asztal, a hintaszék",[229] amelyek McDonagh esetében olyan tárgyakkal egészülnek ki, „mint 'feszület', 'John és Robert Kennedy bekeretezett képe', 'a hímzett falvédő, a hátsó falon' rajta a hátborzongató és egyben komikus felirattal 'Lehet, hogy már fél órája a mennyországban vagy, mire az ördög megtudja, hogy meghaltál'".[230] Castleberry szerint ezek a tárgyak az „otthon menedékének szimbólumai".[231] A tűzhely a meleget, a hintaszék vagy a karosszék a kényelmet jelképezi. A feszület ez esetben nem csak a vallásosságot, hanem az Angliától való függetlenséget, ezzel együtt pedig az erős ír nemzeti öntudatot hangsúlyozza. Ez utóbbi funkciót lehet társítani a Kennedy testvérek képéhez is, akik ír bevándorlók gyermekeiként nagy politikai karriert futottak be az Egyesült Államokban. A kép másrészt példaértékűnek tekinthető Pato Dooley szempontjából, aki a mű végén Bostonba költözik egy szebb jövő reményében. A Kennedy testvérek halála ezen túl asszociációt kelt a *Vaknyugat*ban a Connor fivérekkel. Coleman és Valene ugyan nem lesznek gyilkosság áldozatai, de az előző két dráma eseményei miatt előfeltevésünk lehet, hogy valamelyikük megöli a másikat. A trilógia záró darabjában nem jelenik meg díszletként a Kennedy testvérek képe, de a feszület alatt falra függesztett puskát a harmadik jelenetben

---

[228] BECKETT, Samuel: Endgame, in Uő.:*The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London, Boston, 1986. 106-107. („HAMM: *(nyugtalanul)* Mit látsz? Vitorlát? Bálnát? Füstöt?/ CLOV: *(tovább néz)* A fárosz a sárban./ (…) HAMM: Sirályok nincsenek?/ CLOV: *(ugyanúgy)* Sirályok!/ HAMM: És a látóhatár? Nincs semmi a látóhatáron?/ CLOV: *(leereszti a messzelátót, Hamm felé fordul elkeseredetten)* Ugyan mi az ördög lehetne a látóhatáron? *(Szünet)*", Samuel Beckett: A játszma vége, in *Samuel Beckett összes drámái*, Európa Könyvkiadó, Bp. 2006. 122. Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása.)
[229] CASTLEBERRY, Marion: Comedy and Violence in the Beauty Queen of Leenane, in Richard Runkin RUSSELL ed.: *Martin McDonagh: A Casebook*, Routledge, New York, 2007. 47.
[230] A *The Beauty Queen of Leenane* című drámát idézi Marion Castleberry, uo. A drámából idézett részek itt Upor László fordításának kéziratából valók.
[231] CASTLEBERRY, i. m. 47.

Valene, majd az utolsó jelenetben Coleman is kézbe veszi, hogy testvérét fenyegesse vele, amely megidézheti az egykori amerikai elnök és öccse halálának körülményeit.

McDonagh egy sivár, sziklás, szomorú vidéken elvisz minket egy melegnek, családiasnak mutatkozó légkörbe, amelyről hamar kiderül, hogy ugyanolyan viharos, mint az a táj, ahol a történetek játszódnak. A trilógia tere és a drámákban megjelenő családi viszonyok zordsága megfeleltethetők egymásnak, egymás tükörképeivé válnak egy olyan játéktérben, ahol a szeretet és a béke szimbólumai veszik körül a szereplőket. Eamonn Jordan hangsúlyozza, hogy McDonagh vidéki kunyhói „destruktív akciók helyszínei", ahol gyilkosságok, és gyilkossági kísérletek történnek, és ahol az erőszak gyakori alkalmazásával a szereplők határokat lépnek át és társadalmi tabukat döntenek meg.[232] Ez látszik igazolódni Rebecca Wilson megfogalmazásában is, aki „gyűlölködő hárpiának" nevezi Maget és Maureent, akik „viperafészkükben" folytonosan „mérgezik egymást".[233]

Werner Huber egyik McDonaghról írott tanulmányában „találó dramatikus eszköz"-nek nevezi azt a mikrokozmoszt, amelyben a szerző elhelyezi a trilógia cselekményét. E „találó" részek között említi, hogy a különböző drámák szereplői kapcsolatban állnak egymással;[234] ezek a kapcsolatok jelentik az érintkezést az előbbiekben felvázolt két térkoncepció között. Huber szóba hozza, hogy a szereplők elbeszélt történetei allúziókat és utalásokat rejtenek a másik két drámára vonatkozóan. A befogadó így szerez tudomást például Mag Folan temetéséről (SC. 71.), vagy Pato Dooley esküvőjéről (SC. 113.) *A konnemarai koponyá*ban, és Tom Hanlon öngyilkosságáról (LW. 147.) a *Vaknyugat*ban.[235] Innen nézve válik világossá, hogy a darabok szereplőinek köze van egymáshoz, ez pedig szoros összefüggésben áll a drámák külső terével, amely lehetővé teszi, hogy a három darab trilógiává váljon. Ezek az emberek ismerik egymást, közel élnek egymáshoz, szomszédok, ismerősök, gyakran beszélgetnek egymással és egymásról. McDonagh itt a transzfikcionalitás eszközét alkalmazza, amelyet a *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* az intertextualitás egyik ágaként határoz meg:

> „Két (vagy több) szöveg transzfikcionális összefüggést mutat, ha vannak közös elemeik, mint például szereplők, elképzelt helyszínek, vagy fiktív világok. A transzfikcionalitás az intertextualitás egyik fajtájának tekinthető, azonban ezt az

[232] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L.A.*, i. m. 12.
[233] WILSON, i. m. 30. A szerző később a dráma helyszínét a „pokol konyhája"-ként említi (Uo.).
[234] HUBER, Werner: The Early Plays: Shooting Star and Hard Man From South London, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 16.
[235] Uo. 16-17.

intertextuális kapcsolódást a szöveg általában elrejti, mivel nem idézi, nem fedi fel forrásait. Ehelyett úgy használja a forrásszöveg elemeit és/vagy szereplőit, mintha azok [a forrásszövegtől – G. P.] függetlenek lennének”.[236]

A transzfikcionalitás eszköze korábbi világirodalmi művekben sem ismeretlen írói fogás: James Joyce Stephen Dedalusa például megjelenik az *Ifjúkori önarckép*ben és az *Ulysses*ben is.

McDonagh e technikát alkalmazva módosítja a befogadói perspektívát és a percepciót a főszereplők és mellékszereplők tekintetében. A Leenane-trilógiában mindhárom darabnak négy szereplője van. Ha a karaktereket az egyes drámákon belül vizsgáljuk, akkor megállapítható, hogy a négy szereplő közül mindig az a kettő kap kiemelt szerepet, akik között a fő konfliktus fennáll. A *Leenane szépé*ben tehát Mag és Maureen, *A konnemarai koponyá*ban Mick és Mairtin, a *Vaknyugat*ban pedig Coleman és Valene. Azonban ha a szereplők kapcsolatának szerkezetét a trilógia egésze felől vizsgáljuk, helyénvalóbbnak látszik az a megállapítás, hogy kizárólag egyenrangú karakterekről van szó. A drámák eddig főszereplőnek vélt karakterei így a trilógia felől olvasva mellékszereplőkké redukálódnak. E besorolást illetően ezért egy olyan módszer kidolgozásával próbálkozom, amely a drámáknak külön-külön való, és a trilógia felőli vizsgálata esetén is megfelelőnek bizonyul. Olvasatomban a karaktereknek „megjelenített” és „megidézett” csoportja különböztethető meg. Az előbb említett csoportba való beilleszthetőség attól függ, hogy az aktuálisan olvasott drámában jelen vannak-e. Ha a *Leenane szépé*t vesszük példaként, akkor azt mondhatjuk, hogy Maureen (ahogy természetesen a darab másik három szereplője is) megjelenített szereplő, azonban Welsh atya, Mick Dowd, vagy Girleen Kelleher a megidézett kategóriába tartozik. Az utóbbi három karakter nem kap szerepet a darabban, azonban a szereplők dialógusaiban, vagy Patonak a Maureenhoz írott levelében szóba kerülnek, információkat kapunk róluk. *A konnemarai koponyá*ban Mick Dowd, a *Vaknyugat*ban pedig Welsh atya lesz megjelenített szereplő, Mag és Maureen pedig a megidézettek közé lesz sorolható. Ennek ellenére a drámákban „maradnak” olyan nevek, amelyek egyik drámában sem jelennek meg szereplőként, a megjelenített szereplők párbeszédeiből azonban kiderül, hogy ők is a környéken élnek és olykor befolyásolják az aktuális dráma cselekményének alakulását. Ilyen például a trilógia első részében Dolores Hooley, akit Pato Dooley eljegyez, és akivel elutazik Bostonba, ahelyett, hogy Maureent vinné magával. A második részben ilyen Blind Billy

[236] HERMAN, David; JOHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure eds.: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, 2008. 612. (Saját fordítás.)

Pender alakja, akiről Mairtin azt állítja, hogy megfőzött egy hörcsögöt biológia órán, azonban Mick úgy hallotta, hogy maga Mairtin tette ezt, így a történet visszatérő vitát gerjeszt kettőjük között. A harmadik drámában ilyen Alison O'Hoolihan, akibe Coleman valaha szerelmes volt, és akinek megakadt a torkán egy ceruza. A trilógia befejező részében ide sorolható még Valene kutyája, Lassie is, akinek a képe – a darab első instrukciója szerint – a falon lóg, és akinek mindkét fülét levágták. Az előbb felsorolt néhány szereplő tehát a megidézett karakterek csoportjába tartozik, akik közül csak azokat említettem, akiknek a legnagyobb jelentőségük van a drámák eseményeinek és a párbeszédek alakulásának szempontjából. Ide sorolható még (a teljesség igénye nélkül) Marcus Rigby, aki egy traktorral elütötte Mairtin ismerőseit, Maureen két testvére, Anette és Margo, vagy Miss Byrne, egy tanár Mairtin iskolájából.

McDonagh első öt darabja összefüggést mutat a karakterek megformálását illetően. A darabok visszatérő szereplői közé tartozik az öregasszony (Mag, Maryjohnny, Eileen és Kate vagy Mamus), a tinédzser korú lány (Girleen, Helen, Maired) és a fiatal fiú (Ray, Mairtin, Bartley, Davey), akik hasonló tulajdonságokkal rendelkeznek. Az idős nők általában házsártosak, kapzsik és pletykálkodók, a fiatal lányok erőszakosak és gyakran káromkodnak, a fiúk pedig infantilis módon rajonganak jelentéktelennek tűnő tárgyak iránt.[237]

Az első trilógia térkonstrukciója kapcsán megfigyelhető, hogy mindhárom darabban jelentős szerepet kap a temető említése és/vagy megjelenítése. A *Leenane szépé*nek kilencedik jelenetében Maureen az anyja temetéséről érkezik haza (BQ. 51.), a Connor testvérek is apjuk gyászceremóniáját követően lépnek színre a *Vaknyugat* nyitójelentében (LW. 129.), *A konnemarai koponyá*nak pedig az egész második jelenete egy temetőben játszódik (SC. 81-100.). Ez utóbbi dráma értelmezése kapcsán Eamonn Jordan monográfiájában kiemelt jelentőséget kap a temető térkonstrukcióként való felfogása.[238] A szerző az elemzés több pontján is a *Más terekről* című szövegre hivatkozik, amelyben Foucault a temetőt heterotopikus térnek tartja. Foucault szerint a heterotópiák „vélhetően minden kultúrában és civilizációban [jelen lévő – G. P.], valós, létező helyek, a társadalom alapintézményeinek részei, egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek (…) egyszerre képviseltetnek, követeltetnek vissza és fordíttatnak ki; helyek, melyek minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók". Olyan helyek,

[237] A hasonlóságot Girleen és Helen kapcsán Kurdi Mária is említi. Az utóbbi szereplővel kapcsolatban a szerző megállapítja a görög mitológia hősnőjével való összefüggést; a név egyezésén túl mindkét nőalakról elmondható, hogy szépségük konfliktusforrásként van jelen a történetben, amelyben szerepelnek. KURDI Mária: Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 110.

[238] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 62-72.

„melyek abszolút módon „mások”, mint mindazon helyszínek, melyekre reflektálnak, melyekről szólnak”.[239] A szerző e szövegében a heterotópiákat „különböző helyszínek viszonyrendszere”-ként határozza meg.[240] A Leenane-trilógia földrajzilag meghatározható (valós) helyszínét a szereplők kapcsolatai determinálják. A drámák szcenikai terei – a szereplők dialógusaiban elhangzó utalások miatt – folytonos kapcsolatban állnak a drámai térrel, és a temetővel. Foucault szerint ez utóbbi „olyan tér, amely kapcsolatban áll a város, a társadalom vagy a falu minden egyes helyszínének összességével, mivel minden egyénnek, minden családnak vannak hozzátartozói a temetőben”.[241] A *Leenane szépé*ben és a *Vaknyugat*ban a szereplők gyászruhái idézik meg a temetőt, *A konnemarai koponya* már említett, második jelenetében pedig a temető jelenik meg szcenikai térként. Jordan könyve Nina Witoszekre és Pat Sheeran-re hivatkozva azt állítja, hogy a temető egyfajta „találkozási pont a világok között”.[242] Foucault és Jordan gondolatmenete alapján megállapítható, hogy a jelenetben – Mick munkájából kifolyólag – a hétköznapi világ teremt kapcsolatot a szakrálissal, míg a harmadik jelenetben ennek fordítottja történik: a mindennapok helyszínében – a másik két drámából (is) jól ismert konyhában – jelenik meg a szakrális, amikor a kiásott koponyák Mick ebédlőasztalán sorakoznak. E két helyszín palimpszeszt-szerű egymásra íródása és McDonagh groteszk módon ábrázolt Nyugat-Írországa – amely mindkét teret magába foglalja – így egyfajta heterotópia-hálózatot hoz létre.

Jordan elemzése azonban nem áll meg ezen a ponton. Witoszek és Sheeran könyvének abból a megállapításából indul ki, mely szerint Írország kietlen és visszataszító volta egy olyan patogenikus („pathogenic”) zónát hoz létre, „ahol érdemes meghalni” (az eredetiben „a good place to die in”). Jordan ezután számos olyan példát hoz az ír drámairodalom elmúlt évtizedeiből, ahol a temető megidézése, vagy megjelenítése fontos szerephez jutott, majd megemlíti Brian Frielnek a *The Mundy Scheme* (1969) című kevésbé sikeres drámáját, amelyben szatirikus módon szóba kerül, hogy Írország lakatlanabb vidékein „földterületeket lehetne kiárusítani, a világ halottainak újratemetése céljából”. Az értelmezés ezek alapján odáig jut, hogy pejoratív értelemben egész „Írország a halál és a végzet helyszíneként” lesz konstituálható.[243] E szélsőséges értelmezés rájátszik Foucault szövegének arra a részletére, mely szerint a temető intézménye, szerkezeti felépítését tekintve, az elmúlt évszázadokban

[239] FOUCAULT, Michel: *Más terekről*, http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253 (Erhardt Miklós fordítása). A szöveg megtalálható Sutyák Tibor fordításában is, *Eltérő terek* címmel, in FOUCAULT, Michel: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999. 147-155.
[240] Uo.
[241] Uo.
[242] WITOSZEK, Nina; SHEERAN, Pat: *Talking to the Death: A Study of the Irish Funerary Traditions*, Amsterdam-Atalanta, GA: Rodopi, 1998., idézi JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L.A.*, i. m. 66.
[243] Uo. 64-65.

jelentős változásokon ment át: „a tizennyolcadik század végéig a temetőt a város közepén, a templom mellett találjuk”, a tizenkilencedik századtól kezdve pedig a település perifériáján, a lakosoktól távol helyezkedik el.[244] Nem kérdés, hogy Jordan interpretációja e ponton meglehetősen messzire megy, azonban Írországnak Európa szélén való földrajzi elhelyezkedése, domborzati és meteorológiai tényezői valóban hozzásegítik az értelmezőt ahhoz, hogy a szigetet izolált térként gondolja el, amely így könnyen beilleszthetővé válik Foucault heterotópia-fogalmának keretei közé.

Jordan szerint *A konnemarai koponya* teljes mértékben „kiiktatja a spirituális dimenzió eszméjét”, amely egykor jellemzője volt a vidéki ír életnek: a drámában „a holttestek csak holttestek, a koponyák a konyhaasztalon csak koponyák”, a szereplők részéről „nem kapcsolódik félelem vagy aggodalom a maradványok jelenlétéhez”.[245] A darab harmadik jelenete e ponton összevethető *Az inishmore-i hadnagy* kilencedik jelenetével, ahol Donnyt és Daveyt (előbbi Mickhez hasonló középkorú férfi, utóbbi Mairtinhoz hasonló tizenhét éves fiú) arra kényszerítik, hogy friss hullákat daraboljanak fel. A jelenethez tartozó instrukció még provokatívabb képet ír le, mint ami *A konnemarai koponya* esetében tapasztalható:

> „*Donny’s house, night. As the scene begins the blood-soaked living is strewn with body parts of Brendan and Joey, which Donny and Davey, blood-soaked also, hack away at to sizeable chunks. Padraic’s two guns are lying on the table. In the adjacent bare room, Padraic is sitting on Christy’s corpse, stroking Wee Thomas’s headless, dirt-soiled body. Through Christy’s mouth, with the pointed end sticking out of the back of his neck, has been shoved the cross with ’Wee Thomas’ on it*” (LI. 55.).[246]

E drámák tagadják a holttesteknek kijáró tiszteletet és a temetéshez való jogot, a halottak számára nincs biztosítva szimbolikus konnotáció,[247] *Az inishmore-i hadnagy*ban a feldarabolt testeknek pedig még az sem adatik meg, hogy eltemessék őket.

A második trilógia két darabja szintén valós térben játszódik, az Írország nyugati partjainál fekvő Inishmore és Inishmaan szigetén. A drámák közötti transzfikcionális viszony ennyiben mutatkozik meg, a művekben nem szerepelnek a Leenane-trilógia kapcsán

[244] FOUCAULT, *Más terekről*, i. m.
[245] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 85.
[246] „*Donny háza éjjel. A jelenet kezdetekor a véráztatta nappaliban szétszórva Brendan és Joey testrészei, amiket a vérben fürdő Donny és Davey vagdosnak jókora darabokra. Padraic két pisztolya az asztalon. A szomszédos üres szobában Padraic ül Christy hulláján, Kistomi fej nélküli, földes-saras testét simogatja. Christy száján átszúrva a „Kistomi” feliratú fejfa, a hegyes vége a tarkójából áll ki.*” Hamvai Kornél fordtása, in *Pogánytánc – mai ír drámák*, Európa, Bp. 2003. 544.
[247] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 95.

tapasztalható, karakterekre tett utalások, bár Eamonn Jordan megjegyzi, hogy a szereplők némelyike a két drámában azonos vezetéknevet használ: Csámpás Billy családneve Claven, és ugyanezt a nevet használja Maired és Davey is, a Billy gondját viselő Eileen és Kate vezetékneve pedig Osbourne, amely Donny és Padraic kapcsán tűnik fel *Az inishmore-i hadnagy*ban.[248] A második trilógiában a térnél nagyobb jelentőséget kap az időkezelés, McDonagh ugyanis a darabok első instrukcióiban akkurátusan megadja a cselekmény időpontját. *A kripli* esetében ez 1934, *Az inishmore-i hadnagy*nál pedig 1993. Az előbb említett dátum Robert Flaherty *Az arani ember* (*The Man of Aran*) című filmjének megjelenéséhez kapcsolható. A darabban a film forgatása az oka annak, hogy a szereplők Inishmore szigetére utaznak. Bár a rendező alkotása dokumentumfilmként jelent meg, a téma fiktív megközelítése tisztán érzékelhető az egyes jelenetekben. Crhistopher Murray szerint a rendező erősen túlromantizált stílusban mutatja be az ember túlélésért folytatott küzdelmét a természettel szemben, a vászonra vitt cselekvések többsége pedig heroikus módon tünteti fel a főszereplőket. Murray e szempontból különös figyelmet fordít a filmnek arra a jelenetére, amikor a szereplők egy cápával viaskodnak,[249] amelyet McDonagh nyílt paródia tárgyává tesz *A kripli* nyolcadik jelenetében, amikor a szereplők a filmet nézik:

„KATE: *(pause)* That's a big fish.

EILEEN: 'Tis a shark, Kate.

KATE: 'Tis a wha?

EILEEN: A shark, a shark!

(…)

BARTLEY: It's mostly off America you do get sharks, Mrs, and a host of sharks, and so close to shore sometimes they come, sure, you wouldn't even need telescope to spot them, oh no…

HELEN: Oh telescopes, Jesus…!

BARTLEY: It's rare that off Ireland you get sharks. This is the first shark I've ever seen off Ireland.

JOHNNY: Ireland mustn't be such a bad place so if sharks want to come to Ireland". (CI. 392-393.)

[248] Uo. 88.

[249] MURRAY, Christopher: The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 85.

HELEN: Oh, thank Christ the fecker's over. A pile of fecking shite.

BARTLEY: And not a telescope in sight.

(…)

MAMMY: *(wheeling herself away)* Did they catch the shark in the end, so, Helen?

HELEN: Ah, it wasn't even a shark at all, Mrs. It was a tall fella in grey donkey jacket.

MAMMY: How do you know, Helen?

HELEN: Didn't I give the fella a couple of kisses to promise to put me in his next film, and didn't I stamp on the bollocks of him when his promise turned out untrue?

MAMMY: All that fuss o'er a fella in a grey donkey jacket. I don't know.

HELEN: He won't be playing any more sharks for a while anyways, Mrs, the stamp I gave the feck". (CI. 399.) [250]

Patrick Lonergan McDonagh-monográfiája megemlíti, hogy Flaherty filmje úgy mutatja be egy család történetét, hogy a filmben szereplő színészek valójában nem családtagok. Ezen túl a rendező számtalanszor kockáztatta a színészek életét, amikor időigényes felvételeket készített róluk a háborgó tenger mellett, hogy több kameraállásból rögzíthesse a képet.[251] Flaherty így – bár talán nem szándékosan – kijátssza a dokumentumfilmhez kapcsolódó befogadói elvárásokat, McDonagh pedig ugyanezt teszi drámáiban az ír nemzeti sztereotípiákkal.

*Az arani ember*rel való intermediális kapcsolat megerősítéseként értelmezhető Johnnypateenmike-nak az a mondata, amelyben Colman King-et (a Flaherty-filmben főszerepet játszó színészt) mint a környék egyik lakóját hozza szóba: „Colman King I know already they've chosen for a role, and a hundred dollars a week he's on, and if Colman King can play a role in a film anybody can play a role in a film, for Colman King as ugly as a brick

---

[250] „KATE: *(szünet)* Tyű mekkora potyka. / EILEEN: Cápa lesz az, Kate./ KATE: Hogy mi?/ EILEEN: Cápa, cápa!/ (…) BARTLEY: Elsősorban Amerika partjainál honosak ám cápák, csókolom, rengeteg cápa honos arrafele, és néha olyannyira közel merészkednek a parthoz, hogy még messzilátó se szükséges hozzá, hogy kipécézze őket az ember, nem ám…/ HELEN: Jaj, a messzilátók, Jesszus…/ BARTLEY: Írország környékén nemigen honosak a cápák. Ez az első cápa, amit Írország környékén látok./ JOHNNY: Csak nem lehet olyan rossz hely Írország, hogy a cápák idejönnek honosodni Írországba." (Varró Dániel fordítása.)

„HELEN: Jaj, hála Istennek, hogy vége van ennek a szarnak. Egy kalap szart nem ért ez a kalap szar./ BARTLEY: És nem volt egy fia messzilátó se benne./ (…) MAMUS: Aztán a cápa grabancát elkapták-e a végén, Helen?/ HELEN: Jaj, még csak nem is volt az cápa, csókolom. Egy langaléta alak volt szürke szamáröltözetbe./ MAMUS: Honnét tudod, Helen?/ HELEN: Nem adtam-e annak az alaknak egy rahedli csókot én, hogy megígérje, belevesz a soron lévő filmjébe, aztán a tökére rá nem tapostam-e, mikor hamisnak bizonyult az ígérgetése?/ MAMUS: Ennyi hűhót csapni egy csacsijelmezes alakér? Hát én nem is tudom./ HELEN: Hát mindenesetre nem fog egy darabig most cápákat alakítani, csókolom, jól megtapostam a szarházit én." (Varró Dániel fordítása.)

[251] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, London, Methuen Drama, 2012. 62.

of baked shite and everybody agrees, and excuse me language but I'm only being descriptive" (CI. 342.).[252]

Flaherty és McDonagh viszonya az ír nemzeti sztereotípiákhoz különböző: míg előbbi romantikus tónusokkal ábrázolja, addig utóbbi komikus eszközökkel kifigurázza – ahogy több értelmező is fogalmaz –, demitologizálja azokat. Martin Middeke megjegyzi, hogy amint az *Az arani ember* esetében (is) látszik az „objektív (történeti) igazságon" túl a dokumentumfilm szükségszerűen magába foglalja a fikciót.[253] McDonagh darabja Flaherty filmjét pretextusként kezeli, ugyanakkor parodizálja azt, és ezzel egy „objektív igazság" alapjaira helyezett művészi produktumot építi be saját fikciójába. Ha elfogadjuk azt az álláspontot, mely szerint *Az arani ember*nek mára művészettörténeti jelentősége van, akkor arra következtethetünk, hogy *A kripli*ben (is) jelen van az a „meta-historiográfiai" pozíció, amelyet Middeke Flaherty filmjének tulajdonít.[254] Ez a pozíció, vagy gesztus mutatkozik meg a darabnak abban a jelenetében is, amikor Helen és Bartley játékos eszközökkel mutatják be Anglia és Írország küzdelmét, ahol a lány Írország, a fiú pedig Anglia allegóriájává emelkedik. A történelmi eseményekre való utalások McDonagh művészetében szinte kivétel nélkül komikus konnotációt tartalmaznak. *A kripli*ben Hitlerről például a következőket olvashatjuk:

> „MAMMY: (…) Anything decent in the paper, read it out to me. But no sheep news.
> JOHNNY: There's a fella here, riz to power in Germany, has an awful funny moustache on him.
> MAMMY: Let me see his funny moustache.
>
> *He shows her the photo.*
>
> MAMMY: That's a funny moustache.
> JOHNNY: You' think you either grow a proper moustache or else shave that poor biteen of a straggle off.
> MAMMY: That fella seems to be caught in two minds.

[252] „Colman Kinget a tudomásom szerint ki is pécézték már egy szerepre, és a markát heti száz dollár üti, és ha Colman King szerpelhet egy filmen, hát akárki szerepelhet egy filmen, mer Colman King olyan randa, akár a szárított szar, és ez egy széleskörű vélemény, és engedelmet kérek a nyelvhasználatomér, de pusztán csak leíró jellegű volt a kijelentésem."
[253] MIDDEKE, i. m. 219.
[254] Uo.

JOHNNY: Ah, he seems a nice enough fella, despite his funny moustache. Good luck to him" (CI. 373.).[255]

A drámában szóba kerül Kevin Barry neve is, akit IRA-tagsága miatt a britek tizennyolc évesen megkínoztak és kivégeztek, a korábbi művekben pedig a szereplők említést tesznek a Bloody Sunday, a Birmingham Six és a Guilford Four néven nyilvántartott eseményekről.

Az inishmore-i hadnagy 1993-as dátuma az utóbbiakhoz hasonló történelmi eseményhez köthető. A Downing Street-i Nyilatkozatot követően az angol kormány és a Sinn Féin (az írországi kormánypárt) ebben az évben kezdett hajlandóságot mutatni arra, hogy nyílt tárgyalásokat kezdjen Észak-Írország ügyében. Az angolok a tárgyalások megkezdését az IRA (Irish Republican Army – Ír Köztársasági Hadsereg) tűzszünetének feltételéhez kötötték. A követelés hónapokkal később fegyverletétellé módosult, amelyet az ír hadsereg (már) nem fogadott el.[256] Az IRA 1969 óta létező különböző változatai mellett meghatározó jelentőségű volt az INLA (Irish National Liberation Army – Ír Nemzeti Felszabadító Hadsereg), egy szélsőbaloldali, „kifejezetten terrorista módszerekkel operáló ír szervezet", amely ugyan 1975 óta létezett, de „az IRA-hoz képest jelenéktelen volt".[257] Az IRA és az INLA, valamint az általuk végrehajtott (terror)akciók több ponton is előkerülnek McDonagh drámájában. Padraic gátlástalanságát és érzéketlenségét éppen az magyarázza, hogy az INLA tagja, ugyanakkor a két szervezet tevékenységét a szerző hasonló módon teszi paródia tárgyává, mint *A kripliben* Flaherty filmjét.

---

[255] „MAMUS: (…) Olvassad föl, ha valami érdekesre akadsz az újságba. De birkákról ne halljak./ JOHNNY: Van egy németországi alak itten, mostan került a hatalmi székbe egy éktelenül muris bajusszal./ MAMUS: Hadd látom azt a muris bajuszt./ *Megmutatja neki a képet.*/ MAMUS: Ez muris egy bajusz./ JOHNNY: Az ember azt hinné, vagy növeszt egy tisztességes bajuszt magának, vagy lenyisszantja azt a semmire se jó kis szőrcsimbókot az orra alól./ MAMUS: Annak az alaknak kevesebbje van egy kerékkel./ JOHNNY: Mért, elég kedves egy alaknak látszik, dacára a muris bajuszának. Sok szerencsét neki."

[256] Az IRA 1920-ban az Ír Szabad Állam hivatalos hadseregeként jött létre, majd 1969-ben két részre szakadt: „az ún. Hivatalos IRA (Official IRA) egy inkább politikai vonalat akart követni, míg a sikeresebb másik szárny, az Ideiglenes IRA [PIRA – Provisional Irish Republican Army – G. P.] az erőszakos fellépést hirdette". „Az 1998-as belfasti megállapodással az IRA feladta a fegyveres harcot Észak-Írország és Írország egyesítéséért, a protestáns közösség és London pedig számos stratégiai és szimbolikus engedményt tett. A megállapodás után az IRA energiái a politikai életre koncentrálódtak, a Sinn Féin sikeres párt lett, amely megszerezte az ír katolikus közösség szavazatainak nagy részét, az IRA volt vezetője, Martin McGuinness 2007. május 8-tól Észak-Írország kormányfő-helyettese lett. A béketeremtés nehézségét azonban jól mutatja, hogy az 1998-as békemegállapodás után az IRA-tól elszakadt egy keményvonalas csoport, amely, két másik kisebb ír szervezettel együtt, tovább folytatta a harcot és jelenleg is aktív, bár messze nem képes az erőszak olyan szintjét fenntartani, mint az anyaszervezet". A békefolyamatokat ellenző csoportként alakult meg a „Real IRA (az Igazi IRA) és a Continuity IRA (Folytatólagos IRA)". (Az idézetek forrása: DEMKÓ Attila: Az Ír Köztársasági Hadsereg stratégiája és az arra adott brit válasz napjaink gerillaháborúinak tükrében, in *Kül-Világ – A Nemzetközi Kapcsolatok Folyóirata*, 2007/3-4. 100-113, 101-108.)

[257] DEMKÓ Attila: Az Ír Köztársasági Hadsereg stratégiája és az arra adott brit válasz napjaink gerillaháborúinak tükrében, in *Kül-Világ – A Nemzetközi Kapcsolatok Folyóirata*, 2007/3-4. 107-108.

Az Aran-darabok akkurátus időkezeléséhez képest a Leenane-trilógia darabjainak ideje nyomonkövethetetlen. Az értelmezők többsége a fikció idejét az 1990-es évek elejére teszi, a trilógia darabjaiban azonban nem olvasható erre vonatkozó instrukció. Nicholas Grene megjegyzi, hogy Mag és Ray beszélgetése a papról, akinek gyereke született (BQ. 10.), a Casey püspökről szóló botrányt idézi meg,[258] amely az 1990-es évek elején valóban a világ vezető hírei közé tartozott.[259] Ennek ellenére a trilógia kapcsán számos ponton arra következtethetünk, hogy a fikció ennél korábban játszódik. Ray szerint Maureen tíz évvel a *Leenane szépé*nek cselekménye előtt kobozta el a fiú teniszlabdáját. Ray később megadja a pontos dátumot, amely szerint ez 1979-ben történt (BQ. 38 és 58.).[260] A Folan-házban a Kennedy-testvérek falon lógó képei az 1960-as éveket idézik, a szcenikai tér díszlete pedig olyan elemeket vonultat fel, amelyek az 1950-es évek előtti, vidéki ír kunyhókra jellemzők. Nicholas Grene szerint, ha a Leenane-trilógia valóban az 1990-es években játszódik, akkor palimpszeszt módon íródik rá az őt megelőző korszakokra, és saját korához képest egy jóval archaikusabb képet mutat.[261] Mivel az idő kétségessé válik a drámákban, nincs viszonyítási alapja annak, amikor Coleman azt mondja, hogy Maryjohnny 1977 óta tartozik neki egy pint sör árával (LW. 130), és *A konnemarai koponyá*ban sem határozható meg Oona pontos halála abból, hogy Mick azt állítja, hogy a nő több mint hét éve halt meg (SC. 77.). Fintan O'Toole McDonagh drámáihoz írott bevezetőjében azt mondja, hogy „az ország, amelyben McDonagh elhelyezi drámáit egyszerre premodern és posztmodern. Az 1950-es évek hangulata rárakódik az 1990-es évekre, amely kísérteties, szédítő érzetét adja az így keletkező látszólagosan reális képnek". E „képet alkotó valamennyi elem valóságos, ám összhatásuk éppen magának a valóságnak az ideáját kérdőjelezi meg".[262]

Az idő meghatározását illető bizonytalanság a trilógia szereplőit éppúgy érinti, mint a befogadót, amint az *A konnemarai koponya* nyitójelenetében is jól látszik:

„MARY: (…) The summer is going.

MICK: It isn't going yet, or is it now?

MARY: The summer is going, Mick.

MICK: What month are we now?

---

[258] Eamon Casey Galway megyei püspök volt, akiről 1992-ben kiderült, hogy a '70-es években szexuális viszonya volt egy elvált amerikai nővel, Annie Murphyvel. A kapcsolatból egy fiú született.

[259] GRENE, Nicholas: Ireland in Two Minds: Martin McDonagh and Conor McPherson, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 50-51.

[260] Uo.

[261] Uo.

[262] Fintan O'Toole-t idézi Nicholas Grene, Uo. 52. (Saját fordítás.) A szövegrészt P. Müller Péter *Test és teatralitás* című könyve is felhasználja (lásd i. m. 271.). Az idézet második fele az utóbbi szerző fordítása.

MARY: Are we Semptember?

MICK: *(thinks)* We are, d'you know?

MARY: The summer is going.

MICK: What summer we had.

MARY: What summer we had. We had no summer.

MICK: Sit down for yourself, there, Mary.

MARY: *(sitting)* Rain, rain, rain, rain, rain we had. And now the cold. And now the dark closing in." (SC. 63.)[263]

Ebből következik, hogy a trilógia darabjai között nem állítható fel időrendi sorrend. Bármelyik drámát olvashatjuk elsőként, és bármelyik darabot kihagyhatjuk, a trilógia az egységes történet illúzióját kelti. McDonagh drámáinak töredékes szerkezete így fenntartja azt a látszatot, hogy a drámák egyenként is egész történetet mondanak el, holott a trilógia egésze is voltaképpen fragmentum.

Az eddigi példák alapján egyrészt megállapítható, hogy McDonagh követi a posztmodern diskurzusnak azt a Lyotard által megfogalmazott elgondolását, mely szerint a nagy elbeszélések ideje lejárt, és egy történet többféle narratíva felől is megközelíthető,[264] másrészt kijelenthető, hogy a trilógia időszerkezete Beckett drámáihoz hasonló enigmatikusságot mutat. Kékesi Kun Árpád *Thália árnyék(á)ban* című könyvében *A játszma vége* kapcsán megjegyzi, hogy az idő a darabban „irreális dimenzióba kerül", mert az viszonyítási alap hiányában nem mérhető, „[a] darab történéseinek ideje így eltolódik a múlt és a jövő irányába mutató vektoroktól, és az abszolút jelen, a végtelenné tágított pillanat felé mutat".[265] Beckett darabjának első jelenete hasonló módon közelíti meg az idő kérdését, mint az az előző idézetben McDonaghnál olvasható:

„HAMM: (…) What time is it?

CLOV: The same as usual.

---

[263] „MARY: (…) Elmúlt a nyár./ MICK: Még nem múlt el, vagy már elmúlt?/ MARY: Elmúlt a nyár, Mick./ MICK: Melyik hónapban vagyunk?/ MARY: Talán szeptember?/ MICK: *(gondolkodik)* Talán, most akkor tudod?/ MARY: Elmúlt a nyár./ MICK: Micsoda nyarunk volt./ MARY: Micsoda nyarunk volt. Nem volt nyarunk./ MICK: Ülj le magadnak oda, Mary./ MARY: *(leül)* Esőnk, esőnk, esőnk, esőnk, esőnk volt. Most meg a hideg. És most még a sötét is közeleg." (Saját fordítás.)

[264] A Lyotard által megfogalmazott elmélet és McDonagh műveivel való összefüggését José Lanters is említi. Lásd: LANTERS, José: 'Like Tottenham': Martin McDonagh's postmodern morality tales, in LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 165.

[265] KÉKESI KUN Árpád: *Thália árnyék(á)ban – Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000. 103.

HAMM: *(Gesture towards window right.)* Have you looked?

CLOV: Yes.

HAMM: Well?

CLOV: Zero.

HAMM: It'd need to rain.

CLOV: It won't rain".[266]

Az idő és a tér „irreális dimenzióinak" káosz-szerű játéka figyelhető meg *A Párnaember* és az *In Bruges* című művekben is. Eamonn Jordan McDonagh-monográfiája több alkalommal hangsúlyozza, hogy a szerző karakterei gátlástalan, az empátia fogalmát távolról sem ismerő, öncélú emberek, akik elvágyódnak börtön-szerű szobáikból, hogy valahol máshol (tényleges) otthonra leljenek.[267] A börtön-metafora a Leenane-trilógia darabjain kívül megjelenik *A kripli*ben, ahol az alakzat szintén az otthonra vonatkoztatható, *A Párnaember* szcenikai tere azonban ténylegesen egy börtön, ahol Katuriant, az írót, és testvérét, Michalt tartják fogva. Foucault e helyszínt a heterotópiáknak egy különleges fajtájához sorolja, a deviancia-heterotópiákhoz: „olyan egyéneket helyeznek el itt, akiknek viselkedése az átlagostól, az elvárt normáktól eltérő, deviáns. Ilyenek a szanatóriumok, a pszichiátriai klinikák és persze a börtönök".[268] A helyszín a Leenane-trilógia darabjaihoz hasonlóan, folytonosan reflektál egy másik, meg nem jelenített világra, amely ez esetben nem rekonstruálható a szereplők dialógusaiból. Katurian kihallgatásából mindössze az derül ki, hogy a darab egy bizonyos Kamenice nevű településen játszódik. Azonban ez a helységnév „az egyetlen pontos földrajzi utalás (…), amely igen gyakori elnevezés Kelet-Közép-Európa szláv településein".[269] A legtöbb ezt a nevet viselő település Csehország keleti, dél-keleti területén található, de van egy Prágától nem messze is, Brnoban Kamenice nevű utca van, Albániában szintén létezik ezen a néven település, Szerbia területén pedig több falu a Kamenica nevet viseli. P. Müller Péter rámutat, hogy a Leenane-trilógiában, és az Aran-darabokban McDonagh pontosan megadja a drámák helyszínét, „meghatározza a legtöbb

---

[266] BECKETT, *The Complete Dramatic Works*, i. m. 94. („HAMM: (…) Hány óra van?/ CLOV: Mint mindig./ HAMM: Megnézted?/ CLOV: Meg./ HAMM: Tehát?/ CLOV: Nulla./ HAMM: Esnie kell./ CLOV: Nem fog esni.", Samuel BECKETT: A játszma vége, in *Samuel Beckett összes drámái*, i. m. 107., Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása.)

[267] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 84.

[268] FOUCAULT, *Más terekről*, i. m.

[269] Werner Huber *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?* című tanulmányát idézi P. MÜLLER Péter, in UŐ.:*Test és teatralitás*, i. m. 275. (Az eredeti szöveget lásd HUBER, Werner: From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?, in: Christoph HOUSWITSCHKA, Ines DETMERS, Anna-Christina GIOVANOPOULOS, Edith HALLBERG and Anette PANKRATZ eds.: *Literary Views on Post-Wall Europe* Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005, 283-294, 285.)

szereplő életkorát, mindezek az elemek azonban *A Párnaember*ből teljesen hiányoznak. A darabban egymásnak ellentmondó kijelentések hangzanak el helyről, időről, tettekről, össze nem tartozó elemek keverednek a börtöncellát övező környezetről, a szereplők kilétéről".[270] A darab három felvonása két börtönhelyszínen játszódik, egy kihallgatószobában (I/1, III) és egy cellában (II/1), „[e]mellett két további, képzeletbeli hely szerepel a műben, ahol Katurian két története életre kel, egy gyerekszoba és a mása (I/2), ahol 'Az író és az író bátyja' című történetet, illetve egy meghatározatlan helyszín (amely vagy a cellával, vagy a gyerekszobával azonos), ahol a 'Kisjézus' című mesét eljátsszák (II/2). Minden további, a városra és az országra vonatkozó információ kelet-európai nevek és utalások keveréke".[271] P. Müller Péter tanulmánya alapján kimutatható, hogy McDonaghnak a '90-es években keletkezett műveiben megismert tér- és időkezelési technika *A Párnaember* című darabban kulminálódik, amelyben a cselekmény helyszíne egy olyan utópia (valós hely nélküli hely[272]), amely a műben rejlő önreflexív elemek segítségével heterotópiaként „visszahat arra helyre"[273] (a reprezentáció helyére), amelyet elfoglal.

A befogadónak és a szereplőknek a szcenikai térben megjelenített helyszínen kívül tehát nincs rálátása a külvilág fiktív terére, ugyanakkor a dialógusokból nyilvánvalóvá válik, hogy *A Párnaember* karaktereinek előzetes tapasztalata van az őket körülvevő világról. McDonagh itt annak a dramaturgiának a fordítottját alkalmazza, mely szerint a befogadó többet tud a drámabeli szituációról, mint a szereplők. A „kintnek" és „bentnek" ez az enigmatikus szerkezete érvényesül Beckettnek *A játszma vége* című drámájában is, ahol az ablakon kitekintő Clov számol be a külső tér tényezőiről, a darab többi szereplőjének.

Bár *A Párnaember* ideje a Leenane-trilógiához hasonlóan meghatározhatatlan, a darab értelmezői – főleg a darabban megjelenő totális diktatúrából, és a kelet-közép-európai helyszínből kiindulva – a fikció idejét az 1950-es évekre teszik.[274] A *Hóhérok* című darab az előző drámához hasonló börtönjelenettel kezdődik, ahol a szereplők James Hennessy kivégzésére készülődnek. A dráma első jelenete 1963-ban, míg a további jelenetek 1965-ben játszódnak. Az Aran-darabokhoz hasonlóan az idő meghatározása ez esetben is történelmi eseményhez köthető: Angliában, Skóciában és Wales-ben ugyanis 1965-ben törlik el a gyilkosságért járó halálbüntetést, melynek leggyakoribb formája Nagy-Britanniában az akasztás volt. A dráma főszereplője, Harry Wade, ennek következtében veszíti el az állását, a

[270] P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, i. m. 275.
[271] Uo. 276.
[272] FOUCAULT, Más terekről, i. m.
[273] Uo.
[274] Vö. P. MÜLLER Péter: *Test és testralitás*, i. m. 276-277., és PILNÝ, Ondřej: Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 214-223.

törvény életbelépését megelőzően ugyanis huszonöt évig hóhérként dolgozott. A darab hét jelenetéből öt Harry kocsmájában játszódik, Oldhamben, de a szereplők több alkalommal is szóba hoznak olyan angol városokat, megyéket és területeket, amelyek szintén megfelelnek a valóságnak.

Az idő pillanatnyi elbizonytalanításáról tanúskodik az *In Bruges* forgatókönyvének első instrukciója is, mely szerint „az elmúlt ötszáz év bármely periódusában lehetnénk”.[275] A film első képei közben elhangzó monológ – amelyet Ray hangján hallunk – azonban biztosít minket arról, hogy a cselekmény napjainkban játszódik, hiszen Ray szövege fegyvert és Burger Kinget említ. Az időkezelésnél a filmben jelentősebb szerepet kap a tér, amely szintén a foucault-i heterotópia érvényesülésének szempontjából válik fontossá.

A film magyar címe *Erőszakik*, ebben az önkényes és bagatell „fordításban” pedig rejtve marad a mű egyik központi eleme, a helyszín.[276] A magyar cím megválasztása a filmnek azokra az aspektusaira játszik rá, amelyek a feketehumort, a morbid párbeszédeket és jeleneteket teszik hangsúlyossá. Az „erőszak” kifejezés a film egyik alapelemére hívja fel a figyelmet (amely McDonagh egész munkásságában meghatározó), a „szakik” pedig a történet két főszereplőjének – Ray-nek (Colin Farrell) és Kennek (Brendan Gleeson) – a foglalkozását helyezi előtérbe, akik bérgyilkosok. Az eredeti címben egy belga kisváros neve szerepel, amely esztétikai és építészeti szempontból a középkor óta látszólag nem sokat változott. A helyszín és a szereplőknek a városhoz való viszonya olyan lehetséges értelmezéseket hordoz magában, amelyek lehetővé teszik, hogy McDonagh filmjére ne csupán egyszerű akció-vígjátékként tekintsünk, hanem a populáris és magasművészeti elemeket ötvöző műalkotásként. McDonagh bérgyilkosokról szóló filmje olyan allegorikus, parodisztikus háttérelemeket alkalmaz – például a művészettörténeti jelentőségű alkotások megjelenítésével –, amelyek vallási és mitológiai összefüggésekre világítanak rá. A filmben megjelenített városnak, és a tárgyak némelyikének konnotációi ellenére a konklúziónk mégis az, hogy a szereplők saját erkölcseiknek megfelelve (Harry) vagy ennek ellentmondva (Ray) ölik egymást halomra. A film szerkezetének esetében így olyan oppozíciókra épített rendszer jelenik meg, amely a legtöbb jelenetben és a szereplők egymáshoz való viszonyában is érzékelhető, és amelynek ellentmondásossága a szerző alapvetően parodisztikus álláspontja miatt tud érvényes maradni. A két londoni bérgyilkos megbízójuk utasítására azért utazik Bruges-be, hogy rejtőzködjön. Ray ugyanis a szakmában kezdő, és már az első küldetését elrontja azzal, hogy a célszemély mellett (aki egy pap) véletlenül egy gyereket is megöl.

[275] „We could be in any period of the last five hundred years”. (IB. 3.)
[276] A dolgozat az elemzések során ezért használja a film eredeti címét.

Partnere, Ken, élvezi a kisvárosi nyugalmat, előbbi azonban unalmasnak és sablonosnak találja a Velencéhez hasonlító csatornákat és a macskaköves utcákat, és egy percig sem tud szabadulni a gyerekgyilkosság okozta lelkiismeret furdalástól. Idővel megtudják tartózkodásuk valódi okát, hogy megbízójuk Harry (Ralph Fiennes) egy utolsó szép élményt szeretett volna szerezni a hangulatos kisvárosi kirándulással Raynek; Ken következő küldetése ugyanis az, hogy a korábbi elhibázott akció miatt ölje meg kollégáját. A továbbiakban Ken nem vállalja a feladat teljesítését, ezért Harry-nek saját kezébe kell vennie az ügyet.

Korábban már szóba került, hogy McDonagh munkásságában számottevő az emigráció kérdése. A jelenség az első két trilógia darabjainál olyan karaktereknél figyelhető meg, akiknél a szerző az „idegen érkezésének" dramaturgiáját alkalmazza. Ezek a szereplők úgynevezett „outsider"-ek, akik a többi szereplőre gyakorolt befolyásukkal felforgatják az otthon hétköznapjait. Az *In Bruges*-ben ennek a dramaturgiának a módosított változata látható, ahol az outsiderek (Ken és Ray) megpróbálják otthonosan érezni magukat a városban, annak ellenére, hogy mindketten várják, hogy visszatérhessenek Londonba. Egyszerű (át)utazók maradnak, akiknek (meglehet, hogy) Bruges az életük utolsó állomása. Azonban épp ennek a végső állomásnak a lehetősége teszi őket különleges utazóvá. Irina Melnikova *In(visible) Bruges by Martin McDonagh* című tanulmánya[277] Roland Barthes-ra hivatkozva[278] az utazás (vagy az utazó) kétféle modelljét véli felfedezni a film szereplői kapcsán, és megkülönböztet verbálisan és vizuálisan orientált típusokat. Harry például egész Bruges-t kulturális forrásnak tartja, amely ráadásul átlag feletti esztétikai értékekkel rendelkezik. Melnikova Barthes-nak az *Útikalauz* című szövege alapján megállapítja, hogy Harry az, aki az utazás régi modelljét reprezentálja, hiszen közte és a város között csupán a vizualitás örömből eredő kapcsolat ismerhető fel. A tanulmány hangsúlyozza, hogy ezzel szemben Ray-t nem érdekli a városnézés, rosszul érzi magát Bruges-ben, és inkább az emberi kapcsolatok azok, amelyeknek irányába érdeklődést mutat, így ő lesz az utazás új modelljének, a verbális kapcsolatnak a képviselője. A karakter, aki ezt a kétféle modellt (vagy típust) ötvözi, Ken, aki örömét leli a város által nyújtott látkép(ek)ben, a kulturális lehetőségekben és a kommunikációban is.[279] Melnikova elemzése alapján megfigyelhető, hogy Harrynél a vizuális modell jelenléte a verbális modell teljes hiányát vonzza maga után,

[277] MELNIKOVA, Irina: In(visible) Bruges by Martin McDonagh, in *Journal of European Studies*, 2013/March, Volume 43, Number 1. 44-59.
[278] BARTHES, Roland: The Blue Guide, trans. A Lavers, in D. ARNOLD ed.: *Reading Architectural History*, London, Routledge, 195-197. Magyarul olvasható Roland Barthes: Útikalauz, in UŐ.: *Mitológiák*, Európa Könyvkiadó, Bp. 1983. 105-110.
[279] MELNIKOVA, i. m. 48-49.

és ugyanígy Ray esetében a verbális modell dominanciája a vizuális eltűnésével jár. Harry a film egyetlen jelenetében sem képes kifejezni magát anélkül, hogy ne káromkodna, minden emberség kiveszett belőle (még feleségét is „élettelen tárgy”-nak nevezi[280]), Ray pedig Bruges egyetlen momentumában sem talál örömöt, kizárólag Chloe-ban, a lányban, akit egy filmforgatáson ismer meg.

Cathrine O’Brien *In Bruges: Heaven or Hell?* című tanulmánya szintén a filmben megjelenő város szerkezetéből, és a szereplők városhoz való viszonyának erős vallási és mitológiai összefüggéséből indul ki.[281] A szerző a film több jelenetét illetően is Szent Ágoston *Isten városáról* (*The City of God*)[282] című művére hivatkozik, amelynek több pontján megjelenik az előbb említett, oppozíciókban való gondolkodás.

> „Az emberiséget két csoportra osztottuk. Egyik azoknak a csoportja, akik az ember szerint, a másik meg azoké, akik Isten szerint élnek. Ezeket misztikus értelemben két városnak, vagyis kétféle emberi közösségnek nevezzük. Az egyik az Istennel való örök uralomra van elrendelve, a másik pedig a Sátánnal együtt örök büntetésre van ítélve”.[283]

A fenti idézet O’Brien írásában azért meghatározó, mert a filmbéli városra, és a szereplőkre egyaránt vonatkoztatható. A szerző Gerard O’Daly *Augustine’s City of God: A Readers Guide* című művére hivatkozik, amikor azt írja, hogy a „város-diskurzus népszerű volt Ágoston idejében, elég, ha Róma és Konstantinápoly történelmi jelentőségét, vagy a Jeruzsálemhez és Babilonhoz kötődő apokaliptikus víziókat vesszük figyelembe”.[284] O’Daly szerint Szent Ágoston különbséget tesz Bábel tornya és az új Jeruzsálem között, előbbi a „földi gonoszt”, utóbbi pedig „Isten városát” szimbolizálja.[285] O’Brien ezt továbbgondolva a film nyitójelenetével kapcsolatban tesz megállapításokat. A forgatókönyv már idézett első instrukciója az alábbi általános leírást adja a városról:

> „Various shots of the empty, cobblestoned, other-wordly streets of Bruges, Belgium. It’s winter, and a freezing fog covers everything; the Gothic churches, the narrow

[280] „NATALIE: It’s an inanimate fucking object. HARRY: *You’re* an inanimate fucking object!” (IB. 61.).
[281] O’BRIEN, Catherine: In Bruges: Heaven or Hell?, in *Literature and Theology*, Vol. 26, Number 1, March 2012. 93-105.
[282] SZENT Ágoston: *Isten városáról*, Bp., Kairosz, 2005-2006.
[283] Uo. XV. könyv, 1. fejezet. (III. kötet, 265.) A részlet O’Brien tanulmányában a 95. oldalon található.
[284] Gerard O’Daly-t idézi Catherine O’BRIEN, i. m. 94.
[285] Uo. 99.

canals, their odd little bridges. We could be in any period of the last five hundred years. We happen to be in the present day." (IB. 3.)[286]

A filmben a nyitójelenet képei közül az egyik kiemelkedően fontossá válik, és Szent Ágoston gondolatmenetének parafrázisaként, valamint a film szerkezetének allegóriájaként interpretálható.

A képen a város három nevezetes épülete látható, bal oldalon a Belfort torony, középen a Szent Salvator Katedrális, jobb oldalon pedig a Miasszonyunk Temploma (IB. 1'09). O'Brien azt írja, hogy a kép két oldalán elhelyezkedő épület „a két főszereplő halálának (potenciális) helyszíne".[287] Mindkét épület sárga fénnyel van megvilágítva, és kontrasztban áll a centrumban álló Szent Salvator Katedrálissal, amely fehér fényt kap.[288] A bal oldali Belfort torony Bábel tornyát, és ily módon a „földi gonoszt", a jobb oldali templom pedig „Isten városát" szimbolizálja. A kezdeti centrumpozícióban szereplő Szent Salvator Katedrális nem szerepel a diegézisben,[289] és később sem jelenik meg a film jeleneteiben. E korai, kitüntetett pozíció későbbi hangsúlytalansága két értelmezéshez vezet. A „salvator" szó jelentése megváltó. Ha Ray agóniája a film végén a katedrálisnál zajlana, a megváltás jelenléte lelki biztonságot nyújtana számára, azonban haláltusája a Miasszonyunk Temploma előtt történik, ahol az épp akkor zajló filmforgatás miatt olyan groteszk, jelmezes alakok veszik körül, mint amilyeneket egy korábbi jelenetben Hieronymus Bosch *Végítélet* című képén látott.[290] Halála után nem találhat megváltásra, ezért hangzik el tőle a mű utolsó mondataként: „I really really hoped I wouldn't die" (IB. 87.).[291] E két perifériára szorult helyszín jelentőséget kap a filmben, a centrumpozícióban lévő Szent Salvator (amely tehát a megváltás szimbóluma) pedig eltűnik, vagy legalábbis mindvégig észrevétlen, jelentéktelen marad. Ugyanez a decentralizáló szerkesztési elv látszik igazolódni a korábban már említett filmszerkezet kapcsán, amikor McDonagh a bérgyilkosok akciókkal és feketehumorral színezett történetét előtérbe helyezi, a művész(et)i értékeket pedig igyekszik háttérbe szorítani, elrejteni. Bruges városa maga is a rejtettségnek, az álcázásnak a mestere. A

[286] „Bruges, egy belgiumi kisváros üres, macskaköves, nem evilági utcáinak különböző felvételei. Tél van, fagyos köd borít mindent; a gótikus templomokat, a szűk csatornákat, a különleges, apró hidakat. Az elmúlt ötszáz év bármely periódusában lehetnénk. A történet napjainkban játszódik." (Saját fordítás.)
[287] O'BRIEN, i. m. 99.
[288] Uo.
[289] Uo.
[290] A filmben megjelenő forgatás jelmezei és Bosch képének az alakjai közötti összefüggést O'Brien is említi (Uo. 103.), ugyanakkor erre a forgatókönyvben McDonagh is felhívja a figyelmet az instrukcióban (IB. 85.).
[291] „És akkor azt akartam, de nagyon, nagyon, hogy ne haljak meg. Nagyon, nagyon reméltem, hogy nem fogok." (IB. 96'50. A filmszinkron szerinti szöveg.)

történelmi belváros szinte minden apró részlete azt igyekszik hangsúlyozni, hogy a hidak és az épületek páratlan módon maradtak fenn a középkorból. Ahogy azt Ken mondja a film elején: „Bruges is the most well-preserved medieval town in the whole of Belgium, apparently" (IB. 7.).[292] Ennek ellenére számos kép jelenik meg a filmben, amely olyan építményeket ábrázol, amelyek nem a középkorból valók. „A nyitóképek egyikén a Bonifacius híd látható, amely ugyan középkorinak látszik, valójában 1910-ből származik; az éjszakai városnézés alkalmával Ray és Ken a Gruuthuse múzeum előtt állnak, az ezt megelőző kép pedig Flandria grófjainak és grófnőinek szobrait mutatja a városházának épületén, amelyek a középkorban készített szobrok 19. századi reprodukciói. Az eredeti szobrokat francia forradalmárok döntötték le 1792-ben. A film véres tetőpontján, a piactéren megjelenő gótikusnak tűnő homlokzatok közül néhány az 1950-es évekből való".[293]

Ken és Ray kapcsolatában a barátság mellett az ellentétesség a leghangsúlyosabb, amely a két szereplő között hasonló módon van jelen, mint Káin és Ábel, vagy Ézsau és Jákob viszonyában. A filmben a bérgyilkosok ugyan nem testvérek, mégis az előző két bibliai példához hasonlóan az idősebb itt is közel áll ahhoz, hogy megölje a fiatalabbat, és a szembeötlő korkülönbségnek, valamint a két főszereplő alkatának, természetének köszönhetően feltételezhető közöttük egyfajta mester-tanítvány viszony.[294] E megállapításból következően ide illik egy másik idézet Szent Ágostontól: „amint az ellentétekből származó szembeállítások kölcsönzik a beszédnek a szépségét, úgy nem a szavaknak, hanem az ellentétes dolgoknak a szembeállítása nyújtja a világ szépségét".[295] A főszereplők ellentétes nézőpontját hangsúlyozó momentumként értelmezhető a filmnek az a korai jelenete, amikor Ken és Ray egy motorcsónakban ülve, a szűk csatornákon haladva ismerkednek a várossal. Ami itt szembeötlő, az Ray testtartása és ellenszenves viselkedése: összehúzza magát, kabátjának gallérját felhajtja, kezét zsebre teszi és szigorúan, mereven bámul Kenre (aki az útikalauzt böngészi) majd megkérdezi tőle „Do *you* think this is good?" (IB. 6.).[296] O'Brien a jelenet kapcsán azt állítja, hogy Ray az itt produkált gesztusok alapján „sokkal inkább néz ki olyannak, akit Kharón épp most visz át a Styx folyón, mintsem egy kellemes sétahajókázáson részt vevő turistának",[297] és Ray valóban egy olyan helyre kerül, ahol szinte csak szenvedésben van része. Egy későbbi részben Ray egy padon ül a piactéren, és a mellette ülő

[292] „KEN: Bruges a legszebben megőrzött középkori belga város, az fix". (IB. 4'10. A filmszinkron szerinti szöveg.)
[293] O'BRIEN, i. m. 95.
[294] Uo.
[295] SZENT Ágoston, i. m. XI. könyv, 18. fejezet (III. kötet, 62.) A részletet O'Brien is idézi, i. m. 94.
[296] „RAY: Ez szerinted jó?" (IB. 3'21- 4'21. A filmszinkron szerinti szöveg.)
[297] O'BRIEN, i. m. 99.

ember fekete kutyájával egymásra néznek (IB. 22., 22'12.). A főhős tekintete ezután a téren szaladgáló gyerekekre téved, majd ez által saját bűnére asszociál, amely az ezt követő jelenetben válik láthatóvá, amikor Ray visszaemlékezése megmutatja a befogadó számára a gyerekgyilkosság részleteit. E két jelenet sorrendjének oka a kutya pillantásával magyarázható, amely az egyiptomi mitológia alvilágának istenét, a kutyafejű Anubist idézi meg. Az állat szomorú tekintete egyrészt az ítéletet, másrészt a bűn emlékét igyekszik közvetíteni a főszereplő számára.[298] A műben az eddig említetteken kívül több alkalom is van, amely arra enged következtetni, hogy a karakter számára Bruges valóban „pokoli hely"[299]: Ray a Szent Vér Bazilikában nem hajlandó megérinteni a Krisztus vérét tartalmazó üvegcsét (IB. 21-22.), később megpróbál elmenekülni Brugesből, de nem sikerül neki (IB. 62-64.), a már említett zárójelenetben pedig a film olyan hatást igyekszik elérni, mintha Ray agóniája Bosch *Végítélet* című képének a része lenne (IB. 85-87.).

A mű vallási-mitológiai utalásai közé sorolható a hoteltulajdonos karaktere. Marie-nak már a neve is bibliai asszociációkat kelt(het) a befogadóban, emellett hangsúlyozandó, hogy a diegézis szerint nemsokára szülni fog, a cselekmény pedig nem sokkal karácsony előtt játszódik.[300] Ezzel összefüggésben lehet érdekes O'Briennek az a megállapítása, mely szerint Marie párbeszédeiben mindig kiáll az igazság és a béke mellett.[301] Amikor Harry és Ray pisztolypárbaj előtt áll, kétszer is megpróbálja meggyőzni a férfiakat arról, hogy nincs szükség erőszakra. Első alkalommal erélyesen lép fel:

> „MARIE: *(out of shot)* No, I won't let you up there. Put that gun away right now.
> HARRY: *(out of shot)* Lady, get out of my way, please.
> MARIE: *(out of shot)* No. I won't. I won't get out of your way. You'll have to go through me" (IB. 81.).[302]

Majd valamivel finomabban, ám ugyanolyan határozottan próbálja meggyőzni a bérgyilkosokat: „MARIE: Why don't you both put your guns down and go home?" (IB. 82.).[303]

---

[298] Uo.
[299] A szereplő a mű utolsó jelenetében maga is erre a következtetésre jut: „RAY: (…) I realised, 'Fuck, man, maybe that's what Hell is. The entire rest of eternity spent in fucking Bruges." (IB. 87.) [„RAY: (…) rádöbbentem, baszd meg, lehet, hogy ez a pokol. Egy örökkévalóságig ebben a kibaszott Bruges-ben dekkolni."(IB. 96'30-96'45. A filmszinkron szerinti szöveg.)]
[300] Ezt a megállapítást O'Brien (i. m. 95-96.), Melnikova (i. m. 48.) és Lonergan (i. m. 149.) is említi.
[301] O'BRIEN, i. m. 95-96.
[302] „MARIE: Nem engedem fel. Azonnal tegye le azt a pisztolyt./ HARRY: Húzzon innen a faszba, kérem./ MARIE: Nem. Maradok. Nem mehet fel. Csak a testemen át." (IB. 89'45-89'58. A filmszinron szerinti szöveg.)
[303] „MARIE: Tegyék le a fegyvert, és menjenek szépen haza." (IB. 90'45. A filmszinkron szerinti szöveg.)

Marie az egyetlen szereplő a filmben, aki nem bűnöző, ennek ellenére önként engedi be hoteljába a gyilkosokat, amely így a bűn (szín)terévé válik, mint maga a város. Békére törekvő karaktere és a film alapszituációja között újabb ellentéten alapuló szerkezet látszik kirajzolódni, hiszen Bruges-ben brutális gyilkosságok történnek Krisztus születésének ünnepe előtt.[304] Irina Melnikova már idézett tanulmánya az eddigiek során még nem említett oppozícióra hívja fel a figyelmet a film nyitó- és záróképei kapcsán. A történet világosban kezdődik, amikor Ken és Ray megérkeznek Bruges-be, és sötétben végződik, amikor Harry megpróbálja megölni Ray-t. Ugyanakkor a narráció a film elején Bruges kivilágított városát mutatja éjszaka, és egy erősen kivilágított mentőautóban fejeződik be.[305] Világos és sötét, fekete és fehér, látszat és valóság, reális és irreális, bűnös és ártatlan – szinte a végtelenségig sorolhatók azok az ellenpontozó elemek, amelyekből rekonstruálhatók McDonagh filmjének sarokkövei, s amelyek már az előző fejezet in-yer-face-szerzőinek művei kapcsán is biztos alapnak mutatkoztak.

Az *In Bruges*-ben a Leenane-trilógia darabjaihoz hasonlóan egy valós helyet lát a befogadó, amely egy szakrális helyszínnel áll kapcsolatban, számos ponton utal rá a dialógusokban, vagy megidézi az akcióban. Bruges (a valóságban és McDonagh filmjében is) „a legszebben megőrzött középkori belga város" látszatát kelti, miközben a fikció keretein belül pokolként, vagy purgatóriumként értelmezhető, ahol a szereplők végítéletükre várnak. A város barátságos, otthonos megjelen(ít)ése ellenére foglyul ejti a bérgyilkosokat, így éppolyan börtönné válik, mint Maureen és Mag kunyhója, vagy a cella, amelyben Katurian és Michal raboskodik.

[304] MELNIKOVA, i. m. 48.
[305] Uo.

2. Nyelvhasználat

A Martin McDonagh műveivel foglalkozó tanulmányok többsége nagy jelentőséget tulajdonít a nyelvhasználatnak, amely fokozza a művek dramaturgiai összetettségét és nagyban hozzájárul a fikciós világ hangulatához, megalkotásához. A nyelviség és a nyelvhasználat kérdése az ír dráma létrejötte óta számos probléma kiindulópontját jelenti. Az ír dráma első reneszánszának idején még súlyos kérdésnek számított, hogy ír nemzeti irodalmat gael, vagy angol nyelven hozzanak-e létre, végül paradox módon az utóbbira esett a választás, hiszen akik magukénak érezték az ír kultúra fenntartása érdekében vívott küzdelmet, nagy többségben protestáns angol-ír családból származtak és nem beszélték a gael nyelvet.[306] Évtizedekkel később a második reneszánsz szerzői és a Field Day még mindig problémának érezték a nyelv kérdését, azonban e későbbi korszakban az írók már más módon közelítettek a témához. A Field Day tagjainak célkitűzései arra vonatkoztak, hogy megpróbálják megőrizni az írek által beszélt angol nyelv (a hiberno-angol) sajátosságait,[307] amely szintén tartalmaz gael szavakat, így ezek a kifejezések a korszak drámáiban is megjelennek. Ez a törekvés azonban arra enged következtetni, hogy a hiberno-angol beszélői jól ismerik a sztenderd nyelv szabályait is, s ezzel szemben előnyben részesítik saját etnolektusukat.[308] Az ír dráma két nagy korszakának, az első és második reneszánsznak, valamint a huszadik század végén megjelenő harmadik generációnak a szerzői olyan irodalmi nyelvet alkalmaznak, amelyben kitüntetett szerepet kap ez az etnolektus.

Lady Gregory és Synge drámáiban olyan nyelvi szerkezetek fordulnak elő, amelyek a gael nyelv logikai és szintaktikai felépítését követik. Az egyik legtöbbször előforduló szerkezet a híres kiltartani infinitív (Kiltartan infinitive[309]), amely olyan hatást kelt, mintha a beszélő az angol egyszerű és folyamatos jelen időt (Present Simple és Present Continuous) egyszerre alkalmazná egy mondaton belül.

---

[306] KURDI Mária: *Nemzeti önszemlélet*, i. m. 16. és 22-27.
[307] Uo.
[308] CSERESNYÉSI László: *Nyelvek és stratégiák, avagy a nyelv antropológiája*, Tinta Könyvkiadó, Bp., 2004. 68. Az etnolektust Cseresnyési a csoportnyelvek egy különös típusaként határozza meg: „Az etnolektus kétnyelvű közösségekben jön létre, és a két nyelv közötti interferenciának van szerepe a formálódásában, de fennmarad akkor is, ha a közösség már alapvetően egynyelvűvé vált. Az etnolektus létezése tehát nem interferenciára vagy 'tökéletlen kétnyelvűségre' mutat. A domináns nyelvváltozat és az etnolektus „tiszta" megjelenési formái között etnolektális kontinuumot alkotó átmeneti változatok vannak." (Uo. 67.)
[309] A szerkezet irodalmi jelentőségét Christopher Murray hangsúlyozza. Lásd: MURRAY, Christopher: The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 86.

„BARTLEY: (…) I always said, if there was ever any misfortune coming to this place it was on myself it would fall. I **to be** in handcuffs! There's no wonder at all in that".[310]

„PEGEEN: *(severely)* You'll be shut of jeopardy no place if you go talking with a pack of wild girls the like of them, **do be walking abroad** with the peelers, talking whispers at the fall of night."

„CHRISTY: (…) and I a lonesome fellow will be looking out on woman and girls the way the needy fallen **spirits do be looking** on the Lord?"[311]

A nyelvészeti tanulmányok megoszlanak arról, hogy a jelenség valóban létezett-e, és használták-e Írország nyugati részén a huszadik század elején,[312] de kétségtelen, hogy e két híres drámaíró művei által a hiberno-angol maradandó formulájává vált. E mondatszerkezet egy másik jellemzője, hogy az alany és/vagy a létige a mondat végére kerül: „A dumb fecking question *that was*" (LW. 127.), „Trying to get to America be the mainland *they were*" (CI. 350., kiemelések tőlem – G. P.). Cseresnyési László szerint ugyanez a „folyamatos" alak figyelhető meg az úgynevezett statív és elvont relációs igéknél, például „az *I am seeing it* 'Látom' és a *This is belonging to me* 'Ez az enyém' (sztenderd: *I can see it* és *It belongs to me*). (…) Erősen jelölt, 'íres' forma a *Don't be annoying me* 'Ne idegesíts!', de nem az a *Just don't be giving him ideas* 'Te csak ne adjál neki tippeket!'".[313]

Szintén Cseresnyési állítja, hogy „[a] szókészletben és frazeológiában is vannak elfogadott, stigmatizált, illetve inkább csak a falusi közösségekben használt elemek. Általában már passzívan sem ismert pl. az *abroad* 'kinn' jelentése (pl. *I left it abroad in the yard* 'Kinn hagytam az udvaron'). Az írországi angolban megőrzött elemek egy része az angolban régen általánosan elterjedt volt: pl. *mitch* 'lóg (iskolából)' és *cog* 'csal, puskázik'".[314] Az írek az angol nyelv archaikusabb változatát beszélik, ezért náluk még használatban vannak/lehetnek olyan szavak, amelyek Angliában már kihaltak. Synge amellett, hogy követte a Lady Gregory

[310] GREGORY, Lady Augusta: Spreading the News, in UŐ.: *Selected Writings*, i. m. 325. (Kiemelés tőlem – G. P.)
[311] SYNGE, John Millington: *The Playboy of the Western World and Other Plays*, i. m. 120-121. (Kiemelés tőlem – G. P.)
[312] HICKEY, Raymond: *Irish-English – History and present-day forms*, Cambridge University Press, New York, 2007. 169.
[313] CSERESNYÉSI, i. m. 67.
[314] Uo. 68.

által kijelölt utat a nyelvhasználat terén, a párbeszédeket a ritmikusság és poétikusság irányába alakította, valamint olyan szavakkal és frázisokkal gazdagította, amelyeket különlegesnek tartott, vagy azért, mert eredeti gael kifejezések voltak, amelyek túlélték az évszázadokat, vagy mert angol kifejezések archaikus változatait ismerte fel bennük.[315] Synge drámáinak nyelve így valamelyest mesterkéltebbnek hat Gregory darabjaihoz képest, és ezt a csipetnyi mesterkéltséget, ezt a hibrid formát viszik tovább McDonagh művei is. Christopher Murray azonban jogosan teszi fel a kérdést, hogy a szerző vajon mennyiben követi és mennyiben parodizálja az Abbey hagyományát.[316]

Mint azt az előző alfejezetben már érintettem, McDonagh első öt darabjának cselekményét Synge drámáinak többségéhez hasonlóan földrajzilag a szigetország nyugati részén, Galway megyében helyezi el, ahol a szereplők egyfajta kevert nyelvet használnak. A szerző egyik első kritikusai között számon tartott Fintan O'Toole a következőt mondja erről a kivételes nyelvezetről: „furcsán gyönyörű keverék az angol városok éles utcai beszéde és a vidéki ír beszéd líraisága között".[317] E művek nyelvi szerkesztettsége azonban sokkal több annál, mint hogy egy szépen megfogalmazott mondatban könnyen összefoglalható legyen. Ez a kivételes nyelvhasználat több tényezőből áll, eredményként pedig egy „ékesszóló, mesterséges, erősen akcentusos stílust" kapunk, amely magába foglalja McDonagh nyelvalkotásának „jellegzetes jegyeit, kegyetlen iróniával és szürreális humorral keverve azt".[318] McDonagh egyik sokat idézett mondata szerint: „apám első nyelve gael volt, és van ebben a beszédben némi stilizáltság, ami vonzó számomra. (…) Connemara-ban és Galway-ben természetes dialógus-stílus felcserélni a mondatokat és fura ragozást használni".[319] A „fura ragozás" azonban, amelyet McDonagh műveiben tapasztalhatunk, nem minden esetben felel meg az angol sztenderd, vagy a hiberno-angol (szokatlan) szabályainak. Patrick Lonergan McDonagh-monográfiája rendkívül precíz módon gyűjti össze azokat az ír és szleng kifejezéseket, amelyek a művekben előfordulnak.[320] E hosszú listának köszönhetően világossá válik, hogy az ír dráma huszadik századi képviselőihez hasonlóan McDonagh műveiben is megjelennek tisztán gael nyelvű kifejezések, mint például a „gasúr", vagy a „gosawer" (fiú) szó, vagy a „gobán" szóból eredő, angolosított „goob" kifejezés, azonban nem ezek a kifejezések azok, amelyektől a nyelvhasználat különleges lesz a korábbi korszak drámáihoz

[315] MURRAY: The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 86.
[316] Uo. 87.
[317] Fintan O'Toole-t idézi Aleks SIERZ: *In-Yer-Face Theatre*, i. m. 220. (Saját fordítás.)
[318] Uo. (Saját fordítás.)
[319] Martin McDonagh-ot idézi Aleks SIERZ, uo. 222-223. (saját fordítás). Lásd még: Joseph FEENEY: Martin McDonagh: Dramatist of the West, in *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 87, No. 345 (Spring, 1998), 28.
[320] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 237-247.

képest. A nyelvhasználat egyedisége sokkal inkább az előbb említett ragozás, a szokatlan struktúra és egyéb tényezők következménye.

A konnemarai koponya elején Mick és Mary üresjáratú dialógusát halljuk az időjárásról. A beszélgetésből kiderül, hogy az előbbi szereplő nem tudta, hogy elmúlt a nyár és már szeptember van. A Lady Gregory kapcsán említett kiltartani infinitív jelenléte mellett a jelenetben más szórendi érdekességek is előfordulnak: „MARY: Did you not know Mick? What month did you think it was?/ MICK: August or something I thought it was" (SC. 64.). Mary kérdésénél észrevehető a sztenderdtől eltérő szórend használata: a „Did you not know" helyett ugyanis a sztenderd angol a „Did not you know" szórendet írja elő. Ugyanez látható Micknél, amikor a temetőben Tom Hanlonnal beszélget: „Do you not?" (SC. 89.) Ez esetben a „you" és a „not" szavak felcserélt pozíciójában találhatjuk a sztenderdtől való eltérést. Az íreknél kérdőszavak és segédigék használata esetén elfogadott a Mary vagy Mick által használt mondatképzés. A drámákban természetesen több ehhez hasonló szórendi érdekesség fedezhető fel, azonban találhatók ezek között olyanok, amelyek a sztenderd és az ír nyelvjárásra sem jellemzőek:

> „EILEEN: (…) I suppose your Aunty Mary **did send** you some in a package." (CI. 345.)
> „MAIRTIN: Skulls **do be** more scary on your table." (SC. 101.)
> „MAIRTIN: I'm **on no** list of suspects." (SC. 101., kiemelések tőlem – G. P.)

A fenti idézetek félkövérrel írt részletei olyan nyelvi konstrukciókat tartalmaznak, amelyek mindkét nyelvjárás felől nézve helytelennek bizonyulnak. Az első mondatban a kiltartani infinitív szabálya szerint a „did" segédigét az ige folyamatos alakjának („sending") kellene követnie, a sztenderd angol szabálya szerint pedig az ige múlt idejű alakja lenne használatos („sent"). A második mondatban a „do be" szavakat még ige sem követi. Ez utóbbi esetben a sztenderd angol szerint a két szó helyére az „are" létige lenne behelyettesíthető, míg a harmadik mondat helyes formája az „I'm not on list of suspects" lenne. A szórend szubverzív jellegére ezen túl a legjobb példa *A kripli* nyitójelenetének két mondata: „KATE: Is Billy not yet home?/ EILEEN: Not yet is Billy home" (CI. 335.). A drámák nyelvhasználata ezekkel – és az ezekhez hasonló – összetevőkkel olyan hatást kelt, amely az írországi és a sztenderd nyelvi beszélő számára is egyszerre komikusként és idegenként hat, mert mindkét nyelvjárásból kölcsönöz bizonyos kifejezéseket és formulákat. Az összetevők sorát szleng kifejezések bővítik. A „your" szónak például a hagyományos formán kívül több változata is előfordul.

Van egyrészt az angol szlengből átvett „ya” (ezt a „you” helyett használják) és „yer”, ez utóbbinak a kiejtésben nem változó, de írásban különböző megfelelője a „yere”. *A konnemarai koponyá*ban Mairtin használja egy alkalommal a „g’wan” kifejezést (SC. 69.), amely a „go(ing) on” jelentésével azonos. Többször megjelenik a „fella” (fickó, a „fellow” szó szleng változata), illetve a hasonló értelemben használt „skitter” (csavargó) szó. Christopher Murray tipikus galway-i kifejezésként említi a „what’s on you?” kérdést, amelyet „what’s wrong with you?” („mi baj van veled?”) értelemben használnak.[321] Billy válasza Kate nénikéje kérdésére, hogy mit mondott az orvos az állapotára így hangzik: „BILLY: He said there was nothing *on* me chest at all but a bit of a wheeze and nothing but a bit of a wheeze” (CI. 340., kiemelés tőlem – G. P.).

A drámákban megjelennek olyan angol kifejezések, amelyeket az írek fonetikailag máshogy képeznek. Gyakori, hogy a szavak írásképe a fonetikusan kiejtett formát veszi fel, vagy ahhoz közelítően módosul. Az Írországban gyakori kiejtésnek megfelelően a szerző a Leenane-trilógiában a „fuck” szót következetesen „feck”-nek írja. Ugyanez az oka annak, hogy a „me” szónak kettős jelentése van: elsődleges jelentése az „engem, nekem”, de másodlagosan jelentheti, hogy „enyém”. Előfordul, hogy „myself” helyett McDonagh „meself”-et ír. Szintén az írországi nyelvjárás(ok)nál fordul elő, hogy a szavak „-een” végződést kapnak, ahogy az a drámákban is látható: „danceen”, „biteen”. Ez az ír sajátosság igéknél a folyamatos alakot fejezi ki („dancing”), főneveknél és melléknevekénél pedig általában kicsinyítő képzőként funkcionál. Így a „biteen” „kicsikét, kicsinykét” értelemben van jelen a drámákban, a „ladeen” „legénykét”, míg a *Vaknyugat*ban Girleen neve „lánykát” jelent. A szórendi problémák kapcsán megállapítható, hogy McDonagh helyenként önkényesen változtat a szavak sorrendjén, ugyanakkor a szavak szintjén is felismerhető, hogy a szerző olykor olyan kifejezéseket használ, amelyek az írásképe alapján nem tartoznak nyelvjáráshoz vagy szlenghez. Ezek esetében McDonagh egyszerűen a kiejtésnek megfelelően torzítja az írásképet: például a „yalla” (yellow), a „scould” (scold) vagy az „oul” (old) szavak esetében. Ehhez hasonló, amikor a „do you” segédigés szerkezetnek a sztenderd nyelvi szabályokkal ellentétben egy összevont formuláját használja:

„RAY: D’you see Patricia with the hair?” (BQ. 37.)

[321] MURRAY, Christopher: The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories* i. m. 87.

„COLEMAN: A virgin fecking gayboy, is it? Shall we be having gas mark ten for no reason at all, now? We shall, d'you know?" (LW. 151.)

„DAVEY: *(pause)* We could tell him Wee Thomas has a disease makes him go orangey-looking.
DONNY: We could, d'you know?" (LI. 25.)

Az íráskép tehát e drámákban az angol nyelv ír dialektusának etnolektális sajátosságaira hívja fel a figyelmet, a *Six Shooter* című filmben pedig tisztán hallhatóak azok a jellemzők is, amelyek Cseresnyési szerint az „íres" akcentus ismérvei közé tartoznak. Ilyen például „az /l/ veláris („dark") változatának hiánya, a /t / és /θ/ egybeesése dentális vagy alveoláris zárhangban, a *boil* szó kettőshangzójának a sztenderd brit *bile*-hoz hasonló ejtése, a *dog, cross, lost* stb. szavakban hosszú magánhangzó ejtése".[322]

E fent említett nyelvi konstrukciók, és az ír-angol (hiberno-angol) erős stilizációja kiemelkedően fontos szerepet játszik abban, hogy McDonagh első öt darabja megtaláljon egy sajátos – a korábbi ír szerzőkhöz képest is –, eredeti hangot.[323] Lisa Fitzpatrick *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English* című tanulmánya McDonagh nyelvhasználata kapcsán számos olyan tényezőt vizsgál, amelyek a fentiekben szóba kerültek, emellett pedig megjegyzi, hogy a nyelvi stilizáltság nem csak McDonagh műveire jellemző az ezredfordulón, hanem a szerző szintén ír kötődésű kortársainak, például Marina Carrnak, vagy Enda Walsh-nak a művészetében is fellelhető, akik szintén a hiberno-angol logikája alapján maguk kreálnak dialektust, s ezáltal egy sajátos, majdhogynem átláthatatlan nyelvi világot.[324]

Werner Huber véleménye szerint ez a nyelvi stilizáltság azonban nem elegendő ahhoz, hogy a karakterek nyelvhasználatának groteszk minősége megragadja a befogadó figyelmét. McDonagh a karakterek párbeszédeit olyan „játékos elemekkel" tűzdeli tele, amelyek önreflexív módon nem a beszéd tartalmára, hanem a formára, a tartalom kivitelezésének módjára hívják fel a figyelmet: „A szereplők több alkalommal – és gyakran a döntő pillanatban – eltérnek a beszélgetés tárgyától, hogy egy olyan irányt jelöljenek ki, amely a hibás kiejtés kommentárjain és a stilisztikai különlegességeken alapul, vagy amely magának a

[322] CSERESNYÉSI, i. m. 67.
[323] HUBER, Werner: The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 21.
[324] FITZPATRICK, Lisa: Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 146.

beszélgetésnek a tárgyát próbálja behatárolni".[325] Ez utóbbira példa, amikor *A konnemarai koponya* második jelenetében Mairtin egy gyerekkori hazugságot kér számon a bátyján, Thomason, mely szerint a több mint hetvenéves Marcus Rigby a traktorjával elütött egy ikerpárt. A történetből kiindulva Mick és Tom azon kezd elmélkedni, hogy vajon több gyermek hal-e meg folyékony cementtel teli tartályokba fulladva, vagy esetleg nagyobb azoknak a száma, akiket elütött egy kombájn vagy egy traktor. Miután a két férfi e számítás végére ért, Mairtin dühösen próbálja visszaterelni a beszélgetést a helyes mederbe: „MAIRTIN: It wasn't climbing in slurry this conversation was at all! This conversation was the lie about the dead twins!" (SC. 99.).[326] A következő példa a *Hóhérok* című drámából való, amikor az első jelenetben James Hennessy kivégzését látjuk. Az elítélt éppen utolsó mondataival próbálja bizonyítani ártatlanságát, és utolsó erejével is tiltakozik az ítélet végrehajtása ellen, amikor halálfélelmében helytelen módon ragozza a „hang" (akasztani) szót, amelyre Syd, a hóhérsegéd hívja fel a figyelmét:

> „HENNESSY: (…) I'm getting hung by nincompoops.
>
> *The struggling continues.*
>
> SYD: 'Hanged'.
> HENNESSY: Ay?
> SYD: You're getting 'hanged' by nincompoops.
> HENNESSY: I've heard it all now! Correcting me English at a time like this?" (HM. 13.)

A „hanged" és a „hung" szavak fent olvasható – a drámában több alkalommal is visszatérő (például HM. 12., 62., 106.) – formulái mellett a Huber által említett játékos nyelvi elemek működését látjuk, amikor McDonagh a „hang" szót különböző igekötőkkel együtt írja le (például: „hang about", HM. 71., vagy „hang on to" HM. 93.), amely megváltoztatja a jelentést, és ezáltal az aktuális szituációban teret kap a komikum. Huber helyes megállapítása mellett megjegyzendő, hogy e sajátos nyelvi humor több tényezőből áll, s e tényezők más drámaírókkal mutatnak összefüggéseket.

---

[325] HUBER, Werner: The Early Plays…, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 21.

[326] „MAIRTIN: Egyáltalában nem a cementbe való belemászásról volt szó ebben a beszélgetésben! Ebben a beszélgetésben az ikrek halálát érintő hazugságról volt szó!" (Saját fordítás.)

Az in-yer-face szerzőkre jellemző dialógustechnika, a gyors, rövid, lényegre törő mondatok egymást gyorsan követő struktúrája, és a szereplők „üresjáratú” beszélgetései már Beckett műveiben megjelennek:

„ESTRAGON: It’s the normal thing.
VLADIMIR: Is it not?
ESTRAGON: I think it is.
VLADIMIR: I think so too.”[327]

„MARY: He won’t let on.
MICK: Will I not let on?
MARY: Let on so.
MAIRTIN: Aye, let on so.” (SC. 72.)

vagy

„HAMM: Is that all?
CLOV: No.
HAMM: What else?
CLOV: I didn’t understand.
HAMM: Have you bottled her?
CLOV: Yes.
HAMM: Are they both bottled?
CLOV: Yes.”[328]

„VALENE: And look how much too!
(…)
COLEMAN: I see how much.
VALENE: Do ya see?
COLEMAN: I see and out of me face take it.
VALENE: *(holding it closer)* Do ya see how much, now?
COLEMAN: I see now.”(LW. 138-139.)

[327] BECKETT, Samuel: *Waiting for Godot*, in UŐ.: *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London, Boston, 1986. 20.
[328] BECKETT, Samuel: *Endgame*, uo. 103.

A visszakérdezésen és ismétlésen alapuló retorikai fordulatok Tom Stoppard szövegalkotási technikáját idézik, amely McDonagh műveiben is humorforrásként van jelen.

„MARY: Cold.
MICK: I suppose it's cold.
MARY: Oh, now, it's cold, Mick.
MICK: Well, it's *night* I suppose.
MARY: Oh, it's night aye." (SC. 112.)

„ROS: Dark, isn't it?
GUIL: Not for night.
ROS: No, not for night.
GUIL: Dark for day.
(pause)
ROS: Oh yes, it's dark for day."[329]

McDonagh és Stoppard összehasonlítása szempontjából érdemes megemlíteni a szóvicceket, valamint a szavakkal való rímes játékokat, amelyek mindkettőjüknél hasonló módon vannak kidolgozva.

„MICK: Jeez, you always was a **wussy** oul **pussy**, Mairtin, and nothing but a wussy oul pussy."
MAIRTIN: A wussy oul pussy, is it?
MICK: It is." (SC. 77.)

„MAIRTIN: I did **sting** too, you **stink**ing fecker you".[330] (SC. 76.)

„HENRY: What **selves**? What left? What **else** is there that hasn't been dealt out like a deck of cards? (…) **she walks, she talks, she laughs** (…)".[331]

[329] STOPPARD, Tom: *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Faber & Faber, London, 1967. 72.
[330] Kiemelések tőlem.
[331] STOPPARD, Tom: *The real thing*, in UŐ.: *Plays 5*., Faber & Faber, London, 1999. 220. Kiemelések tőlem.

E rímekkel és szavakkal való játékok közé sorolhatók az egymás félreértéséből vagy félrehallásából, a szavak hasonló szóalakja miatt keletkező poénok.

„MAUREEN: What country are you living in?
MAG: Eh?
MAUREEN: What country are you living in?
MAG: Galway.
MAUREEN: Not what county!
MAG: Oh-h…
MAUREEN: Ireland you're living in!" (BQ. 4.)

„CHARLOTTE: Don't be silly – it was a British Council tour. No, it was in a boarding house in Zagreb.
DEBBIE: A bawdy house?"[332]

Előfordul, hogy a humoros jelenetnek a két szereplő közül az egyik fél számára ismeretlen szóhasználat a forrása:

„VALENE: You could've filled the lake with the tears that family cried. Or a russaway at minimum.
WELSH: *(pause)* A wha?
VALENE: A russaway. One of them russaways.
WELSH: Reservoir?
VALENE: Russaway, aye and their Mairtin crying with the best of them." (LW. 153.)

„ANNIE: How can I need someone I spend half my time telling to grow up? I'm…-what's a petard?, I've often wondered.
HENRY: What?
ANNIE: A petard. Something you hoist, is it, piece of rope?
HENRY: I don't think so.
ANNIE: Well, anyway. All right?"[333]

[332] Uo. 216.
[333] Uo. 237.

Az ír akcentus és a hiberno-angol paródiája McDonaghnál a Leenane-trilógiában és az Aran-darabokban játszik meghatározó szerepet, de az itt felsorolt játékos elemek végigvonulnak a teljes eddigi életművön. A párbeszédekben előforduló ismétlésekből és a szereplők nevéből a szerző egész „running gag"-eket hoz létre,[334] amelyek biztosítják egy poén többszörös, különböző szituációkban is érvényes működését. *A kripli* első jelenetében ilyen Eileen és Kate párbeszédének az a része, amikor elmondják, hogy mennyire „éktelenül" aggódnak „a Billyér, mikor ilyen sokáig van el", amelynek egy transzformációja tér vissza az ötödik jelenetben, amikor a nénikék azért aggódnak, mert Billy elutazott Inishmore szigetére. Johnnypateennek mindig „három újság van a tarsolyában", és a darab több pontján is hangsúlyozza, hogy „csak nem olyan rossz hely Írország, hogy a jenkik idetódulnak filmet forgatni, Írországba", vagy hogy „csak nem olyan rossz hely Írország, hogy a cápák idejönnek honosodni Írországba". Katurian nevével a szerző hasonló játékot űz *A Párnaember*ben, mint Welsh atya nevével a *Vaknyugat*ban. Az előbbi szereplőnél a család- és a keresztnév ugyanaz, míg az utóbbinál senki nem tudja pontosan, hogy a névben valójában az „e" vagy pedig az „a"magánhangzó szerepel, ennek következtében hol így, hol úgy ejtik a nevét. Johnnypateen szóhasználatának bizonytalansága, és az ebből adódó nyelvi játék és humor visszatér az *In Bruges*-ben, amikor a szereplők Yurival találkoznak:

> „JOHHNY: Well, if we've agreed the on the bigness of me news… 'Bigness' isn't a word, I know, but I can't be bothered to think of a better one for the likes of ye…" (CI. 342.)[335]

> „YURI: There are a lot of alcoves in the Koningin Astrid Park. You use this world, 'alcoves'?
> (…)
> KEN: Alcoves, yes. Kind of like 'nooks and crannies'.
> YURI: 'Nooks and crannies', yes. Perhaps this would be more accurate. 'Nooks and crannies'. Rather than 'alcoves'. Yes." (IB. 53.)[336]

---

[334] *A kripli*ben szereplő running gag-szerű jeleneteknek a megjelenését Christopher Murray is említi. MURRAY, Christopher: The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 90.

[335] „JOHNNY: Nohát ha kiegyeztünk az újságom égbekiáltóságába… 'Égbekiáltóság', ilyen szó nincsen, azt tudom, de a magukfajta kedvéér nem fogok itt kieszelni jobbat…" (Varró Dániel fordítása.)

[336] „YURI: A Koningin Astrid Parkban nagyon sok a zeg-zug. Van ilyen szó, hogy zeg-zug?/ (…) KEN: Zeg-zug, igen. Az olyan sarok vagy beugró./YURI: Sarok vagy beugró, ez az! Talán így pontosabb. A beugró jobban megfelel rá, mint a zeg-zug. Igen."(IB. 54'05-54'40. A filmszinkron szerinti szöveg.)

„YURI: I knew he would't kill the guy. I could see in his eyes. When I was telling him about the acloves.

HARRY: About the what?

YURI: The acloves. The acloves in the Koningin Astrid Park.

Harry is nonplussed.

Oh, I also have some dum-dums. You use this world, 'dum-dums'? The bullets that make the head explode.

HARRY: Dum-dums, yes.

YURI: Would you like some of these dum-dums?

HARRY: I know I shouldn't, but I will." (IB. 64-65.)[337]

E játékos nyelvi elemek közé tartoznak a már említett üresjáratú párbeszédeken belüli asszociációk, amelyeknek az a funkciója, hogy továbblendítsék ezeket a dialógusokat. Clare Wallace *Suspect Cultures* című könyvének Conor McPhersonnal foglalkozó fejezetében azt írja, hogy *A gát* (*The Weir*) című drámában a párbeszédek legnagyobb részének nincs tartalma, a szereplők mégis motiváltak abban, hogy tovább beszéljenek.[338] Martin McDonagh esetében hasonló dologról van szó. Amikor a beszélgetésben egy szereplő eltér a tárgytól, akkor azt mindig egy, a cselekmény szempontjából „jelentéktelenebb" tárgy érdekében teszi, és ez utóbbinak az elemei vissza-visszatérnek a dráma későbbi pontjain. Lisa Fitzpatrick több példát hoz ennek kapcsán *A konnemarai koponyá*ból és *A Párnaember*ből. Az előbb említett darab első jelenetének végén hosszabb szóváltás alakul ki Mairtin és Mick között a „rágalom" ('aspersion') szó körül (SC. 78-79, a szó bő fél oldalon tízszer hangzik el), amely visszatér a következő jelenetben (SC. 95.).[339] Ide sorolható a dráma első momentuma is, amikor Mick és Mary az időjárásról beszélgetnek (SC. 63.). A darab utolsó jelenete szinte ugyanezzel a párbeszéddel kezdődik, Mick a dráma utolsó oldalain pedig megjegyzi Mary-nek: „(…) the only reason you come here, with your hour-long weather bulletins, and your Eamonn fecking

[337] „YURI: Tudtam, hogy nem öli meg a fickót. Láttam a szemében, mikor a zeg-zugokról beszéltem neki./ HARRY: A micsodákról, bazmeg?/ YURI: A zeg-zugokról, a zeg-zugokról a Koningin Astrid Parkban./ Harry zavartan néz./ Ó, van itt néhány döm-dö-döm is. Van ilyen szó, hogy döm-dö-döm? A golyó, ami szétrobbantja a fejed./ HARRY: Dum-dum, igen./ YURI: Kér pár ilyen dum-dumot?/ HARRY: Nem lenne szabad, de kérek." (IB. 67'50-68'19. A filmszinkron szerinti szöveg.)

[338] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 67.

[339] FITZPATRICK, Lisa: Language Games…, *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories* , i. m. 149.

Andrews spouting then" (SC. 125.).[340] *A Párnaember* egy jelentében Tupolski és Katurian beszélgetése az „utalás" („pointer") szó körül forog:

„TUPOLSKI: (…) All this story is to me, this story is a pointer.
KATURIAN: A pointer?
TUPOLSKI: It is a pointer.
KATURIAN: Oh.
TUPOLSKI: It is saying to me, on the surface I am saying this, but underneath the surface I am saying this other thing.
KATURIAN: Oh.
TUPOLSKI: It is a pointer. You understand?
KATURIAN:Yes. It is a pointer.
TUPOLSKI: It is a pointer. *(Pause.)* It's your best story, you say?
KATURIAN: No. It's *one* of my best stories.
TUPOLSKI: Oh, it's *one* of your best stories. You have so many.
KATURIAN: Yes. *(Pause.)* My best story is 'The Town on the River' one. 'The Tale of the Town on the River.'
TUPOLSKI: Your best story is 'The Tale of the Town on the River'? Wait, wait, wait, wait, wait, wait, wait, wait ... *(Tupolski quickly finds the story.)* Hang on... Here we are. Ah-hah. This tells me something, 'This is your best story.'
KATURIAN: Why, what is it, is it a pointer? *(Tupolski stares at him.)* Um, it's the only one that was published" (PM. 18-19.)[341]

A jelenetben az „utalás" („pointer") szó nem ugyanazt jelenti a két fél számára. Tupolskinak az „utalás" bizonyíték arra, hogy Katuriannak köze volt a gyilkosságokhoz, utóbbi azonban nem érti, hogy a történet(ek) pontosan mire utalnak, hiszen ekkor még nem derült ki az, hogy

[340] „(…) az egyetlen ok, ami miatt idejársz azok az órahosszú időjárás jelentéseid, meg a kibaszott Eamonn Andrewsról szóló szónoklataid." (Saját fordítás.)

[341] „TUPOLSKI: (…) Ez a történet csak utalás./ KATURIAN: Utalás?/ TUPOLSKI: Utalás./ KATURIAN: Aha./ TUPOLSKI: Nekem azt jelenti, hogy látszólag ezt mondom, de valójában valami mást mondok./ KATURIAN: Aha./ TUPOLSKI: Utalás. Érti?/ KATURIAN: Igen. Utalás./ TUPOLSKI: Utalás. *(Szünet)* Azt mondja, ez a legjobb története?/ KATURIAN: Nem, ez az *egyik* legjobb történetem./ TUPOLSKI: Aha, ez az egyik legjobb története! Mer annyi van!/ KATURIAN: Igen. *(Szünet)* A legjobb történetem a 'A város a folyó partján'. A 'Mese a városról a folyó partján'./ TUPOLSKI: A legjobb története a 'Mese a városról a folyó partján'? Várjon, várjon, várjon.../ *Tupolski gyorsan előkeresi a történetet.*/ TUPOLSKI: Egy pillanat... Itt van... Aha. Ez sokat elárul. Hogy ez a legjobb története./ KATURIAN: Miért, mi van vele, az is utalás?/ *Tupolski rábámul.*/ KATURIAN: Öö, ez az egyetlen, amit közöltek." (Merényi Anna fordítása.)

mivel gyanúsítják.[342] A szó ismétlésének oka így Katurian részéről az, hogy magyarázatot vár Tupolskitól, Tupolski pedig azért ismétli a szót, mert azt hiszi, Katurian nem érti, mit jelent maga az „utalás” szó. A *Vaknyugat*ban hasonló visszatérő témákat találhatunk Coleman és Valene múltját illetően, *A kripli*ben Billy szülei vízbe fulladtak és a dráma során különböző válaszokat kapunk ennek okára vonatkozóan, a *Six Shooter*ben a Kölyök folyton azt hangoztatja, hogy a vonaton utazó férfi és a neje közösen ölte meg a gyermeküket, az *In Bruges*-ben pedig Ray több alkalommal a „törpéket”, a genetikai rendellenesség miatt kis növésű embereket hozza szóba. McDonagh szereplői így különböző nézőpontokat képviselve, újra és újra körüljárják ugyanazokat a frázisokat, témákat, megidézett képeket és történeteket.[343]

E párbeszédek funkciója a dráma fő konfliktusának és katarzisának késleltetése, emellett pedig Csehov szereplőinek fecsegéseihez hasonló szerep tulajdonítható nekik. Rosner Krisztina *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai* című könyvében azt írja, hogy a Csehov-drámák szereplői által „kimondott mondatok – a pótcselekvés mintájára – pótszövegként értelmezhetők, amely többnyire valamilyen közlés *helyett* kerülnek kimondásra, és ugyanez érvényes a hallgatásaikra is, hiszen ezek többnyire *el*-hallgatások, amelyeket valaminek a kimondása *helyett* választanak. Ez a *helyettesítő jelleg* hatja át a darabok egészét, amennyiben a szereplők számára a környezetük mindig valami *helyett* adott, az önmagukról alkotott ideális kép, pedig sohasem felel meg aktuális önmaguknak”. „Önmaguk számára egész létük *helyett-lét*”.[344] McDonaghnál ezek a semmitmondó, ám mégis humoros (esetenként morbid) dialógusok tulajdonképpen „pótszövegek”, amelyek a mögöttük rejlő tartalom helyett állnak. A befogadó tehát nem ismeri meg a lényeget (az igazságot?), azonban ennek a precíz dramaturgiának köszönhetően érzi azt, hogy hol van elrejtve. Ahogy ez több mint száz éve működött Csehovnál, vagy korábban Ibsennél, úgy ma is működik. Ez utóbbi két szerző egyik kiváló elemzője, Almási Miklós írja *Maszk és tükör* című könyvében, hogy a jól szerkesztett dialógus nem csupán beszélgetés, hanem két szereplő „több csatornás párbeszéde”. „A színi párbeszédben a résztvevők egy mondata egyszerre *több irányba ható* értelemmel rendelkezik. Ugyanannak a mondatnak és választéknak egyszerre kell jellemeznie azt is, aki mondja, azt is akinek mondja, de egyúttal képet ad arról is, akiről beszélnek”.[345] A szerző példája a következő:

---

[342] FITZPATRICK, Lisa: Language Games…, *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 150.
[343] Uo. 149.
[344] ROSNER Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai*, L’Harmattan, Bp., 2012. 88.
[345] ALMÁSI Miklós: *Maszk és tükör – Esszé a dramaturgiáról*, Magvető, Bp. 1966. 175.

„a beszélgetők fel akarják hívni magukra egy ismeretlen lány figyelmét ezért olyasvalamiről és úgy társalognak, hogy a beszélgetés *egyik 'csatornája'* már az illető lány felé vezessen, míg a másikon saját eszmecseréjüket folytassák (…). Ennek a modellnek aztán rafináltabb variációi is lehetnek. Pl. a lány mamájával ül a padon, a fiúk pedig úgy beszélgetnek, hogy a mama semmit se, a lány viszont épp eleget értsen mondanivalójukból".[346]

McDonagh műveiben nem létezik olyan szituáció, hogy a párbeszédben érintett felek egyenrangúként legyenek beavatottak egy adott témában. Valamelyikük mindig kevesebbet tud a másiknál, ha pedig nem így van, akkor a befogadó az, aki kevesebbet tud náluk. A művekből kinyerhető információkat McDonagh e technika alkalmazásával korlátozza, s így a dialógus kapcsán felmerülő kérdésekre nem minden esetben kapunk kielégítő választ.[347]

Ezeknek a párbeszédeknek válik a részévé, és egyes szituációkban lényeges pontjává a történet (és vele együtt a történetmondás), amely általában a rejtett tartalom helyett áll. Ezek között találkoz(hat)unk kevésbé jelentősekkel: mint Mick története a levágott péniszekről, amelyet Mairtinnak mesél a temetőben, Coleman és Valene provokatív vallomásainak történetei, vagy a *Six Shooter*ben a Kölyök története a felrobbant tehénről. Mick és Mairtin esetében ugyan később ezek a jelentéktelen, hazugságon alapuló történetek is hozzájárulnak ahhoz, hogy megalapozzák a két szereplő között kialakuló konfliktust és versengést, illetve Coleman és Valene vallomásaiból megtudjuk, hogy náluk a konfliktus már gyerekkoruk óta fennáll. A szereplők által elmondott történeteknek azonban nagyobb jelentőségük van *A Párnaember*ben és *A hét pszichopata és a si-cu*ban, ahol Katurian és Marty történetei irányítják a cselekményt. Az utóbbi két műben a történetek a cselekményre vonatkozó válaszokat rejtenek. *A Párnaember* meséiben a befogadó választ remél arra, hogy Katurian valóban megölte-e a gyerekeket. *A hét pszichopata és a si-cu*ban Marty filmje csak akkor készül el, ha megírja a hét pszichopata történetét, így a kérdés: vajon sikerül-e neki megcsinálnia? Carmichael levágott kezének története az *A Behanding in Spokane*-ben szintén egy titkot rejt a főhősre vonatkozóan, ahogyan Billy szüleinek története is *A kripli*ben: egyik esetben sem kapunk választ, pedig fontos információ derülne ki a két karakter sorsáról, Mick és a Kölyök morbid történetének végkifejlete pedig lehet, hogy ezekhez képest kevésbé érdekelné a befogadót, mégis választ kap rájuk.

[346] Uo. 174.
[347] Ennek a dramaturgiai eszköznek a részletes kifejtését tárgyalja e fejezet harmadik része.

Tom Murphy-nek a *Bailegangaire* vagy Conor McPhersonnek *A gát* című darabjához több értelmező közelít a bennük megjelenő történetek szempontjából, amely McDonagh műveinél is termékeny terepnek mutatkozik. McPherson műveit Clare Wallace olyan alkotásoknak tartja, amelyek konzervatívabb alapokon nyugszanak, és az 1990-es években az in-yer-face „ellenszereként" tűnnek fel, amelyek a látványos és erőszakos jelenetekkel szemben a nyelvi nüanszokat részesítik előnyben.[348] Ebből kifolyólag megállapítható, hogy e drámáknak egyfajta prózai természete van, így az akció helyett sokkal lényegesebbek lesznek a párbeszédek, amelyek látszólag anti-teátrálissá teszik ezeket a műveket.[349] McDonagh műveiben ezzel szemben nem választható szét élesen a történetmondás és az erőszak, munkásságához mindkét irányból közelíthetünk, és e kettőségnek köszönhetően vizsgálhatjuk műveit a „történetmondó színház" (storytelling theatre[350]) hagyománya, és egy akciókkal telített színházi hagyomány (mint amilyen a „Dühöngő ifjúság" és az in-yer-face) felől. McDonagh és McPherson munkásságában a történetek monológok formájában nyernek teret, ez pedig lehetőség arra, hogy akár ugyanazt a tartalmat, más-más formában ismerjük meg: lényeges, hogy ki mondja és hogy milyen módon mondja a monológot, a nyelv és a nyelvi elemek (különösen az idiolektusok) ezért előtérbe kerülnek. Ennek kapcsán elég ha Johnnypateenmike híreinek előadásmódjára gondolunk, vagy Katurianra, aki szinte a „szavak ízét" érezve olvassa fel novelláit, vagy Tupolskira, aki a hangsúlyokat és központozásokat teljes mértékben figyelmen kívül hagyva mondja el „A süket kisfiú története a hosszú vasúti síneken. Kínában." című mesét. Wallace utal rá, hogy már Lyotard-nak *A posztmodern állapot* című műve is felhívja a figyelmet a narratív forma jelentőségére:[351] „a narratív forma egy ritmust követ" és a narratív tudásnak ez az eleme az, amelyben az „elbeszélésnek ez a vibráló és zenei jellege világosan megmutatkozik".[352] Ez a forma az, amely jelentőséget kap az ír kultúrában, mivel ennek a kultúrának szerves részét képezik a mesék, a babonák, és ezekkel együtt e történeteknek a továbbadása (amelyek így beépülnek a drámákba is), és – ahogy Lyotard mondja – „[a] közösség a maga kötelékének az anyagát nemcsak az elmondott elbeszélés jelentésében találja meg, hanem az elmondás tevékenységében is".[353] McDonagh szereplői pedig olyan történeteket adnak nekünk tovább, amelyeknek nincsenek nagy hőseik,

[348] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 40.
[349] Uo. 40-41.
[350] Uo. 42 és 45.
[351] Uo. 52.
[352] LYOTARD, Jean-Francois: A posztmodern állapot, in *A posztmodern állapot – Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, és Richard Rorty tanulmányai*, Századvég Kiadó, Bp., 1993. 51-52.
[353] Uo. 53.

nincsenek nagy céljaik (vö. Lyotard), viszont e jelentéktelen történetek nagy és terjengős formátumokat kapnak.

Nyelv, nyelviség és nyelvhasználat tehát hozzátartozik a szereplők jelleméhez és az általuk elmondott történetekhez, amelyek pedig részévé válnak azon műveknek, melyek saját kultúrájukból merítenek ahhoz, hogy létrejöhessenek. A műfordítás e drámák esetében azért problematikus, mert a sajátos nyelven keresztül egy olyan kultúrához kapcsolódnak, amely a maga viszontagságaival kivételesnek tekinthető, kevésbé feltérképezett, ebből kifolyólag pedig kevésbé érthető Európa és a világ más területeinek számára. A hiberno-angol lefordítása nem csak McDonagh műveivel kapcsolatban okozott nehézséget. Kappanyos András *Bajuszbögre, lefordítatlan* című értekezése a következőket írja ennek kapcsán:

> „A hiberno-angol belső stilisztikai gazdagságát akkor tudnánk pontosan leképezni a magunk számára, ha Magyarország a 18. században átvette volna a német nyelvet, kialakítva egy sajátos, magyar elemeket is tartalmazó hungaro-németet, és erre fordíthatnánk le a hibernoangolt. A magyar nyelv azonban megőrizte autonómiáját, sőt vitathatatlan történelmi, identitásképző szerepének folyományaképp egyfajta sajátos, kissé szentimentálisan elgondolt erkölcsi magaslatra került. Ezzel szemben az írek a kulturális elnyomás eszközét is érzékelték az anyanyelvként kapott angolban, ami tág teret adott a reflexív és szubverzív használatnak, a nyelvi kreativitásnak – érdemes megfigyelni, hogy a 19. század vége óta az angol nyelv legvirtuózabb mesterei között milyen kiemelkedő számban jelentkeznek az írek: Wilde, Shaw, Yeats, Joyce, Beckett stb.”[354]

(E nyelvi problémát hangsúlyozza az a tény, hogy a Kappanyos által említett szerzők közül Joyce *Ulysses*-ét manapság irodalomtörténészekből és írókból álló csapatok, kollektív fordítói munkával fordítják idegen nyelvekre.[355]) McDonagh művei közül csak *Az inishmore-i hadnagy*nak létezik publikált magyar fordítása. A hazai színházak részére készült szövegkönyvek többségét az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet őrzi, melyek közül kiemelkedőek Upor László és Varró Dániel fordításai. Az előbbi szerző már Tom Stoppard játékos dialógusainak magyarításakor is bizonyított, utóbbi pedig a 2000-es évek elején vált

[354] KAPPANYOS András: *Bajuszbögre, lefordítatlan – Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, (akadémiai doktori értekezés, 2013.), http://real-d.mtak.hu/655/7/dc_566_12_doktori_mu.pdf (Letöltés: 2015. augusztus 25.)

[355] Az *Ulysses* legújabb magyar fordítását szintén négy irodalomtörténész, Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán és Szolláth Dávid végezte el 2012-ben. Lásd: JOYCE, James: *Ulysses*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2012.

népszerű szerzővé nyelvi bravúrokat tartalmazó költeményeivel. *A kripli* és a *Vaknyugat* fordításainál Varró az erdélyi magyar dialektus ismert formuláit keveri az ismétlésen és a szokatlan, olykor szabálytalan ragozáson alapuló nyelvezettel, így e drámák magyar változata is képes hasonlóan groteszk hatást elérni, mint az eredetiek. McDonagh egyedülálló, fura nyelvhasználata tehát amellett, hogy az Abbey Színház huszadik század eleji szerzőinek darabjaira emlékeztet, elvezet minket a Beckettel és Stopparddal való hasonlóságokig. E nyelvhasználat miatt a befogadónak oka van feltételezni, hogy McDonagh művei hanyag, beszűkült tudatú, alacsony értelmi szintű emberekről szólnak, amit alátámaszt az erőszak brutális, spontán formája. E különböző formák és fokozatok azonban megalapozottak, és logikusan vannak felépítve. Ennek kapcsán tesz kitérőt e fejezet negyedik része.

3. Dramaturgia és enigmatikusság

Martin McDonagh műveinek karakterei a hiány köré épülnek, abban az értelemben, hogy olyan emberekről szólnak, akiknek az életéből hiányzik valami, vagy valaki. P. Müller Péter *A groteszk dramaturgiája* című könyvében azt írja Örkény István *Vérrokonok* című művének szereplőiről, hogy „[m]indannyian valamilyen hiány által meghatározottak, és ez a hiány egész énjüket kétségbe vonja”.[356] A megállapítás igaz Martin McDonagh szereplőire is, és ez a jelenbeli hiány általában a szereplőknek a múltjával lenne magyarázható. A személyes történet a múltból azonban nem ad biztos támpontokat a befogadó számára; a szerző a végső pillanatig elrejti, cáfolja, megkérdőjelezi az adott szereplő múltjának legitimitását, a legtöbb esetben így a mű végén nem kapunk biztos, határozott választ az aktuálisan vizsgált szereplő múltjával kapcsolatos kérdésekre.

A művek egy másik sajátossága, hogy a konfliktust általában egy szereplő figyelmetlenségből, tévedésből elkövetett elszólása, vagy szándékos (el)árulás okozza. A jelen fejezet célja, hogy olyan dramaturgiai eszközöket vizsgáljon, mint az elhallgatás, elszólás, félreértés, titkolózás és hazugság, amelyek fontos szerepet játszanak a szereplők dialógusaiban, és amelyeknek legfőbb céljuk, hogy megtévesszék a befogadót a karakterek jellemével és történetével kapcsolatban. A Leenane-trilógia elbizonytalanító mechanizmusait a hiány-dramaturgián és az elszólásokon kívül a transzfikcionalitás is segíti. Az aktuálisan olvasott drámában a megjelenített szereplők jellemrajzokat adnak egy szereplőről, akit a cselekmény csak megidéz, és aki a trilógia egy másik részében megjelenített szereplővé válik, ezek az előzetes (vagy éppen utólagos) jellemrajzok pedig nem minden esetben felelnek meg annak, ami az adott dráma befogadásakor tapasztalható. Az aktuálisan olvasott drámában a szereplők dialógusai ezen felül utalásokat tartalmaznak a másik két dráma cselekményére vonatkozóan; az utalások és a cselekmények pedig ez esetben sem állnak teljes mértékig fedésben egymással. A *Leenane szépe* második és harmadik jelenetében például szóba kerül Welsh atya és Coleman Connor, akik mindketten a *Vaknyugat* szereplői:

> „RAY: Oul Father Welsh – Walsh – has a car he’s selling, but I’d look a poof buying a car off a priest.” (BQ. 9.)

[356] P. MÜLLER Péter: *A groteszk dramaturgiája*, Magvető, Bp., 1990. 26.

„PATO: (…) Coleman Connor ate a whole pack of Kimberleys one time and he was sick for a week." (BQ. 19-20.)[357]

A konnemarai koponya első jelenetében Mairtin egy mondatából következtethetünk Maureen hazugságára, mely szerint nem ő ölte meg az anyját, hanem az öregasszony egyszerűen figyelmetlen volt és véletlenül zuhant le a házuk melletti szakadékba.

MICK: We know where the Regional Hospital is.
MAIRTIN: Aye. *(To Mary)* Wasn't it you was there in with your hip?
MARY: No.
MAIRTIN: It must've been somebody else so. Aye. Who was it? Somebody who was fell down and was fat". (SC. 69.)[358]

A trilógia első darabjának eseményeiből tudjuk, hogy Mairtin itt olvasható állításával ellentétben Mag nem úgy halt meg, hogy lezuhant, hanem Maureen verte agyon egy piszkavassal. A második részben a gyilkos tárgyra szintén történik utalás:

„MARY: Your father has a rake of spades, sure.
MAIRTIN: My father has no rake of spades. He has a rake of rakes". (SC. 79.)[359]

Az efféle intertextuális utalások elbizonytalanító jellege abban fogható meg, hogy elhitetik a befogadóval, hogy az aktuálisan olvasott dráma szereplői teljes mértékben tisztában vannak a másik két dráma cselekményével, vagyis ugyanazokkal az információkkal rendelkeznek, mint a befogadó. Ez azonban az esetek többségében nem ilyen nyilvánvaló. Előfordul, hogy a szereplők hazudnak egymásnak, és ezzel nem csak egymást, hanem a befogadót is félrevezetik.

---

[357] „RAY: Az öreg Welsh – vagy Walsh – atyának van egy eladó kocsija, csak körülröhögnének, ha pont egy paptól vennék autót."

„PATO: (…) Coleman Connor egyszer megevett egy egész csomaggal [Kimberley kekszet – G.P.], aztán egy hétig hányt utána." (Upor László fordítása.)

[358] „MICK: Tudjuk, hol van a közkórház./ MAIRTIN: Egen. *(Mary-hez)* Nem te voltál ott a fájós csípőddel?/ MARY: Nem./ MAIRTIN: Akkor valaki másnak kellett lennie. Egen. De ki volt az? Valaki, aki lezuhant és kövér volt." (Saját fordítás.)

[359] „MARY: Apádnak egy rakás ásója van, az biztos./ MAIRTIN: Apámnak nincs egy rakás ásója, egy rakás piszkavasa, az van neki." (Saját fordítás. Az angolban a „rake" főnév gereblyét és piszkavasat is jelenthet.)

A *Leenane szépé*ben Maureen tervéhez – hogy valamilyen módon sikerüljön megszabadulni anyjától – nagyban hozzájárulna az, ha volna férje. Az alapvető hiányt a nő életében tehát a férj jelenti, amely hiányt Pato Dooley tudna betölteni, akivel hosszú idő után újra találkoznak, és akivel Maureen már e találkozást követő éjszakán együtt alszik. Magnek természetesen ez ellenére van. Igyekszik a férfiakat távol tartani Maureentől, mert azt szeretné, ha a lánya élete végéig a gondját viselné. Pato ezzel szemben azt tervezi, hogy Bostonba költözik és Maureent is magával viszi, de a levelet, amelyben ezt megfogalmazza, és amit az öccsével (Ray-jel) küld a házba, Mag – miután elolvasta – elégeti, így a lányához nem jut el az információ. A levél megsemmisítését Magnek egy ideig sikerül titokban tartani, azonban egy alkalommal elszólja magát a tettéről.

> „MAG: With your Pato Dooley and your throwing it all in me face like an oul peahen, eh? When… *(Mag catches herself before revealing any more)*
> MAUREEN: *(pause. Suspicious)* When what?"
> (…)
> „MAG: *(getting scared)* When nothing, Maureen.
> MAUREEN: *(forcefully)* No, when what, now? *(Pause.)* Have you been speaking to somebody?
> MAG: Who would I speaking to, Maureen?
> MAUREEN: *(trying to work it out)* You've been speaking to somebody. You've…
> MAG: Nobody I have been speaking to, Maureen. You know well I don't be speaking to anybody. And, sure, who would Pato be telling about that…?
>
> *Mag suddenly realises what she's said. Maureen stares at her in dumb shock and hate* (…)" (BQ. 46.)[360]

Ezt a párbeszédet követi, amikor Maureen olajat tesz a tűzre, hogy felforrjon, majd úgy kényszeríti ki anyjából a levél történetét, hogy lassan Mag ölébe önti azt. Pato ekkor már Amerikában van, és az esküvőt tervezi Dolores Hooley-val (vagy Healey-vel), ezért az anya

[360] „MAG: Páváskodsz itt, jössz nekem állandóan azzal a híres Pato Dooley-val, dörgölöd itt folyton az orrom alá, közben meg… *(elharapja a szót, mielőtt többet elárulna)*/ MAUREEN: *(szünet; mosolyogva)* Közben meg micsoda?/ (…)/ MAG: *(kezd megrettenni)* Nem, semmi, Maureen./ MAUREEN: *(kényszerítőn)* Á-á! Hogy is van ez? Közben meg *micsoda*? *(szünet)* Kivel beszéltél?/ MAG: Kivel beszéltem volna, Maureen?/ MAUREEN: *(megpróbál rájönni)* Te *beszéltél* valakivel. Méghozzá…/ MAG: Nem beszéltem senkivel, Maureen. Nagyon jól tudod, hogy egyáltalán nem szoktam beszélni soha senkivel. És különben is, kinek mondta volna el Pato, hogy…?/ *hirtelen rádöbben, mit is mondott. Maureen letaglózottan és szikrázó gyűlölettel néz rá* (…)" (Upor László fordítása.)

elszólása és későbbi kikényszerített vallomása Maureen jövőjének csődjét jelenti, amelynek az a tragikus és brutális következménye lesz, hogy a nő agyonveri az édesanyját.

Mick Dowd munkája, hogy minden ősszel közszolgálatot végez a helyi temetőben. A régebbi hullákat kell kiásnia és eltüntetnie, hogy az újabb halottaknak legyen sírhelyük. Visszataszító megbízását a helyi paptól, Welsh atyától kapja, aki a harmadik darab, a *Vaknyugat* szereplője. Mick életében fordulópontot jelent az a pillanat, amikor saját feleségének, Oonának a holttestét kell a temetőben kiásnia, és fordulópont az is, amikor a holttestről kiderül, hogy nincs a helyén. Ami Mick életéből hiányzik, az tehát a felesége, ez a hiány pedig Micknek azzal a múltbeli történetével magyarázható, hogy ittasan vezetett, amikor a feleségével hazafelé tartottak, balesetet szenvedtek, amibe a nő belehalt. E történet kapcsán azonban többször felmerül a darabban a kérdés, hogy valóban csak baleset volt-e az ittas vezetés közben történt karambol, és nem szándékos gyilkosság, amire több választ is kapunk, ennek következményeként azonban nem kapunk kielégítő, maradéktalanul igaz választ. Mick esetében a felesége hiánya kettős hiányként van jelen. A férfi egyrészt magányos a felesége nélkül, másrészt, amikor felnyitja a halott neje koporsóját, akkor meglepetten tapasztalja a holttest hiányát. A darab fő cselekményszála tehát e két kérdés köré szerveződik: hogyan halt meg Oona és ki tüntette el a holttestét?

Welsh atya kérésére Micknek egy húsz év körüli fiú, Mairtin Hanlon segít. Az alábbi jelenetben Mick és Mairtin éppen eltüntetik a temetőből kiásott holttesteket, amelynek kapcsán már szóba került, hogy ennek bevált módja, hogy nagykalapáccsal zúzzák össze őket. Mairtin esetében – aki ebben a jelenetben részeg – a befogadó egy, a Magéhez hasonló elszólást tapasztalhat Oona nyakláncáról, amelyből kiderül, hogy ő ásta ki, és rejtette máshová a holttestet.

„MAIRTIN: *(pause)* Would you be hammering your missus's bones with equal fervour were she here, Mick?

MICK: I wouldn't be. I'd have some respect.

MAIRTIN: Maybe a favour it was they did you so, the fellas went and stole her on you?

MICK: No favour was it to me, and if I had the feckers here then you would be seeing some fancy skull-hammering. I'll tell you that. Battered to dust they would be!

MAIRTIN: Good enough for them, the morbid oul fecks. And not only stealing your missus then, if that weren't enough, but to go pinching the locket that lay round her neck too, a locket that wouldn't fetch you a pound in the Galway pawn, I'd bet.

Mick has stopped hammering on the locket's first mention and stepped back a pace, staring at Mairtin whose hammering continues unabated, entirely unaware of his faux-pas.

MICK: The rose locket, was it?
MAIRTIN: The rose locket, aye with the picture of you. What use would the fecks have in taking that, other than just to taunt you?" (SC. 108-109.)[361]

A trilógia harmadik részének elején Valene és Coleman Connor épp apjuk temetéséről érkezik haza. A fivérek közötti ellentét fő oka személyiségük nagymértékű különbözősége: Valene gyűjti a tűzhelyeket, a viaszfigurákat, zsugori, irigy és mindent megjelöl „V"-vel, ami a saját tulajdona; Coleman ezzel szemben a dráma első felében visszahúzódó, nincs semmije, amit a magáénak mondhatna, mivel nincs pénze sem, kénytelen Valene-tól lopni azt, amire épp szüksége van. Kapcsolatuk hasonló, mint ami Mag és Maureen esetében tapasztalható a *Leenane szépé*ben. Kettejük konfliktusa az apa halálához, az apa hiányához köthető. Coleman egy sörétes puskával lövi fejbe az apjukat, amelyről a befogadó és a többi szereplő is elhiszi neki, hogy véletlen volt, egészen addig, míg ő maga be nem vallja, hogy szándékosan tette, mert az apa cikizte őt a frizurája miatt. Hogy Valene hallgasson Colemannek erről a tettéről, utóbbi felajánlotta neki az örökség ráeső részét. A jelenetben, ahol a vallomás megtörténik Valene épp Welsh atyával beszélget, amikor rájön, hogy Coleman a sütőbe tette a viaszfiguráit, így azok szétolvadtak. Valene dühében meg akarja ölni fivérét:

„WELSH: What are you talking about, now? Coleman shooting your dad was a pure accident and you know well.
VALENE: A pure accident me arse! You are the only fecker in Leenane believes that shooting was an accident. Didn't dad make a jibe about Coleman's hairstyle, and

[361] „MAIRTIN: *(szünet)* Vajon a saját asszonyod csontjait is ilyen szenvedéllyel zúzdálnád, ha azok itt lennének, Mick?/ MICK: Nem. Volna bennem némi tisztelet./ MAIRTIN: Tulajdonképpen lehet, hogy szívességet tettek azok a fickók neked, hogy téged megelőzve ellopták előled./ MICK: Nem volt ez szívesség. És ha elkapnám azokat a faszkalapokat, akkor látnál csak igazán különleges koponya zúzdálást. Én mondom neked, porrá kalapálnám őket!/ MAIRTIN: Elég jó volna nekik, morbid öreg faszkalapoknak. Ráadásul nemcsak hogy ellopják az asszonyodat, mintha ez nem lenne elég, de még azt a medált is elcsenik a nyakából, azt a szar medált, amiért még egy fontot sem kapnál a galway-i zálogban, szerintem./ *Mick abbahagyja a kalapálást mikor meghallja a medál említését, majd hátralép egyet, közben Mairtinra bámul, aki változatlanul folytatja a kalapálást, nincs tudatában annak, hogy elszólta magát.*/ MICK: Egy rózsamedál volt? MAIRTIN: Egy rózsamedál, ja, még a képed is benne volt. Mit kezdenének azok a faszkalapok vele, ha csak nem azért vitték el, hogy belőled gúnyt űzzenek." (Saját fordítás.)

didn't Coleman dash out, pull him back be the hair and blow the poor skulleen out his head, the same as he'd been promising to do since the age of eight and da trod on his Scalectrix, broke it on two…

Coleman enters through the front door.

COLEMAN: Well I did love that Scalectrix. It had glow in the dark headlamps.

Valene turns and points the gun at Coleman. Welsh backs off moaning, hands to his head. Coleman nonchalantly idles to the table and sits down.

WELSH: It can't be true! It can't be true!
COLEMAN: Look at that fella gone pure white…
VALENE: No, shut up you! Don't be coming in mouthing after your fecking crimes…
WELSH: Tell me you didn't shoot your dad in purpose, Coleman. Please, now…
VALENE: This isn't about our fecking dad! This is about me fecking figurines!
COLEMAN: Do you see this fella's priorities?
VALENE: Melting figurines is against God outright!
WELSH: So is shooting your dad in the head, sure!
VALENE: And on gas mark ten!
WELSH: Tell me, Coleman, tell me, please. Tell me you didn't shoot your dad there on purpose. Oh tell me, now…
COLEMAN: Will you calm down, you? *(Pause.)* Of course I shot me dad on purpose.

Welsh starts groaning again." (LW. 157.)[362]

[362] „WELSH: Miről beszélsz te most meg? Coleman véletlenségből puffantotta le a papátokat, a legjobban te tudod ezt./VALENE: Véletlenségből a valagamat! Maga az egyetlen barom egész Leenane-ben, aki abba a hiszembe van, hogy az véletlenségből történt. Nem-e eresztett meg a papa egy viccet Coleman hajviseletét illetően, és nem-e rontott ki Coleman a szobából, húzta hátra a hajánál fogva a fejét neki, és loccsintotta ki szegénynek az agyvelejét, úgy ahogyan azt már nyolc éves korába beígérte, mikor papa rálépett a dömperjére, és eltörte a.../ *Coleman lép be a bejárati ajtón./* COLEMAN: Kedveltem erősen azt a dömpert. Világítni tudott a fényszórójával./ *Valene odafordul, és Colemanre szegezi a puskát. Welsh sóhajtozva hátralép, arcát a kezébe temeti. Coleman hanyagul odasétál az asztalhoz, és leül.*/ WELSH: Nem lehet igaz! Nem lehet igaz! COLEMAN: No-né, ez a fickó tisztára befehéredett.../ VALENE: Te csak kussoljál! Be ne merészeljél jönni szájaskodni a kurva bűncselekményeid után, amik a rovásodon vannak.../ WELSH: Tagadjad, hogy szántszándékkal puffantottad le a papádat, Coleman. Kérlek szépen.../ VALENE: Most kurvára nem a papánkról van szó! Most kurvára a szobrocskáimról van szó!/ COLEMAN: Látja ennek a fickónak a prioritásait?/ VALENE: A szobrocskák megolvasztása egyenesen a Jóisten ellen való vétek!/ WELSH: Akárcsak az apák szándékos lepuffantása!/ VALENE: Tizes sütőfokozaton ráadásképp!/ WELSH: Tagadjál, Coleman, kérlek szépen, tagadjál. Tagadjad, hogy

A jelenetben a *Leenane szépé*ben tapasztaltakhoz hasonlóan az elszólás kikényszerített vallomás formájában jelenik meg, hiszen Coleman az apagyilkosságot erős provokáció hatása alatt vallja be. A különbség, hogy Mag esetében a kényszert a kínzás idézi elő, és a vallomás védekező mechanizmusként jelenik meg, Colemannél pedig a vallomás válasz a provokációra, ily módon támadó gesztusként interpretálható.

Az utóbbi három példa a Leenane-trilógia három darabjából azt mutatta be, hogy az elszólás és titkolózás, mint dramaturgiai eszköz, hogyan képes befolyásolni a cselekményt, és hogy a szereplők hogyan képesek megtéveszteni/átverni egymást. A további példák arra vonatkoznak, hogy a trilógia szereplőinek egy-egy mondata, vagy tulajdonsága, amely nem tartozik hozzá szorosan a fő cselekményszálhoz, hogyan vezeti félre a drámák karakterei mellett a befogadót is, és hogy a megtévesztés eszközével McDonagh hogyan befolyásolja az egy-egy karakterről kialakult képünket.

*A konnemarai koponyá*ban Mick már a darab kezdetétől fogva olyan kijelentéseket tesz, amelyek miatt a befogadó nem képes bízni benne, jellemét mindvégig bizonytalanság öleli körül. Az Oona halálának körülményeihez hasonló kérdésfelvetést és bizonytalanságot generál Mary Rafferty szülei holttestének eltüntetése, amelynek kapcsán Mick kettős választ ad. Mick egy alkalommal azt mondja Marynek, hogy a szülei hulláját úgy tüntette el, hogy nagykalapáccsal szétverte őket, majd ezt – miután a választ Mary láthatólag csalódásként éli meg – megtagadja, és azt mondja, hogy a közeli tó mélyére süllyesztette őket.

> „MICK: I hit them with a hammer until they were dust and I pegged them be in a bucketload into the slurry". (SC. 73.)

> „MICK: I neither hammer the bones nor throw them in the slurry, Mary. Sure what do you take me for?
> MAIRTIN: I knew well sure.
> MARY: So what is it you do with them so, if it isn't hammer?
> MICK: *(pause)* I seal them in a bag and let them sink to the bottom of the lake and a string of prayers I say over them as I'm doing so." (SC. 74.)[363]

---

szántszándékkal puffantottad le a papádat. Jaj, tagadjad már.../ COLEMAN: Lenyugodna most már? *(Szünet)* Szép hogy szántszándékkal puffantottam le a papát./ *Welsh újból sóhajtozni kezd*." (Varró Dániel fordítása.)

[363] „MICK: Porrá zúzdáltam őket egy kalapáccsal és belekevertem őket a cementpépbe."

Később látjuk, hogy Mick módszere valóban az, hogy porrá zúzza a holttesteket és erről a mű végén Mary is tudomást szerez, azonban Mick ebben a szituációban is talál „menekülő útvonalat”, amelyről ismét nem tudjuk megállapítani, hogy valóban igaz-e:

> MICK: Tonight was the first time ever that hammering happened, Maryjohnny (…)”. (SC. 125.)[364]

Mick a darabban számtalan alkalommal elmondja, hogy nem ölte meg a feleségét, hogy a nő egyszerű balesetben halt meg, mégsem hisz neki senki. Hasonló a helyzet a Mairtinnal történt „baleset” kapcsán: valószínű, hogy a férfi összeverte Mairtint a nagykalapáccsal, és ittas vezetésnek álcázta, de az is lehetséges, hogy ez csupán baleset volt. Az esetet egyrészt Mairtin tudná bizonyítani, aki azonban nem emlékszik semmire a történtekből, másrészt a teljes igazság feltárható volna a Mick által aláírt vallomásból, amit azonban a férfi felgyújt, mielőtt az felolvasásra kerülne. Ennek ellenére persze feltehető a kérdés, hogy miért gyújtja fel a papírt, ha ártatlan Mairtin ügyében.

Mairtin magatartása a többi karakterrel szemben hasonló Mickéhez. A fiú – akárcsak Mick – állandóan azt próbálja bizonyítani, hogy ártatlan, mindig megpróbálja tisztázni magát. Amikor felmerül a kérdés, hogy vajon ki főzte meg biológia órán a hörcsögöt, azt állítja, hogy valaki más volt az, nem pedig ő:

> „MAIRTIN: It wasn’t me at all, now, Mick, and they knew full well it wasn’t me, and didn’t they have to reinstate me on the spot when Blind Billy Pender came out and confessed, with not a word of apology from them”. (SC. 83.)[365]

A dráma utolsó jelenetében a fiú egy ehhez hasonló, azonban a dráma cselekményének szempontjából sokkal jelentősebb kijelentést tesz, miszerint Thomas, a bátyja volt az, aki kiásta és a kertjük végébe temette Oona holttestét (SC. 120-121.). Az állítást Thomas nem cáfolja, azonban nem is erősíti meg, így a mű végén nem kapunk választ arra, hogy a Hanlon

---

„MICK: Nem zúzdálom szét a csontokat és nem szórom őket a cementbe, Mary. Mégis minek nézel te engem?/ MAIRTIN: Tudtam én jól!/ MARY: Akkor mit csinálsz velük, ha nem zúzdálod szét őket?/ MICK: *(szünet)* Beleteszem őket egy zsákba és hagyom, hogy a tó fenekére süllyedjenek, és rózsafüzérnyi imát mondok értük, ez az, amit teszek.” (Saját fordítás.)

[364] „MICK: A mai alkalom volt az első, hogy a zúzdálás megtörtént, Maryjohnny (…).” (Saját fordítás.)

[365] „MAIRTIN: Nem is én voltam, Mick, nagyon jól tudják, hogy nem én voltam. Nem visszavonták már ott a helyszínen, hogy én voltam, amikor Blind Billy Pender bevallott mindent? Még bocsánatot is kért.” (Saját fordítás.)

testvérek közül ki az elkövető. Ebből következik, hogy megkérdőjelezhető Mick Mairtinon való bosszúállásának jogossága is (amennyiben valóban szándékos gyilkossági kísérletről, és nem balesetről van szó), amikor a férfi a befogadóval együtt azt feltételezi, hogy Mairtin volt az, aki eltűntette a nő holttestét.

A *Vaknyugat* Mickhez és Mairtinhoz hasonló karaktere Coleman. A darab elején úgy érezni, hogy a férfi testvére elnyomásában él, aki előtt folyton igazolnia kell magát. Valene nagyobb anyagi biztonságban van nála, és a pénzzel szinte az egész dráma során sakkban tudja tartani fivérét. Coleman eközben elhiteti magáról, hogy olyan szerencsétlen, hogy véletlenül lőtte le az apjukat, és ezt az állítását egészen a dráma csúcspontjáig tartani tudja. Miután Coleman szándékos gyilkossága kiderül, karakterének ártatlan árnyalata egyszerűen elveszik, bebizonyosodott kegyetlenségét pedig olyan további tények fokozzák, mint hogy titokban nem fizette be a biztosítási pénzt, hanem felélte az összeget, vagy hogy a mű végén hidegvérrel megölte volna a testvérét is.

„COLEMAN: *(Pause)* I didn't pay it in at all. I pocketed a lot of it, pissed it up a wall.

Valene seething darts for the gun. Coleman dashes out through the front door. Valene brings the gun to the door and chases out, but Coleman is long gone. Valene returns a few seconds later, gun in hand, shaking with rage, almost in tears. Agter a while he begins to calm down, taking deep breaths. He looks down at the gun in his hands a moment, then gently opens the barrel to see if Coleman had really loaded it earlier. He had. Valene takes the catridge out.

VALENE: He'd've fecking shot me too. He'd've shot his own fecking brother! On top of his dad! On top of me stove!" (LW. 196.)[366]

Az alábbi jelenet szintén a *Vaknyugat*ból való, és Colemannek egy másik (a cselekmény szempontjából kevésbé jelentős) vallomását tartalmazza. A kontextushoz hozzátartozik, hogy a két fivér olyan korábbi eseményeket mesél egymásnak, amelyről a

[366] „COLEMAN: *(szünet)* No, én azt be nem fizettem aztán. Zsebre vágtam az egészet, és elmulattam./ *Valene dühöngve odaugrik a puskához. Coleman kirohan az ajtón. Valene fogja a puskát, és kimegy, hogy Coleman nyomába eredjen, de Coleman már messze jár. Valene pár másodperc múlva visszatér kezében a puskával, rázza a düh, majdnem zokogni kezd. Kis idő elteltével kicsit megnyugszik, mélyeket lélegzik közben. Vet egy pillantást a puskára, aztán kinyitja a csövet, hogy megvizsgálja, Coleman valóban tett-e bele golyót korábban. Tett bele. Valene kiveszi a golyót.*/ VALENE: Kurvára le is puffanthatott volna. Lepuffantotta volna a saját kurva bátyját! A papájának a tetejébe! A gázrezsómnak a tetejébe!" (Varró Dániel fordítása.)

másik egész eddig nem tudott. A vallomássorozat egy idő után versengésbe csap át, amelynek a lényege, hogy eldőljön, hogy a múlt történetei alapján ki tudta jobban megbántani a másikat.

> „COLEMAN: (…) D'you remember you always thought it was Mairtin Hanlon snipped the ears off of poor Lassie, now?
> VALENE: *(confidently)* I don't beleive you at all. You're only making it up now, see.
> COLEMAN: It wasn't wee Mairtin at all. D'you know who it was now?
> VALENE: Me arse was it you. You'll have to be doing better than that, now, Coleman.
> (…)
>
> *He* [Coleman – G.P.] *slowly gets up and ambles to his room, closing its door behind him. Valene waits patiently, giving a worried laugh. After a ten-second pause, Coleman ambles back on, carrying a slightly wet brown paper bag. He pauses at the table a moment for dramatic effect, slowly opens the bag, pulls out a dog's big fluffy black ear, pauses, places that on Valene's head, takes out the second ear, pauses, places that on Valene's head also, puts the empty bag on the table, smoothes it out, then sits down in the armchair left* (…)." (LW. 189-190.)[367]

A jelenet kapcsán elmondható, hogy Valene egészen Coleman vallomásáig azt hiszi, hogy Lassie nevű kutyájának a fülét, Mairtin Hanlon vágta le, akiről elképzelhető mindez, hiszen (állítólag) arra is képes volt, hogy Mick feleségének a hulláját elrabolja, csak azért, hogy bosszút álljon a férfi ugratásain, amelyet közös munkájuk során kapott.[368] Mag és Maureen példájához hasonlóan ismét egy elszólásról van szó, egy kikényszerített vallomásról, amely provokáció hatására, egyfajta „válaszként" jön létre, és amely megtéveszt minket *A konnemarai koponya* egyik szereplőjével kapcsolatban. A jelenet érdekessége az, hogy ha csak *A konnemarai koponya* című drámát vizsgáljuk, akkor nem kapunk választ arra, hogy

[367] „COLEMAN: (…) Emlékezel, hogy mindig Mairtin Hanlont gyanúsítottad szegény Lassie fülének a lenyisszantásával?/ VALENE: *(magabiztosan)* Egyáltalába nem hiszek neked. Ezt most találod te ki./ COLEMAN: Korántsem Mairtin tette. Tudod-e, hogy ki tette hanem?/ VALENE: A valagamat te tetted. Sokkal jobbal kell előrukkolnod ennél, Coleman. (…)/ [Coleman – G.P.] *Lassan feláll, és besétál a szobájába, becsukja maga mögött az ajtót. Valene türelmesen vár, aggodalmasan fölnevet. Tíz másodpercnyi szünet után Coleman kisétál a szobából kezében egy kicsit nedves barna papírzacskóval. Egy percre megáll az asztalnál a drámai hatás kedvéért, lassan kinyitja a zacskót, kiveszi belőle egy kutya nagy, bolyhos, fekete fülét, ráhelyezi Valene feje búbjára, kiveszi a másik fület, kivár, azt is Valene fejére helyezi, leteszi az üres zacskót az asztalra, kisimítgatja, aztán leül a baloldali fotelbe.*" (Varró Dániel fordítása.)

[368] A kutya fülével kapcsolatos igazságra már a dráma elolvasása előtt fény derül, hiszen Maureen és Pato egy alkalommal erről beszél a *Leenane szépé*ben: „MAUREEN: Is it true Coleman cut the ears off Valene's dog and keeps them in his room in a bag? / PATO: He showed me them ears one day". (BQ. 20.)

Mairtin valóban levágta-e a kutya fülét, ám jelleméből következtethetünk arra, hogy valószínűleg ő volt. Ha viszont a trilógiát egyetlen műalkotásként kezeljük, akkor a *Vaknyugat*ban biztosítékot kapunk arról, hogy Mairtin – bármennyire is kétségbe vonják szavahihetőségét – igazat mond akkor, amikor a kutyával való erőszakos bánásmód esetében tagadó választ ad. Coleman vallomása kapcsán tehát nemcsak az állapítható meg, hogy egész eddig átverte Valene-t, hanem hogy a testvére mellett a befogadót is megtévesztette. Coleman a drámában egyszer azt mondja testvérének, hogy Girleen (a darabban szereplő csinos, 17 éves lány) egy alkalommal meg szerette volna fogni a péniszét és ő szívesen ajánlotta fel magát, eleget téve a lány kérésének, egy üveg pálinkáért cserébe (LW. 145.). A befogadó ugyanúgy bizonytalan marad e történet hitelességét illetően, mint a Colemant hallgató Valene. Az utóbb említett fivérről elmondható, hogy a mű elején még úgy tűnik, hogy sokkal több negatív tulajdonsága van, mint Colemannek: zsugori, kapzsi, irigy, infantilis és gyűjtőszenvedélye a viaszfigurák iránt a fanatizmus határát érinti. Colemannek azonban a cselekmény előrehaladtával megismerjük a bűneit: fény derül az apa meggyilkolására, a hazugságokra és a biztosítási pénz ellopására, amelyek sokkal súlyosabbak, mint Valene barátságtalan, visszataszító jelleme.

Mire a trilógia záró darabjához érünk, a másik két drámából sok információ gyűjthető össze Welsh atyáról, aki az utolsó rész kulcsfontosságú szereplője. A papról kapott információk jelentős része az első darabban hangzik el:

> „MAG: I don't like Father Walsh – Welsh – at all.
> RAY: He punched Mairtin Hanlon in the head once, and for no reason.
> MAG: God love us!
> RAY: Aye. Although, now, that was out of character for Father Welsh. Father Welsh seldom uses violence, same as most young priests. It's usually only the older go punching you in the head. I don't know why. I suppose it's the way they were brought up." (BQ. 9.)[369]

A karakterrel kapcsolatos elbizonytalanítás egyik legkézenfekvőbb jele, hogy nem tudjuk, hogyan kell helyesen mondani az atya nevét (Welsh vagy Walsh). Ezzel szemben megtudjuk

[369] „MAG: Én egyáltalán nem kedvelem ezt a Walsh – vagy Welsh – atyát./ RAY: Egyszer fejbevágta Mairtin Hanlont, méghozzá minden ok nélkül./ MAG: Te jószagú Úristen!/ RAY: Jabizony. Habár igaz, ez elég szokatlan volt tőle. Nem jellemző rá, ritkán alkalmaz fizikai erőszakot, mint általában a fiatal papok. Legtöbbször csak az öregebb papok szokták fejbevagdosni az embert. Gőzöm sincs, mért. Biztos így nevelték őket." (Upor László fordítása.)

róla, hogy ok nélkül üti a gyerekeket, vagy hogy a tinédzser korú lánnyal, Girleen Kelleherrel folytat viszonyt, valamint, hogy embereket kér meg arra, hogy ássanak ki holttesteket a temetőben, hogy az új halottakat legyen hová temetni. Ezekből az előzetes információkból arra következtethetünk, hogy a *Vaknyugat*ban egy kegyetlen, gátlástalan pappal fogunk találkozni, McDonagh azonban nem az előfeltevéseinknek megfelelően írja meg a karaktert. Amikor az utolsó darabot olvassuk, egy részeges, jámbor lelkész jelenik meg, aki diákokból verbuvált női futballcsapatot vezet (képes magát elsírni, amikor ez a női csapat kikap egy meccsen), és folyton kétségbe vonja saját alkalmasságát a papi hivatással kapcsolatosan, csak azért, mert a környéken az utóbbi időben megnövekedett a gyilkosságok száma. Ez utóbbira azonban semmi oka sincs, hiszen a legjobb példa arra, hogy Welsh kiváló pap az, hogy a mű végén az életét áldozza azért, hogy a két testvér, Coleman és Valene között helyreálljon a béke.

Az utóbbi példából jól látszik, hogy az eddig említett eszközök mellett (elhallgatás, elszólás, titkolózás, hazugság stb.) a szerző a többletinformációk segítségével is képes megtéveszteni a befogadót. A többletinformáció azonban szükségszerűen információhiányt is tartalmaz, hiszen azon túl, hogy más szereplők dialógusaiból többet tudunk meg egy adott karakterről, nem tudjuk azt, hogy az állítás megalapozott-e. Ami az egyik drámában biztos információnak könyvelhető el, arra a másikban valami, vagy valaki rácáfol, így a befogadó a tévhitek sűrű hálózatának csapdájába esik. McDonagh e dramaturgia rugalmas alkalmazásával tehát képes elérni azt, hogy a befogadó egy karakterről vagy szituációról előfeltevést generáljon, amelyet később a cselekmény meghazudtol vagy elbizonytalanít. E két lehetséges eredmény mellett előfordul, hogy az értelmezés szempontjából meddő többletinformációkat kapunk, amelyek egyszerűen zsákutcába terelik az interpretációt. A *Leenane szépé*ben Pato, öccsének hazaküldött levelében említi, hogy Maureen-en és Girleen Kelleheren kívül küldött egy levelet Mick Dowdnak is, akinek ráér átadni a levelet, miután kiengedték a kórházból (BQ. 36.). A levél tartalma szerint Mick azért került kórházba, mert leütötte egy lány, arról azonban a trilógia egyik részében sem olvashatunk, hogy ez mikor és miért történt. Ugyanígy *A konnemarai koponyá*ból megtudható, hogy Ray Dooley elvesztette az idegenvezetői állását (SC. 113.), de a miértre itt sem kapunk választ, ahogyan abban az esetben sem, amikor a *Vaknyugat*ban Welsh váratlanul bejelenti: „Tom Hanlon's just killed himself" (LW. 147.).[370] Az ókori tragédiákban a hírnök még megbízható volt, és a legapróbb részletekig beszámolt a halál mikéntjéről vagy a jóslat beigazolódásának módjáról. McDonagh szereplői

[370] „Tom Hanlon öngyilkos lett." (Varró Dániel fordítása.)

pletykálkodó, hazudozó, romlott erkölcsű hírnökök, akiknek – a megbízhatatlan, olykor értelmezhetetlen többletinformációk, és a fiktív Írországon belüli igazság és hazugság kérdése miatt – a pontos jellemábrázolása lehetetlenné válik, ami a trilógiának egy fontos sajátossága. McDonaghnál a drámai jellem nem valószerű, a végletekig tökéletesített, hanem ellentmondásokkal teli és amorf, amely Beckett abszurd szereplőire emlékeztet. A karakterek kapcsán tehát bármiféle határozott jellemábrázolásra törekvő értelmezés önkényes interpretációhoz vezetne. E három közül bármelyik drámát vesszük is alapul, megállapítható, hogy a meg nem jelenített cselekmények rendkívüli jelentőséggel bírnak, emiatt McDonagh darabjaiban a drámai tér (vagyis a trilógia világának a tere) legalább akkora jelentőséggel rendelkezik, (ha nem nagyobbal) mint a szcenikai tér.

Csönge Tamás *Enigmatikusság, többértelműség és megbízhatatlanság a Lostban*[371] című tanulmánya a címében szereplő TV-sorozat (amely számos híres narratológus érdeklődését felkeltette) kapcsán hasonló kérdéseket vizsgál, mint amelyek az előző oldalakon a Leenane-trilógiával kapcsolatban szóba kerültek. Csönge elemzésének két olyan alapvető kiindulási pontja van, amely McDonagh elbizonytalanító mechanizmusainak vizsgálata szempontjából érdekes lehet. Az első Gregory Currie többértelműségre vonatkozó meghatározása, mely szerint „a narráció akkor *többértelmű* (ambiguous), 'hogyha feltesz egy kérdést a nézőnek, amit aztán nem válaszol meg, és ahol ez a kérdésfelvetés és a válasz hiánya szándékosnak tűnik'; vagyis 'egy *többértelmű* (ambiguous) narratíva nem teszi lehetővé számunkra, hogy minden lényeges kérdést megválaszoljunk a történettel kapcsolatban'".[372] A második James Phelan megbízhatatlanság-definíciója, amely a megbízhatatlanság kapcsán a kommunikáció három tengelyét különbözteti meg egymástól: „'a tények és az események tengelyét (ahol a félretájékoztatással és az alultájékoztatással találkozunk), a megértés/észlelés tengelyét (ahol a félreolvasással vagy félreértelmezéssel, illetve az alulolvasással és alulértelmezéssel találkozunk), és az értékek tengelyét (ahol a félreértékeléssel, illetve az alulértékeléssel találkozunk)'".[373] Ezek alapján megállapítható, hogy McDonagh drámáinak cselekménye a Currie-féle értelemben „többértelmű" (vagy Csönge Tamás megfogalmazásában „enigmatikus"), amelyet a szerző úgy ér el, hogy a

[371] CSÖNGE Tamás: Enigmatikusság, többértelműség és megbízhatatlanság a Lostban, in BÖHM Gábor, FEDELES Tamás szerk., *Mesterek és tanítványok – Tanulmányok a bölcsészettudományok területéről*, PTE-BTK-KTDT kiadványa, Pécs, 2014. 292-303.

[372] Uo. 295. Csönge Tamás a „többértelmű" kifejezéssel kapcsolatban megjegyzi, hogy a szóhasználat alatt a latin eredetű „ambiguitás"-ra kell gondolnunk, „ami etimológiájával nemcsak a bizonytalanságot, hanem az elliptikus jelleget, a kriptikusságot és a pontosság hiányát is kiemeli" (Uo.). Csönge ezért Currie „többértelmű" terminusának magyar fordítása helyett az „enigmatikus" jelzőt használja.

[373] Uo. 294.

művekben a szereplők közötti, valamint a szereplők és a befogadó közötti kommunikációs csatornában megjelennek a phelani három tengely által említett jelenségek.

A Leenane-trilógia megbízhatatlan karaktereire jellemző magatartás ismerhető fel *A kripli* szereplőinél is. A darab cselekményével kapcsolatban három elbizonytalanító momentum fordul elő. Az első ezek közül a Billy szüleinek halálával kapcsolatos körülményeket illeti. A főszereplő egyik leghőbb vágya, hogy megtudja, szülei miért fojtották magukat egy éjjel a háborgó tengerbe. A „miért”-re a történetnek három különböző variánsa ad választ, melyek közül az elsőt Helentől halljuk a darab első jelenetében. E szerint Billy szülei azért lettek öngyilkosok, mert a fiuk mozgássérültként született. A történet másik két változata a darab utolsó jelenetében hangzik el. Johnnypateen története Helenével ellentétben a szülőket önfeláldozó hősként mutatja be:

> „JOHNNY: It was on the sands I met them thet night, staring off into the black, the water roaring, and I would’t’ve thought a single thing more of it, if I hadn’t seen the sack full of stones tied to the hands of them there, as they heaved it into the boat. A big old hemp sack like one of them there, it was. And they handed you to me then, than started rowing, to deep water.
> BILLY: So they *did* kill themselves o’er me?
> JOHNNY: They killed themselves, aye, but not for the reason you think. D’you think it was to get away from ya?
> BILLY: Why else, sure?
> JOHNNY: Will I tell him?
>
> *Eileen nods.*
>
> JOHNNY: A week before this it was they’d first been told you’d be dying if they coudn’t get you to the Regional Hospital and medicines down you. But a hundred pounds or near this treatment’d cost. They didn’t have the like of a hundred pounds. I know you know it was their death insurance paid for the treatment saved you. But did you know it was the same day I met them on the sands there they had taken their insurance policy out?
> BILLY: *(pause)* It was for me they killed themselves?

JOHNNY: The insurance paid up a week after, and you were given the all-clear afore a month was out." (CI. 412-413.)[374]

Kate és Eileen verziója a darab végén meghazudtolja Johnnypateen fent idézett változatát, amely Johnnypateent állítja be életét kockáztató hősként, a szülőket pedig ezzel ellentétben, gyilkos szándékú félőrültként ábrázolja:

„EILEEN: *(pause)* And you missed the story Johnnypateen spun, Kate, about Billy's mam and daddy tying a sack of stones to their hands and drowning themselves for their insurance money that saved him.
KATE: The stories Johnnypateen spins. When it was poor Billy they tied in that sack of stones, and Billy would still be at the bottom of the sea to this day, if it hadn't been for Johnnypateen swimming out to save him. And stealing his mammy's hundred pounds then to pay for Billy's hospital treatment." (CI. 418-419.)[375]

Billy életében kettős hiány érzékelhető. A szülei haláláról szóló történet három variánsából következik, hogy a fiú életében egyrészt meghatározó a szülők hiánya, másrészt életét az egészség hiánya is befolyásolja, hiszen rokkantként kell beilleszkednie egy olyan környezetbe, amely semmiféle empátiát nem mutat irányába. A második elbizonytalanítás Billy egészségi állapota kapcsán fogalmazódik meg. A darab elején a főszereplő éppen az orvostól ér haza, amikor megjelenik a színen. Kate és Eileen érdeklődő kérdésére, amely arra vonatkozik, hogy mit mondott az orvos, Billy ezt a választ adja: „He said there was nothing

[374] „JOHNNY: A parton akadtam össze velük az aznapi estén, bámultak bele a feketeségbe, zúgott a víz, és semmi különösebb a fejembe meg nem fordul, hahogy azt a kővel teli zsákot meg nem pillantom a kezükre kötözve, amint a csónakba tuszkolták befele. Böhöm nagy, ócska kenderzsák volt, hasonlatos azokhoz ottan. És átnyújtottak tégedet bele a kezembe aztán, aztán meg nekifogtak evezni, le egyenest a tenger fenekére./ BILLY: Szóval énmiattam ölték magukat bele a vízbe csakugyan?/ JOHNNY: Vízbe ölték magukat, egen, de nem abból az indíttatásból, amire te gondolsz. Azt gondolod, azért tették, hogy elszabaduljanak tetőled?/ BILLY: Mi végett másért?/ JOHNNY: Eláruljam neki?/ *Eileen bólint.*/ JOHNNY: Egy héttel előtte lett a tudomásukra hozva először, hogy a halál torkába leszel te, hahogy a körzeti kórházba be nem juttatnak, és tele nem tömnek orvossággal. Deazonban egyszáz fontba, vagy közel annyiba került a kezelésnek a költsége. Őnekik egyszáz fontjuk közeltávol nem volt. Tudom, hogy tudol róla, hogy az ő életbiztosításukból lett fedezve a költsége a kezelésnek, ami az életedet megmenekítette. Hanem azt tudtad-e, hogy egyazon nap akadtam össze velük a parton, hogy azt a biztosítási kötvényt kiváltották? BILLY: *(szünet)* Énértem ölték vízbe magukat?/ JOHNNY: Egy hétre rá ki lett a biztosítás fizetve, és nem telt egy hónap se bele, az életed megmenekedett." (Varró Dániel fordítása.)

[375] „EILEEN: *(szünet)* És lecsúsztál a meséről, amit Johnnypateen kieszelt, Kate, hogy a Billy mamája meg papája a kezükre kötöztek volna egy kővel teli zsákot, aztán a vízbe beleölték volna magukat a biztosítási pénz végett, hogy kimenekítsék a halál torkából a Billyt./ KATE: Miket ki nem eszel Johnnypateen. Mikor szegény Billy volt abba a kővel teli zsákba belekötözve, és a mai napig a tenger fenekén heverne a Billy, ha Johnnypateen le nem úszik utána, hogy kimenekítse. És aztán ahogy a mamusa egyszáz fontját is kilopta még a Billy kórházi költségeit fedezendő." (Varró Dániel fordítása.)

on me chest at all but a bit of a wheeze and nothing but a bit of a wheeze" (CI. 340.).[376] Billy a diagnózis ellenére a harmadik jelenetben egy levelet nyújt át Bobby-nak. A levél tartalmából kiderül, hogy Billy tüdőbajban szenved, és hogy körülbelül három hónapja van hátra. Az ötödik és a hatodik jelenet között négy hónap telik el, a hetedikben Billy végig köhög, a jelenet utolsó instrukciója pedig a következőket írja: „Billy lies down. His pained wheezes get worse and worse, until they suddenly stop with an anguished gasp, his eyes close, his head lolls to one side, and he lays there motionless" (CI. 391.).[377] Johnnypateen a nyolcadik jelenetben véletlenül elszólja magát Billy feltételezhető haláláról, miközben a dráma szereplői *Az arani ember* című filmet nézik, ezt követően azonban megjelenik Billy, akinek semmi baja. Billy később bevallja Bobby-nak, hogy az orvos levele hamisítvány volt, és csak azért hazudott neki, hogy átvigye őt Inishmore szigetére, a filmforgatásra, a dráma azonban úgy zárul, hogy a fiú véreset köhög, mielőtt a színpad elsötétülne. A darab cselekményével lineárisan haladva tehát a befogadó ugyanannyi információt kap Billy egészségi állapotára vonatkozóan, mint a szereplők, az információk tartalmának ellentétei pedig oszcilláló következtetéseket eredményeznek ezzel kapcsolatban.

A harmadik elbizonytalanító momentum Billy hollywoodi utazását illeti. Miután Billy megérkezik Hollywoodból, azt állítja, hogy sikeres karriert futott be Amerikában, de honvágya volt, ezért hazajött. Amikor Bobby-nak vallomást tesz az orvos leveléről, akkor azt is elmondja, hogy valójában azért tért vissza Inishmaan szigetére, mert nem bizonyult alkalmasnak a szerepre, amit neki szántak.

Az inishmore-i hadnagy fő kérdése, hogy ki ölte meg Padraic macskáját, Kistomit. A dráma elején Donny – a *Leenane szépé*ben és a *Vaknyugat*ban tapasztaltakhoz hasonlóan – arra kényszeríti Davey-t, hogy vallja be, hogy ő ütötte el a biciklijével az állatot, különben mindent elmond a hadnagynak, akiről a környéken mindenki tudja, hogy híres a rendkívül kegyetlen kínzási módszereiről. A nyomás hatására tehát Davey kénytelen úgy tenni, ahogyan Donny kéri. Az ötödik jelenetben fény derül arra, hogy a macskát Christy és bandája ölte meg azért, hogy hazacsalják Padraic-ot Észak-Írországból, hogy megölhessék. A macska hiánya tehát központi elem a dráma konfliktusai szempontjából, a befogadó pedig az alapszituáció részének tekinti, hogy Kistomi meghalt, ezért meglepően hat, amikor (Csámpás Billy-hez hasonlóan) az utolsó jelenetben sértetlenül jelenik meg a színen, amelyet több értelmező is a

[376] „Nincs a tüdőmmel semmi baj, azt mondta, egy kis köhögés csak, és lényegében nem több egy kis köhögésnél." (Varró Dániel fordítása.)

[377] „*Billy lefekszik aludni. Fájdalmas köhögése egyre erősödik, aztán egy utolsó, szenvedő hörgéssel hirtelen abbamarad, Billy szeme lecsukódik, a feje oldalra csuklik, és csak fekszik mozdulatlanul.*" (Varró Dániel fordítása.)

darab farce-i elemei közé sorol. Az Aran-darabok elbizonytalanító mechanizmusainak hátterében egy olyan eszköz működése fedezhető fel, amelyet Csönge Tamás már idézett tanulmánya „meglepetéspoétikának” nevez. Az eszköz lényege, hogy „a narráció felold, bizonyos hosszú ideig működtetett rejtélyeket, ezzel újraírja azt a feltevésekből, hipotézisekből és sejtésekből álló ’mentális térképet’, ami az adott jelenség köré, a rejtély prezentálása óta szövődött” a szereplőkben és a befogadóban.[378]

Az Aran-darabok kapcsán strukturális értelemben is felfedezhető a hiány, a „trilógia” harmadik részének ugyanis csak a címe létezik: *The Banshees of Inisheer* (Az inisheeri kísértetek), amelyről McDonagh azt nyilatkozta, hogy „nem sikerült valami jól”,[379] ezért eddig nem publikálta. *A kripli*re és *Az inishmore-i hadnagy*ra így egyfelől egy befejezetlen trilógia két részeként tekinthetünk, amelynek a harmadik darabja soha (vagy legalábbis mindeddig) nem készült el, másfelől azonban posztmodern gesztusként értelmezhetjük azt, hogy a darab címe köztudott, a szövege azonban hiányzik, s így egyfajta *kísértet-darab*bá válik, ahogyan arra már a címe is utal.

*A kripli*ben és *Az inishmore-i hadnagy*ban látható „meglepetéspoétika” működteti a *Hóhérok* dramaturgiáját is. James Hennessy az első jelenetben a kivégzése előtti utolsó pillanatig azt állítja, hogy ártatlan, és megígéri, hogy halála után szellemként vissza fog térni, hogy kísértse hóhérját, Harry Wade-et. Az akasztás után két évvel Harry oldhami kocsmájába egy idegen érkezik. Peter Mooney-ról nem tudni, hogy miért jött az angol kisvárosba, de mindenáron szobát szeretne bérelni Harry-nél. Rövid idő elteltével Syd – Harry valamikori segédje – tesz látogatást az egykori hóhérnál, és tájékoztatja volt kollégáját arról, hogy Hennessy-t nagy valószínűséggel valóban ártatlanul végezték ki. Amikor Syd figyelmezteti Harry-t, hogy vigyázzon magára és a családjára, Mooney már nem tartózkodik a fogadóban és Wade lánya, Shirley is rejtélyes körülmények között eltűnik. A befogadó előfeltevése, hogy Mooney Hennessy bosszújának megtestesítőjeként jelenik meg a darabban, és hogy elrabolta Harry tizenöt éves lányát. Az utolsó előtti jelenetben fény derül arra, hogy Mooney és Syd összeesküvést forralt Harry ellen (Syd-nek egy korábbi sérelme miatt), Peter azonban elmondása szerint valóban elrabolta a lányt és egy tengerparti garázsban tartja fogva, Formby-ban. Az utolsó jelenetben Mooney visszatér a kocsmába, Harry pedig barátaival együtt erőszakkal próbálja kikényszeríteni belőle az igazságot, azonban a kínzás közben véletlenül megölik. A több szempontból is lezáratlan cselekményt Shirley váratlan megjelenése oldja fel

[378] CSÖNGE, i. m. 297.
[379] O’TOOLE, Fintan: A Mind in Connemara – The Savage World of Martin McDonagh, in *New Yorker*, 2006. március 6. vagy http://www.newyorker.com/magazine/2006/03/06/a-mind-in-connemara (Letöltés 2016. február 1.)

a dráma végén (ahogyan azt Csámpás Billy és Kistomi esetében láttuk az Aran-darabokban), aki elmondja, hogy csak egy barátnőjéhez szeretett volna eljutni Burnley-be, hogy meglátogassa az elmegyógyintézetben, ahova nemrég került, azonban a hosszú és viszontagságos út során ez több időt vett igénybe a kelleténél. Shirley monológjából kiderül, hogy Mooney korábban hazudott Syd-nek a lány elrablásával kapcsolatban, ugyanakkor a lány elbeszélése bizonyítja, hogy a férfi ártatlanul halt meg az utolsó jelenetben. Syd összeesküvése a többi szereplő számára Mooney kínzása alatt válik nyilvánvalóvá, amikor a férfi Maghez és Mairtinhoz hasonlóan elszólja magát arról, amit korábban Mooney mondott neki Shirley elrablása kapcsán:

> „SYD: Ask him if he's got her out somewhere like near the seaside, like out Formby way or somewhere.
>
> *It's only really Inspector Fry whom this strikes as very strange.*
>
> HARRY: Do you have her out near the seaside or somewhere…?
> SYD: Like out Formby way.
> HARRY: *(beat)* Like out Formby way?
> SYD: Like maybe in a garage?
> MOONEY: You're a bunch of bloody nincompoops!" (HM. 93.)[380]

A Párnaember és *A hét pszichopata és a si-cu* című műveket a megtévesztő dramaturgia szempontjából érdemes egymás mellett tárgyalni, mert a két alkotás hasonló elemeket működtet, hasonló szerkezetben. Az előbb említett dráma fő konfliktusának alappillére az a szituáció, hogy két nyomozó megpróbál rájönni arra, hogy Katurian fiktív történetei mennyiben befolyásolták a városban történt gyilkosságokat; a film cselekménye pedig arra helyezi a hangsúlyt, hogy az alkotói válságban szenvedő író, Marty, hogyan használja fel környezetének valós elemeit egy forgatókönyv megírásához. Ily módon mindkét műben meghatározó tematikus tényező lesz a cselekményen belüli fikció és valóság egymáshoz való viszonyának kérdése, a művek befogadása során pedig eldönthetetlenné válik, hogy e kölcsönhatásban melyik elem van nagyobb hatással a másikra.

---

[380] „SYD: Kérdezd meg nem vitte-e ki valahova a tengerpart közelébe, mondjuk Formby irányába vagy valahova./ *Csak Fry felügyelő furcsállja, amit hall.*/ HARRY: Nem vitted ki valahova a tengerpart közelébe vagy valahova?/ SYD: Mondjuk Formby irányába./ HARRY: *(legyint)* Mondjuk Formby irányába?/ SYD: Mondjuk egy garázsba?/ MOONEY: Istenverte faszfejek vagytok!" (Saját fordítás.)

McDonagh műveiben a cselekménnyel kapcsolatos elbizonytalanításnak különböző fokozatai láthatók. Katurian kihallgatása során Tupolski és Ariel retorikájának az a célja, hogy összezavarja a főszereplőt. A mű elején Tupolski űrlapot tölt ki Katurian adatairól, arra az esetre, ha baleset történne vele a fogva tartás ideje alatt, majd miután végzett ezzel, összetépi az űrlapot, mondván, az valójában nem is űrlap volt. A darab során a főszereplőt több fizikai bántalmazás éri, így feltételezhető, hogy az „űrlapnak" mégis lett volna valami jelentősége. A két nyomozó gyakran használja az „erről jut eszembe" szófordulatot, amelyről Tupolski a következőket mondja: „TUPOLSKI: Me and Ariel, we have this funny thing, we always say 'This reminds me' when the thing hasn't really reminded us of the thing we're saying it reminds us of at all. It's really funny"(PM. 14.).[381] Ennek ellenére a dráma során számos alkalommal bebizonyosodik, hogy Tupolski rendeltetésszerűen használja a fordulatot. Patrick Lonergan azt írja Tupolskinak és Arielnek ezekről az ellentmondásos cselekedeteiről, hogy a nyomozók tudatosan játszanak szerepe(ke)t, és világos számukra, hogy maga a kihallgatás egy performansz,[382] ennek a játéknak pedig Katurian elbizonytalanítása a célja. Katurian ehhez hasonló szavajárása a „csavar" („twist"), amelyet a történetekben érzékelhető fordulatok kapcsán használ, illetve a „semmit sem akarok ezzel mondani" („I'm not trying to say anything at all"), amely a történeteknek a szimbolikus, allegorikus jelentéseire vonatkozik. E kifejezések kiindulópontként szolgálhatnak annak az alapvető nézeteltérésnek, amely Tupolski és Katurian interpretációs gyakorlatában érhető tetten, és amely nézeteltérés lesz *A Párnaember* elbizonytalanító mechanizmusainak következő fokozata.

Tupolski és Katurian a drámába ágyazott mesék jelentését keresik, azonban egyikük sem éri el a teljes, „igaz" jelentést, mert szembesülnek a történeteknek a másik által létrehozott értelmezésével, emiatt az folyton kitér a teljes körű interpretáció elől (már amennyiben létezik ilyen). A darabban szóba kerülő gyilkosságok kapcsán alapvető kérdés, hogy a fikció másolja-e a valóságot, avagy fordítva, amely egyrészt az arisztotelészi mimézis gondolatához köthető, másrészt pedig a Paul de Man által megfogalmazott referenciális és figuratív olvasat kettősségéhez. A darab első felvonásában Katurian felolvassa a „Mese a folyóparti városról" című történetét, majd Tupolski így szól: „This reminds me",[383] és előveszi a gyerekujjakat tartalmazó dobozt (PM. 21-28.). Ebből a reakcióból látszik a nyomozó referenciális olvasat felőli közelítése a szövegek felé (hiszen a valóságra vonatkoztatja az éppen elhangzott mese egyik kulcsmozzanatát). Katurian ezzel szemben

[381] „TUPOLSKI: Van egy ilyen fura szokásunk Ariellel: mindig azt mondjuk, 'erről jut eszembe', pedig nem is arról jutott eszünkbe az, amiről azt mondtuk, hogy erről jut eszembe. Nagyon vicces." (Merényi Anna fordítása.)
[382] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 103.
[383] „Erről jut eszembe". (Merényi Anna fordítása.)

végig a történetek figuralitását hangsúlyozza: „A great man once said: (…) 'The *only* duty of a storyteller is to tell a story'"; „I'm not trying to say anything at all! That's my whole thing"(PM. 7. és 16.).[384] Paul de Man így ír *Az olvasás allegóriái*ban:

> „Mivel alapjában véve minden narratíva a saját olvasásának allegóriája, ezért mindegyik egy bonyolult kettős kötés foglya. Mindaddig, amíg valamilyen témát tárgyal (a szubjektum diskurzusát, az író hivatását, a tudat kialakulását), mindig egymással összeegyeztethetetlen jelentések összeütközéséhez vezet, melyek között szükséges, de nem lehetséges dönteni az igazság és a tévedés tekintetében. Amennyiben az egyik olvasatot igaznak minősítjük, azt mindig lehetséges lesz lebontani a másik olvasat segítségével; amennyiben hamisnak nyilvánítjuk, mindig kimutatható lesz, hogy eltévelyedésének igazságát állítja".[385]

Az idézet alapján jól látszik Tupolski és Katurian különböző interpretációs álláspontja, (amely egy eleve ellentétes pozíciót feltételez a két szereplő között) azonban nem hagyható figyelmen kívül, hogy egyik olvasat sem létezhet a másik nélkül, hiszen „a figurális diskurzust mindig egy olyan diskurzusformával szemben fogjuk fel, amely nem figurális".[386] Ennek a másik olvasatnak a lehetősége tehát minden esetben jelen van, így „[e]lég nagy ostobaság volna azt hinni, hogy könnyű szívvel magunk mögött hagyhatjuk a referenciális jelentés kényszerét".[387] *A Párnaember* zárójelenetében Katurian ennek a kényszernek válik az áldozatává.

E gondolatmenet folytatásaként érdemes megemlíteni Almási Miklós *Anti-esztétika* című könyvét, amely Nikolai Hartmann *Esztétika* című művére hivatkozik, amikor azt írja, hogy „[a] művész által megjelenített szellemi tartalom csak úgy juthat el a befogadóhoz, ha tárgyi alakot ölt".[388] Katurian meséinek szellemi tartalma kétféle módon tárgyiasul. A történetek egyrészt a papíron öltenek tárgyi alakot, másrészt Hartmann gondolatának

---

[384] „Egy nagy ember mondta egyszer: 'A történetmondó egyetlen feladata, hogy történetet mondjon'"; „Semmit sem akarok mondani. Nálam épp ez a lényeg." (Merényi Anna fordítása.)
Az idézet első fele a dráma egyik legironikusabb mondata: McDonagh a „nagy ember" alatt voltaképp saját magára gondol. Joseph Feeney 1998-ban (*A Párnaember* megjelenése előtt öt évvel) *Martin McDonagh: Dramatist of The West* című tanulmányában a szerzőt idézi, aki azt mondja: „Csak történeteket akarok mondani" (az eredetiben: „All I want to do is to tell stories.") amely összecseng Katuriannak a drámában újra és újra előkerülő mondatával. (Lásd: FEENEY, Joseph: Martin McDonagh: Dramatist of the West, in *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 87, No. 345 (Spring), 1998. 27.)
[385] DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, Magvető, Bp., 2006. 94-95.
[386] Uo. 235.
[387] Uo.
[388] ALMÁSI Miklós: *Anti-esztétika – Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, Helikon Kiadó, Szekszárd, 2003. 21.

kiforgatása, parodisztikus (félre)értelmezése látható *A Párnaember*ben, amikor a mesék cselekményének tárgyi bizonyítékai (például a levágott gyerekujjak vagy a zöldre festett kislány) megjelennek a színen. Ebben a groteszk helyzetben Tupolski a műben megjelenő tárgyak és események fizikai valóságát hangsúlyozza a mű „esztétikai tárgyiasságával" szemben. A nyomozó (önkényesen) túlinterpretál, a mű parancsait „követve, kiegészíti, átkölti a műalkotást, azaz önmagát is hozzáadja, ami aztán az alkotás tulajdonságának tűnik". A műélvező kettős énjével közeledik Katurian meséihez: „a hős perspektívájából (is) látjuk magunkat, miközben köznapi Énünkből figyeljük sorsát: a befogadói és a saját tudat mindig elmozdul egymáson" – írja Almási –, a nyomozó tehát nem veszi észre, hogy a műalkotás „manipulálja" őt.[389] Tupolski kettős perspektívája leginkább az általa kreált mesében figyelhető meg, amikor az idős tudós szerepében – aki megmenti a síneken játszó kisfiút – magát igyekszik ábrázolni. A nyomozó meséje és Katurian történetei között az a különbség, hogy előbbi allegorikus akar lenni, pedig nem az, utóbbiakban pedig nincs szerzői szándék az allegorikus olvasatra (erre vonatkozik a „semmit sem akarok mondani" kifejezés), ennek ellenére Tupolski így olvassa őket.

McDonagh elbizonytalanító mechanizmusai olykor hasonló interpretációs – ha úgy tetszik „túlinterpretáló" – csapdába csalják befogadóikat, mint Katurian meséi Tupolskit. Másfelől a befogadónak valahol az is a dolga, hogy az egyes motívumokhoz jelentéstöbbletet társítson. McDonagh karaktereinek és az őket érintő történeteknek a hiányon alapuló konstruáltsága miatt ezek a művek olykor nem is értelmezhetők másképp, csak ha elindulunk a feltételezéseink szerinti ok-okozati relációkon. Ennek ellenére nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy melyek azok az információk, amelyeket biztosan lehet tudni egy szereplőről, szituációról, vagy a történetnek egy korábban megtörtént eseményéről.[390] *A konnemarai koponya* Mick-jéhez hasonlóan Michallal kapcsolatban is sok kérdés marad a befogadóban a dráma végén, melyekben szintén a Currie-féle többértelmű narratíva látszik működni: Vajon Michal hazudik testvérének és valójában ártatlan? Vagy tényleg megvalósította Katurian három meséjét és megölt három gyermeket? Csak részben mond igazat: megölt két gyermeket, és a harmadik eset a zöld kismalac története alapján történt, amikor csupán zöldre festett egy kislányt? Vagy a kislány zöldre festése már egy negyedik eset volt, és arról van szó, hogy a rendőrség nem találta meg a három meggyilkolt gyermek holttestét?

---

[389] Uo. 22-25.

[390] Eamonn Jordan például *A konnemarai koponya* értelmezése során elköveti azt a hibát, hogy úgy beszél Mickről, mintha valóban megölte volna a feleségét, Oonát. Ezt azonban csak a darab többi szereplője állítja a férfiról, ő maga tagadja ezt a feltételezést.

További kérdést jelent, hogy kit azonosítunk „a Párnaemberként” a darabban, kinek az allegóriája a Párnaember? Ezt a kérdést Eamonn Jordan is felteszi, aki szerint a Párnaember olyan figura, akire egyszerre lehet „szörnyként, emberiként, állatiasként, és nem evilágiként” (divine) tekinteni.[391] Csupán Katurian hőséről van szó, az azonos című meséből? Vagy maga Katurian a Párnaember, aki párnával fojtja meg szüleit, aztán ugyanígy végez a bátyjával? Vagy Ariel, aki ugyanígy ölte meg az apját? Netán Michal, aki a mese hőséhez hasonlóan gyerekeket gyilkol, és egy alkalommal azonosítja is magát a figurával („He reminds me a lot of me.” PM. 52.)[392]?[393]

A hét pszichopata és a si-cu elbizonytalanító körülményeinek többsége ugyancsak a cselekmény valós és fiktív eseményeihez köthető. Marty-nak a forgatókönyv megírásához hét fiktív pszichopata történetét kell megalkotnia. A film elején csupán egy vietnami szereplő él gondolataiban, akinek a történetére később többféle alternatívát kapunk, azonban nem tudjuk meg, hogy ezek közül végül melyiket használja fel a forgatókönyv végleges változatában. A film Johnnypateenmike-hoz és Mickhez hasonló titokzatos karaktere Billy, aki történeteivel próbálja segíteni Marty munkáját. A cselekmény elején egy újságcikket mutat az írónak egy sorozatgyilkosról a „Káró Bubiról”, aki minden áldozata után a helyszínen hagyja a francia kártyából ismert lapot. Marty felhasználja a történetet a forgatókönyvhöz. A film első jelenetében megtudjuk, hogy a gyilkos valószínűleg nő, azonban egy későbbi jelenetben fény derül rá, hogy a bűnöző maga Billy, s ezzel a befogadó azt is megtudja, hogy az elsőként („Káró Bubi”) és az utolsóként megismert pszichopata (Billy) voltaképpen egy személy, így a hét pszichopata helyett, valójában csak hatról van szó. Billy logikája fordítottja annak, amelyet a befogadó *A Párnaember*ben Michal kapcsán tapasztal: Michal (ha valóban elkövette a gyilkosságokat) Katurian történeteinek hatására öli meg áldozatait, Billy pedig saját elmondása szerint azért követte el a gyilkosságokat, hogy inspirálja Marty-t az írásra (SP. 73’).

A kvéker történetének szerzőiségével kapcsolatban hasonló problémával találkozunk. Befogadóként bízunk Marty hitelességében és tehetségében, aki azt mondja, hogy a történetet ő találta ki. Kaya partiján ezzel szemben Billy azt állítja, hogy ő mesélte Marty-nak két hónappal ezelőtt. A történet eredetére akkor derül fény, amikor Hans Kieslowski megmutatja a nyakán lévő heget Marty-nak (SP. 55’30-56’02), és kiderül, hogy Hans egy vele megtörtént eseményt mondott el Billy-nek, aki ezt továbbadta Marty-nak. A „Káró Bubi” (Billy) és a

[391] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 209.
[392] „Nagyon emlékeztet magamra.” (Merényi Anna fordítása.)
[393] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 209.

kvéker (Hans) történetének közös pontja, hogy beágyazott narratívaként és a film narratív szintjén is megjelennek, különbségük pedig az, hogy míg Billy esetében egy valós történet válik fikcióvá, addig Hans esetében egy fiktív történetről derül ki, hogy valós.

A Párnaember és *A hét pszichopata és a si-cu* közös pontja még, hogy magát az írást, az írás folyamatát tárgyalják. Mindkét műnek egy író a főszereplője és mindkettőben van valaki, aki a vele történt eseményekre fikcióként tekint. Az előbbi alkotásban Michal az, aki a – drámán belüli – valóságot fikcióként éli meg, az utóbbiban pedig Billy az, aki igyekszik úgy alakítani a körülményeket, hogy ne maradjon el a „végső leszámolás". Mindkét műre igaz Varró Gabriellának az a megállapítása, amelyet Sam Shepard *Hamisítatlan vadnyugat* (*True West*) című drámájáról ír: „a dráma [*A hét pszichopata és a si-cu* esetében a film – GP.] saját megírásának problematikáját dramatizálja",[394] az írás folyamatának ábrázolása tehát e művek tárgya. Míg *A Párnaember*ben ez a folyamat az írás interpretációja szempontjából válik jelentőssé („mit akar mondani a szerző"), addig *A hét pszichopata és a si-cu*ban az alkotás különböző variánsai és az inspiráció lehetséges módjai („hogyan jön/jött létre") kapnak szerepet.

A *Six Shooter* elbizonytalanító mechanizmusai a Kölyök karakteréhez köthetők. Szemtelen, túlbuzgó, alapvetően vidám, sokat beszélő és sokat káromkodó szereplő, akinek morbid humora és ironikus mondatai félrevezetik a szereplőket. Öltözéke, nyelvhasználata, az alapvető etikettet sértő magatartása különlegessé teszi karakterét és kiemeli a másik három szereplő szürkeségéből. Amikor közli a vonaton utazó férfival, hogy a felesége nem rég ugrott ki a vonatból, akkor e mondatokat a férfi a fiú szokásos, morbid humorral ötvözött ironikus megjegyzéseként értelmezi, azonban a Kölyök igazat mond. Az orvos a film elején két csecsemőhalálról és egy asszony haláláról számol be, utóbbit állítása szerint a saját fia lőtte fejbe: a befogadó a film végén szerez tudomást arról, hogy a meggyilkolt asszony fia a Kölyök, az egyik csecsemőhalál pedig a vonaton utazó házaspár gyermeke, a másik csecsemőhalálról azonban nem kapunk további információt. A hiány dramaturgiai szerepe ebben a filmben is meghatározó, hiszen a vonaton utazó négy szereplőben az a közös, hogy mindegyiküknek az előző éjjelen halt meg egy közeli hozzátartozója.

Az *A Behanding in Spokane*-ben a hiány tárgya a főszereplő keze. A darabban egy amerikai kisváros szállodai szobáját látjuk, ahova Carmichael azért utazott, mert esélyt lát arra, hogy visszaszerezze bal kézfejét, amelyet a dráma cselekménye szerint 27 évvel ezelőtt vesztett el, és azóta is ennek visszaszerzését tekinti elsődleges életcéljának. E hosszú

[394] VARRÓ Gabriella: *Mesterek árnyékában – Sam Shepard drámái és a hagyomány*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013. 125.

nyomozás alatt Carmichael mogorva, megkeseredett, türelmetlen ember lett, aki a legkisebb füllentésre, vagy tétovázásra is agresszívan reagál, ezért a darab során gyakran veszi elő a ballonkabátja alól a puskáját, hogy az igazságra egyes helyzetekben gyorsabban fény derüljön. Két húszas éveiben járó drogdíler, a színes bőrű Toby, és a barátnője Marilyn, megpróbálnak pénzt csinálni a főszereplő helyzetéből úgy, hogy egy félig már összezsugorodott, aszott, sötétbarnás színű levágott kezet próbálnak neki 500 dollárért eladni, amelyről később kiderül, hogy egy ausztrál bennszülött keze volt, amelyet egy múzeumból loptak el, így Carmichael hamar rájön, hogy az nem az övé, tekintettel arra, hogy ő egy negyvenes éveiben járó, fehér férfi. A két fiatal ezután azt hazudja Carmichael-nek, hogy véletlenül rossz kezet hoztak el neki, és az a kéz, amely valóban az övé, otthon maradt a fagyasztó tetején. Miután megtudja, hogy át akarták verni, Carmichael a radiátorhoz bilincseli a két fiatalt, majd elindul a lakásukra, hogy személyesen győződjön meg a végtag valódiságáról, eredetiségéről, amely természetesen nem létezik. A dráma Carmichael visszatérése után éri el csúcspontját, mikor világossá válik számára, hogy másodszor is átverték, azonban ezt a jelenetet megelőzi az a momentum, amikor Mervyn, a szálloda recepciósa, a szobában találja a két foglyul ejtett csalót. Mint kiderül, a két szélhámos egy alkalommal már őt is átverte, így a későbbiekben azon múlik Toby és Marilyn sorsa, hogy Mervyn kinek az oldalára áll.

Eamonn Jordan megemlíti az összefüggést a kéz elvesztésének időpontja és Toby életkora között,[395] Toby ugyanis 27 éves. Akkor született, amikor Carmichael elvesztette a kezét, amelyben felfedezhető születés és a halál oppozíciója, amely szintén nem mellékes adalék, ha figyelembe vesszük, hogy Carmichael a mű végén az öngyilkosságot fontolgatja. A befogadó számára az egyik legizgalmasabb kérdés, hogy a főszereplő hogyan vesztette el bal kezét és miért gondolja azt, hogy ha 27 éven át nem találta meg, akkor most fogja megtalálni. Mervyn a befogadóhoz hasonlóan már a dráma első jelenetében szeretné megtudni a hiányzó kéz titkát, azonban erre csak az utolsó jelenetben kap választ. Ehhez képest Toby és Marilyn egyáltalán nem kíváncsiak arra, hogy Carmichael hogyan vesztette el a kezét, csupán szeretnének végre kiszabadulni a látszólag teljes mértékben pszichopata férfi fogságából. Ők természetesen kénytelenek lesznek végighallgatni a főszereplő meséjét, és a befogadó is velük együtt kap választ a kérdésre, egy körülbelül ugyanolyan mértékben groteszk történetben, mint maga dráma. Carmichaelt elmondása szerint hat hegylakó vitte ki Spokane-ből, a városon kívülre, ok nélkül lefogták, karját a sínekre helyezték, az érkező vonat pedig

[395] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L.A.*, i. m. 144.

csuklóból levágta a kezét. Miután a hegylakók elmentek és magukkal vitték a Carmichaeltől szerzett zsákmányt, a kocsi ablakából a saját levágott kezével, mosolyogva intettek búcsút neki. A dráma főszereplője akkor megfogadta, hogy mindenáron visszaszerzi, „ami jog szerint őt illeti", és hogy megbosszulja azt, amit tettek vele. Mivel Carmichael nem mondja el ezt a történetet Mervynnek a dráma elején, amikor utóbbit hajtja a kíváncsiság, ötletelgetni kezd a kéz elvesztését illetően. Az utolsó jelenetben bevallja, hogy megnézett hat honlapot, amelyeknek mindegyike úgynevezett levágott-kéz-honlap volt (az eredetiben chop-off-hand website), amelyen a regisztrált emberek 83%-a saját kezűleg vágta le a saját jobb kezével a bal kezét. Mervyn tehát (bár nem vallja be) de arra következtet, hogy Carmichael is ezt tette magával. Ekkor a főszereplő elmondja neki is a történetet, ám közel sem olyan részletesen, mint korábban Tobynak és Marilynnek, ezért Mervyn kétségbe vonja annak hitelességét. McDonagh tehát elbizonytalanítja a befogadót a kéz elvesztésének körülményeit illetően a Mervyn-féle megközelítéssel, amelynek akár plauzibilitása is lehet, ha tekintettel vagyunk Carmichael levágott kezek iránti fétisére, amelyről egy korábbi jelenetben szerzünk tudomást, amikor Toby és Marilyn felfedezi, hogy a főszereplő bőröndje levágott felső végtagokkal van tele (BS. 19.). Eamonn Jordan könyve mindenesetre elindul Mervyn gondolatmenetén és arra a következtetésre jut, hogy ha Mervyn feltételezése igaz, akkor Carmichaelnél két pszichoszomatikus betegség jelenléte lehetséges.[396]

Az első a testdiszmorfiás zavar (Body Dysmorphic Disorder, BDD). Túry Ferenc és szerzőtársai *Az evés- és testképzavarok újabb típusai a modern civilizációs ártalmak között* című cikkükben azt írják, hogy „[a] kórkép lényege az, hogy a betegek elégedetlenek egyik-másik testrészükkel, torznak vélik azt, s mindent megtesznek azért, hogy elrejtsék vagy megváltoztassák. Ez jelentős szenvedéssel és életminőség-csökkenéssel jár. Sokszor öngyilkossági késztetések vagy kísérletek is jelentkeznek".[397] A második az apotemnofília. Ennek kapcsán Túryék a következőket írják: „(…) bizarr testképzavar, pontosabban testi identitászavar: a testintegritás identitásának zavara, angol nevén body integrity identity disorder (First, 2007). Ma még alig ismerjük, de egyre többet foglalkoznak vele (…). [A] személyek úgy érzik, hogy egyik (egyébként egészséges) végtagjuk nem tartozik a testükhöz, és meg akarnak szabadulni tőle, amputáltatni akarják ('amputation love'). Sok esetben zugsebésszel operáltatják meg magukat. A kórkép eredete nem világos, nem pszichózisról van

[396] Uo. 149-150.
[397] TÚRY Ferenc, BABUSA Bernadett, DUKAY-SZABÓ Szilvia, VARGA Márta: *Az evés- és testképzavarok újabb típusai a modern civilizációs ártalmak között,* http://www.matud.iif.hu/2010/11/04.htm (Letöltés: 2015. július 17.)

szó, mert a realitáskontroll egyéb vonatkozásban érintetlen. Érdemleges terápia sincs még”.[398] E két betegség szempontjából Carmichael esete kivételesnek tekinthető, hiszen ha Mervyn feltételezése helyes, akkor elsőként az apotemnofília jelenségével van dolgunk, amelynek következményeként groteszk módon megjelenik a főszereplőnél a testdiszmorfiás zavar, s amely magyarázhatja a mű végén Carmichael öngyilkossági kísérletét. Az irodalomból számos példa ismert, amely cselekményét arra alapozza, hogy a főszereplő a testi deformáltságot, fogyatékosságot megpróbálja elrejteni a társadalom elől. Elég, ha Quasimodóra, Cyranóra, az operaház fantomjára, vagy Gregor Samsára gondolunk. Az *A Behanding in Spokane*-ben Carmichael ugyan nem rejtőzködik, de a kéz hiányához kapcsolódó rögeszméi, valamint nyíltan vállalt rasszizmusa jelentős mértékben csökkentik az esélyeit a társadalmi beilleszkedésben. A kéz eltűnésének mikéntjére végül nem kapunk választ és Carmichaelnek sem sikerül új kezet találnia a régi helyett, így a cselekmény ugyanahhoz a problémához tér vissza, amelyből kiindult. A főszereplő az utolsó jelenetben öngyilkosságot kísérel meg, a próbálkozás azonban Donelly-éhez hasonlóan sikertelenül végződik, a cselekvés mindkét mű esetében groteszk és szánandó, a zárlat pedig keserű szájízt hagy maga után a befogadóban.

A múltban és a szcenikai téren kívül történt esemény meghatározó szerepet tölt be McDonagh elbizonytalanító technikájában. A művekben az igazság elhallgatásának egy dramaturgiailag jól szerkesztett, sajátos módja a levelekkel és vallomásokkal való játék, amely egyes esetekben tovább fokozza ezt a bizonytalanságot. *A Leenane szépé*ben Pato levele nem jut el Maureenhez, mert Ray nem személyesen a nőnek adja azt, hanem Magnek, aki elolvassa, majd elégeti. Pato azonban nem csak ezt a levelet küldi haza Angliából. A Raymondnak írt levélből kiderül, hogy Mick Dowdnak és Girleen Kellehernek a másik két dráma szereplőinek is szól egy-egy üzenet:

> „PATO: (…) Dear Raymond, how are you? I’m enclosing a bunch of letters I don’t want different people snooping in on. (…) The one to Mick Dowd you can wait till he comes out of hospital. Let me know how he is and have they arrested the lass who belted him. The one to poor Girleen you can give to her any time you see her, it is only to tell her to stop falling in love with priests” (BQ. 36.).[399]

[398] Uo. Mindkét betegséghez lásd még: SZABÓ Pál: A testképzavarok néhány speciális vonatkozása: a testdiszmorfiás zavar, a plasztikai sebészet és az apotemnofília, in: TÚRY Ferenc, PÁSZTHY Bea szerk.: *Evészavarok és testképzavarok*. Pro Die, Bp., 2008. 93–107.

[399] „PATO: (…) Kedves Raymond, hogy vagy? Itt küldök egy pár levelet, amibe nem akarom, hogy mások beleüssék az orrukat. (…) Azzal, ami Mick Dowdnak szól, várhatsz, amíg kijön a kórházból. Tudasd velem,

Ahogy azt már említettem, a trilógia egyik részében sem kerül szóba, hogy Micknek valóban olyan sérülést okozott-e a lány, hogy emiatt kórházba került, Girleenről pedig (a látszat ellenére) nem tudjuk biztosan, hogy szerelmes-e Welsh atyába.

*A konnemarai koponyá*ban Thomas Hanlon arra kényszeríti Micket, hogy írásos vallomást tegyen felesége meggyilkolásáról, amire a férfi rábólint. Amint azt Werner Huber megállapítja, a vallomás segítségével McDonagh többszörösen keresztülhúzza a befogadói elvárásokat. Azt hihetnénk, hogy Mick valóban a feleségéről ír a vallomásban, azonban Thomas szavaiból arra következtethetünk, hogy az a saját öccse, Mairtin meggyilkolásáról szól, azonban a fiú rövidesen színre lép, ezt követően pedig Mick észrevétlenül felgyújtja a papírokat, amelyekből kiderült volna az igazság. A következő fordulat az, amikor Mairtin bevallja, hogy valójában Thomas, a bátyja volt az, aki Oona holttestét elrabolta (SC. 115-120.).[400] Coleman és Valene esetében a már említett vallomássorozat ugyan nem írásban történik, mégis megtéveszti a befogadót a szereplők múltjával kapcsolatban és egyúttal demonstrálja azt, hogy a két testvér mire volt képes annak érdekében, hogy tönkretegye a másik életét.

*A kripli*ben és *A Párnaember*ben olyan iratok szerepelnek, amelyekben Csámpás Billy és Katurian hamis vallomást tesznek. Billy egy orvosi leletet hamisít, hogy tüdőbaját igazolja Bobby-nak, hogy aztán a férfinak megessen rajta a szíve és átvigye Inishmore szigetére, a filmforgatásra. Werner Huber *A kripli* egyik legfontosabb fordulataként beszél erről a momentumról,[401] melyben többszörös csavar figyelhető meg, hiszen a befogadó először Bobby-val együtt elhiszi, hogy Billy tuberkolózisban szenved, majd kiderül, hogy ez csak átverés volt, végül a dráma zárójelenetében Billy véreset köhög. Hasonló történik *A Párnaember*ben is, ahol Katurian saját vallomását hamisítja meg, amikor azt írja, hogy saját kezűleg követte el a három gyermek meggyilkolását. A filmek közül az *In Bruges*-ben csupán egy pillanatig láthatjuk Ken végrendeletét (IB. 89'44), amely később nem kerül elő, így nem ismerjük meg a tartalmát.

A megszokott dramaturgia szerint a szereplőknek kézbesített dokumentumok a legtöbb drámában felolvasásra kerülnek a színen, funkciójuk így hasonló a telefonhoz, vagy a puskához: az előbbi mindig megszólal, utóbbi pedig mindig elsül, amikor színpadi

---

hogy van, és hogy elfogták-e azt a lányt, aki leütötte? Azt, amit szegény Girleennek küldtem, bármikor átadhatod, ha találkoztok, csak azt írtam benne, hogy ne mindig papokba essen bele." (Upor László fordítása.)

[400] HUBER, Werner: The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 23.

[401] Uo.

környezetben megjelenik. A *Leenane szépé*ben Pato levele még követi ezt az egyszerű szabályt: a dráma instrukciója szerint miközben Pato átolvassa írását, halljuk annak tartalmát a szereplő hangján (BQ. 34.). McDonagh drámáiban a levél és a vallomás azonban nem minden esetben tölti be rendeltetésszerű funkcióját. A fenti példák jól mutatják, hogy a dokumentumokat az esetek többségében nem olvassák fel, ezért a szereplők a dráma egy adott időintervallumán belül több információval rendelkeznek a befogadónál, utóbbi pedig egy időre az esemény egy fontos mozzanatáról marad le, ezen túl pedig előfordul, hogy a levelekben, vallomásokban szereplő információ teljes mértékben elveszik. McDonagh darabjai – különös tekintettel *A konnemarai koponya*, *A kripli* és *A Párnaember* című drámákra – a befogadói előfeltevések kiaknázhatóságát maximálisan kihasználó művek, amelyek kételyeket, csalódásokat és meglepetéseket generálnak a befogadás során. E fejezet példái rámutatnak, hogy a megtévesztő technikák, a befogadói percepcióval való kíméletlen játékok mára a szerző jól ismert védjegyévé váltak, gazdagítják egyedi és kivételes hangját, melynek köszönhetően művészete egyszerre lesz izgalmas és nyugtalanító.

4. Agresszió és erőszak

McDonagh műveiben megfigyelhető, hogy az erőszak, bár hasonló elemekből építkezik, mégis más jellegű, mint amit a ’90-es évekből említett három nagy kortárs, Anthony Neilson, Sarah Kane vagy Mark Ravenhill drámáiban láthatunk, akiknél az erőszak és a szexualitás olykor váratlan és némiképp önkényes formában jelenik meg, és elfogultsággal és túlzással próbál provokatív hatást elérni. E provokatív hatás oka részben az előző fejezetekben tárgyalt drámatörténeti hagyományokhoz, részben pedig az emberiségnek az erőszakhoz viszonyuló szociológiai alapjaihoz vezethető vissza.

Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című művének kiindulási pontja az az időszak, amikor a nyilvános kivégzést felváltja a „zárt ajtós” büntetés, melynek hatására az erőszak már nem kap akkora jelentőséget a hétköznapokban, mint korábban, s ennek hatására az emberiség távolodni, idegenkedni, majd kifejezetten irtózni kezd az efféle megnyilvánulásoktól. A szerző a művet egy példa említése után azoknak az államoknak a felsorolásával kezdi, ahol a tizennyolcadik század második felében először kezdődnek el a kínhalál megszüntetését célzó lépések. Létrejön a „’modern’ törvénykönyvek tervezete vagy megfogalmazása Oroszországban (1769), Poroszországban (1780), Pennsylvániában és Toscanában (1786), Ausztriában (1788), Franciaországban (1791 IV. év, 1808 és 1810). Új korszak köszönt be a büntetőbíráskodás történetében. E sok módosításból emeljünk ki egyet: a fájdalommal járó testi büntetés eltűnését”.[402] Az 1830-as évek végére teljes mértékben „megszűnik a büntetés látványossága”, lassan elveszíti „színpadias jellegét”, ami pedig „látványos lehet benne, ezután negatív jelzést kap”. „A büntetés tehát afelé halad, hogy a büntetőeljárás legrejtettebb része legyen (…), az igazságszolgáltatás többé nem veszi magára nyilvánosan az alkalmazáshoz kötődő erőszakot”.[403] Azok az erőszakos cselekmények tehát, amelyek a hétköznapi ember életének természetes részei voltak, az említett korban törvények által szabályozottá, később „láthatatlanná” válnak. Az 1990-es évek brit színháza ezeket és ehhez hasonló akciókat tesz újra természetessé a színház keretein belül, ezeket teszi újra láthatóvá, ha úgy tetszik látvánnyá a ma befogadójának számára, amely így kétszáz évnyi „megvonás” után csupán az illúzió eszközeivel is képes megbotránkoztató, sokkoló hatást kiváltani.

A szélsőséges viselkedési formák és az erőszak megjelenése McDonaghnál jól felépített, következetes dramaturgia eredménye, és a fent említett három szerzőhöz képest a

[402] FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés*, Gondolat, Bp., 1990. 14.
[403] Uo. 15-17.

kontextus és a szcenikai szituáció is eltérő, amelyben a szerző alkalmazza őket. McDonagh műveiben az erőszak mindig egy másik jelenséggel, vagy dramaturgiai eszközzel együtt jelenik meg, így funkciója nem merül ki pusztán a befogadó tűrőképességének tesztelésében. Az egyik ilyen jelenség a humor, amely hol paródiaként, hol iróniaként, hol pedig tiszta gagként jelenik meg az erőszak mellett, s amely ezzel együtt olyan alkotók (elsősorban filmrendezők) munkásságát idézi meg, mint Quentin Tarantino, Guy Ritchie, vagy a Coen fivérek. Sean O'Hagan cikke a *The Guardian*-ben a következőket írja ezzel kapcsolatban, amikor egy, a szerzővel készült interjút idéz:

> „A komédia és a kegyetlenség határán járok, mert úgy gondolom, az egyik mindig magyarázza a másikat. És igen, igyekszem erőltetni ezeket a dolgokat amennyire csak tudom, mert azt gondolom, hogy sokkal tisztábban látszanak a túlzáson keresztül, mint a realitáson keresztül. Mint egy John Woo, vagy Tarantino jelenetben, ahol a karakterek szörnyű dolgokat tesznek és eközben hétköznapi dolgokról beszélnek egymással, méghozzá rendkívül humoros módon. Itt ragadható meg tehát az a humor, amely egyszerre vicces és kényelmetlen, nevettet és elgondolkodtat".[404]

Marion Castleberry szerint ahogy Synge *A nyugati világ bajnoká*ban képes bemutatni az apagyilkosságban rejlő komikumnak szinte az összes lehetőségét, úgy McDonagh is kiaknázza a *Leenane szépé*ben „az anyagyilkosság komikumának lehetőségeit, tökéletesebben és teljesebben, mint bármely más író az ír kánonban".[405] Az író az eszközök rendkívül széles skáláját mozgatja, amikor ezen a bizonyos határon egyensúlyoz. Az egyik legfontosabb kellék a zene alkalmazása, amely szemben áll az aktuális jelenet akciójával.

McDonagh az esetek többségében akkurátusan megadja az instrukcióban, hogy melyik előadó melyik dalának kell szólnia az adott jelenetben. A *Leenane szépé*nek végén például Delia Murphy *The Spinning Wheel* című dalát[406] halljuk. Miután Maureen megölte anyját és a hintaszékben ülve ugyanolyan magányos, kötözködő, öregedő nővé vált, mint Mag, megszólal a rádióban a felvétel, nővéreinek jókívánságaival:

---

[404] Martin McDonagh-ot idézi Sean O'HAGAN: *The wild west*, in *The Guardian*, 2001. március 24. vagy http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2001/mar/24/weekend.seanohagan (Letöltés: 2015. január 17. Saját fordítás.)
[405] CASTLEBERRY, Marion, i. m. 43. (Saját fordítás.)
[406] MURPHY, Delia: *The Spinning Wheel*, https://www.youtube.com/watch?v=aQoxdTFprvg (Letöltés: 2016. február 18.)

„ANNOUNCER: (…) This next one, now, goes out from Anette and Margo Folan to their mother Maggie, all the way out the mountains of Leenane, a lovely part of the world there, on the occassion of her seventy-first birthday last month now. Well, we hope you had a happy one. Maggie, and we hope there'll be a good many more of them to come on top of it. I'm sure there will." (BQ. 60.).[407]

A jelenetből a születés(nap) és a halál, valamint a rádióbemondó ünnepi és a helyzet gyászos hangulatának az ellentéte érezhető ki, amely az egy hónapot késett jókívánságokkal és a felvétel dallamának vidámságával társítva keserédes élményt nyújt a befogadónak. *A konnemarai koponya* harmadik jelenetében, amelyben Mick és Mairtin a kiásott tetemeket zúzzák össze, az utóbbi szereplő azt javasolja, hogy végezzék a „munkát" zenére. Mick lejátssza Dana *All kinds of everything* című dalát,[408] amely az énekesnő kellemesen lágy hangjával és a fuvolák trillázó frázisaival hasonló benyomást kelt (de talán fokozottabb impulzussal), mint az előző dráma kapcsán említett jelenet (SC. 108.).

A kripli hetedik jelenetében Billy a *Croppy boy*-t énekli (CI. 390-391.),[409] amely közismert dal az ír folklórban és többféle változata él a köztudatban. A dal az 1798-as angolok elleni ír felkelés idejére helyezi a cselekményét. Egy fiatal lázadóról szól, akit a kivégzése előtt megtagad az apja, és aki a hallgatótól azt kéri, hogy ejtsen érte könnyet (vagy más verzióban, hogy mondjon érte imát) ha sírhelyének közelében jár. A jelenet körülményei és Billy érzelmi végletekbe bocsátkozó, patetikus hangulata, valamint folytonos köhögése, amely többször is megszakítja monológját, arra enged következtetni, hogy meghal a jelenet végén. A következő jelenetben azonban a főszereplőt élve látjuk a színen, amikor az előző jelenetben elmondottakat figurázza ki:

[407] „MŰSORVEZETŐ: (…) A következő dalt Anette és Margo Folan küldi szeretett édesanyjának, Maggie-nek a messzi Leenane gyönyörű hegyvidékére, hetvenegyedik születésnapja alkalmából, amelyet a múlt hónapban ünnepelt. Nos, Maggie, reméljük csodálatosan telt a születésnapja és bízzunk benne, hogy még nagyon sokszor ünnepelheti meg. Én a magam részéről egészen biztosra veszem, hogy így lesz." (Upor László fordítása.)
[408] DANA: *All kinds of everything*, https://www.youtube.com/watch?v=EwhTPF278bw (Letöltés: 2016. február 18.)
[409] THE DUBLINERS: *The Croppy Boy*, https://www.youtube.com/watch?v=_QMx1lXgUKc (Letöltés: 2016. február 18.)

„BILLY: ’An Irishman I am, begora! With a heart and a spirit on me not crushed be a hundred years of oppression. I’ll be getting me shillelagh out next, wait’ll you see.’ A rake of shite. And had me singing the fecking ’Croppy Boy’ then.” (CI. 401.)[410]

Billy és a *Croppy boy* című dal főhőse között párhuzam vonható. A „cripple-boy” és a croppy boy alliteráló hasonlóságán túl mindketten olyan szereplők, akiket diszkriminált a társadalom, emellett Billy úgy hiszi, hogy a kopasz fiúhoz hasonlóan őt is megtagadták a szülei, így a két szereplő negatív érzelmei ugyanahhoz az eredethez vezethetők vissza, melyek az egyik esetben a fiú erőszakos halálát, a másik esetben pedig a fiú szüleinek az erőszakos halálát eredményezik. *Az inishmore-i hadnagy* utolsó jelenetében a *The Dying Rebel* című dalt[411] énekli együtt Padraic és Maired, amely egy kesergő apáról szól, aki a csatában elhunyt fiát siratja. A férfi elakad egy sornál, mire Maired a halántékához két oldalról szorított pisztolyokkal fejbe lövi, majd az apját utasítja arra, hogy aprítsa föl a saját fia holttestét (LI. 65-66.). A dalban és az azt követő eseményekben tehát az apa-fiú viszony ellentétessége kölcsönöz groteszk hangulatot a szituációnak.

Az *In Bruges*-ben Ken öngyilkossága alatt az *On Raglan Road* című „dal” szól Luke Kelly, a Dubliners együttes egykori alapító tagjának előadásában.[412] Az *On Raglan Road* eredetileg Patrick Kavanaghnak egy 1946-ban írott verse, melyet a szerző ötlete alapján ültettek át a *The Dawning of the Day* (*Fáinne Geal an Lae*)[413] című, szintén közismert szám dallamára.[414] Kavanagh költeménye idézi az előbb említett mű címét és összefüggésben áll annak tartalmával: mindkettő egy hirtelen fellobbanó szerelmet ábrázol, ahol az egyik félnek váratlanul távoznia kell. Az, hogy az *On Raglan Road*-ot Ken halálakor halljuk, utalhat a szereplő és a város viszonyára,[415] ugyanakkor arra is, hogy Ken találkozni fog feleségével a halála után, aki – mint az egy korábbi jelenetből kiderül – gyilkosság áldozata lett.

McDonagh műveiben az erőszakot általában megelőzi legalább egy agresszív hangvételű párbeszéd, vagy hosszabb ideje fennálló feszült helyzet az érintettek között, amely dramaturgiai szempontból indokolt – hiszen a tragikum kibontakozását szolgálja – és a

---

410 „BILLY: ’Ír hazafi vagyok én, teringettét! Kinek szíve, lelke meg nem tört egy emberöltőnyi szolgaság alatt. De elő is kapom mindjárt a furkósbotomat, ne félj!’ Ennyi kalap szarságot! És aztán még azt a szaros ,’Ír honfi dalát’ is el kelletett nekik énekeljem.” (Varró Dániel fordítása.)

411 WATCHORN, Patsy: *The Dying Rebel*, https://www.youtube.com/watch?v=25AUqVliF68 (Letöltés: 2016. február 18.)

412 KELLY, Luke: *On Raglan Road*, https://www.youtube.com/watch?v=8xvkvFviIj8 (Letöltés: 2016. február 18.)

413 FAHL, Mary: *Dawning of the Day*, https://www.youtube.com/watch?v=qRh3NL0lc68 (Letöltés: 2016. február 18.)

414 JORDAN, Eamonn: *From Leenan to L. A.*, i. m. 186.

415 Uo.

realitás felől is így normális. A kortárs in-yer-face szerzők kapcsán ez nem minden esetben kézenfekvő, náluk a visszataszítóságig fokozott erőszak olykor önkényes és indokolatlan. Sarah Kane már idézett *Megtisztulva* című drámájában például a túladagoláshoz felesleges Tinkernek Graham szemgolyójába adnia a heroin-injekciót, hiszen a test bármely részén talált véna ugyanazt a célt szolgálná. McDonagh műveinek esetében az erőszakot megelőző rejtett agresszió kiolvasható a szereplők viselkedéséből, egymással való párbeszédéből, amely több esetben infantilizmussal társul, mert valamilyen jelentéktelennek tűnő tárgyra vagy szokásra irányul, amely az egyik fél számára fontos szerepet tölt be.

A Leenane-trilógia első részében a különböző ételek és étkezési szokások adják a konfliktusok nagy részét, azonban ezek az apró veszekedések ahhoz a problémához kapcsolódnak, hogy Maureen mindenáron szabadulni akar az anyjától, Magtől, az idős nő azonban marasztalni akarja lányát maga mellett. Mag számára rendkívül fontos, hogy a Complan – amelyet Maureen készít neki – megfelelő hőmérsékletű legyen, és ne legyen darabos. Ugyanezt a szerepet tölti be a Kimberley keksz is, amely egyikük számára kedvelt, másikuk számára viszont gyűlölt rágcsálnivaló.

„MAUREEN: (…) Do you want a Kimberley?
MAG: *(pause)* Have we no shortbread fingers?
MAUREEN: No, you've ate all the shortbread fingers. Like a pig.
MAG: I'll have a Kimberley so, although I don't like Kimberleys. I don't know why you get Kimberleys at all. Kimberleys are horrible.
MAUREEN: Me world doesn't revolve around your taste in biscuits.

Maureen gives Mag a biscuit. Mag eats." (BQ. 17.)[416]

José Lanters hangsúlyozza, hogy a különböző fogyasztási cikkeknek, élettelen tárgyaknak McDonagh drámáiban fontos szerepe van: ezek azok a tárgyak, amelyekhez a szereplők kötődnek, amelyekbe emocionális energiákat fektetnek, és ezekkel szemben olyan jelenségeknek, mint az identitás, nyelv, család, szerelem/szeretet, tisztelet, bizonytalan az értékük. Mag számára a világ a leves, a kása és a Complan csomói körül forog, Valene

[416] „MAUREEN: (…) Nem kérsz egy Kimberley-t?/ MAG: *(szünet)* Sajtos rúd nincs?/ MAUREEN: Nincs, fölzabáltad az összeset. Mint egy disznó./ MAG: Akkor elrágok egy Kimberley-t, bár a Kimberley-t egyáltalán nem szeretem. Nem is értem, miért veszed egyáltalán azt a Kimberley-t. A Kimberley a legszörnyűbb keksz a világon./ MAUREEN: Más gondom sincs, csak hogy melyik a kedvenc kekszed./ *Odanyújt egy kekszet Magnek, az rágni kezdi*". (Upor László fordítása.)

minden alkalommal megszámolja viaszfiguráit, amikor hazaér, Bartley *A kripli*ben pedig több figyelmet fordít a sárga haminyamira (Yella-mallow) és a fripli-fraplira (Fripple-Frapple), mint arra, hogy Billy amerikai útjáról hazatérve még életben van, annak ellenére, hogy mindenki azt feltételezte róla, hogy halott.[417]

A *Leenane szépe* kapcsán több tanulmány is foglalkozik a drámában megjelenő tárgyakkal és Mag ételekkel kapcsolatos rögeszméjével. Marion Castleberry szerint „e materiális tárgyaknak a felszíni értéke ádáz küzdelmet teremt anya és lánya között. Maureen anyja haláláról álmodik, Mag kárörömet érez lánya szüzességével kapcsolatban, de egyik dolog sem képes versenyre kelni a Kimberley keksz értékével".[418] Az ocsmányszagú konyha McDonagh világában – ahogy Rebecca Wilson mondja – „a gonosz testetlen jelenléte", „a pokol konyhája".[419] A konyha attól a vizelettől bűzlik, amit Mag – aki vesefertőzésben szenved – a lefolyóba önt. Ahogy Wilson megállapítja, ez a konyha beteges, és szimbolikus értelemben mérgezett, mint a benne élő anya és a lánya; ez fejezi ki a gonoszt, mint valódit, mint jelenlévőt.[420] A dráma egyik komikus jelenete, amikor Maureen teát szolgál fel Pato-nak, és közben Mag betegségéről beszélgetnek (BQ. 29-30.). A tea asszociációs viszonyba lép a vizelettel (ebből ered a helyzet komikuma), Pato undorodva kortyol a teájába, majd inkább a lefolyóba önti, ahová Mag rendszeresen üríti az éjjeliedényt. Az értelmezés szempontjából ezzel a komikus jelenettel szoros összefüggésben áll az a későbbi rész, amikor Maureen forró olajjal önti le az anyját:

> „*Maureen slowly and deliberately takes her mother shrivelled hand, holds it down on the burning range, and starts slowly pouring some of the hot oil over it, as Mag screams in pain and terror.*
>
> (…)
>
> *A slight pause before Maureen, in a single and almost lazy motion, throws the reminder of the oil into Mag's midriff, some of it splashing up into her face. Mag doubles-up, screaming, falls to the floor, trying to pat the oil off her, and lies there convulsing, screaming and whimpering. Maureen steps out of her way to avoid her fall, still in a daze, barely noticing her*". (BQ. 47-48.)[421]

---

[417] LANTERS, i. m. 218-219.
[418] CASTLEBERRY, i. m. 49.
[419] WILSON, Rebecca: Macabre Merriment in The Beauty Queen of Leenane, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 29.
[420] Uo. 30-33.
[421] *„Maureen lassan megfogja anyja reszkető kezét és rászorítja a tűzhely forró vaslapjára, majd lassan csorgatni kezdi rá a forró olajat, miközben Mag üvölt a fájdalomtól és a rettegéstől.*

Az olaj újra megnyitja a teával és a vizelettel kapcsolatos asszociációs teret, és nem véletlen, hogy az instrukcióban a büntetés Mag testének mely részeit érinti. Maureen anyja kezére és ölébe önti az olajat:[422] Mag a kezével hajtja végre a vizelet kiöntését, amely már régóta kellemetlenséget okoz lányának, és a kezével hajítja a tűzre Pato eltitkolt levelét is. E két bűnnél súlyosabb az, hogy Maureen eddigi nyomorúságos életéért, mondhatni rabszolgasorsáért is anyját okolja. Amikor a lány a maradék olajat Mag ölébe önti, az az anyai öl megsemmisítéseként, a freudi értelemben vett Elektra-komplexus egyfajta megnyilvánulásaként és ezzel együtt a nyers bosszúállás metódusaként értelmezhető. Maureen gyilkossága így két perspektívából interpretálható: a vallatás sikeressége érdekében elkövetett cselekvésként, valamint Mag büntetéseként, ahol a fenyítés a bűntettet elkövető testrészekre irányul.[423]

A Leenane-trilógia második és harmadik részében a cselekmény szintén jelentéktelennek tűnő, humoros jeleneteken keresztül jut el a katarzist jelentő erőszakos tetőponthoz. *A konnemarai koponyá*ban Mick és Mairtin között a folytonos, kölcsönös és kegyetlen ugratások egymás munkájára, kötelezettségeire és emlékeire irányulnak. Előbbi a fiú gyenge iskolai teljesítményével és hiszékenységével, míg utóbbi a férfi szégyenteljes, „piszkos" munkájával, valamint halott felesége emlékének fájó történetével haragítja magára a másikat.

> „MAIRTIN: Where *did* you put all Mary's relation, Mick then, now? The oul bones and the whatnot. (…)
> What did you do with them?
> MICK: What did I do with them, is it?
> MAIRTIN: It is. For the hundredth fecking time it is.
> MICK: Oh, for the hundredth fecking time, is it? I'll tell you what I did with them. I hit them with a hammer until they were dust and I pegged them be the bucketload into the slurry". (SC. 72-73.)

(...)
rövid szünet, aztán Maureen egyetlen, majdhogynem lomha mozdulattal Mag ölébe löttyinti a jelentős mennyiségű megmaradt olajat, amiből még Mag arcára is fröccsen. Mag összegörnyed, visítva üvölt, a földre zuhan, megpróbálja ledörgölni magáról az olajat, öklendezve, sikítva, nyüszítve hempereg. Maureen ellép az útjából, hogy ne rá zuhanjon, még mindig kábult, nemigen vesz tudomást az anyjáról." (Upor László fordítása.)

[422] A tea, a vizelet és az olaj asszociációs kapcsolatáról Rebecca Wilson is ír. Lásd WILSON, Macabre Merriment…, i. m. 30-33.

[423] E témához és az anya-lánya konfliktus kérdésköréhez lásd bővebben Nancy J. CHODOROW *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet* (Új Mandátum Könyvkiadó, Bp., 2000.) című könyvének első részét.

„MAIRTIN: Well, as I say to Sheila Fahey, it isn't too hard I have to try to come the clever, because I *am* clever.

MICK: Clever, is it? And is it ten times you failed the Leaving Certificate now, or is it eleven times?

MAIRTIN: It's one time.

MICK: Oh, is it one time, now?" (SC. 83.)[424]

A gyerekes ugratásokon kívül a bocsánatkéréssel kapcsolatos infantilizmus, a Hanlon család mindkét tagjára jellemző:

„THOMAS: Y'know, maybe she was already dead *before* drove her into the wall, that kind of insinuation, like. But nothing harsher than that am I saying.

MICK: Take all of that back, Thomas Hanlon!

THOMAS: I'm only suggesting, now, like.

MICK: Take every word of it back, because if you make me get up, out of this grave, now, polis or not…

THOMAS: You take eejit and blackguard back, so, and I'll be pleased to take it back.

MICK: You take your things back first.

THOMAS: No, now. You said your things first, so it's only fair you take them back first too". (SC. 96.)[425]

A konnemarai koponya két provokatívnak számító jelenete, amikor Mick és Mairtin nagykalapáccsal végzik munkájukat az előbb említett férfi lakásán (SC. 103-111.), valamint amikor Tom ugyanezzel a tárggyal fejbe vágja öccsét (SC. 121.). Ennek ellenére a történések

---

[424] „MAIRTIN: Hová tetted hát Mary rokonait Mick? Az öreg csontokat és miegymást. (…) Mit csináltál velük?/ MICK: Mit csináltam velük, ez hát a kérdés?/ MAIRTIN: Ez. Századszorra is, kurvára ez./ MICK: Ó, századszorra is kurvára ez? Elmondom hát neked, mit csináltam velük. Porrá zúztam őket egy nagykalapáccsal, aztán meg belekevertem őket a cementpépbe."

„MAIRTIN: Szóval, amint azt Sheila Fahey-nek mondtam, nem olyan túl nehéz megpróbálnom rájönni az okosságokra, mert hát én okos vagyok./ MICK: Okos, mi? Hiszen csak tízszer buktál meg eddig az érettségin, vagy tizenegyszer?/ MAIRTIN: Csak egyszer./ MICK: Ó, csak egyszer hát?" (Saját fordítás.)

[425] „THOMAS: Tudod, lehet, hogy már halott volt, amikor annak a falnak hajtottatok, ez persze egyfajta gyanúsító célzás, és talán semmi sem durvább annál, amit mondok./ MICK: Vond vissza, amit mondtál Thomas Hanlon!/ THOMAS: Csak feltételezésekbe bocsátkozom./ MICK: Vonj vissza minden egyes szót, mert ha kimászok ebből a sírból, nem érdekel, hogy rendőr vagy-e vagy sem én…/ THOMAS: Te vond vissza az idiótát, meg a gazembert és akkor én örömmel viszavonom./ MICK: Te vond vissza a dolgokat először./ THOMAS: Nem, nem. Te mondtad a dolgokat először, szóval ez csak úgy fair, ha te vonod vissza őket először." (Saját fordítás.)

szempontjából e két jelenet egyike sem olyan jelentős, mint az a két erőszakos jelenet, amely a színen kívül történik. Az egyik Oona halála, a másik pedig Micknek a Mairtin ellen (állítólagosan) elkövetett gyilkossági kísérlete. A két történés között a hasonlóság az áldozatok koponyasérülésében fogható meg: „*a skull with a large forehead-crack*" (SC. 115.) és „*a big bloody crack down the centre of his forehead*" (SC. 118.).[426] Mairtin meglepő színrelépése, és sérülésének hasonlósága Mick volt feleségének a koponyáján található repedéssel arra enged következtetni, hogy a férfi ugyanúgy ölte meg a feleségét, ahogyan a fiút akarta. Az asszociációs láncot itt tehát elsősorban a drámában szereplő tárgy (a kalapács) és az általa okozott sérülés kezdeményezi.

A konnemarai koponya kapcsán említett infantilis viselkedés a *Vaknyugat*ban is megjelenik, a két testvér, Coleman és Valene közötti ellentét pedig ennek köszönhetően már az első közös jelenetben körvonalazódik, majd a dráma cselekményének alakulása során egyre hangsúlyosabbá válik:

> „VALENE: Fibreglass.
> COLEMAN: *(pause)* Feck fibreglass.
> VALENE: No, feck you instead of feck fibreglass.
> COLEMAN: No, feck you two times instead of feck fibreglass…" (LW. 131.)[427]

A dráma során a fent olvashatóhoz hasonló jelenetek adják a fivérek között történő konfliktusok nagy részét: Valene viaszfigura-gyűjteménye, melyet Coleman a mű végén a tűzre hajít, a tűzhelyek, melyek közül az egyiket az utóbbi testvér megrongál, a pálinka, amiből Coleman sohasem kap, ezért kénytelen lopni fivérétől. Valene gyűjtőszenvedélye összefüggésben áll Mag ételekkel kapcsolatos, házsártos viselkedésével, ezentúl a *Vaknyugat* egyik megrázó jelenete, amikor Welsh atya a forró viaszfigurákba mártja a kezét (LW. 159.), amely megidézi azt a jelenetet, amikor Maureen anyja kezét forrázza le.[428] Kevés értelmezés van a testvérpárral kapcsolatban, amely olyan jól foglalja össze kettejük viszonyát, mint Fintan O'Toole értelmezése a drámákhoz írt előszavában: „Valene és Coleman a *Vaknyugat*ban az egyik pillanatban Bobby-ra és Jockey-ra emlékeztet minket a *Dallas*ból, egy

---

[426] *„koponya, nagy repedéssel a homlokán", „nagy, véres repedés a homlokának közepén"* (Saját fordítás.)
[427] „VALENE: Üveggyapot./ COLEMAN: (szünet) Leszarom, hogy üveggyapot./ VALENE: Én meg leszarom, hogy te leszarod, hogy üveggyapot./ COLEMAN: Én meg azt szarom le, hogy te leszarod-e, hogy leszarom, hogy üveggyapot…" (Varró Dániel fordítása.)
[428] A két jelenet hasonlóságáról Paul Murhy The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and The Beauty Queen of Leenane című tanulmánya ír, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 68.

másikban pedig Káinra és Ábelre a Teremtés könyvéből”.[429] A darabban Valene végig elhallgatja Welsh atya előtt, hogy testvére ölte meg az apjukat, ily módon segíti fivérét, ám amikor az esetre fény derül, még a „megszokottnál” is jobban kezdenek dominálni köztük a negatív érzelmek. Ahogyan a *Leenane szépé*ben fennáll anya és lánya között az Elektra-komplexus értelmezésének lehetősége, úgy a *Vaknyugat*ban is helytálló lehet az a freudi gondolatmenet, miszerint ha „a gyermeknek oka van rá, hogy egy másik gyermek távollétét kívánja, akkor mi sem tartja vissza attól, hogy ezt a vágyat abban a formában fejezze ki, hogy ’haljon meg’. (…) Tehát a gyermek egoizmusa kielégítő magyarázatot ad arra, hogy miért kívánja testvérei halálát: a testvérekben vetélytársakat lát”.[430] Freud megállapítása érdekes lehet, ha arra gondolunk, hogy az általa vázolt versenyszellem a Connor testvérek történetében mindvégig érezhető. Az előző alfejezetben már szóba került az a jelenet, amelyben Valene féltékeny lesz Colemanre, amikor az elmond neki egy történetet, amely állítása szerint közte és Girleen között történt:

> „COLEMAN: I said let me have a bottle on tick and I’ll be giving you a big kiss, now. She said ’If you let me be touching you below, sure you can have a bottle for nothing.’ The deal was struck then and there.
>
> VALENE: Girleen wouldn’t touch you below if you bought her a pony, let alone giving poteen away on the top of it.
>
> COLEMAN: I can only be telling the God’s honest truth, and how else would I be getting poteen for free?
>
> VALENE: *(unsure)* Me arse. *(Pause.)* Eh? *(Pause.)* Girleen’s pretty. *(Pause.)* Girleen’s awful pretty. *(Pause.)* Why would Girleen be touching you below?
>
> COLEMAN: Mature men it is Girleen likes.
>
> VALENE: I don’t believe you at all.
>
> COLEMAN: Don’t so”. (LW. 145.)[431]

---

[429] O’TOOLE, Fintan: Introduction, in MCDONAGH, Martin: *Plays 1*, i. m. xvii.

[430] FREUD, Sigmund: *Álomfejtés*, Helikon Kiadó, 1985. 184.

[431] „COLEMAN: Azt mondtam, adjál egy üveget ingyenért, és én adok cserébe egy nagy csókot. Azt mondta: ’Ha engedi, hogy megtapizzam alul, akkor kap éntőlem egy üveget teljes egészében bérmentve és ingyen.’ Az üzlet ott helyben nyélbe lett ütve./ VALENE: Kicsilány akkor se tapizna meg téged alul, ha vásárolnál neki egy pónilovat, nem hogy még pálinkát ajándékozzon ráadasképp./ COLEMAN: Csakis az igazat, és a színtiszta igazat vallom, és különben meg hogyan is jutottam volna ingyen krumplipálinkához?/ VALENE: *(bizonytalanul)* A valagamat. *(Szünet)* Mi? *(Szünet)* Kicsilány csinos. *(Szünet)* Kicsilány rohadtul csinos. *(Szünet)* Mért tapizgatna téged Kicsilány alul?/ COLEMAN: Érett férfiakra bukik a Kicsilány./ VALENE: Egyáltalában nem hiszek neked./ COLEMAN: Ne higgyél.” (Varró Dániel fordítása.)

A fivérek kora nincs megadva a darabban, nem tudjuk, hogy pontosan mennyi idősek lehetnek, de többek között a fenti idézetben is történik rá utalás, hogy már érett férfiakról van szó. A freudi elmélet felőli értelmezés, amely elsősorban gyermekekre vonatkozik, mégis helyénvalónak látszik, és ez nem csupán a párbeszédekben érzékelhető infantilizmus miatt van. Mint azt már korábban többször is említettem, a darab elején Coleman és Valene az apjuk temetéséről érkezik haza, amely eleve gyermeki pozíciót kölcsönöz a szereplőknek, Welsh atya magatartása pedig gyakran nevelői hatást kelt a befogadóban, amikor arra inti a testvéreket, hogy ne veszekedjenek, ne verekedjenek, ne káromkodjanak, egy alkalommal pedig egyiküket – büntetésként, és enyhén ittas állapotban – farba rúgja (LW. 139.).

A trilógia záró részét ugyanaz az analitikus szerkesztésmód jellemzi, amelyet már *A konnemarai koponyá*ban is megismerhettünk: korábban (a dráma cselekményének kiindulópontja előtt) történt egy gyilkosság, amelyről nem tudjuk pontosan, hogy ki tette és miért, a darab záróakkordjai pedig erre próbálnak választ adni. A legerőszakosabb és legagresszívebb cselekmények ez esetben is a dráma végén fokozzák a csúcspontig a feszültséget. Coleman puskát fog Valene-re, így a halálnak ugyanazon módjával fenyegeti, mint korábban az apjukat, utóbbi pedig késsel védekezne fivére ellen. A gyilkosság mindkét testvér részéről elmarad, megkérdőjelezve, végleg elbizonytalanítva így kettőjük további viszonyát.

Az infantilizmus, és a trilógiában megjelenő fő konfliktuspárok (Mag-Maureen, Mick-Mairtin, Coleman-Valene) kialakulásának körülményei megengedik, hogy a Jacques Lacan által az *Agresszivitás a pszichoanalízisben* című tanulmányban használt *Einfühlung* (beleérzés) fogalmat érvényesnek tekintsük a drámák szereplői kapcsán: „A gyermek, aki a másikat megüti, azt mondja, hogy őt ütötték meg; a gyermek, aki valakit elesni lát, sír. Ugyanígy, a másikkal való identifikációban látja meg a tiszteletet parancsoló megjelenés és a parádé reakcióinak teljes skáláját, amiben a viselkedése világosan feltárja a strukturális ambivalenciát; a rabszolga identifikálódik az uralkodóval, a színész a nézővel, az elcsábított a csábítóval. Egyfajta strukturális kereszteződésről van szó, amelyhez akkomodálnunk kell a gondolkodásmódunkat, ha meg akarjuk érteni az emberi agresszivitás természetét és az énjének és tárgyainak formalizmusával való kapcsolatát”.[432] E Lacan által „strukturális kereszteződés”-nek definiált jelenségnek a befogadó tisztán látja az eredményét a *Leenane szépé*ben, amikor Maureen ugyanolyanná válik, mint az anyja, *A konnemarai koponyá*ban, amikor Mairtin saját bátyjával száll szembe, hogy kiálljon Mick (állítólagos) ártatlansága

[432] LACAN, Jacques: Agresszivitás a pszichoanalízisben, in *Thalassa* 2007/1. 3-26.

mellett, és a *Vaknyugat*ban is, mert Coleman és Valene jelleme a kettőjük között fennálló állandó jellegű, jelentéktelen csaták miatt – e pszichoanalitikus fogalom perspektívájából vizsgálva – a megkülönböztethetetlenségig egybeolvad.

A Connor fivérek infantilis viselkedésének egy formációja jelenik meg *A kripli*ben Eileen és Kate esetében, akik folyton aggodalmaskodnak Billy hollétét illetően. Amikor a főszereplő Amerikába utazik, Kate kövekkel kezd társalogni, Eileen pedig úgy próbálja nyugtatni az idegeit, hogy megeszi a boltban fellelhető összes édességet, ami nézeteltérést eredményez a két idős nő között. *Az inishmore-i hadnagy*ban Maired kellemetlenkedő játék(osság)a, a célba lövés fordul át a dráma egy pontján brutális viselkedésbe, amely a címszereplő halálát okozza. *A Párnaember*ben Michal szellemileg visszamaradott karaktere produkál néhány jelenetben megmagyarázhatatlanul gyerekes viselkedést, amely nagy szerepet játszik a darabban szóba kerülő gyilkosságok kapcsán, és ezen keresztül fontos része a darab elbizonytalanító effektusainak. A *Six Shooter*ben a Kölyök karaktere már nevéből kiindulva is gyermeki konnotációkat hordoz. Empátiát nem ismerő jelleme áll a film konfliktusainak középpontjában, akit emiatt a vonaton utazó házaspár férfi tagja szellemi fogyatékosnak gondol. Hozzá hasonló karakter az *In Bruges*-ben Ray és *A hét pszichopata és a sicu*ban Billy. Mindketten tipikus clown-figurák, komikus jellemük pedig gyerekes gondolkodásmódjukban fogható meg, és ennek köszönhetően követnek el olyan tetteket, amelyekre a többi szereplőnél nem találunk példát. Ray természetes önvédelemként értelmezi Chloe előtt, amikor egy üveggel leüti az étteremben a kanadai házaspárt, Billy pedig (Michalhoz hasonlóan) azért követ el gyilkosságokat, hogy segítse Marty forgatókönyvírói munkáját. Az *A Behanding in Spokane*-ben Toby, az ezekhez hasonló feszült helyzetekre általában sírással reagál.

Az előzőekben tárgyalt in-yer-face szerzőkhöz hasonlóan McDonagh munkásságában is gyakran jelenik meg az agresszió és az erőszak a szexualitással együtt. Kurdi Mária szerint a szerző korai darabjaiban a jól ismert ír gender-sztereotípia groteszk változatait teremti meg, melyek segítségével könyörtelenül kifigurázza és dekonstruálja a szűziesség („chastity”), a szexuális tisztaság („sexual purity”) és a nemek közötti idealizált kapcsolatok („idealized gender relations”) sérthetetlen eszméit és normáit.[433] A *Leenane szépé*ben Maureen bevallja, hogy életében mindössze két férfival csókolózott, ami Mag szerint „épp kettővel több a kelleténél” és ez már elég ahhoz, hogy az idős anya kurvának („whore”) nevezze lányát (BQ.

[433] KURDI Mária: Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 101.

15-16.). A beszélgetés ezt követően kettejük között arra korlátozódik, hogy Maureen elmondja, hogyan adná oda magát egy férfinak az anyja temetésének napján:

> „MAUREEN: I have dream sometimes there of you, dressed all nice and white, in your coffin there, and me all in black looking in on you, and a fella beside me there, comforting me, the smell of aftershave off him, his arm round me waist. And the fella asks me then if I'll be going for a drink with him at his place after.
> MAG: And what do you say?
> MAUREEN: And I say 'Aye what's stopping me now?'" (BQ. 16.)[434]

Kurdi Mária tanulmánya rámutat, hogy a harmadik jelenetben Maureen fekete ruhát visel, mielőtt Patoval töltené az éjszakát, ami a Mag fölötti győzelem és a szexuális kiteljesedés szimbóluma. A szerző ezen túl kitér a *Leenane szépé*ben szereplő gyilkos tárgy, a piszkavas fallikus jelentőségére is; a tárgy nem csak eszköz a gyilkossághoz, hanem egy olyan színpadi kellék, amely a dráma során mindvégig jelen van a színen, így felhívja a figyelmet Maureen cselekedetének eredetére.[435] Ray a hatodik jelenetben említi, hogy ha az övé lenne a piszkavas, akkor szintén erőszakos célra használná, rendőröket verne meg vele, a fiú tehát saját maszkulin és hatalmi vágyait projektálja egy „súlyos és hosszú" („heavy and long") tárgyra (BQ. 39.).[436] A tanulmány részletesen feltárja a trilógia másik két darabjában rejlő szexuális utalásokat is, amelyek erőszakos momentumokkal hozhatók összefüggésbe. *A konnemarai koponya* kapcsán megemlíti Mairtint, aki hasonló karakter, mint Ray, és aki szexuális intenzitását a koponyák összezúzásában éli ki, miközben arról beszél, hogy milyen szívesen megcsókolná Danát, az énekesnőt. Szóba kerül a *Vaknyugat* két agglegénye Coleman és Valene is, akik hetero- és homoszexualitással kapcsolatos trágár megjegyzések sokaságát zúdítják egymásra veszekedéseik alkalmával;[437] valamint Welsh atya és Girleen bizonytalan

---

[434] „MAUREEN: Néha azt álmodom, hogy itt vagy, talpig fehérben, fekszel a koporsóban, én meg talpig feketében, nézlek ahogy fekszel ott bent, mellettem egy férfi, vígasztal, átfogja a derekamat, árad belőle az after-shave illat. És megkérdezi tőlem, hogy fölmegyek-e hozzá egy italra, ha ennek vége./ Mag: És te mit válaszolsz?/ Maureen: Azt, hogy 'Még szép, most már mi tarthatna vissza?'" (Upor László fordítása.)

[435] KURDI Mária: Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 103-104.

[436] Uo. 104.

[437] A homofób megjegyzések jelenlétére szinte minden McDonagh-műből hozható példa. Ray nem akarja megvenni Welsh atya autóját, mert szerinte buzinak („poof") néznék emiatt a faluban (BQ. 9.), az *In Bruges*-ben Ray Eiriket illeti hasonló szavakkal, amikor az rátámad (IB. 42.), majd egy későbbi jelenetben Harry is beolvas az utóbbi férfinak, amiért ő húzta a rövidebbet Ray-jel szemben (IB. 66.). Még több példához lásd: JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 248-252.

szerelmi kapcsolata, amely a pap öngyilkossága miatt beteljesületlen marad.[438] E felsorolásba illeszthető, amikor *A konnemarai koponya* második jelenetében Mick arról mesél Mairtinnak a temetőben, hogy a Nagy éhínség (Great Famine) alatt az éhezők a halottak péniszét ették meg.

> „MICK: Don't they snip them off in the coffin and sell them to tinkers as dog food.
> MAIRTIN: *(horrified)* They do not!
> MICK: And during the famine, didn't the tinkers stop feeding them to their dogs at all and starts sampling the merchandise themselves?" (SC. 87.)[439]

A jelenet egyrészt ismét példa arra, hogy Mick miként ugratja fiatal, hiszékeny kollégáját, másrészt az elbeszélt történet az ír meséket és mondákat parodizálja azzal, hogy azok elrettentő mintája alapján mond el egy képtelen történetet.

Miként Pato és Maureen együtt töltött estéjének indítéka egy konfliktus anya és a lánya között, úgy *A kripli*ben Billy és Helen szerelmének az az alapja, hogy a fiatal lány folyton piszkálja és bántalmazza a fiút. Padraic és Maired szerelmét *Az inishmore-i hadnagy*ban a két karakter erőszakossága, agressziója és a terrorizmushoz való viszonya erősíti, ahogyan az *In Bruges* szerelemeseinek, Ray-nek és Chloe-nak is hétköznapi foglalkozásához kapcsolódnak az illegális cselekvések, mivel előbbi bérgyilkos, utóbbi pedig drogdíler. Az erőszak vizsgálatának szempontjából *Az inishmore-i hadnagy* kétségkívül McDonagh legexpresszívebb művének mondható, emellett azonban a szexualitás kisebb jelentőséget kap, mint a darabban megjelenő humoros, parodisztikus, farce-i elemek. Az *A Behanding in Spokane* című darabnak eleve egy erőszakos cselekvés az alapja: huligánok szórakozásból levágják egy gyermek kezét. Ennek ellenére ez utóbbi drámában a szexualitás és a humor mellett nagy hangsúlyt kap egy olyan elem, amely McDonaghnak több művében is előfordul, azonban egyikben sem olyan jelentős, mint ebben a darabban.

Carmichael karaktere, a szituációkban elhangzó párbeszédek, valamint az erőszakos megnyilvánulások kapcsán az *A Behanding in Spokane*-ben olyan társadalmi tabutémákkal és problémákkal találkozunk, mint a rasszizmus, a homofóbia, vagy különböző szexuális aberrációk, és amint azt a szerzőtől megszokhattuk, ezek egy feketehumorral átitatott

---

[438] KURDI Mária: Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 104-109.

[439] „MICK: Tán nem vágták le nekik a koporsóban és adták el a kolompároknak kutyaeledelként?/ MAIRTIN: *(szörnyülködve)* Persze, hogy nem!/ MICK: És az éhínség alatt a kolompárok tán nem hagyták abba a kutyák etetését és kezdték megkóstolni maguk az árut?" (Saját fordítás.)

tragikomédiában, erősen groteszk felhanggal jelennek meg. A rasszizmus és a homofóbia kérdése már a darab elején egészen nyilvánvalóvá válik, elsősorban a levágott fekete kéz kapcsán:

> „CARMICHAEL: It's pretty offensive I keep using the word 'nigger'?
> MARILYN: Isn't it Toby?
> CARMICAHEL: I'd'a never used the word 'nigger' if you hadn't brought me a hand off a nigger!
> MARILYN: 'The hand off a person of color.' (…)" (BS. 12.)
>
> „CARMICHAEL: Hey, white girl? How far away is 1280 Sycamore?" (BS. 16.)
>
> „MARILYN: I said that where is he, ya goddamn one-handed bastard!" (BS. 9.)
>
> „CARMICHAEL: What a fag.
> MARILYN: He is *not* a fag! Toby?
> CARMICHAEL: Well he's got a fag name. *(Toby wakes, takes everything in, and starts quietly crying.)* See? *Crying.* Fag." (BS. 10.)[440]

Az első idézetben a „nigger" kifejezés egyértelmű, megkérdőjelezhetetlen rasszizmust fejez ki, azonban a későbbi idézetekben látszik, hogy McDonagh árnyaltabban ábrázolja a negatív diszkrimináció jelenségét, ugyanis előfordul, hogy Marilynt a „fehér lány" („white girl"),[441] Carmichaelt pedig a „félkezű őrült" („one handed cracker") vagy a „félkezű fattyú" („one handed bastard") kifejezésekkel illetik a szereplők, valamint Carmichael gyakran szólítja

---

[440] „CARMICHAEL: Meglehetősen goromba, hogy folyton a 'nigger' szót használom?/ MARILYN: Szerinted nem az, Toby?/ CARMICHAEL: Soha nem használtam volna a 'nigger' szót, ha nem hozzátok ide egy nigger levágott kezét./ MARILYN: 'Egy színes bőrű levágott kezét.'(…)"

„CARMICHAEL: Hé, fehér csajszi! Milyen messze van a Sycamore 1280?"

„MARILYN: Már mondtam, hogy hol van, te istenverte félkezű fattyú!"

„CARMICHAEL: Micsoda buzi!/ MARILYN: Ő *nem* buzi! Ugye Toby?/ CARMICHAEL: Meglehet, de buzi neve van. *(Toby ébredezik, felfogja mi történik körülötte, majd halkan sírni kezd.)* Látod? *Sír*. Buzi." (Saját fordítás.)

[441] Eamonn Jordan monográfiája egy ponton hosszasan foglalkozik Richard Dyer *White* című könyvével (Routledge, London and New York, 1997.) és Toni Morrison *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Harvard University Press, Cambridge MA, 1992.) című művével, amelyek kitérnek a fehérnek, mint emberi bőrszínnek a különböző árnyalataira, valamint a fehérség fogalmi és nyelvi behatároltságaira, amelyből kiderül, hogy akár két fehér ember között is lehet szó olyan rasszizmusról, amely azon alapszik, hogy az egyik fél a bőr fehér színének egy kevésbé gyakori árnyalatát véli felismerni. Lásd JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 58-60.

Tobyt egyszerűen „buzi”-nak („fag”) csupán azért, mert kétségbeesett helyzetében hajlamos elsírni magát, vagy azért, mert ő a Toby nevet egyszerűen „buzis”-nak tartja. A rasszizmus egyik kliséjére épít az a jelenet is, amikor Toby Carmichael édesanyjával beszélget telefonon, a nő pedig már hangról felismeri, hogy színes bőrűvel beszélget, később pedig kétségbe vonja azt, hogy Carmichaelnek lennének színes bőrű barátai.

> „TOBY: Yeah, uh, I'm afraid he isn't here at the moment. Uh, may I take a message? *(Pause.)* Uh, I'm a friend of his, an old friend. *(Pause.)* I sound black? Yes, I am black. I am a black man, yes. I'm a *black* friend of your son's. *(Pause.)* No there isn't anything fishy about it, I'm just a *new* black friend of your son's, did I say 'old'? I meant 'new'."(BS. 23.)

> „CARMICHAEL: Of course I don't have any black friends (…)". (BS. 37.)

> „CARMICHAEL: What she say?
> TOBY: She, uh, she called me nigger a bunch of times and she says that she hopes that I die now." (BS. 39.)[442]

A rasszizmus és a rasszizmus kritikája – amely gyakran jelenik meg parodisztikus formában – nem csak a dikcióban fordul elő, hanem az akcióban is. Eamonn Jordan *From Leenane to L. A.* című könyvének egyik fejezetében egy ponton arról beszél, hogy a darab a történelemnek olyan momentumait idézi meg, mint a tizenkilencedik század végi rabszolgatartás és az utána következő néhány évtized.[443] Mielőtt Carmichael elindul, hogy megkeresse a kezet, amelyről Tobyék beszéltek neki, a férfira és barátnőjére fogja a puskát, utasítja őket, hogy bilincseljék magukat a radiátorhoz, majd a szobának egy tőlük távol eső pontjában egy benzineskannát helyez el, a kanna szájába pedig egy rongy segítségével egy égő gyertyát rögzít (BS. 15-16.). Egy későbbi jelenetben Carmichael az ebben a kannában

---

[442] „TOBY: Igen, jah, attól tartok, ő most nincs itt. Öööö, adhatok át üzenetet? *(Szünet.)* Ö, egy barátja vagyok, egy régi barátja. *(Szünet.)* Hogy feketének hangzok? Igen, fekete vagyok. Fekete férfi vagyok, igen. A fiának vagyok egy *fekete* barátja. *(Szünet.)* Nincs ebben semmi hihetetlen, a fiának vagyok egy *új* fekete barátja, azt mondtam volna, hogy 'régi'? Úgy értettem 'új'."

„CARMICHAEL: Persze, hogy nincsenek fekete barátaim (…)".

„CARMICHAEL: Mit mond?/ TOBY: Egy csomószor niggernek nevezett, és azt mondja, reméli, hogy most meg fogok halni." (Saját fordítás.)

[443] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 144.

lévő benzinnel locsolja le a két bűnözőt, azzal a szándékkal, hogy felgyújtsa őket (BS. 33.). Jordan a jelenet kapcsán megjegyzi, hogy ez a Ku Klux Klánnak arra a kegyetlen tortúrájára emlékezteti a befogadót, amikor négereket máglyán égettek el élve.[444] A rabszolgatartók köreiben gyakoriak voltak a hasonló ítéletek, amelyeket általában brutális módon kiviteleztek. Korbácsolást, arcrongálást és torzítást alkalmaztak, az emberek nyelvét kivágták, ha a gazdájukkal ellentmondásba keveredtek, vagy félreértettek valamit, levágták a kezüket, ha lopáson érték őket, de akkor is, ha ez a tett csak állítólagos volt; ha elkapták őket szökés közben, levágták a lábukat, vagy megnyomorították őket, valamint gyakori eljárás volt fegyelmezés szempontjából a genitáliák különböző mértékű csonkítása. Következésképpen a fekete bennszülött levágott keze a drámában az elnyomás, az igazságtalanság és a szükségtelen erőszak szimbólumává válik, Carmichael viselkedése pedig a fehér elnyomók hatalmaskodó magatartásához közelít.[445]

Mervyn a dráma második jelenetében a majmokhoz hasonlítja magát, és arról beszél, hogy a gibbonoknak mennyire tökéletes az életük. Gyakran álmodik arról, hogy ő maga is egy gibbon, aki az esőerdőkben fáról fára hintázva éli életét, tinédzser korában pedig gyakran járt az állatkertben és azon tűnődött, hogy milyen szörnyű bezárva látni a gibbonokat. Elmondása szerint középiskolás korában hős akart lenni, és arról ábrándozott, hogy egy napon terroristák jönnek az iskolába és ő mindenkit megment majd (BS. 20-21.), a dráma cselekményének idejében pedig gyakran álmodozik arról, hogy valami rendkívüli történik a szállodában, és neki közbe kell majd lépnie. Az alábbi jelenetben arról fantáziál, hogy egy prostituáltat, vagy két leszbikust kell majd megmentenie, akiket le akarnak szúrni.

> „MERVYN: (…) Maybe a prostitute would get stabbed and I'd have to go rescue her? Or some lesbians would get stabbed? I wouldn't mind they were lesbians, I'd save 'em. You've gotta look out for people, y'know, even if they different from ya. Maybe I'd get some kinda medal from some kinda Lesbian Association. A protecting lesbians medal. Do they have them? They sould have." (BS. 21.)[446]

[444] Uo.
[445] Uo.
[446] „MERVYN: (…) Lehet, hogy leszúrnak egy prostit és nekem meg kell majd mentenem őt? Vagy lehet, hogy néhány leszbikust szúrnának le? Egyáltalán nem bánnám, hogy leszbikusok, megmentemén őket. Tudod, óvnod kell az embereket, még akkor is, ha mások, mint amilyen te magad vagy. Lehet, hogy kapnék valami kitüntetést, valami Leszbikus Szövetségtől. Egy 'leszbikusok védelmezője' kitüntetést. Vajon van ilyen? Kellene lennie." (Saját fordítás.)

Ha Mervynnek ezeket az ábrándjait együttesen vizsgáljuk, arra a következtetésre jutunk, hogy ő Carmichaellel szemben inkább az elnyomottakkal azonosul, ábrándozásai történelmi szempontból a rabszolgafelkelésekkel, irodalmi szempontból pedig Kunta Kinte történetével teremtenek allúziót. A Ku Klux Klan „virágzásának" idején, az 1870-es évek és az 1920-as évek között a színes bőrűeket gyakran hasonlították a majmokhoz, és előfordult, hogy így is nevezték őket. Mervyn a dráma végén bevallja Carmichaelnek, hogy a szálloda területén volt egy örökbefogadott majma, aki sajnos már nem él (BS. 44-46.). A majom tehát Mervynnél hasonlóan erős szimbólummá válik, mint Carmichael esetében a levágott bennszülött keze, és e szimbolikus tárgyhoz, illetve élőlényhez való viszony erősen meghatározza a két karakter attitűdjét.

A rasszizmus alapvető elméleti kérdéseinek paródiája jelenik meg az *In Bruges*-ben, amikor Ray és Ken egy szállodai szobában két prostituált társaságában arról beszélget Jimmy-vel, hogy háború lesz a feketék és a fehérek között (IB. 49-51. vagy 49'50 - 51'40). Jimmy-nek ezt az egyszerű álláspontját először Ray próbálja kibillenteni egyensúlyából, azzal, hogy megkérdezi, hogy ha valóban háború lesz, akkor a félvérek, a pakisztániak vagy a vietnamiak melyik oldalon fognak harcolni. Miután Jimmy minden kérdésre azzal válaszol, hogy „a fekákkal", Ken meséli el saját példáját, mely szerint az ő színes bőrű feleségét egy fehér ember ölte meg, majd megkérdezi Jimmy-t, hogy véleménye szerint neki melyik oldalt kellene választania ebben a háborúban, mire Jimmy azt a meglepően közhelyes választ adja, hogy „a legjobb, ha mérlegeled a lehetőségeket és a szívedre hallgatsz Ken". A két főszereplő ironikus hangvételén túl a jelenet az efféle összeesküvés-elméletek kiaknázhatóságára és egyszerű logikájára hívja fel a figyelmet. Patrick Lonergan szerint Jimmy beszéde törpékről és emberekről, fehérekről és feketékről, ahhoz az „eredendő bűnhöz", alapvető emberi hibához vezet minket vissza, amely az etnikai identitás alapján határozza meg az emberek értékét, amely az emberiség akaratától, hitétől és elveitől független,[447] és amely már a modern társadalom születése előtt jelen van történelemben. Az *A Behanding in Spokane* főszereplőjén kívül a testi fogyatékosságon alapuló diszkrimináció érinti Billy-t *A kripli*ben, Michalt pedig szellemi visszamaradottsága miatt nem veszik komolyan a nyomozók, és saját bátyja sem *A Párnaember*ben.

Az erőszak jelenségének szempontjából McDonagh drámáinak egy érdekes tulajdonsága, hogy a beágyazott narratívaként megjelenő történet általában erőszakosabb és visszataszítóbb, mint amit a cselekmény leír. *Az inishmore-hadnagy* e megállapítást tekintve

[447] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 152-153.

talán kivételnek mondható, de *A Párnaember*ben Katurian történetei, *A kripli*ben Billy szüleinek halála, az *A Behanding in Spokane*-ben Carmichael levágott keze vagy *A konnemarai koponyá*ban Mick már idézett fikciója a levágott péniszekről, olyan beágyazott elbeszéléseknek tekinthetők, amelyek minden esetben brutálisabbak (és egyben fantáziadúsabbak) annál, mint amiket az instrukció szerint a nyílt színen láthatnánk.

A színen és a színen kívül megjelenített erőszak formái és fokozatai szerteágazóak és változatosak McDonagh műveiben. A alkotások egyik általános jellegzetessége, hogy az a szereplő hajtja végre az erőszakot, akitől nem várnánk. A lány megöli az anyját, a katolikus pap öngyilkos lesz, a rendőr és a katona nem megvéd, hanem saját családját fenyegeti, a testvérek támadják, vagy megölik egymást, aki megbízhatatlan és/vagy gyerekeket öl, arról kiderül, hogy valójában minden karakter közül ő a leglelkiismeretesebb. Következetesen felépített álcákat kapunk egy egész mű során, amelyek előfeltevést generálnak, amelyet később egy pillanat alatt képesek vagyunk félretenni, miután egyetlen biztos érvet kapunk arról, hogy az aktuálisan elemzett szereplő milyen valójában, mígnem erről a valósnak gondolt képről is kiderül, hogy csak álca. A Leenane-trilógia drámáival lineárisan haladva észrevehető, hogy a szereplőknek egyre jelentéktelenebb indokuk van megölni a másikat,[448] ami fokozza az erőszakos cselekmény súlyát, hiszen minél kevesebb indíték van egy gyilkosságra, annál kegyetlenebbnek gondoljuk azt, mi több, McDonaghnál gyakran olyan szereplők követik el az emberölést, akiktől elsősorban védelmet várnánk. A *Leenane szépé*ben az évtizedeken átívelő, börtönszerű lét, egy eltitkolt levél, és Maureen jövője az indítékai az anyagyilkosságnak, *A konnemarai koponyá*ban (bár ez esetben a gyilkosság nem bizonyított) Mick egyszerűen elégedetlen volt a nejével, a *Vaknyugat*ban pedig Coleman azért öli meg az apját, mert az negatív megjegyzéseket tett a frizurájára. (*A konnemarai koponya* érdekessége azonban, hogy ez az egyedüli dráma a trilógiában, ahol senki sem hal meg a dráma kezdetén megismert karakterek közül.) Eamonn Jordan szerint McDonagh dramaturgiáját akkor tudjuk megérteni, ha felfogjuk, hogyan alkalmazza a „kiszámíthatatlant, az erkölcstelent, a visszatérő momentumokat [ismétlést – G. P.], a rendszertelent és a mellékest”,[449] ami a művek dramaturgiájának egészére és az erőszak megjelenítésének szerkezeteire is egyaránt igaz. Az alkotásokban ezeknek az eszközöknek a keveredése és átgondolt alkalmazása teszi lehetővé, hogy megkülönböztessünk „ragadozó-szerű és figyelemfelkeltésre irányuló” (*Leenane szépe*), „bosszúálló és engedelmeskedő” (*A konnemarai koponya*, *Az inishmore-i hadnagy*), „szadista

[448] A Leenane-trilógia erőszakos cselekedeteinek fokozatosságáról Jordan is beszél. Lásd: JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 82.
[449] Uo. 81.

és banálisan játékos" (*Vaknyugat, A Behanding in Spokane*), „ideológiai és komolytalanul gyermeki" (*A Párnaember, A Behanding in Spokane*), valamint „stratégiailag előre megtervezett és véletlenszerű" (*A hét pszichopata és a si-cu, In Bruges, Hóhérok*) erőszakos cselekvéseket.[450]

A Párnaember kapcsán a mesékben szereplő brutális történéseken és Katurian kínzásán kívül a művet kegyes gyilkosságok szövik át, amelyek McDonagh egyetlen másik művében sem fordulnak elő. Eamonn Jordan szerint ezek olyanok, mint amit Steinbeck *Egerek és emberek* című regényében, vagy McDonagh kortársának, Marina Carrnak a már szóba került *Macskalápon* (*By the Bog of Cats*) című darabjában láthatunk,[451] ahol az emberölést az egyik szereplő azért hajtja végre, hogy valami (feltételezhetően bekövetkező) rosszabb eljárástól (például hosszan tartó szenvedéstől) mentse meg a másikat. Michal meggyilkolása Katurian részéről „az empátia alapvető gesztusának tekinthető", azonban 'A Párnaember' című mesében a címszereplő hasonló kegyes gyilkosságokat – pontosabban gyilkosságra való felbujtásokat – hajt végre,[452] amikor gyermekeket beszél rá arra, hogy legyenek öngyilkosok, mert tudja, hogy felnőtt életükben szomorú, szenvedésekkel teli sors vár rájuk. Az előző alfejezetben már említettem, hogy Michal egy alkalommal a Párnaemberhez hasonlítja magát, ami arra enged következtetni, hogy saját értelmezése szerint az általa elkövetett cselekedetek (már amennyiben valóban elkövette őket) szintén empatikus indíttatásból valósultak meg.[453]

Az erőszak formái kapcsán végül egy olyan példát említek, amelyre Eamonn Jordan egyfajta pszichológiai értelemben vett „fixációként" tekint. McDonagh műveiben az elégetéssel, felgyújtással kapcsolatos motívum[454] végigvonul az egész eddigi életművön. Mag Pato levelét dobja tűzre a *Leenane szépé*ben, Valene Welsh atya levelét, Mick saját vallomását gyújtja fel, Ariel Katurian történeteit, a Párnaember pedig gyermekkori önmagát beszéli rá arra, hogy gyújtsa fel magát. Az életmű második évtizedében a motívum már szereplőkre is kiterjeszthető. Az *A Behanding in Spokane*-ben Carmichael azzal fenyegetőzik, hogy felgyújtja Toby-t és Marilynt, ezért benzinnel locsolja őket le, *A hét pszichopata és a si-cu*ban Zachariah és Maggie hasonló módon végez a Zodiákussal, valamint a mű végén a buddhista szerzetes is felgyújtja magát.

---

[450] Uo. 154.
[451] Uo. 208 és 239.
[452] Uo. 208-209.
[453] Jordan megemlíti, hogy Tupolski kisfiának halála (aki egyedül, horgászat közben halt meg) összefüggésbe hozható a Párnaember által elkövetett kegyes gyilkosságokkal. Lásd Uo. 209.
[454] „There is a fixation on fire and burning across the work". Uo. 240.

McDonagh művei az in-yer-face színház más képviselőinek alkotásaihoz hasonlóan a kapitalista társadalmak, a globalizált világ tabunak nyilvánított témáit érintik, és ezeket ábrázolják konfliktusos szituációkban. A kulturális hagyományok semmibe vétele, a rasszizmus, a homofóbia, a vallási különbözőség, a terrorizmus, és a mindezekhez köthető erőszak a nyugati világ legérzékenyebb témái közé sorolhatók, amelyekről csak megfontoltan, etikusan és empatikusan illik nyilatkozni. E szerzők kihasználják ezt az érzékenységet, és abszurd, groteszk, vagy egyszerűen túlzó elemekkel társítva fogalmaznak meg általuk lényeges kérdéseket. A legtöbb in-yer-face szerző azonban nem tesz mély és kidolgozott különbségeket e problémák között, és nem az egyes karakterek megváltoztathatatlan tulajdonságaiként ábrázolja ezeket a jelenségeket, ahogyan azt McDonagh teszi, továbbá nem törekedik olyan komplex, egymásba áthajló, és többféle szempontból megközelíthető fiktív világok létrehozására, mint ő. Mindezek fényében azt gondolom, McDonagh kivételes pozíciója tisztán látszik más in-yer-face szerzőkhöz képest, ahogyan arra már az ezt megelőző fejezetek is rámutattak.

5. (Irodalmi) alakzatok

„Nem volt még olyan korszaka az emberiségnek, hogy ennyire egymás mellett (sőt egymást részlegesen átfedve) éljenek *különböző paradigmák* által vezérelt művészeti szférák, mint a modern kor esztétikai környezetében" – írja Almási Miklós *Anti-esztétika* című könyvében.[455] A szerző a modern művészetet a klasszikus, az avantgárd és a populáris kultúra metszéspontjában képzeli el, amelyben az utóbbi kapja a legnagyobb hangsúlyt, hiszen „a világ ezeket a filmeket, ezeket a popsztárokat és tévéműsorokat nézi leginkább és elképesztő időmennyiségben". Ugyanakkor a klasszikus/avantgárd és a popkultúra között van valamilyen ellentmondásos kölcsönhatás, hiszen a pop mesterei „irigylik a klasszikus/avantgárd művészet előkelőségét, szentesített birodalmát, míg amazok (a 'magas művészetek') kongó kiállítási termekben, alig fogyó könyvek polcairól vágyódnak a pop tömeghatására".[456] A szerző eredetileg 1992-ben kiadott műve 2003-ban nem véletlenül érte meg a második kiadást. A könyv által tárgyalt probléma a huszonegyedik század elején ugyanis tovább erősödött. Úgy tűnik, McDonagh művészetében (is) élni látszik ez az ellentmondásosság, ez a hármasság, s így egyik oldal „irigységére" sincs rászorulva. Ahogy azt a dolgozat első két fejezetében kifejtettem, a szerző több hagyományhoz is szorosan kapcsolódik, melyek közül az ír drámahagyomány klasszikusnak számít, de műveiben ennél régebbi klasszikusok nyomai is felfedezhetők, ugyanakkor alkotásaiban rendre előkerülnek popslágerekre, tévésorozatokra, különböző kulturális produktumokra történő utalások, mindezt pedig egy avantgárdhoz közelítő stílusban, a klasszikus művészetért rajongókat megbotránkoztatva, ám a popkultúra-fogyasztók elől bizonyos dolgokat elrejtve fejezi ki. E három paradigma összefonódására, együttélésére természetesen nem McDonagh művészete az első és egyetlen példa. A rá ható, művészetével összefüggésben lévő alkotók egy része már ehhez a kevert stílushoz tartozott, akiknél ez a hármas együtt, és külön-külön sem írható le, legfeljebb egymásra ható vonatkozásában.[457]

Almási a popkultúra egyik hozadékának tekinti az esztétikai percepció küszöbértékének megemelkedését: a pop „durvább-egyértelműbb effektekre épít, és ez fokozatosan átalakítja a befogadó reakcióit is, aki egyszerűen nem érzékeli a finomabb eszközök hatását, érzékelőképessége magasabb ingerszintre állítódik át", így kevésbé lesz

[455] ALMÁSI Miklós: *Anti-esztétika – Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, Helikon Kiadó, Szekszárd, 2003. 11.
[456] Uo.
[457] Uo. 12.

fogékony a bonyolultabb, finomabb közlésformákra.[458] McDonaghnál és az in-yer-face irányzat szerzőinél világosan látszik, hogy ironikus módon közelítenek ehhez az ingerküszöbhöz, és abszurd, groteszk eszközök alkalmazásával, expresszív jelenetek segítségével még magasabb szintre emelik azt, ami a racionális gondolkodás számára kevésbé elfogadható, és aminek hátterében nehezebb érzékelni a művész(et)i értékeket. McDonagh ezeket a mögöttes tartalmakat általában valamilyen irodalmi alakzat alkalmazásával adja át a befogadói percepciónak, melyek közül talán a legjelentősebb az intertextualitás és az intermedialitás.

A szerző fogadtatása nem csak az ír valóság demitologizálása, parodisztikus, groteszk művészi világban való ábrázolása miatt ellentmondásos, hanem amiatt is, hogy az értelmezők egy része az intertextusok önkényes használatát állapítja meg nála, melyek szerintük indokolatlanul nagy mennyiségben vannak jelen a művekben. Eamonn Jordan könyvének bevezetője – a dolgozatban eddig említett szépirodalmi utalásokon kívül – hosszan sorolja azokat a szerzőket, filmeket, szappanoperákat, rajzfilm- és TV-sorozatokat, valamint filmrendezőket, akiknek a hatása érezhető McDonagh műveiben.[459] Tény, hogy a szerző művei bővelkednek az efféle utalásokban, de a legtöbbnek ezek közül megvan a funkciója, az írói önkénynek így nincs akkora szerepe az életműben, mint azt azok az értelmezők hangsúlyozzák, akik McDonagh munkásságához alapvetően elítélő attitűddel közelítenek.

Az ír drámahagyománnyal való motivikus és szerkezeti összefüggések kérdéskörét kétségkívül a jelen rész is tárgyalhatná, az alfejezet azonban elsősorban a művek világirodalmi és filmtörténeti összefüggéseire koncentrál, valamint arra, hogy McDonagh későbbi munkássága milyen nyomokat rejt, amelyek korábbi műveire utal(hat)nak. Az alfejezetben nincs mód az összes intertextuális utalást feltérképezni, amelyek eddig a McDonagh művészetét tárgyaló – egyre bővülő – szakirodalomban szóba kerültek, azonban kiemelem ezek közül azokat, amelyeknek az értelmezők a legnagyobb jelentőséget tulajdonították, valamint újabb jelentős szövegösszefüggésekkel egészítem ki őket. A fejezet az önreflexió és a mise en abyme alakzatainak elemzésére is kitér, amelyeknek az eddigi McDonagh-recepcióban nem jutott akkora szerep, mint az intertextualitásnak, holott e jelenségek fajsúlya az (eddigi) életműre nézve egyenértékű, mert az egyes művekben egymás mellett és/vagy egymással kölcsönhatásban jelennek meg.

---

[458] Uo. 15-16.

[459] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L.A.*, i. m. 6. A szerző a filmrendezők között említi Billy Wildert, Orson Wellest, David Lynch-et, Frank Capra-t, John Woo-t, Martin Scorsese-t és másokat. A rajzfilm-sorozatok közül szóba kerül a *Tom és Jerry* és a *Beavis és Butthead*, a TV-sorozatok közül az *I Love Lucy*, a *Steptoe and Son* és a *Father Ted*. A szépirodalmi alkotók közül Jordan Vladimir Nabokov és Jorge Luis Borges nevét emeli ki.

*

McDonagh műveinek a Synge és Beckett drámáival való komparatisztikai vizsgálatánál még nem került szóba az a nyilvánvaló összefüggés, melyet már a Leenane-trilógia két darabjának címe magában hordoz: *A nyugati világ bajnoká*ban ugyanis elhangzik a *Vaknyugat* címe, *A konnemarai koponya* címe pedig a *Godot-ra várvá*ban Lucky hosszú, értelmetlen monológjának részeként jelenik meg.[460]

„MICHAEL: *(turning round, and holding up coat)* Well, there's the coat of a Christian man. Oh, there's sainted glory this day in *the lonesome west,* and by the will of God I've got you a decent man, Pegeen, you'll have no call to be spying after if you've a score of young girls, maybe, weeding in your fields".[461] (kiemelés tőlem – G. P.)

„LUCKY: (…) I resume the skull to shrink and waste and concurrently simultaneously what is more for reasons uknown in spite of the tennis on on the beard the flames the tears the stones so blue so calm alas alas on on *the skull the skull the skull the skull in Connemara* in spite of the tennis the labours abandoned left unfinished graver still abode of stones in a world I resume alas alas abandoned unfinished *the skull the skull in Connemara* in spite of the tennis the skull alas the stones Cunard (…)"[462] (kiemelés tőlem – G. P.)

---

[460] E két dráma címének származását többen is szóba hozzák, lásd például: Fintan O'TOOLE: A Mind in Connemara – The Savage world of Martin McDonagh, in *New Yorker*, 2006. március 6., (http://www.newyorker.com/magazine/2006/03/06/a-mind-in-connemara , Letöltés: 2015. március 10.); Eamonn JORDAN: *From Leenane to L.A.*, i. m. 31.; José LANTERS: *Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh*, i. m. 213., Anthony ROCHE: Reworking *The Workhouse Ward*: McDonagh, Beckett, and Gregory, in *Irish University Review* 34.1, (Spring-Summer, 2004), 171-184., Clare WALLACE: *Suspect Cultures*, i. m. 162. és 168.

[461] SYNGE, *The Playboy of the Western World and Other Plays*, i. m. 103. (MICHAEL: *(megfordul, s magasra tartja a kabátot)* Íme, egy jó keresztény kabátja! Áldott dicsfény ragyogja be ma *az elárvult nyugati világ*ot. Illemtudó embert szereztem neked, Pegeen Mike, Isten segedelmével, akkor se kell majd szemmel tartanod, ha két tucat lány gyomlál majd a földeden". in: SYNGE: *Drámák*, i. m. 126. Ungvári Tamás fordítása.)

[462] BECKETT, Samuel: *The Complete Dramatic Works*, i. m. 43. („LUCKY: (…) folytatom fejenként egyazon időben párhuzamosan nem tudni mi okból a tenisz ellenére a következőkben a szakáll a lángok a könnyek a nagyon kék és nagyon nyugodt kövek sajnos *a fejek a fejek a fejek a fejek Normandiában* a tenisz ellenére az abbahagyott munkák befejezetlenül s ami még súlyosabb a kövek röviden folytatom sajnos az abbahagyott befejezetlenségek *Nomandiában a fejek* a tenisz ellenére sajnos a kövek Conard Conard (…)", in *Samuel Beckett összes drámái*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2006. 48. Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása. A magyar fordítás – amint az látható – nem teszi egyértelművé a McDonagh-drámával való összefüggést: Connemarából a magyar szövegben Normandia lesz.

Az utóbbi idézet esetében Lucky monológja nem csak *A konnemarai koponyá*val teremt kapcsolatot, hanem a *Leenane szépé*vel is. A „tenisz" elhangzása asszociációs viszonyba lép a dráma végén Maureen és Ray vitájával, amelynek tárgya a fiatal fiú teniszlabdája, melyet a nő tíz évvel ezelőtt vett el tőle (BQ. 58.). Az ezt követő zárójelenet Beckettnek egy kései darabját, az *Altatódal*t (*Rockaby*-t) idézi meg,[463] amikor Maureen a rádiót hallgatva anyja hintaszékében mintha saját végítéletét várná. Beckett darabjában a női főszereplő mindössze négy alkalommal szólal meg, egyébként pedig a saját, korábban felvett hangját hallgatja vissza egy magnófelvételről. (A Maureen és Mag karaktere kapcsán értelmezhető pszichikai-érzelmi metamorfózist mintha maga a Beckett-szöveg támasztaná alá: „V: így hát végül/ egy hosszú nap végén/ lement/ végül lement/ a meredek lépcsőn/ le a redőnyt és leült/ le/ az öreg hintaszékbe/ az anyjáé volt/ anyja ringatózott benne/ évek hosszú során/ (…) egy hosszú nap végén/ önmagának/ hát ki másnak/ vége legyen már/ le a redőnyt s vége/ ideje lemenni/ a meredek lépcsőn/ le egészen mélyre/ önmaga mélyére/ másik énje lelkébe/ így hát végül/ egy hosszú nap végén/ lement/ lehúzta a redőnyt s leült/ le/ az öreg hintaszékbe/ és ringatózott/ ringatózott/ mondván önmagának/ nem/ soha többé/ a hintaszéknek/ az átölelte végre/ mondván a hintaszéknek/ rigasd el/ innen el/ odaát/ ringasd el/ innen el/ odaát/ odaát".[464]) Lucky monológjának *A konnemarai koponyá*val való összefüggése ennél nyilvánvalóbb: Clare Wallace megállapítása szerint McDonagh darabjának cselekménye a koponyák elpusztítása, eltűnése, sérülése, felépülése és szimbolikus jelentősége körül forog. Ennél azonban jelentősebb, hogy Lucky gondolatfolyama önmagát ismétlő, sehova sem vezető kinyilatkoztatás[465] – akárcsak az *Altatódal* szövege –, amely *A konnemarai koponya* cselekményére is igaz, hiszen a történetnek nincs konklúziója, vagy tanulsága: a mű végére nem derül ki, hogy Mick megölte-e feleségét, csak a szereplők folyton ismétlődő történetei alapján találgathatunk, hogy valójában mi történhetett.

A konnemarai koponya parodisztikus hangvételű részei közé tartozik a második és az utolsó jelenet, melyek Shakespeare *Hamlet*jére emlékeztetnek. A második jelenet, amelyben

---

[463] Az összehasonlítás a *Leenane szépé*t tárgyaló elemzésekben szintén több alkalommal előfordul. Lásd például Nicholas Grene *Ireland in Two Minds: Martin McDonagh and Connor McPherson* című tanulmányát, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 47.

[464] *Samuel Beckett összes drámái*, i. m. 509-511. Romhányi Török Gábor fordítása. („V: so in the end/ close of a long day/ went down/ in the end went down/ down the steep stair/ let down the blind and down/ right down/ into the old rocker/ mother rocker/ where mother rocked/ all the years/ (…) close of a long day/ to herself/ whom else/ time she stopped/ let down the blind and stopped/ time she went down/ down the steep stair/ time she went right now/ was her own other/ own other living soul/ so in the end/ close of a long day/ went down/ let down the blind and down/ right down/ into the old rocker/ and rocked/ rocked/ saying to herself/ no/ done with that/ the rocker/ those arms at last/ saying to the rocker/ rock her off/ stop her eyes/ fuck life/ stop her eyes/ rock her off/ rock her off", in BECKETT, Samuel: *The Complete Dramatic Works*, i. m. 440-442.)

[465] WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 168-169.

Mick és Mairtin épp kiássa a később eltüntetendő hullákat, megidézi a *Hamlet* sírásó jelentét (5. felvonás 1. szín). A Shakespeare-drámában morbid viccelődés hangzik el Hamlet és a Sírásó között, melynek tárgya a kiásott és az eltemetendő halott. McDonagh drámájában Mairtin és Mick a holttestek fizikai tulajdonságaiból űznek tréfát. A morbid humor szempontjából a jelenet tetőpontjaként értelmezhető az a mozzanat, amikor Mairtint a bátyja (büntetésből) belelöki a kiásott sírgödörbe, mert az káromkodott a temetőben (SC. 93.). Shakespeare darabjában Laertes, majd Hamlet is a sírgödörbe ugrik, ahol dulakodni kezdenek. Clare Wallace e két jelenetet az alapján hasonlítja össze, hogy mindkettőben kísérlet történik arra, hogy a koponya láttán a szereplők megpróbálják személy(é)hez (vagy egykori tulajdonosához) kötni a kiásott testrészt.

„HAMLET: Whose was it?
GRAVEDIGGER: A whorseson mad fellow's it was. Whose do you think it was?
HAMLET: Nay, I know not.
GRAVEDIGGER (…) This same skull sir, was Yorick's skull, the King's jester.
HAMLET: This?
GRAVEDIGGER: E'en. That."

„MAIRTIN: Who is he? *(glances behind)* Daniel Faragher. Never heard of him.
MICK: I knew him to say hello to.
MAIRTIN: Would you recognise him?

Mick looks at Mairtin as if he's stupid.

MAIRTIN: Not from his bare skull, no, of course. Although he still has a lock of hair there, now." (SC. 84.)[466]

McDonagh darabjának zárójelenetében Oona koponyájára (és személyére) vonatkozóan olyan mondatok hangzanak el, amelyek ismételten okot adnak a komparatisztikai vizsgálatra a

[466] A jeleneteket idézi WALLACE, Clare: *Suspect Cultures*, i. m. 169-170.
„HAMLET: Kié volt?/ SÍRÁSÓ: Hühű, de nagy franc volt az, tiszta egy bolond!/ HAMLET: Nem tudom./ SÍRÁSÓ: (…) Ez a koponya, uram, Yorické volt, a király bohócáé./HAMLET: Ez? *(Elveszi a koponyát)*/ SÍRÁSÓ: Ez ám.", in SHAKESPEARE, William: *Hamlet dán herceg tragédiája*, in UŐ.: *Drámák*, Magvető, Bp., 2001. 502-503. (Nádasdy Ádám fordítása.)

„MAIRTIN: Ki ez? *(hátra pillant)* Daniel Faragher. Sose hallottam róla./MICK: Látásból ismertem./ MAIRTIN: Felismernéd?/ *Mick Mairtinra néz, mintha a fiú bolond lenne.*/ MAIRTIN: Persze nem a kopasz koponyájáról, nem. Bár ott még van egy hajtincse neki." (Saját fordítás.)

Hamlet sírásó-jelenete kapcsán. Micket olyan bensőséges viszony fűzi felesége koponyájához, mint Hamletet Yorick-éhoz. Mint azt korábban kifejtettem, ez a mozzanat adja a legnagyobb bizonytalanságot a befogadó számára a dráma olvasása során, mert Mick oly sok kétes hitelű, hazugságnak tűnő történet után mindvégig tagadja, hogy bármilyen formában is ártott volna a feleségének, és erre még akkor is megesküszik, amikor rajta kívül senki sem hall(hat)ja szavait:

> „MICK: And Maryjohnny? *(Pause)* I didn't touch her. I swear it.
>
> *Mary stares at him a moment, then exits. Mick looks at the rose locket then picks up the skull and stares at it a while, feeling the forehead crack. He rubs the skull against his cheek.*
>
> MICK: *(quietly)* I swear it.
>
> *He carreses the skull again, then kisses the cranium gently. Lights fade to black*". (SC. 126.)[467]

Hamlet a sírásóval való viccelődések után így szól Yorick koponyájával a kezében:

> „HAMLET: Jaj szegény Yorick! (…) Hány ezerszer cipelt a hátán, most meg irtózok rá gondolni. A gyomrom fölfordul. Itt csüngtek az ajkai, amiket ki tudja hányszor pusziltam meg… Hova lettek a vicceid? A bakugrásaid? A dalok, a rögtönzések, amiken az egész asztal gurult a röhögéstől?"[468]

Hamlet Yorick tetemének kiásásakor ráébred az élet múlandó voltára, megmagyarázhatatlan, tünékeny jellegére. Micknek és Mairtinnak nincs szüksége erre a felismerésre. McDonagh darabjában a két szereplő a hétköznapi munka természetességével ássa ki a testi maradványokat, mert érvényét vesztették a keresztény hitnek a feltámadáshoz kötődő tanításai. Ahogy a *Hamlet*ben groteszk felhangja van a sírásó vidámságának, bohócszerű (clown) karakterének, úgy McDonagh is megtartja ezt a tulajdonságot saját karakterei

---

[467] „MICK: És Maryjohnny! *(Szünet)* Egy ujjal sem értem hozzá. Erre megesküszöm./ *Mary egy ideig mereven néz rá, majd kimegy. Mick a rózsamedált vizsgálja, aztán felkapja a koponyát és nézi egy darabig, átérzi a hasadást a homlokon, majd odadörgöli a koponyát saját arcához.*/ MICK: *(csendesen)* Esküszöm./ *Újból megragadja a koponyát és gyengéden megcsókolja. A fények lassan kialszanak.*" (Saját fordítás.)
[468] SHAKESPEARE, William: *Drámák*, i. m. 503. (Nádasdy Ádám fordítása.)

számára. A tetem(ek) felszínre kerülésének oka mindkét drámában az, hogy az új halott helyet kapjon a temetőben. McDonagh a folyamat groteszkségét azzal fokozza, hogy nála a munka természetes részét képezi a halott további megszentségtelenítése, mivel a holttestet valamilyen módon (a kiásást követően) el kell tüntetni. A különbség Shakespeare és McDonagh sírásója között, hogy az előbbi szerzőnél a hivatás tiszteletre méltó foglalkozásként jelenik meg, utóbbinál pedig (a társadalom által kiszabott) büntetésként.

*A konnemarai koponyá*nak a hullák feldarabolását ábrázoló jelenete (SC. 100-111.) Paul Murphy szerint részlegesen visszatér a *Vaknyugat*ban, amikor Coleman a kezében tartott puskával összetöri Valene újonnan beszerzett kerámia szobrocskáit (LW. 193.).[469] A jelenetben *A konnemarai koponya* jelenetéhez hasonlóan, szakrális tárgyak megbecstelenítésének és megsemmisítésének lehetünk szemtanúi.

Ha a *Leenane szépé*re Tom Murphy *Bailegangaire* című darabjának egyfajta átiratként tekintünk, akkor ez elmondható a *Vaknyugat*ról is, amely az értelmezők szerint szoros kapcsolatban áll Sam Shepard *Hamisítatlan vadnyugat* (*True West*)[470] című darabjával, amely maga is Káin és Ábel történetének újragondolása. Shepard drámája két testvér történetét mondja el, közülük Austin forgatókönyvíróként, családjától távol, anyja házában dolgozik, bátyja, Lee pedig, aki piti bűnözőként éli hétköznapjait és alkalmi lopásokból tartja fenn magát, nála vendégeskedik. Austin álma, hogy jelenleg készülő szerelmi történetével sikert arasson Hollywoodban, a dráma cselekményének egy pontján azonban Lee kap alkalmat arra, hogy fivére álmát valóra váltsa. Kettőjük kapcsolatát – Colemanhez és Valenehoz hasonlóan – olyan konfliktusok jellemzik, amelyek pénzzel, sikerrel, hatalommal, és a szülő távollétével kapcsolatosak. Varró Gabriella *Mesterek árnyékában*[471] című műve több szempontból elemzi Shepard művét, és a bibliai intertextusok tárgyalásakor megállapítja, hogy Austin és Lee kezdetben tisztán megfeleltethető a Genezis két alakjának, ahol Austin Ábel, Lee pedig Káin allegóriájaként interpretálható. A dráma második felében azonban „Lee-Káin" „kitaszított lázadó" típusát, agresszivitásra és erőszakra hajlamos attitűdjét Austin veszi át, Lee pedig mint higgadt, megfontolt Ábel-figura jelenik meg. Ebből következik, hogy a szereplők Shepard átdolgozásában „nem tökéletesen másolják le a mitikus modellt, hanem kissé elcsúsznak attól", „[e]z a kis elmozdulás azonban éppen arra lesz jó, hogy a

[469] MURPHY, Paul: The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara, in *The Theare of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 71. A dráma egy korábban már idézett jelenetében Valene régi, viaszból készült szobrait Coleman úgy semmisíti meg, hogy egy tálba teszi őket, majd a tálat a tűzhelybe helyezi, így azok megolvadnak. (LW. 151-152.)

[470] SHEPARD, Sam: Hamisítatlan vadnyugat, in UŐ.: *Az elásott gyermek*, II. kötet, Európa Könyvkiadó, Bp., 1989. 5-80.

[471] VARRÓ Gabriella: *Mesterek árnyékában – Sam Shepard drámái és a hagyomány*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013.

későbbiekben az alapszerepeket el lehessen távolítani a karakterektől, sőt állandó szerepváltásokon mehessenek át a mű folyamán". Shepard így „kiemeli az eredeti történetet a mítoszi, illetve ritualisztikus kontextusból, és a populárisba, a mába és az amerikai tér és idő kontextusába teszi át azt".[472] Coleman és Valene karaktere ebből a szempontból még homályosabban, még nagyobb csúsztatásokkal van ábrázolva, és ez ad lehetőséget arra, hogy karikatúra-szerű figurákként értelmezzük őket, hogy a kettőjük között egyre fokozódó konfliktust Bobby és Jockey[473], vagy Tom és Jerry[474] konfliktusával hasonlítsuk össze, vagy hogy tulajdonságaik alapján párhuzamot vonjunk Beckett drámáinak szereplőivel.[475]

A Shepard-drámával való allúziót több értekezés is kiindulópontként kezeli,[476] ezek a tanulmányok azonban nem fejtik ki részletesen, hogy a *Vaknyugat*nak miért a *Hamisítatlan vadnyugat* az elsődleges pretextusa, és miért nem Káin és Ábel bibliai története, amelyet Shepard 1980-ban keletkezett műve posztmodern eszközökkel élve újrahasznosít. Austin és Lee kapcsolatában meghatározó az a fizikai és pszichikai terror, amely Coleman és Valene kapcsolatára is jellemző. Az előbbi a módszeres bántalmazásokban nyilvánul meg (például amikor a mű végén Austin a Lee nyaka köré tekert telefonzsinórral fojtogatja testvérét), az utóbbi pedig olyan jelentéktelennek tűnő tárgyak felértékel(ődés)ében, mint Austin autójának slusszkulcsa, amely hasonló vita tárgyát képezi, mint a már korábban szóba került házhoz, vagy a pálinkához kötődő tulajdonjog Coleman és Valene kapcsán. A Shepard-darabban a fivérek számára nem mindegy, hogy melyikük tartja magánál a kulcsot. A *Hamisítatlan vadnyugat* nyolcadik jelenetének nyitóképe, amikor Austin az újonnan szerzett kenyérpirítókat helyezi el a konyhaasztalon, a *Vaknyugat* előbb említett hatodik jelenetében íródik újra, amikor Valene az új kerámiafiguráit rakosgatja a polcon. Coleman később ezeket töri darabokra a puskával, ahogyan Lee, Austin írógépét a golfütővel. A jelenetekben mindkét szenvedő fél, a maga számára fontos tárgy(ak)at veszít el. Lee a darab során gyakran említi meg a számára kedves kutyáját, akit kutyaviadalokra hordott, és akivel sok pénzt kerestek együtt: a Valene számára egykor kedves háziállat képe pedig mindvégig a díszlet hátsó falán lóg. Shepard drámájában Lee több alkalommal is eltéveszti a producer, Saul Kimmer nevét, és Kippernek hívja. A befogadó elbizonytalanítása kapcsán már említettem, hogy McDonagh trilógiájában hasonló „running-gag"-ként funkcionáló motívum Welsh atya neve, akit a

[472] Uo. 127-129.
[473] O'TOOLE, Fintan: Introduction, in MCDONAGH, Martin: *Plays 1*, i. m. xvii.
[474] JORDAN, *From Leenane to L.A.*, i. m. 6.
[475] MIDDEKE, i. m. 217.
[476] Lásd például Clare WALLACE: Suspect Cultures (i. m. 171.), Werner HUBER: The Plays of Martin McDonagh (in Jürgen KAMM ed.: *Twentieth-Century Theatre and Drama in English: Festschrift for Heinz Kosok on the Occassion of his 65th Birthday*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 1999. 560.), Aleks SIERZ: *In-Yer-Face Theatre* (i. m. 225.).

szereplők egymás között olykor Walsh-ként emlegetnek. A Connor-fivérek Welsh halála után, a pap levelének hatására kerülnek látszólagosan közelebb egymáshoz: a *Hamisítatlan vadnyugat* egy hasonló pillanata, amikor az anya megérkezik, és a testvérek az eddig tapasztaltakkal ellentétben (ideiglenesen ugyan, de) kiállnak egymásért. Az eddigieken túl a művek közös pontjai közé tartozik, hogy az ismétlésen alapuló poénokon, és a népszerű mozifilmek említésén kívül, mindkét dráma a saját kulturális közegének megfelelően transzformálja Káin és Ábel történetét, ahol a kulturális környezet kliséinek parodisztikus alkalmazása színesíti a történeteket, az így létrejövő demitologizált testvérháborúk pedig – a bibliai történettel ellentétben – nem végződnek gyilkossággal. A *Hamisítatlan vadnyugat*nak van egy fontos tényezője, amely a *Vaknyugat*ban nem szerepel: ez pedig az írás, az alkotás létrejöttének, és körülményeinek tematizálása, amely McDonaghnál *A Párnaember* és *A hét pszichopata és a si-cu* című művekben játszik meghatározó szerepet.

A második trilógia két darabjában meghatározóak az ír történelemmel kapcsolatos utalások. A Leenane-trilógiával ellentétben ezért (is) kap e drámákban kitüntetett szerepet a fikció ideje. *A kripli* legnyilvánvalóbb intertextuális viszonya – mint azt már érintettem – Robert Flaherty-nek *Az arani ember* című fimjével áll fenn, azonban érdekes történelmi összefüggést mutat az a jelenet, amikor Helen tojással dobálja meg bátyját, Bartley-t.

„HELEN: Do you want to play ’England versus Ireland’?
BARTLEY: I don’t know how to play ’England versus Ireland’.
HELEN: Stand here and close your eyes. You’ll be Ireland.

Bartley faces her and closes his eyes.

BARTLEY: And what do you do?
HELEN: I’ll be England.

Helen picks up three eggs from the counter, and breaks the first against Bartley’s forehead. Bartley opens his eyes as the yolk runs down him, and stares at her sadly. Helen breaks the second egg on his forehead.

BARTLEY: That wasn’t a nice thing at all to…
HELEN: Haven’t finished.

Helen breaks the third egg on Bartley.

BARTLEY: That wasn't a nice thing at all to do, Helen.

HELEN: I was giving a lesson about Irish history, Bartley." (CI. 387-388.).[477]

McDonagh ebben a jelenetben megcseréli az ír irodalmi hagyomány által gyakran alkalmazott szerepeket a nemek tekintetében. A folklórból ismert, ártatlan nőként ábrázolt Írország képe itt Bartley alakjában jelenik meg, míg a férfias, erejét és hatalmát demonstráló Anglia szerepét Helen ölti magára. A fiatal lány karaktere kapcsán gyakran szóba kerül a védekezésnek ez a fent olvasható, agresszív formája: Helennek szokása a magánál tartott néhány darab tojással megdobálni a férfiakat. Az akció ebben a jelenetben támadásként értelmezhető, ugyanakkor ez a támadás egy játék részévé válik, létrehozva így a játékot a (színpadi-irodalmi) játékban. Kurdi Mária *Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh* című tanulmányában megállapítja, hogy a tojás *A kripli*ben termékenység-szimbólumként van jelen, melynek megsemmisítése az 1930-as évek gender-központú, konzervatív politikája elleni feminista tiltakozásként interpretálható.[478] A szerző szerint ezt az álláspontot erősíti Helen válasza Billy-nek arra kérdésére, hogy miért kell olyan durvának lennie: „HELEN: I do have to be so violent, or if I'm not to be taken advantage of anyways I have to be so violent" (CI. 415.).[479] Helen tehát explicit módon tiltakozik az őt körülvevő politikai-társadalmi helyzet ellen, Írország pedig az 1930-as években erősen férfi-központú társadalomnak volt mondható.

Ahogyan a *Godot-ra várva* teniszlabda-motívuma tovább él *A konnemarai koponyá*ban, úgy jut szerephez *A játszma vége*nek messzelátója *A kripli*ben. Az eszköz mindkét darabban a látóhatár kiterjesztését, meghosszabbítását szolgálná, azonban ironikus módon egyik drámában sem tölti be funkcióját. Beckett drámájában Clov semmi olyat nem lát a tárgy segítségével, ami Hamm-et érdekelné, Bartley-nak pedig leghőbb vágya, hogy legyen egy messzelátója, azonban maga sem tudja pontosan, hogy azt mire használná.

---

[477] „HELEN: Akarsz „Anglia Írország ellen"-eset játszani?/ BARTLEY: Nem tudok „Anglia Írország ellen"-eset játszani./ HELEN: Maradj, ahol vagy és hunyd le a szemed. Te leszel Írország./ *Bartley szembefordul vele, és becsukja a szemét.*/ BARTLEY: Te mit csinálsz addig?/ HELEN: Én leszek Anglia./ *Helen fog három tojást a pultról, és feltöri az elsőt Bartley homlokán. Bartley kinyitja a szemét, az arcán csurog le a tojás, szomorúan néz Helenre. Helen feltöri a második tojást is Bartley homlokán.*/ BARTLEY: Ez egyáltalába nem szép dolog volt, amit…/ HELEN: Nem fejeztem be még./ *Helen feltöri a harmadik tojást is Bartley homlokán.*/ BARTLEY: Ez egyáltalába nem szép dolog volt, amit műveltél, Helen./ HELEN: Leckét kaptál tőlem az ír történelemből, Bartley." (Varró Dániel fordítása.)

[478] KURDI Mária: Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 111-112.

[479] „HELEN: Muszáj ilyen erőszakos legyek, vagyishát ha a helyzetemmel nem akarom hogy visszaélés történjék, muszáj akkor ilyen erőszakos legyek." (Varró Dániel fordítása.)

A kripli és *Az inishmore-i hadnagy* közös szerkezeti tulajdonsága, hogy kilenc jelenetre tagolódnak, e hasonlóságon túl pedig Helen és Bartley jelentéktelen dolgokon civakodó alakja mintha megismétlődni látszana az utóbb említett dráma testvérpárjában, Mairedben és Davey-ben. Maired ugyanolyan erőszakos és faragatlan, mint Helen, utóbbi tojással dobálja a férfiakat (és fivérét), előbbi pedig *Az inishmore-i hadnagy* nyolcadik jelenetében INLA katonákat vakít meg légpuskájával, ezt megelőzően pedig testvérének is kis híján kilövi a szemét. Bartley és Davey alakja e két markáns női karakter mellett elesettnek és femininnek hat. *Az inishmore-i hadnagy* történelmi utalásai közül a három legjelentősebbnek Hamvai Kornél fordítása lábjegyzetben ad magyarázatot. A dráma negyedik jelentében Joey hozza szóba a Véres Vasárnapot (Bloody Sunday[480]), amellyel arra az 1972. január 30-án történt eseményre gondol, amikor Belfastban a tüntető tömegre tüzet nyitó angol katonák tizenhárom civilt öltek meg.[481] Maired a hatodik jelenetben a guilfordi négyekről (Guilford Four) beszél Padraic-nak,[482] a lány macskája pedig Sir Roger Casement (1864-1916) brit diplomatáról van elnevezve, akit az angolok hazaárulásért akasztottak fel, „mert német támogatást akart megnyerni az ír függetlenség ügyének”.[483]

Az intertextualitás alkalmazásának szempontjából *A Párnaember* McDonagh legjelentősebb művének tekinthető. A dráma az alakzat segítségével bonyolult szövegközi hálózatot hoz létre, amelyet nehéz teljes mértékben feltérképezni. A darab apró utalásai (melyek esetében olykor egyetlen betű implikálja a befogadói asszociációt) ezen kívül olyan más irodalmi alakzatokkal együtt jelennek meg, mint az önreflexió, vagy a mise en abyme jelensége. A darabban elhangzó, vagy megjelenített történetek megfelelő kiindulópontnak bizonyulnak az értelmezés irányának meghatározásakor.

*A Párnaember*ben Katuriannak hét, Tupolskinak egy meséje hangzik el, valamint Michal említi Katurian további két történetének a címét, amelyek teljes egészében nem hangzanak el ugyan, de nagy vonalakban megismerjük a szüzséjüket. E két mese az „Az arcok pincéje” és a „Shakespeare-szoba”. Az előbbi levágott arcokról szól, melyeket bögrében tartanak a pincében, az utóbbi Shakespeare-ről, aki egy fekete törpenőt tart egy dobozban, akit minden alkalommal egy karóval szurkál, amikor új darabot szeretne írni. Az első a horrorfilmekben már-már klisének számító „ijesztő sötét pince” képét idézi meg, a második pedig már címében is a színház- és irodalomtörténet egy jelentős személyére utal. Tupolski

[480] Bloody Sunday elnevezéssel több eseményt is jegyeznek az ír történelemben.
[481] Lásd: *Pogánytánc – Mai ír drámák*, i. m. 518.
[482] „1974-75-ben három ír férfit és egy nőt tartóztattak le azzal a váddal, hogy felrobbantottak egy guilfordi katonai kantint, ahol 25 ember halt meg; tizennégy évvel később, 1989-ben fellebbviteli tárgyaláson mind a négyüket elengedték bizonyíték hiánya miatt.” Uo. 523.
[483] Uo. 552.

meséje „A süket kisfiú története a hosszú vasúti síneken. Kínában” Katurian történeteinek paródiájaként értelmezhető, valamint Tupolski foglalkozásának allegorikus olvasataként. A történet elmondása után Tupolski saját értelmezésével, maga bontja fel ezt az allegóriát. P. Müller Péter *Test és teatralitás* című könyvének *A Párnaember*ről írt fejezetében Katurian történeteinek mindegyikében valamilyen kulturális összefüggést vél felfedezni és hangsúlyozza, hogy „ezek a történetek igen heterogén, széttartó hagyományokhoz kapcsolódnak”.[484]

> „A ’Kisjézus’ történetnek és hatásmechanizmusának az alapja a Bibliáról, az eredeti történetről meglévő ismeretünk. Ez a történet – a maga borzalmaival – felidézi Jorge Luis Borges egyik elbeszélését a ’Márk evangéliumát’. A ’Mese a városról a folyó partján’ egy 13. századi legendára utal, amelyet a Grimm testvérek ’A hamelni patkányfogó’ címmel rögzítettek. (…) A ’Mese a Három Ketreces Útkereszteződésről’ egy olyan kivégzési módszerre és eszközre utal, amelyet a 19. század közepén vontak ki a gyakorlatból. ’Az almaemberkék’ egy városi legendára épül, amely Halloweenhez kapcsolódik. (…) A malacról szóló mese eredete a népmesékig vezethető vissza. A címadó történet a maga paradox időszerkezetével ’a primitív társadalmak mitikus narratíváival rokonítható’, és olyan, a popkultúrába tartozó képregényhősökkel mint a Denevérember (Batman) és a Pókember (Spiderman). Emellett a Párnafiú (Pillowboy) a Halloween során a gyerekek által gyakran viselt jelmez”.[485]

A fenti idézet Katurian történetei közül kihagyja „Az író és az író bátyja” címűt, amelyben szintén érezhető a Grimm testvérek hatása. Patrick Lonergan megjegyzi, hogy a Grimm fivérek meséiben a testvérek általában két, egymástól nagyon különböző attitűdöt képviselnek: az egyik jóságos, a másik gonosz, vagy az egyik gazdag, a másik szegény. *A Párnaember*ben adott két testvér, az egyikkel a szülők jól bántak, kényeztették és dicsérték, a másikat fogságban tartották és kínozták;[486] az egyik tehetséges, és sikeres író szeretne lenni, a másik szellemi fogyatékos. A drámában Tupolski és Ariel nyomozókaraktereinek viselkedése

[484] P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, i. m. 281-282.
[485] Uo.
[486] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 112.

is eltérő: előbbi intelligenciáját alkalmazva próbálja vallomásra bírni Katuriant, utóbbi brutális erőszakhoz folyamodik.[487]

Az intertextuális utalások nem csak a történetek, hanem a szereplők nevei kapcsán is érdekes irodalmi összefüggésekre világítanak rá. Ondřej Pilný *Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre* című tanulmánya megállapítja, hogy a szereplők nevei különböző nemzetekhez tartoznak.[488] Tupolski neve valószínűleg orosz vagy lengyel nyelvterülethez köthető, Michal a Mihály vagy a Michael név szláv megfelelője, Katurianról *Pilný* azt állítja, hogy örmény eredetű név,[489] Ariel neve pedig Shakespeare *A vihar* című darabjára enged asszociálni, ahol ez a neve az egyik Prosperot segítő lénynek.[490] Ariel kezdettől fogva megveti Katuriant a gyerekgyilkosságok gyanúja miatt, és amikor az első bántalmazásokat végzi a főszereplőn, hangsúlyozza, hogy Tupolski sokkal rosszabb nála: „ARIEL: Oh, I almost forgot to mention… I'm the good cop, he's the bad cop" (PM. 12.).[491] Brian Cliff azt írja, hogy McDonagh csak látszólag hoz létre ironikus kontrasztot Ariel neve és karaktere között azzal, hogy egy jó szándékú természetfeletti lény nevét adja egy durva, faragatlan rendőrnek.[492] *A Párnaember*ből való előző idézet iróniája végig érezhető a darab során, azonban amikor a mű végén kiderül, hogy Katurian egyetlen gyereket sem ölt meg, Ariel megtagadja Tupolski parancsát és nem égeti el az író történeteit. Ez a cselekedet az idézet iróniája helyett annak valódi tartalmát helyezi előtérbe és a mű végén Ariel valóban „a jó zsaruvá" Tupolski pedig „a rossz zsaruvá" válik.[493] Ezt az állítást támasztja alá, hogy a vallatáshoz szükséges erőszakos akciókat minden alkalommal Ariel végzi el Katurianon, a dráma végén mégis Tupolski végzi ki a főszereplőt, kegyetlenül, és önkényesen megfosztva őt a tíz másodperces felkészülési időtől, amelyet ígért neki. A nyomozó neve tehát a dráma nagy részét tekintve iróniát sugall, azonban a zárójelenet cselekménye alapján kijelenthető, hogy *A Párnaember* Arielje legalább annyira segíti Katuriant, mint *A vihar* Arielje Prosperot.

Tupolski neve (Туполски) az orosz és a szerb nyelvben a Туп (tup) szótőből eredeztethető, melyhez melléknévként olyan jelentések társíthatók, mint tompa, életlen,

---

[487] Uo. Lonergan említi, hogy a testvérek alapvető különbségein túl a Grimm-mesékkel való hasonlóság a művekben megjelenő brutális erőszak is. *A kéz nélküli lány* című mesében például egy szegény molnár tudtán kívül köt egyezséget az ördöggel, amelynek következményeként arra kényszerül, hogy saját kezűleg vágja le lánya kezeit.

[488] PILNÝ, Ondřej: Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 215.

[489] Uo.

[490] Babits Mihály fordításában Ariel „*légi szellem*"-ként van definiálva. In *Shakespeare összes drámái*, IV. kötet, Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. 799.

[491] „ARIEL: Ja, el is felejtettem mondani… Én vagyok a jó zsaru, ő meg a rossz zsaru". (Merényi Anna fordítása.)

[492] CLIFF, Brian: The Pillowman: A new story to tell, in RUSSELL, Richard Rankin ed.: *Martin McDonagh: A Casebook*, Routledge, London and New York, 2007. 141-142.

[493] Uo.

oktondi, bárgyú. (A szótőhöz kapcsolódó orosz kifejezések közül érdemes megemlíteni még a тупица szót, amely „bambá”-t jelent.) A lengyel nyelvben a tompa szó megfelelője az ezekhez hasonló tępy. Tupolski neve a darabban nem tartalmaz intertextuális összefüggéseket, nevének etimológiája azonban az elbizonytalanító mechanizmusok kapcsán már kifejtett (referenciális és figuratív) olvasási módok miatt fontos. A szereplő a darabban az előbb már említett intelligens nyomozó benyomását kelti, valójában azonban szűklátókörű ember, akinek oktondisága, tompaeszűsége abban fogható meg, hogy a mesék értelmezésével kapcsolatban csak saját, referenciális olvasatát képes elfogadni, és nem látja be, hogy Katurian figuratív olvasata ugyanúgy érvényes értelmezés lehet.

A főszereplő neve két világirodalmi összefüggés lehetőségét hordozza magában. A főhős teljes neve Katurian K. Katurian, ahol a K. rövidítés szintén Katuriant jelöl. A keresztés a családnév ismétlése megidézi Vladmimir Nabokov *Lolita* című regényét,[494] amelynek a főhőse a negyven év körüli Humbert Humbert, aki a regény cselekményének kezdetekor egy börtönben ül (gyilkosság miatt), ahol könyvet ír egy tizenkét éves lánnyal folytatott szerelmi viszonyról, a befogadó tehát Humbert visszaemlékezését olvassa. Gintli Tibor és Schein Gábor a következőt írják a regény kapcsán *Az irodalom rövid története* című könyvük második kötetében:

> „Ahogy a fiktív elbeszélő neve is tautológia, úgy maga a regény is az ismétlés különböző eljárásaiból építkezik. Semmi sincs először, minden másodszorra van. Az ismétlés a keletkezés pillanata. A mű idézések, áthelyezések átírások játékait űzi”.[495]

Az idézet teljes mértékben igaz, ha *A Párnaember* című drámára vonatkoztatjuk. McDonagh darabjában nem a fiktív elbeszélő, hanem a főhős neve lesz tautológia, a dráma pedig maga is „az ismétlés különböző eljárásaiból építkezik. Semmi nincs először, minden másodszorra van”, hiszen Tupolski, Ariel, Katurian és Michal már előzetes ismeretekkel rendelkeznek a meséket illetően, így az általuk elkövetett „ismétlés lesz a keletkezés pillanata”, amikor a befogadó megismeri a műve(ke)t.

A főhősök nevének hasonlóságán túl *A Párnaember* és a *Lolita* tartalmi és szerkezeti összefüggéseket is mutat. Humbertet gyilkosság vádjával tartják börtönben, ahogy Katurian is ezzel a váddal kerül a kihallgató szobák légkörébe. A két főszereplő foglalkozása (bizonyos értelemben perverziója) is hasonló: mindketten gyerekekről írnak szokatlan,

[494] NABOKOV, Vladimir: *Lolita*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2011.
[495] GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor: *Az irodalom rövid története – A realizmustól máig*, Jelenkor, Pécs, 2007. 602.

megbotránkoztató történeteket. Mindkét mű szerzője a huszadik század közepére helyezi műve cselekményének időpontját és a narratív beágyazás technikáját alkalmazza: Nabokov regényét Humbert, míg McDonagh meséit Katurian írja meg. Ez utóbbi mozzanatról írja Cliff már idézett tanulmánya, hogy Katurian történetei azokon az írásokon alapulnak, amelyeket McDonagh még azelőtt írt, hogy szövegeivel filmvállalatoknál, rádióknál próbált volna szerencsét.[496]

Katurian nevével szoros összefüggésben áll a szereplő lakcíme, amely saját meghatározása alapján Kamenice 4443. Ondřej Pilný a cím kapcsán megállapítja, hogy hiányzik belőle az utcanév, a házszám pedig ugyanazon „a nyelvi tréfán alapul, amely az író nevét is érinti: a négyes, amely önmaga megnevezését háromszor ismétli”.[497]

A második világirodalmi összehasonlítás alapja a Katurian nevének közepén álló „K.” betű, amely Franz Kafka műveit emeli az értelmezés fókuszába. McDonagh drámájában egyértelműsíthető, hogy a főszereplő nevében a „K.” egy rövidítés, Kafka műveiben azonban ez a megközelítés leszűkítené a szereplők neveinek értelmezési lehetőségeit. A betű Kafkának három művében funkcionál névként: *A per* és *A kastély* című regényekben, és az *Álom* című novellában. Györffy Miklós *Polgárok és művészek* című kötetében ír a „K.” alakról *A per* kapcsán, amelyben Josef K.-t „névtelen, arc nélküli figurá”-nak nevezi, üres formának, „amelyet a regény nem pszichologikus tartalommal, hanem parabolikus sokrétűséggel tölt meg”.[498] A szerző értelmezésében a főhős fontos tulajdonsága az identitáshiány, amelyet a nevében szereplő betű is kifejez; olyan szereplő, akinek „érzelmei nincsenek, legföljebb gondolatai, ezek azonban (…) annak a szerepnek a tartozékai, amelyet Josef K. ’megtestesít’ – már amennyire üres forma megtestesíthet”.[499] A név rövidítésként való értelmezésének lehetőségét hordozza magában Fred Lönker interpretációja, aki az *Álom* című művet elemezve – amelynek a főhőse szintén Josef K. – arról ír, hogy a művészet a novellában „írásként

---

[496] CLIFF, Brian, i. m. 140. és 178. Cliff az utóbbi szöveghelyen Fintan O’Toole *A Mind in Connemara: The Savage World of Martin McDonagh* című cikkére hivatkozik (in *NewYorker*, 2006. március 6. 40–47., vagy http://www.newyorker.com/archive/2006/03/06/060306fa_fact_otoole, letöltés: 2015. április 1.), amely McDonagh életrajzi momentumaival (is) foglalkozik. McDonagh a drámaírás előtt más műnemben is próbálkozott alkotni, de műveit többször visszautasították. O’Toole cikke megjegyzi, hogy a szerző *A Párnaember* egyik meséjét (Mese a városról a folyó partján) 16 éves korában írta. Rendkívül ironikus, hogy a szerző egy korábban írt, egyszer már visszautasított művével úgy arat sikert, hogy egy nagyobb szerkezetnek rendeli alá. E tanulmányban McDonaghot idézve O’Toole elmondja, hogy a szerzőre épp Nabokov és Borges novellái hatottak a legnagyobb mértékben.

[497] PILNÝ, Ondřej: Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre, in *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, i. m. 215.

[498] GYÖRFFY Miklós: *Polgárok és művészek – Metszet a XX. századi német prózából*, Tankönyvkiadó, Bp., 1990. 48.

[499] Uo. 49.

asszociálódik”.[500] A történetben K. azt álmodja, hogy egy kanyargós úton egy sírgödörhöz ér, ahol egy művésszel találkozik, aki egy közönséges ceruzával, arany betűket kezd írni a sírkőre. Amikor a cifra betűk eljutnak az „Itt nyugszik J” feliratig, a művész elakad, zavarba jön, K.-ra néz, majd dühödten a sírhalomba rúg. K. ekkor a „J” betűt a saját neve kezdőbetűjeként azonosítja és beleveti magát a sírba. A művész ezután már folytathatja az írást, K. neve pedig „hatalmas cirádákban” száguld végig „odafenn a sírkövön”.[501] Lönker szerint az út, amin Josef K. eljut a sírig művészi, mert Kafka a „künstlich” jelzőt használja rá, így az út a művészet útjaként értelmezhető,[502] ezen kívül K. és a művész kapcsolata, valamint K.-nak a vele közös megegyezés alapján végrehajtott cselekvése is azt a célt szolgálja, hogy a műalkotás – az írás – létrejöjjön, következésképpen a „K.” betű felfogható a künstler (művész) szó rövidítéseként.

Az *Álom*ban Josef K. és a művész együttműködik azért, hogy létrejöhessen a művészet, Katuriannak pedig Ariel segítségére van szüksége, hogy művei fennmaradhassanak, ám mindkét főhősnek az életét kell adnia a művészetért. Brian Cliff már idézett tanulmánya szerint McDonagh drámája arra a klisére játszik rá, mely szerint a művészetért szenvedni kell, és a nagy szenvedés nagyszerű művészetet hoz(hat) létre.[503] „Az író és az író bátyja” című történetben a szülők magatartásában ez az elmélet manifesztálódik: az egyik fiukat kínozzák, annak reményében, hogy a kínzás hatására a másik fiúból nagy művész lesz.[504]

A per és *A kastély* sötét, rejtélyekkel teli, nyomasztó környezete és *A Párnaember*ben ábrázolt totális diktatúra világa között jelentős párhuzamok vonhatók. E három mű hasonló abszurd elemekből épül föl, amelyek közül Kafka műveiben az egyik legfontosabb az ébredés és az álom kapcsolatának problémája. Fried István *Álom, álomszerűség Kafka regényeiben* című tanulmánya a kérdéskört pszichoanalitikus vizsgálatok alapján közelíti meg, és azt állítja, hogy Kafka műveiben „az álom és ébrenlét határainak szétoldása, az álom és ébrenlét ’fölcserélhetősége’, az álomban létrejött szerepcsere a szerző világértelmezésének ambivalenciája szerint szerveződik”.[505] Kafka szereplői (Josef K. vagy Gregor Samsa)

---

[500] LÖNKER, Fred: Álom, in Michael MÜLLER szerk., *Interpretációk – Franz Kafka regények és elbeszélések*, Láva Kiadó, Bp., 2006. 219.
[501] KAFKA, Franz: Álom, in UŐ.: *Elbeszélések*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2009. 268.
[502] LÖNKER, i. m. 219.
[503] CLIFF, Brian: The Pillowman – A new story to tell, in *Martin McDonagh: A Casebook*, i. m., 137-138.
[504] Uo. Cliff ugyanitt megjegyzi, hogy a dráma megidézi azokat a téves nézeteket, hiedelmeket is, melyek szerint a művészet képes létrehozni a szenvedést, illetve hogy az erőszakot kifejező művészet felelős lehet az emberek erőszakosságáért.
[505] FRIED István: Álom, álomszerűség Kafka regényeiben, in UŐ.: *Írók, művek, irányok – Kalandozások a világ irodalmainak labirintusában*, Tiszatáj könyvek, Szeged, 2002. 73.

számára tehát az ébredés egy a megszokottól eltérő világba való belépést jelent(het), amely álomszerű tulajdonságokkal rendelkezik. Ebből eredeztethető Kafka fiktív világának abszurd volta, a világ irracionalitását pedig a szereplők nem tudják (meg)magyarázni. *A Párnaember* keretes szerkezetét az adja, hogy Katurian a mű elején és a végén sem lát: az első jelenetben be van kötve a szeme, a mű zárójelenetében pedig egy zsák van a fejére húzva. Amikor a mű elején a kötés lekerül Katurian szeméről, belép abba az abszurd világba, amelyben ugyanolyan üldözötté válik, mint Josef K. *A per*ben, a világból való kilépéshez pedig ugyancsak szükséges a szemfedő, a valódi kilépés azonban csak az élete árán lehetséges, akárcsak Kafka szereplőjének esetében. Katurian utolsó napja Kafka hősének életéhez hasonlóan éber rémálommá válik. *A per* és *A kastély* K.-jához hasonlóan ő is megpróbálja interpretálni a körülötte történő érthetetlen események sorozatát, elméleteit azonban sorra érvényteleníti a hazugságok, kihallgatások és „bizonyítékok" útvesztője. Milan Kundera Kafka-tanulmányában azt írja, hogy az író látomása „a totalitárius társadalom előképe",[506] amely társadalom *A Párnaember* világának is elemi részét képezi. Az ábrázolt társadalmakban és fiktív világokban Kafka és McDonagh szereplői hasonló magatartást mutatnak. Josef K. nem érti, miért tartóztatták le, ahogyan Katurian sem. A körülményekre Kafka regényeiben kétfajta reakciót látunk a főszereplőktől: *A per*ben Josef K. kétségbeesetten menekül, *A kastély* K.-ja pedig elégedetlenkedik, és azzal a céllal indul a kastélyba, hogy kiderítse, mi folyik ott. Katuriannál mindkét magatartás megfigyelhető: a nyomozók jelenlétében érezhetően alárendelt pozíciót vesz fel, a második felvonás első jelenetében azonban Michalnak próbálja megmagyarázni az események mögötti konspirációt. K. és Katurian számára a szituáció értelmezése lenne a kulcs ahhoz, hogy elérjék céljukat: az előbbi szereplő célja, hogy bejusson a kastélyba, az utóbbié pedig, hogy kijusson a börtönből. Ahogyan *A per*ben megkérdőjelezhető, hogy mi Josef K. bűne, és ez feltételezésekhez, találgatásokhoz vezet a főszereplő és a befogadó részéről, úgy *A Párnaember* Katurianjának perspektívájából is jogosan tehető fel ez a kérdés, melyre egyik esetben sem kapunk választ. Az utóbb említett mű kapcsán a bűn tisztázásának kérdése jelenik meg a „Mese a Három Ketreces Útkereszteződésről" című történetben, amelyben a fogságban tartott szereplőt Josef K.-hoz és Katurianhoz hasonlóan úgy ölik meg, hogy nem tudja meg mi a bűne, annak ellenére, hogy tudja, hogy elkövette azt.

*A per*rel összefüggésben Michal kapcsán is érdemes megemlíteni egy fontos mozzanatot. Michalról a befogadó (egy ideig) azt feltételezi, hogy Katurian meséi alapján

[506] KUNDERA, Milan: Kafka, in DOBAI Péter szerk.: *Rimbaud Abesszíniában*, Nagyvilág könyvek, 1998. 68.

követte el a gyilkosságokat. Ha a feltételezés beigazolódna, akkor az azt jelentené, hogy cselekvéseihez példázatként használta Katurian meséit, ahogyan Josef K. is példázatként értelmezi a kapuőr legendáját. A parabola lényege mindkét esetben az útmutatás lenne, ennek ellenére a történetek egyik mű esetében sem töltik be ezt a funkciót.

*A Párnaember*ben a nyomozók egy alkalommal úgy próbálják rávenni Katuriant a vallomásra, hogy eljátsszák, hogy a bátyját, Michalt a szomszéd cellában kínozzák. A színen hallatszanak Michal üvöltései, Katurian pedig aggódni kezd testvére testi épsége miatt. Amikor Ariel belép, a keze be van kötve, a kötésen pedig vérfolt látszik, mire Tupolski így szól: „And look at your hand, that's so obviously fake blood." (PM. 29.).[507] Ez a szövegrész két okból is érdekes. Egyrészt mert leleplezi a két nyomozót, akik hazudtak Katuriannak arról, hogy a testvérét bántalmazták, másrészt mert a művér használata a darabban önreflexív alakzatként funkcionál, ahol a dráma a reprezentáció során önmagára, mint műalkotásra hívja fel a figyelmet, és ezáltal ironikus hatást kelt, hiszen a színrevitel alkalmával az Arielt játszó színész keze akkor is művérrel volna bekenve, ha a dráma szövege szerint valóban sérült lenne.[508] Ehhez hasonló önreflexív mozzanat, amikor a második felvonás első jelentében Katurian és testvére közös cellában tartózkodik, és előbbi rájön arra, hogy a két nyomozó valójában nem bántalmazta Michalt, s ezáltal leleplezi Tupolski és Ariel előbb idézett trükkjét. Katurian ezután arról végez eszmefuttatást, hogy nem feltétlenül kell mindent elhinni, amit a két nyomozó mond, és elkezd az első felvonásban történtekre fikcióként reflektálni, majd pár mondat erejéig saját magát is egy lehetséges fiktív történet szereplőjeként interpretálja. A jelenet ily módon metafikcióvá válik, amely kérdéseket tesz fel a dráma cselekményén belüli fiktív és valós elemekre vonatkozóan.

> „KATURIAN: Why are we being so stupid? Why are we believing everything they're telling us?
> MICHAL: Why?
> KATURIAN: This is just like storytelling.
> MICHAL: I know.
> KATURIAN: A man comes into a room, says, 'Your mother's dead,' yeah?
> MICHAL: I know my mother's dead.

[507] „Nézd meg a kezedet is… Látszik rajta, hogy művér". (Merényi Anna fordítása.)
[508] P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, i. m. 279.

KATURIAN: No, I know, but in a story. A man comes into a room, says to another man, Your mother's dead.' What do we know? Do we know that the second man's mother is dead?

MICHAL: Yes.

KATURIAN: No, we don't.

MICHAL: No, we don't.

KATURIAN: All we know is that a man has come into a room and said to another man, Your mother is dead.' That is all we know. First rule of storytelling. 'Don't believe everything you read in the papers.'

(…)

KATURIAN: A man comes into a room, says, 'Your brother's just confessed to killing of three children and we found one of the kid's toes in a box in your house.' What do we know?

MICHAL: Aha! I get it!

KATURIAN: Do we know that the brother has killed three children?

MICHAL: No."

„KATURIAN: Oh, my God. 'A writer in a totalitarian state is interrogated about the gruesome content of his short stories and their similarities to a number child-murders that are happening in his town. A number of child-murders… that aren't actually happening at all.' *(Pause)* I wish I had a pen now. I could do a decent story out of this." (PM. 39-41.)[509]

[509] „KATURIAN: Hogy lehetünk ilyen hülyék? Miért hiszünk el mindent, amit mondanak?/ MICHAL: Miért?/ KATURIAN: Olyan ez, mint a történetmondás./ MICHAL: Igen./ KATURIAN: Bejön egy ember a szobába és azt mondja: 'Meghalt az anyád', érted?/ MICHAL: Tudom, hogy meghalt az anyám./ KATURIAN: Jó, jó, de egy történetben. Bejön egy ember a szobába és azt mondja a másiknak: 'Meghalt az anyád'. Mit tudunk? Tudjuk, hogy meghalt a másik anyja?/ MICHAL: Igen./ KATURIAN: Nem, nem tudjuk./ MICHAL: Nem, nem tudjuk./ KATURIAN: Csak annyit tudunk, hogy bejött egy ember a szobába és azt mondta a másiknak: 'Meghalt az anyád'. Ez minden, amit tudunk. A történetmondás első számú szabálya: 'Ne higgy el mindent, amit az újságban olvasol.'/ (…)/ KATURIAN: (…) Szóval bejön egy ember a szobába és azt mondja. 'A bátyja épp most vallotta be, hogy meggyilkolt három gyereket. Az egyik kisfiú levágott lábujjait meg is találtuk a házában egy dobozba rejtve.' Mit tudunk?/ MICHAL: Á! Most már értem!/ KATURIAN: Tudjuk, hogy a bátyja megölt három gyereket?/ MICHAL: Nem."

„KATURIAN: Úristen. 'Egy totális diktatúrában letartóztatnak egy írót, hogy kihallgassák a rémtörténetei és a városban folyó sorozatos gyerekgyilkosságok közti kísérteties hasonlóságról. Valójában nem történt egyetlen gyilkosság sem. De ő ezt nem tudhatja…' *(Szünet.)* Kár, hogy nincs nálam toll. Egész jó kis novellát kerekíthetnék ebből." (Merényi Anna fordítása.)

A Párnaember kapcsán az intertextualitás és az önreflexió mellett a másik fontos irodalmi alakzat a mise en abyme. Mint az ismeretes, a modern értelemben vett fogalmat az irodalmi művekre vonatkoztatva először André Gide használta, a jelenség első, alapos elméleti kidolgozása azonban Lucien Dällenbach *Le Récit spéculaire* című 1977-es könyvéhez kötődik. Az utóbbi szerző *Reflexivitás és olvasás* című szövegében egy zárójeles megjegyzésben definiálja a fogalmat: „jelen tanulmány a címzett nézőpontjából vizsgál olyan öntükröző szövegeket, amelyekben *mise en abyme(ek)* található(ak) (azaz egy vagy több olyan megkettőzést tartalmaznak ezek a szövegek, amelyek tükörként vagy mikrokozmoszként működnek a szöveghez képest)”.[510] Dallenbäch tanulmányának magyar fordításával azonos tanulmánykötetben jelent meg Jablonczay Tímea *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban* című írása, amely Dallenbächot kiegészítve írja a következőt: „A beágyazó és beágyazott narratíva közötti tematikus viszony egy sajátos esete a *mise en abyme,* amely az elbeszélést (récit) tükröző belső tükör; az egészet a rész ismétli vagy megtévesztő módon duplikálja. A részről, a fragmentumról pedig feltételezhető, hogy magába foglalja az egészt, mely tartalmazta azt. A *mise en abyme* az önreferencialitás olyan esete, mely (elvileg) végtelen regresszust eredményez”.[511] Lényegében mindkét definíció ugyanazt állítja, azonban Jablonczay meghatározása pontosabb, tisztább megfogalmazás Dällenbachéhoz képest.

A drámában Katurian meséi közül az alakzat három történet esetében ismerhető fel. A „Mese a Három Ketreces Útkereszteződésről” *A Párnaember* cselekményének redukált változataként értelmezhető. Katurian – a mesében szereplő, ketrecbe zárt rabhoz hasonlóan – választ keres a bűnére, s miután erőfeszítései hiábavalóak, Tupolski lelövi őt a mű végén, ahogyan azt a történetben az arra járó rabló teszi a mese hősével.[512] ’A Párnaember’ című mese főszereplője a Párnaember, a történet pedig egy olyan drámába van beágyazva, amelynek ugyanez a címe. „Az író és az író bátyja” című történet Katuriannak – saját bevallása szerint – egy önéletrajzi írása: róla és a bátyjáról, Michalról szól, a történetből azonban nem derül ki egyértelműen, hogy valójában ki az író és ki az író bátyja. A dráma cselekményének a narratív szintjén megismerkedhetünk Katuriannak (az író) és a bátyjának a történetével, saját valóságunk szintjén pedig adott a dráma írója, Martin McDonagh, akinek van egy John Michael nevű bátyja, aki történetesen forgatókönyvíró, így ezen a szinten

[510] DALLENBÄCH, Lucien: Reflexivitás és olvasás, in BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea szerk., *Narratívák 6. – Narratív beágyazás és reflexivitás*, Kijárat Kiadó, Bp. 2007. 39.
[511] JABLONCZAY Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban*, Uo., 8.
[512] *A Párnaember* és a „Mese a Három Ketreces útkereszteződéről” közötti hasonlóságokról Patrick Lonergan is ír, lásd: LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 108-109.

(ahogyan Katurian meséjében) ismét megkérdőjeleződik, hogy kit tekintünk az írónak és kit a bátyjának.

A dráma narratív szintjeinek szövevényessége és bonyolult szerkezete ellenére rá lehet mutatni olyan szöveghelyekre, ahol az utóbbi két mese egy-egy momentuma a dráma cselekményének szintjén megismétlődni látszik. Az első felvonás második jelenetében Katurian „Az író és az író bátyja" című mesének megfelelően (a mesét eljátszva) egy párnával megfojtja a szüleit (PM. 34-35.), majd a második felvonás végén ugyanezt teszi Michallal (PM. 67.). A mese elején a hét éves gyerek a szobájának téglafalán át hallja a bátyja szenvedését (PM. 31.), amely magyarázza Katurian pánikszerű félelmét, amikor a darab elején Michal kiáltásait hallja a szomszéd cellából (PM. 23.).[513] Ez utóbbi jelenet fordítottját láthatjuk a második felvonás elején (PM. 36.), amikor Michal próbálja felidézni „A zöld kismalac" történetét, ám a szomszéd cellából áthallatszanak Katurian borzalmas üvöltései, amelyek folyton megszakítják Michal gondolatmenetét. A művér kapcsán már idézett rész önreflexív tulajdonsága miatt válik mise en abyme jellegűvé: Tupolski és Ariel trükkje itt ugyanis „színház a színházban" jelenségként lesz értelmezhető. A szerkezet kapcsán újra megemlítendő a főszereplő neve, mert a Katurian névben, a háromszoros ismétlődés miatt fellelhető a mise en abyme, hiszen a keresztnév és a vezetéknév közötti név ugyanaz, mint amelyek őt közrefogják.

P. Müller Péter *Test és teatralitás* című könyvének *A Párnaember*ről írt fejezetében említi, hogy a drámában „[a]z elbeszélt és eljátszott mesék ritmusa egy olyan szerkezetet hoz létre, amilyen az egymásba illeszkedő orosz Matrjoska-babákra emlékeztet".[514] Werner Huber *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?* című tanulmányában ugyanerre a struktúrára reflektál, amikor a kínaidoboz-szerkezetről beszél.[515]A McDonagh-értelmezések két leggyakrabban szóba kerülő prózaírója Nabokov és Borges. E két szerző hatása leginkább *A Párnaember* kapcsán mutatkozik meg, a Borgesszel való kapcsolat pedig éppen a szóban forgó alakzat alkalmazásában ismerhető fel. *A Párnaember* önmaga címét háromszor ismétlő szerkezete megidézi *Az elágazó ösvények kertje* című Borges-novellát, amelyben szintén előkerül egy fiktív mű (egy regény), ami ezt a címet viseli. A novella először 1941-ben jelent meg, *Az elágazó ösvények kertje* című kötetben. A Borges-szöveggel való relációt erősíti, hogy a főhős ebben a műben is üldözött, és hogy a fikció központi témája itt is egy szöveg, és annak értelmezési lehetőségei. Az argentin

[513] Ezt az összefüggést P. Müller Péter is említi, lásd: P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, i. m. 279.
[514] Uo. 284.
[515] HUBER, Werner: *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?*, i. m. 288.

szerző életművében a mise en abyme gyakran előforduló szövegszervező elem, amely lehetővé teszi, hogy az elbeszélt történet „analogikusan önmagát tegye témájává”.[516] Szabó Gábor *Hiány és jelenlét* című könyvének értelmezése szerint ez a „szerkesztési trükk dialógusba lépteti a művet saját magával, hiszen megteremti egy önértelmező apparátus hatókörét, s ezáltal megkísérli szabályozni – redukálni vagy végtelenné tágítani – értelmezési lehetőségeinek határait. Borges szövegeinek esetében a mise en abyme mindenkor a történet végtelenítésében, lezárhatóságának kijátszásában érdekelt”.[517] Ez a borgesi befejezhetetlenség, lezárhatatlanság az oka annak a bizonytalanságnak, amelyet *A Párnaember* értelmezője tapasztal, amikor a szereplők referenciális és figuratív olvasatai által kínált interpretációs lehetőségek átláthatatlan hálózatában válaszokat próbál keresni.

Ahogyan arról korábban már volt szó, McDonaghnak az *A Behanding in Spokane* című darabjában olyan sztereotípiáknak és tabutémáknak a kifigurázása, parodizálása jelenik meg, amelyek inkább egyfajta globális kultúrához köthetők, emellett pedig olyan történelmi utalások fedezhetők fel benne, amelyek nem Írországhoz, hanem az Amerikai Egyesült Államokhoz kapcsolódnak. A darabban Carmichael levágott keze a konfliktus forrása, és az eltűnt végtag kapcsán merül fel a dráma legtöbb intertextuális vonatkozása is. Az *A Behanding in Spokane*-nek már a címe is utalás lehetőségét hordozza magában. A „behanding” kreált szó, amely a „beheading”-re (lefejezés) játszik rá, a „hand” szótő így a jelentést „lefejezés”-ről „lekezezés”-re változtatja, utalva Carmichael kezének elvesztésére. A darab cselekménye szerint Carmichael kezét hegylakók (hillbillies) vágták le, a hegylakók és a „beheading” szavak így asszociálni engednek Russell Mulcahy *Hegylakó* (*Highlander*, 1986) című filmjére, amelyben a főszereplő Connor MacLeod-ot csak úgy lehet megölni, ha levágják a fejét. McDonagh darabjának parodisztikus viszonya a filmhez nem kérdéses. A kéz hiánya megkeseríti Carmichael életét, aki annak elvesztése óta egyetlen küldetésének tekinti, hogy visszaszerezze azt, s így olyan karakterré válik, mint a hollywoodi filmek azon karakterei, akiket valamilyen sérelem ért, és vakmerő módon bármit hajlandóak megtenni a bosszú érdekében, hogy visszakapják azt, ami egykor az övék volt. Ehhez hasonló szereplőket idéz meg Carmichel tetoválása is: a férfi jobb kezének ujjain a „Love” szó olvasható, így feltételezhető, hogy bal kezének ujjain a „Hate” szó áll(t).[518]

Mint azt már említettem, Toby és Marilyn a dráma elején egy ausztrál bennszülött múzeumból ellopott fekete kézfejét adják a rasszista Carmichaelnek, azzal a szándékkal, hogy

[516] SZABÓ Gábor: *Hiány és jelenlét – Borges-értelmezések*, Messzelátó Kiadó, Szeged, 2000. 127.
[517] Uo.
[518] Eamonn Jordan monográfiája számos filmet felsorol, amelynek szereplői ugyanezt a tetoválást viselik. Lásd JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m., 168-169.

átverjék a férfit. A fekete kéz egyrészt bizonyíték az átverésre, másrészt pedig mozgalmi jelkép, amely azt kritizálja, hogy Carmichael csak azért bánik kegyetlenül Tobyval, mert a férfi színes bőrű. A levágott fekete kéz ugyanis a Fekete Párduc mozgalom jelképeként értelmezhető[519] (hiszen épp Tobyék adják Carmichaelnek, aki ettől haragra gerjed). A Fekete Párducok csoportját két afroamerikai egyetemista alapította az Egyesült Államokban 1966-ban, miután nem találták elég hatékonynak a Martin Luther King-féle erőszakellenes polgárjogi harcot. Fő céljuknak a feketék egyenjogúsítását tekintették, ennek érdekében pedig különböző jótékonysági akciókat szerveztek, valamint felléptek a fekete polgárokkal szembeni rendőri erőszak ellen is. A hatvanas évek végén azonban az FBI már megfigyelés alatt tartotta a szervezetet, 1969-ben pedig máig ismeretlen támadók betörtek a Fekete Párducok központi épületébe és az ott tartózkodókat lemészárolták.[520] A mozgalom jelképe – a fekete párduc különböző ábrázolásai mellett – az ökölbe szorított fekete kéz volt, amely megjelent zászlókon, kitűzőkön, a tagok pedig egymás között és nyilvános eseményeken is üdvözlő gesztusként összezárt öklüket az ég felé tartották.[521] A drámában az erőt és hatalmat szimbolizáló kéz helyett egy ernyedt, aszott, visszataszító levágott fekete végtag jelenik meg. Marilyn egy alkalommal a Fekete Párduc mozgalom szóbahozásával próbálja bíztatni Tobyt, hogy ne sírjon, hanem álljon ki az érdekeiért Carmichaellel szemben:

„MARILYN: What are you, crying again?

TOBY: It's all you have to do …

MARILYN: Jesus Christ, Toby …

TOBY: I just wanna get out of here alive, Marilyn.

MARILYN: You think I don't wanna just get out of here alive too?!

TOBY: No …

MARILYN: It's all you you you, isn't it? Stop crying! *(Him crying.)* Where's all your Black Panther shit *now*, cry-baby? Where's all your 'fight the powers that be' now huh? *(Him crying.)* Stop crying! *(Him crying.)* Stop crying! *(Him crying.)* Please,

---

[519] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m. 144-145.

[520] KÁLMÁN Orsolya: *Az amerikai polgárjogi mozgalom, a rasszizmus elleni küzdelem formái*, http://www.bnaibrith.hu/2011/07/12/korsolya-az-amerikai-polgogi-mozgalom-a-rasszizmus-elleni-klem-form/ (Letöltés ideje: 2015. június 10.), A Fekete Párduc mozgalomról, az egyesült államokbeli fekete radikalizmusról és a feketék elnyomásáról szóló különböző tanulmányokat lásd a *Rubicon* 2008/9-es számában.

[521] „[A]z 1968-as mexikói olimpián két fekete atléta (Tommie Smith és John Carlos, a 200 méteres síkfutás arany- és bronzérmese) a párducok köszöntésével 'tisztelgett' az amerikai himnusz alatt érmeik átvételekor – magukra vonva az Amerikai Olimpiai Bizottság – egyébként náci múlttal rendelkező – elnökének, Avery Brundage-nek a dühét". KONOK Péter: Ökölbe szorított kéz – Fekete radikalizmus az Egyesült Államokban, in *Rubicon*, 2008/9. 37.

Toby … *(Toby finnaly manages to stop crying)* Jesus! Am I the only grown-up round here?" (BS. 15.)[522]

McDonagh a vele készült interjúk többségében a drámái kapcsán olyan filmrendezők hatását említi, akik formanyelvükben az erőszak túlzott, bagatellizált formáját részesítik előnyben, s ez filmes munkásságán is tükröződni látszik. Patrick Lonergan az *A Behanding in Spokane* kapcsán kiemeli a *Ponyvaregény* (*Pulp Fiction*, 1994) című filmmel való relációt. Véleménye szerint egyrészt mindkét alkotásban adott egy tolvaj páros, egy férfi és egy nő, akik át akarnak verni (a *Ponyvaregény*ben ki akarnak rabolni) egy maguknál nagyobb gengsztert, akivel szemben aztán alul maradnak. Másrészt mindkét műalkotás provokatív módon játszik rasszista kifejezésekkel, a „robbanékony 'nigger' szót" például mindkét műben fehér szereplőktől halljuk.[523] A *Six Shooter* című, huszonnyolc perces rövidfilm az ír tematikájú drámák nyelvhasználatát adja vissza, amelyben emellett szintén tisztán látszik a Quentin Tarantino, vagy a Coen-fivérek filmjeire emlékeztető véres akciójelenetek hatása. A más szerzőkre és filmrendezőkre történő direkt utalásokon kívül McDonagh műveinek jellemző tulajdonsága, hogy saját alkotásai között is intertextuális kapcsolatot hoz létre. Az első trilógia darabjainál erre szolgált a transzfikcionalitás, a filmekbe pedig szinte minden alkalommal beépít egy-egy alig észrevehető momentumot, amely egy korábbi műben jelentős szerepet töltött be.

A *Six Shooter*ről nem mondható el, hogy olyan eredeti, szokatlan és koherens atmoszférát teremtene, mint McDonagh korábbi művei, ennek ellenére ebben a műben is felismerhetőek a már ismert, markánsan groteszk elemek. A film elején egy kórházban Donelly-vel épp azt közli az orvos, hogy múlt éjjel meghalt a felesége. Miután bekíséri a főszereplőt a kórterembe, az orvos bocsánatot kér és távozik arra hivatkozva, hogy még sok dolga van:

„DONELLY: Are you run off your feet, you are?

DOCTOR: Two cot deaths and a woman. Her son shot the poor head off her.

DONELLY: No! Is she alive or is she dead?

---

[522] „MARILYN: Mit sírsz már megint?/ TOBY: Ez minden, amit tehetünk…/ MARILYN: Jézusom, Toby…/ TOBY: Én csak élve akarok kijutni innen, Marilyn./ MARILYN: Szerinted én nem akarok élve kijutni innen?!/ TOBY: Nem…/ MARILYN: Mindig csak te, te, te, ugye? Hagyd abba! *(Toby még mindig sír)* Hol van ilyenkor az a Fekete Párduc szarság, nyafka gyerek? Hol van ilyenkor a 'küzdeni a hatalommal', hah? *(Toby sír)* Hagyd abba! *(Toby sír)* Hagyd abba! *(Toby sír)* Kérlek, Toby… *(Toby-nak végül sikerül abbahagynia a sírást)* Jézusom! Én vagyok az egyetlen felnőtt itt?" (Saját fordítás.)

[523] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 126.

DOCTOR: Ah, dead, dead. She had no head left on her, like." (SS. 1'17 – 1'37)[524]

Az idézetben a fejlövés említésének ellenére Donelly megkérdezi az orvost, hogy az áldozat meghalt-e. A helyzeti poén és a szituáció itt nagyon hasonló ahhoz, ami *Az inishmore-i hadnagy* nyitójelenetében látható:[525]

„*A couple of armchairs near the back wall and a table centre, on which, as the play begins, lies a dead black cat, its head half missing.* (…)"

DAVEY: Do you think he's dead, Donny?

Pause. Donny picks up the limp dead cat. Bits of its brain plop out. (…)

DONNY: Aye.
DAVEY: He might be in a coma. Would we ring the vet?
DONNY: It's more than a vet this poor feck needs." (LI. 3.)[526]

A motívumot McDonagh következetesen viszi végig a filmen. Amikor a Férfi tanácstalanul keresi a nejét a vonaton, a Kölyök azt mondja neki, hogy öt perce ugrott ki, „az agya meg szétkenődött a falon".[527] A film végén Donelly otthonában, az ebédlőasztalnál ül, pisztolyában két golyó van. Az elsővel felesége fehér nyulát lövi fejbe, akit a lövés után fej nélkül tart tovább a kezében. A másodikkal magát akarja fejbe lőni, de a fegyver a lövés pillanatában tönkre megy, így a film végén Donelly éppolyan tanácstalanul és kétségbeesetten ül az asztalnál (egy állat tetemével a kezében), mint Donny és Davey *Az inishmore-i hadnagy* előbb idézett jelenetében. Donelly sikertelen, groteszk öngyilkossági kísérlete Lonergan szerint megidézi a *Godot-ra várvá*nak azt a jelenetét, amelyben Estragon és Vladimir próbálja felkötni magát a fára.[528]

---

[524] „DONELLY: Folyton rohannia kell, ugye?/ ORVOS: Két hirtelen csecsemőhalál meg egy nő. A fia fejbe lőtte./ DONELLY: Ne! Meghalt?/ ORVOS: Meg… meg… Levált a feje a nyakáról." (A filmfelirat szerinti szöveg.)
[525] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 139.
[526] „*Két karosszék a hátsó falnál, középütt asztal, rajta döglött fekete macska, fél feje hiányzik.* (…)/ DAVEY: Szerinted meg van halva?/ *Szünet. Donny felemeli a macskát, néhány agydarab kihull.* (…)/ DONNY: Ja./ DAVEY: Vagy kómába esett. Hívjuk az állatorvost?/ DONNY: Állatorvos, az ide kevés." (Hamvai Kornél fordítása, in *Pogánytánc – mai ír drámák*, i. m. 495.)
[527] „KID: She flung herself off the train five minute back, dashed her brains to muck against a wall there." (SS. 13'10)
[528] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 142.

A vonaton utazó házaspár családneve Dooley, a Férfi keresztneve pedig Pato. A névazonosság ellenére nem bizonyos, hogy a *Leenane szépé*nek karakteréről van szó, Lonergan könyve mindenesetre lehetséges értelmezésnek tartja, hogy a dráma Pato Dooley-jának sorsa a – Dolores Hooley-val (vagy Healey-vel) való – bostoni házasságot követően tragikus fordulatot vett, és a *Six Shooter* cselekményéből derül ki, hogy gyermeke és felesége is meghalt.[529] A filmben – akárcsak a drámákban – számos színész és popsztár neve parodisztikus kontextusban hangzik el: Tony Curtis és Rod Steiger neve például azért merül fel, mert a Kölyök szerint mindkettő egy „trotty" és ennek ellenére „még mindig gyártja a kölyköket" (SS. 7'49-8'02), Marvin Gaye nevét azért említi, mert az énekest a saját apja ölte meg, a Bronski Beat nevű brit együttest pedig azért, mert szerinte Mrs. Dooley (halott) gyermekének a képe a zenekar egyik tagjára hasonlít. A Kölyök efféle utalásai közül a legjelentősebb az, amikor a Dooley-házaspárt egy alkalommal „Fred és Rosemary"-ként említi, mert azt feltételezi róluk, hogy ők ölték meg a saját, csecsemőkorú gyermeküket. Fred és Rosemary West sorozatgyilkos brit házaspár volt, akik 1967 és 1987 között számos fiatal nőt tartottak fogva, erőszakoltak és öltek meg közösen gloucesteri otthonukban. Feltételezhető, hogy McDonagh e két gyilkos mintájára alkotja meg *A hét pszichopata és a si-cu* karaktereit, Zachariah-t (Tom Waits) és Maggie-t (Amanda Warren), akik a történet szerint sorozatgyilkosokat gyilkoló sorozatgyilkosok. A filmek kapcsán Eamonn Jordan párhuzamot von a *Six Shooter* és az *In Bruges* főszereplői között. A szerző szerint Ken karaktere Donellyről, Ray-é pedig a Kölyökről van mintázva;[530] Harry Waters egy alkalommal kölyöknek („kid", IB. 39.) hívja Rayt, illetve Ken is több alkalommal „a fiú"-ként („the boy") beszél társáról.[531]

A dolgozat korábbi elemzéseiben már említésre került az *In Bruges* két főszereplőjének néhány lehetséges intertextuális összefüggése, nem volt szó azonban ennek kapcsán Harold Pinternek *Az ételliftt* (*The Dumb Waiter*) című drámájáról. A két történet alapszituációja nagyjából ugyanaz: két bérgyilkos tartózkodik egy számukra idegen helyen, ahol az idősebb (*Az ételliftben* Ben, az *In Bruges*-ben Ken) azt a feladatot kapja, hogy ölje meg a fiatalabbat. Az alkotások cselekményének ez egy erősen redukált változata, melynek alapján ez a hasonlóság csupán véletlen egybeesésnek tűnhet, McDonagh azonban explicitté teszi a Pinter-drámával való kapcsolatot, amikor a két főszereplő Cranham és Blakely néven jelentkezik be a hotelba. Kenneth Cranham és Colin Blakely ugyanis két színész, akik *Az*

[529] Uo. 140.
[530] Ken és Donelly szerepét mindkét filmben Brendan Gleeson alakítja.
[531] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L.A.*, i. m. 185. és 232.

étellift 1985-ös filmadaptációjának főszerepeit játszották.[532] További hasonlóság, hogy a bérgyilkosok mindkét műben sokat várnak megbízójuk jelentkezésére, a várakozás alatt pedig a párosok egyik tagja olvas (Ben és Ken), míg a másik azon töpreng, hogy jó indokot találjon arra, hogy elhagyhassa a szobát, ahol tartózkodnak (Gus és Ray). Az olvasás Ken esetében újabb intertextuális kapcsolatot jelent, ugyanis a könyv, amit olvas a *The Death of Capone*, melynek a szerzője egy bizonyos K. K. Katurian (IB. 12., 10'12).

Az *In Bruges* humoros jelenetei közé tartozik, amikor Ray a Groeninge múzeumban a purgatóriumot a Tottenham Hotspur futballcsapatához hasonlítja:

> „RAY: Purgatory. Purgatory's kind of like the inbetweeny one. 'You weren't *really* shit, but you weren't all that great, either.' Like Tottenham. Do you believe in all that stuff, Ken?
> KEN: Tottenham?
> RAY: The Last Judgement and the afterlife and… guilt and… sins and… Hell and… all that…?" (IB. 24-25.)[533]

Pinter darabjában ugyanez a futballcsapat kerül szóba, egy hasonló szituációban:

> „*Gus chuckles to himself.*
>
> GUS: I saw the Villa get beat in a cup-tie once. Who was it against now? White shirts. It was one-all at half-time. I'll never forget it. Their opponents won by a penalty. Talk about drama. Yes, it was a disputed penalty. Disputed. They got beat two-one, anyway, because of it.
> (…)
>
> GUS: He went down just inside the area. Then they said he was just acting. I didn't think the other bloke touched him myself. But the referee had the ball on the spot".[534]

---

[532] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 147.

[533] „RAY: A purgatórium. A purgatórium az egy ilyen köztes izé. 'Nem voltál nagyon szar, de, hű de nagy ász se voltál.' Mint a Tottenham. Te hiszel az ilyesmikben, Ken?/ KEN: A Tottenhamben?/ RAY: A végítéletben… a túlvilágban… A bűnben… A vétkekben… Pokolban… satöbbi…?" (IB. 25'44-26'14. A filmszinkron szerinti szöveg.)

[534] PINTER, Harold: The Dumb Waiter, in UŐ.: *Plays One*, Faber & Faber, London, 1991. 121. („GUS: *(magában kuncog)* Egyszer láttam, amikor a Villa kikapott a kupadöntőben. Ki ellen is játszott? Valami fehérdresszesek ellen. Egy-egy volt a félidő. El nem felejtem, amíg élek. Tizenegyessel győztek ellenük. Ez aztán a tragédia. Pedig nagyon vitatható tizenegyes volt. Nagyon vitatható. De hát kettő-egy volt az eredmény, kizárólag a

Patrick Lonergan rámutat, hogy e jelenetben Pinter saját dramaturgiájának lényegét tárja fel a befogadó számára. A „drama" és az „acting" szavakat a szerző egy színpadon kívüli cselekmény (egy futballmeccs) leírására használja, miközben a színen nem látunk tényleges akciót. A zárójelenetben ugyanez a dramaturgia érvényesül, amikor Ben és Gus számára világossá válik, hogy utóbbit az előbbinek meg kell ölnie. Miután megtörténik a felismerés, a gyilkosságot (az akciót) már nem látjuk a színen.[535] Ray szintén a Tottenham csapatát használja arra, hogy a múzeumban látott festményt és a purgatóriumot értelmezze,[536] amelynek ugyancsak a film zárójelenetében, Ray agóniája során van jelentősége.

Ken és Ray a Groeninge múzeumban négy képet lát. A festményekben az a közös, hogy mindegyik diptichon, vagy triptichon, amelynek a néző csak egy részletét látja (ezzel szemben a szereplők rálátása nincs ilyen módon korlátozva), és mindegyiknek szimbolikus jelentése van a film eseményeire vonatkoztatva.[537] Az első Jan Provoost *A halál és a fösvény* című képe, a második a *Cambyses ítélete* Gerard Davidtól, a harmadik a *Jelenetek Szent György legendájából*, amely egy ismeretlen flamand festő műve, a negyedik pedig a már többször is említett *Végítélet* című kép Hieronymus Bosch-tól. A *Jelenetek Szent György legendájából* című képnek csak a második paneljét látjuk, és annak is csak az alsó felét, amely két részre van osztva és Szent György lefejezését, valamint sírba tételét ábrázolja. Irina Melnikova korábban már idézett tanulmánya szerint a kép előrevetíti Jimmy és Harry halálát, utóbbi ugyanis miután fejbe lövi Jimmyt, saját magával is ugyanígy végez.[538] A *Cambyses ítélete*nél szintén csak a második panel látható, ahol Melnikova tévesen állapítja meg, hogy a képen Cambyses (Kambüszész vagy Kambúdzsija) halálát látjuk. II. Cambyses perzsa király volt (Kr. e. 529-522), akinek történetét Hérodotosz írja le; Sisamnes az ő uralkodása alatt szolgáló korrupt királyi bíró volt, akit egy megvesztegetés alkalmával rövidesen tetten értek, ezért a király elevenen megnyúzatta, majd a bőréből szíjakat vágatott és ezeket arra a székre függesztette, amelyen korábban Sisamnes ülni szokott. Bírónak Sisamnes fiát, Otanest nevezte ki és meghagyta neki, hogy ne felejtse el, milyen széken ül, amikor ítél.[539] A képnek a filmhez kapcsolódó szimbolikus tartalma tehát a megvesztegetést és az erőszakot

---

tizenegyes miatt./ (…)/ GUS: A hapsi tényleg a tizenhatoson belül feküdt le, de azt mondták, csak megjátssza magát. Egyébként szerintem hozzá se értek. De a bíró abban a percben már le is tette a labdát a tizenegyes pontra." In PINTER, Harold: *Drámák*, Európa, Bp., 2000. 15.)

[535] LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, i. m. 146.

[536] Uo.

[537] MELNIKOVA, i. m. 50.

[538] Uo.

[539] *Herodotos történeti könyvei*, (Geréb József ford.) II. kötet, V. könyv, A Magyar Tudományos Akadémia Kiadványa, Bp., 1893. 82-83.

hangsúlyozza; mintha azt közvetítené Ray számára, hogy ilyen büntetést érdemelne az, aki pénzért mond igazságtalan ítéletet mások élete felett. Amikor Ray arcán az undor látszik kifejeződni a kép láttán, akkor valójában a saját szakmájával kapcsolatos kritika jut kifejezésre a mimikán keresztül. Bosch triptichonjából a *Purgatórium* című középső panelt látjuk, amely tehát megidézi a film zárójelenetét, amikor Ray-t hasonló alakok veszik körül, mint amilyenek e képen láthatók. Az *In Bruges* cselekményével összefüggésben fontos megemlíteni még, hogy a film utolsó jelenetében Harry Ray felett, és önmaga felett is ítéletet mond. A dolgozat tér- és időkezeléssel foglalkozó fejezetében az elemzés a filmnek azt a kezdő képét tárgyalta, amelyen a Belfort torony, a Szent Salvator Katedrális és a Miasszonyunk Temploma együtt látható (IB. 1' 09). A kép centrumában álló Szent Salvator a megvilágítás által kitüntetett szerepet kap, ahogyan Bosch képének középső részlete azzal, hogy a triptichon másik két része a befogadó számára láthatatlan marad. A *Végítélet* két szélső paneljén egy-egy torony látható, így a *Purgatórium*ot – a Katedrális épületéhez hasonlóan – két torony fogja közre, amelyeknek nincs szerepük a diegézisben, miként a Katedrálisnak sincs. A *Végítélet*hez hasonlóan *A fösvény és a halál* című képnél is hangsúlyos, hogy a néző csak részleteket lát a képből, hiszen a festmény teljes megjelenítése is csak részlet lenne, mivel a triptichon középső panelja elveszett. A film premier plánban mutatja a kép közepét, ahogyan a fösvény egy papírt nyújt át a halálnak, azonban nem mutatja a kép alsó részét, ahol a bal oldali panelen hangsúlyossá válik a fösvény pénzeszsákja, a jobb oldalin pedig a Halál keze, ahogyan elveszi a pénzt.[540] A kép látszó és nem látszó részei együttesen a film három momentumát idézik meg, amelyek mindegyike a pénzzel és/vagy a halállal kapcsolatos. (1) Ahogyan a fösvény átnyújtja a kezében lévő papírt a halálnak, az az ezt megelőző jelenetre utal, amikor Ray kiveszi a papírt a halott gyermek kezéből, amelyre a gyermek a bűneit írta fel. (2) A festmény megidézi azt a jelenetet, amelyben Ken a Belfort toronyban apróval próbál fizetni a kapuőrnek, akit egy későbbi jelenetben Harry agyonver a pisztolyával. (3) Mielőtt Ken öngyilkosságot követne el úgy, hogy leugrik a Belfort toronyból, aprópénzt szór le a mélybe, hogy felhívja a járókelők figyelmét az utcán.

Az *In Bruges* intertextuális utalásai kapcsán Pinter drámái mellett nagy szerephez jut Nicolas Roeg *Don't Look Now* (*Ne nézz vissza*, 1973) című filmje. A brit rendező alkotása egy házaspárról, John és Laura Baxterről szól, akik kislányuk tragikus halála után elhagyják Angliát és egy időre Velencébe költöznek. A városban Laura megismerkedik két nővel, akik felajánlják, hogy spirituális módszerekkel segítenek neki kapcsolatba lépni vízbe fulladt

[540] MELNIKOVA, i. m. 50-51.

lányával. Eközben Johnt – aki a Szent Miklós Templom restaurálásán dolgozik – különös víziók gyötrik, melyeknek gyakori visszatérő motívuma egy piros kabát, melyhez hasonlót a lánya viselt a halála napján. A film címe és a rendező neve szó szerint elhangzik az *In Bruges*-ben, amikor Chloe először találkozik Ray-jel egy filmforgatáson.

> „CHLOE: It's a Dutch movie. It's a dream sequence. It's a pastiche of Nicolas Roeg's *Don't Look Now*. Not a pastiche but a … 'homage' is too strong … A nod of the head'." (IB. 14.)[541]

Az idézett jelenetben egyszerre ismerhető fel mindhárom (irodalmi) alakzat, amely McDonagh munkássága kapcsán szóba került. A jelenet egyrészt mise en abyme jellegű, hiszen a szereplők filmforgatáson vesznek részt, miközben McDonagh filmjében szerepelnek. (Az *In Bruges* zárójelenete szintén a forgatáson játszódik.) Chloe fent olvasható szövege olyan filmet ír le, amilyen maga a McDonagh-film: az *In Bruges* ugyanis valóban felfogható „pastiche"-ként, „homage"-ként, „főhajtás"-ként, amely több ponton összevethető Roeg filmjével; Chloe elsőre zavarosnak tűnő mondatai így az *In Bruges*-re vonatkoztatva tiszta önreflexióként értelmezhetők. Az utalás a Roeg-film címének említésével egyértelművé válik, azonban Melnikova szerint a két film közötti kapcsolat túlmutat az egyszerű intertextualitáson. A szerző szerint a *Don't Look Now* az *In Bruges* hypotextusaként[542] funkcionál, ennek bizonyítására pedig hét közös pontot sorol fel, amely McDonagh és Roeg filmjének is alapvető strukturális eleme: (1) Mindkét film idegenként ábrázolja főhőseit, akik turistaként egy másik városba érkeznek. (2) Az utazás oka mindkét esetben egy gyermek váratlan halála. (3) Mindkét filmben kísérlet történik a város elhagyására (bár ez hosszú távon

---

[541] A magyar szinkronban nem hangzik el a film címe, csak Roeg neve: „CHLOE: Egy holland film. Egy álom kollázs. Roeg egyik filmjének parafrázisa. Nem is parafrázis… az homage túl erős… főhajtás." (IB. 12'29-12'45)

[542] Gérard Genette *Transztextualitás* című szövege a következőt írja a hypertextualitásról: „Ide sorolok minden olyan kapcsolatot, amely egy B szöveget (ezt hypertextusnak fogom nevezni) egy korábbi A szöveghez fűz (ez utóbbit pedig – természetesen – hypotextusnak nevezem), melyre nem kommentárként fonódik rá. Amint az a fonódik metaforából és a negatív meghatározásból kitűnik, ez csupán egy ideiglenes definíció. Hogy másképp közelítsük meg a dolgot, tételezzünk fel egy olyan általános fogalmat, amely a másodfokú szöveget jelöli (lemondok arról, hogy ehhez az átmeneti használathoz egy olyan prefixumot keressek, amely egyszerre foglalja magába a „hyper"-t és a „metá"-t), vagyis egy korábban már létező szövegből derivált szöveget. Ez a deriváció lehet leíró és intellektuális természetű, amikor egy metatextus (mondjuk Arisztotelész *Poétiká*jának egy adott oldala) egy másik szövegről „beszél" (az *Oedipus király*ról). Lehet más jellegű is, olyan, hogy B ugyan egyáltalán nem beszél A-ról, viszont nélküle nem létezhetne olyanként, amilyen; egy művelet eredményeként jön létre belőle, mely műveletet – ugyancsak ideiglenesen – transzformációnak nevezek. B következésképpen többé-kevésbé nyíltan fel is idézi A-t, de nem feltétlenül beszél róla vagy idéz belőle. Az *Aeneis* és az *Ulysses* – különböző fokon és bizonyára másmás minőségben – kétségkívül ugyanannak a hypotextusnak a két hypertextusát képviselik (több másik között): az *Odüsszeiá*ét, természetesen." GENETTE, Gérard: Transztextualitás, in *Helikon*, 1996/1-2. 82-90. (Burján Mónika fordítása.)

egyik mű esetében sem jár sikerrel). (4) Mindkét műben egy törpét kevernek össze egy gyermekkel és ebből következik, hogy (5) mindkét film utolsó jelenete a törpét mutatja be a haláleset(ek) okaként. (6) Mindkét filmben bonyolult kapcsolat látszik kirajzolódni a szereplők és a város között. (7) A város mindkét filmben egyfajta „város-múzeum" („city-museum") státuszt tölt be.[543]

E Melnikova által felsorolt alapvető hasonlóságokon túl számos olyan jelenet említhető az *In Bruges*-ből, amely asszociációs viszonyban áll Roeg filmjével. John Baxtert (Donald Sutherland) egy jelenetben látjuk leesni a Szent Miklós Templomban felállított állványzatról, amely Ken halálának körülményeire emlékeztet. Mindkét film végén üldözési jelenetet látunk, ahol a város(ok) szűk utcái labirintusszerűvé válnak, amelyet a főhős(ök) agóniája követ. A főszereplő haláltusáját mindkét esetben horrorisztikus alakok megjelenése egészíti ki: az *In Bruges*-ben a filmforgatás szereplői, a *Don't Look Now*-ban maga a törpe ilyen alak. Az előbb említett film zárójelenetében egy törpe az áldozat, az utóbbiban egy törpe a gyilkos. Amikor Jimmy beszámol Ray-nek és Chloe-nak a forgatás utolsó napjáról, ezt az összefoglalót adja:

> „JIMMY: Yeah it's a final night's shooting. The psycho-dwarf turns out just a lovable little schoolboy and it was all some kinda Boschian nightmare. Kiss my ass!" (IB. 75.)[544]

Az itt olvasható idézet a *Don't Look Now* befejezésének az inverze, mert Roeg filmjében arról a személyről, akit Baxter (talán) a lányának (vagy a lánya szellemének) hitt, kiderül, hogy egy „pszichopata törpe", aki a gyilkosságaival egész Velencét rettegésben tartja. Jimmy mondatai ugyanakkor saját halálát is előrevetítik, Harry ugyanis gyereknek hiszi őt miután lelőtte, ezért Jimmy véletlen meggyilkolása után Harry saját magával is végez.

Az önreflexió alakzata Chloe-nak a Roeg-filmet említő jelenetén kívül annál a – korábban már idézett – résznél válik hangsúlyossá, amikor Marie megakadályozza, hogy Harry és Ray lövöldözésbe kezdjenek a hotelban.

> „HARRY: I suppose you've got a gun up there?
> RAY: Yeah.

[543] MELNIKOVA, i. m. 46.
[544] „JIMMY: A pszichopata törpéről kiderül, hogy egy helyes iskolásfiú és az egész csak egy boschi rémálom volt. Kapják be!" (IB. 79'23-79'32. A filmszinkron szerinti szöveg.)

HARRY: Well, What are we gonna do? We can't stand here all night.

MARIE: Why don't you both put your guns down and go home?

HARRY: *Don't be stupid. This is the shoot-out.*

RAY: Harry? I've got an idea. Listen, my room faces onto a canal, right? I'm gonna go back to my room, jump into the canal and see if I can swim to the other side and escape. If you run outside and round the corner, you can shoot at me from there and try and get me.

(…)

HARRY: Do you completely promise to jump into the canal? (…)

RAY: I completely promise, Harry. (…)

HARRY: So, hang on, I go outside and then I go which way, right or left?

RAY: You go right, don't ya? You can see it from the doorway. It's a big fucking canal!" (kiemelés tőlem – GP., IB. 82-83.)[545]

McDonagh itt a hollywoodi filmekből jól ismert „végső leszámolást" teszi paródia tárgyává. Az efféle jelenetek célja általában kimerül abban, hogy a néző izgalmát látványos akcióbejátszásokkal fokozza, ahol a főhős nagy megpróbáltatások árán végül felülkerekedik ellenfelén. Azzal, hogy Ray a jelenetben elmondja Harry-nek, hogy miként fog cselekedni és ezután valóban az elmondottaknak megfelelően cselekszik, kioltja a befogadóban ezt az izgalmat, ahogyan ezt megelőzően Harry-nek – az idézetben kiemelt – mondata is „lelövi a poént" és már az akció előtt interpretálja, ami történni fog.

A hét pszichopata és a si-cu című filmben számos olyan motívum és eszköz ismerhető fel, amelyet McDonagh korábbi műveiben is alkalmaz. A „végső leszámolás" paródiája és az ebben rejlő önreflexiós lehetőségek például ez esetben is számottevők. Billy a filmben több alkalommal utal rá, hogy a végső leszámolásnak egy filmben tökéletesnek és brutálisnak kell lennie, ezért nehezményezi, amikor Charlie egyedül érkezik, és nem hoz fegyvert magával (SP. 81'35-82'46), majd amikor később visszatér társaival fegyveresen, Billy aggodalma az, hogy Charlie pisztolya nem fog működni:

[545] „HARRY: Gondolom, van nálad stukker./ RAY: Van./ HARRY: Akkor mi legyen, itt szobrozunk egész este?/ MARIE: Tegyék le a fegyvert és menjenek szépen haza!/ HARRY: *Ne hülyéskedjen már. Most jön a párbaj.*/ RAY: Harry! Van egy ötletem./ HARRY: Mi az?/ RAY: A szobám a csatornára néz. Visszamegyek a szobámba, leugrom a csatornába, megpróbálom átúszni és meglógni, te meg kimész, és a sarokról megpróbálsz lelőni és elkapni. (…)/ HARRY: De megígéred, hogy beugrasz a csatornába? (…)/ RAY: Frankón megígérem Harry! (…)/ HARRY: Na, várjál, és odakint jobbra vagy balra forduljak?/ RAY: Jobbra forduljál! Majd látni fogod! Egy kibaszott nagy csatorna!" (kiemelés tőlem – GP., IB. 90'35-91'28. A filmszinkron szerinti szöveg.)

„BILLY: What's the matter with your fucking gun?

CHARLIE: Gets jammed sometimes.

BILLY: At the fucking standoff?

CHARLIE: *(to Paolo)* Paolo, shoot him.

BILLY: At the fucking standoff?" (SP. 93'25-93'40)[546]

Billy – egyfajta metaszereplőként – kívülről tekint arra a történetre, amelynek maga is a szereplője és lehetőségeihez mérten befolyásolni szeretné a cselekményt. Ahogyan azt egy alkalommal megfogalmazza ennek kapcsán: „This movie ends my way" (SP. 76'10).[547] A film vége valóban Billy akarata szerint alakul, amely így egy klisékre épített, elbagatellizált hollywoodi akciófilm-paródia lesz.

Az önreflexió megvalósulásának egy másik példája az a rész, amikor Billy, Marty és Hans egy autóban utaznak és Marty készülő filmjéről beszélgetnek (SP. 57'35-59'05). Marty a jelenetben hangsúlyozza, hogy nem szokványos hollywoodi filmet szeretne készíteni. Elmondása szerint az első fele lehetne „tökéletes mészárlós, öldöklős anyag" meg „a szokásos marhaság", de utána a főszereplők „egyszerűen elsétálhatnának, elmehetnének a sivatagba, felverhetnének egy sátrat és dumálhatnának". „A film felétől semmi lövöldözés, semmi leszámolás, csak egyszerű emberek, akik dumálnak". Marty ezeket a mondatokat körülbelül a film felénél mondja, a dialógust követően pedig kezdetét veszi az első sivatagban játszódó jelenet, ahol a mű hátralévő felének jelentős része játszódik. *A hét pszichopata és a si-cu* ezt követő részeiben ugyan továbbra is jelentős marad az erőszak (nem olyan tehát, ahogyan azt Marty saját filmjéről elképzelte), de a hátralévő idő nagy részében a három szereplő (valóban) arról folytat diskurzust, hogy miképpen alakuljon Marty pszichopatáinak a sorsa, és ezzel együtt tulajdonképpen arról, hogy Martin McDonagh filmjének milyen befejezései lehetségesek.

Bár *A hét pszichopata és a si-cu* az *A Behanding in Spokane*-hez hasonlóan a globalizált világ történelmi és társadalmi jelentőségű problémáinak és híreinek néhány jól ismert példájához ironikus és parodisztikus módon viszonyul, szerkezetében mégis *A Párnaember*rel mutatja a legtöbb hasonlóságot. (1) A filmben megjelenő mise en abyme szerkezet ugyanarra a sémára épül, amely *A Párnaember*ben szerepelt: Martin McDonagh a *Seven Psychopaths* forgatókönyvét egy Marty nevű forgatókönyvíróról írja, aki a „Seven

[546] „BILLY: Mi a franc van a kurva pisztolyoddal?/ CHARLIE: Néha beragad./ BILLY: De a végső leszámolásnál?/ CHARLIE: *(Paolonak)* Paolo, lődd le!/ BILLY: A végső leszámolásnál?!" (A filmszinkron szerinti szöveg.)
[547] „Én írom a film végét." (A filmszinkron szerinti szöveg.)

Psychopaths” című film forgatókönyvét írja. (2) A hét (valójában csak hat) pszichopata történetei a film beágyazott narratíváiként jelennek meg, akárcsak Katurian hét története *A Párnaember*ben, és (3) ahogy azt már korábban említettem, Billy saját bevallása szerint azért ölte meg áldozatait „Káró Bubi”-ként, hogy inspirálja Marty-t az írásra; *A Párnaember*ben pedig ennek a szituációnak a fordítottja történik, amikor a befogadó azt feltételez(het)i Michalról, hogy Katurian meséi alapján hajtotta végre a gyilkosságokat.

*A hét pszichopata és a si-cu*ban megjelenő történelmi utalások közül jelentős annak a három sorozatgyilkosnak a megemlítése, akiről Zachariah mesél Martynak: a texarkanai holdfény gyilkos (The Texarkana Moonlight Murderer), Kingsbury Run őrült mészárosa (The Mad Butcher of Kingsbury Run), és a Zodiákus (Zodiac). A film cselekménye szerint e három gyilkossal Zachariah és Maggie végzett az együttlétük idején, ezek a személyek azonban olyan valós elkövetők, akiknek a kilétére máig nem derült fény, mert a hatóságoknak soha nem sikerült elkapni őket. Marty karakteralkotó ötletei között szerepel egy pszichopata, aki buddhista szerzetes, és akinek a történetét többféle változatban halljuk. Az utolsó verzió ezek közül az, amelyet Hans talál ki, és amely a pszichopata személyét Thích Quảng Đức-kel kapcsolja össze. Thích Quảng Đức vietnami buddhista szerzetes volt, aki 1963. június 11-én felgyújtotta magát Saigon városának egy forgalmas utcáján, így tiltakozva a dél-vietnami kormány buddhista-ellenessége ellen.[548] Quảng Đức öngyilkossága a világtörténelem legmegrendítőbb mozzanatai közé tartozik, példáját azóta sokan követték, és napjainkban is számos buddhista szerzetes követi ezt a gyakorlatot a buddhistákat érintő igazságtalan politikai döntések elleni radikális tiltakozási formaként. Vietnam és a vietnamiak említése az *In Bruges*-ben is előfordul, amikor Ray az étteremben leüti a szomszéd asztalnál helyet foglaló férfit és a barátnőjét. Ehhez hasonló kevésbé jelentős utalás a filmben Zachariah fehér nyula, amely Donelly feleségének háziállatát idézi meg a *Six Shooter*ből.[549]

A McDonagh műveiben megjelenő fogyasztási cikkek sorát bővíti a *Hóhérok* című 2015-ben publikált dráma, amely ezzel együtt ahhoz hasonló kriminalisztikai eseményeket idéz meg cselekményében, mint amelyek *A hét pszichopata és a si-cu*ban is tapasztalhatóak. A darabban olyan márkanevek kerülnek szóba, mint a Debenham (HM. 15.), a Guinness (HM. 29.), a Babycham (HM. 30.), a Weetabix, a Rice Krispies (HM. 71.) vagy a Brylcreem (HM. 100.). A Leenane-trilógiában és *A kripli*ben az ehhez hasonló termékek többsége konfliktusforrásként van jelen, míg a *Hóhérok*ban ezek egy szereplő jellemzéséhez járulnak hozzá, illetve segítik kifejezni a szereplőket azzal kapcsolatban, hogy mit gondolnak

[548] JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L. A.*, i. m., 221-222.
[549] Uo. 217.

egymásról. A második jelenetben Shirley egy pint Guinness-t szeretne csapolni Mooney-nak, a férfi azonban visszautasítja az ajánlatot:

„*She goes to pour a Guinness.*

MOONEY: Oh, actually, I don't like Guinness. I meant any of the other ones.
SHIRLEY: Oh…
MOONEY: Oh, I thought you understood. I'll just have a pint of mild.

She smiles and pours a mild.

It's quite specific, isn't it, Guinness?
SHIRLEY: Yes, it's quite Irish, isn't it?
MOONEY: It is, isn't it. (…)
FRY: You look more of a Babycham man, from where I standing.
MOONEY: I look more of a what man?
FRY: A Babycham man. A man drinks Babycham." (HM. 29-30.)[550]

Mooney a Guinness-t tehát túl erős sörnek tartja, ezért Fry azt mondja neki, hogy olyan embernek látszik, akinek a Babychammel kéne próbálkoznia, amely az 1960-as 1970-es években népszerű habzó körtebor-márka volt. Fry szemében tehát Mooney olyan ember, aki feltételezése szerint kevésbé bírja az alkoholt. A dráma utolsó jelenetében Harry megjegyzést tesz Pierrepoint hajára, mely szerint az folyton bűzlik. Pierrepoint, válaszolva a provokációra, több szereplővel is megszagoltatja a haját (HM. 99-100.), akik azt válaszolják, hogy annak Brylcreem illata van, ami az '50-es években népszerű hajfixáló márka volt, azonban Harry egy korábbi jelenetben tett megjegyzése szerint épp ettől a krémtől van Pierrepoint hajának halálszaga (HM. 38.).

A hét pszichopata és a si-cu és a *Hóhérok* egyik közös vonásaként érdemes megemlíteni, hogy mindkét alkotásban szóba kerülnek egykor létező, valós személyek. A filmben ilyenek a fentebb említett sorozatgyilkosok, a dráma harmadik jelenetében pedig

[550] „*Shirley megy, hogy töltsön egy Guinness-t.*/ MOONEY: Ó, valójában nem szeretem a Guinness-t. Úgy értettem bármelyik másikból./ SHIRLEY: Ó…/ MOONEY: Ó, gondoltam így értetted. Inkább valami könnyebbet innék./ *Shirley mosolyog és tölt egy könnyebbet.*/ A Guinness igazán jellegzetes, nemde?/ SHIRLEY: Igen, igazán ír, nemde?/ MOONEY: Az, igazán az. (…)/ FRY: Innen, ahol állok inkább olyan Babycham félének tűnsz./ Mooney: Milyen félének tűnök? Fry: Babycham félének. Olyannak, aki Babycham-et iszik." (Saját fordítás.)

Clegg, a helyi újságíró, a Harry-vel készített interjúban kérdéseket tesz fel néhány személlyel kapcsolatban, akikről szeretné megtudni, hogy Pierrepoint, vagy Harry végezte-e ki őket:

> „CLEGG: Derek Bentley?
> HARRY: The retard? Pierrepoint.
> CLEGG: Timothy Evans?
> HARRY: The Christie lad? That was Pierrepoint, although I assisted, so technically that's 2-1.
> CLEGG: Ruth Ellis?
> HARRY: Pierrepoint. 3-1. (…)" (HM. 39.).[551]

A Clegg által említett elítélteknél több közös pont is található. Mindegyikőjüket az 1950-es években végezték ki és gyilkosság vádjával fogták perbe őket, az elmúlt évtizedekben pedig mindegyikőjükkel kapcsolatban felmerült a kérdés, hogy vajon tényleg bűnösök voltak-e. Derek Bentley és Christopher Craig 1952. november 2-án megpróbált betörni egy raktárépületbe, a rendőrök azonban még az elkövetés előtt kiértek a helyszínre. Amikor a tizenkilenc éves Dereket elfogták, társa a pisztolyával megsebesített egy rendőrt, majd megölt egy rendőrfelügyelőt. Dereket két hónapon belül kivégezték, holott a gyilkosságot társa, Christopher követte el, aki viszont a bűncselekmény elkövetésének időpontjában még csak tizenhat éves volt, a korabeli törvények pedig előírták, hogy tizennyolc éven aluli személyeket nem lehet kivégezni.[552] Timothy Evans huszonöt éves dél-walesi fiatalember volt, akit felesége és tizenhárom hónapos lánya meggyilkolásával vádoltak. 1950. március 9-én akasztották fel. Három évvel később John Christie-t, a férfi szomszédját is kivégezték, aki bevallotta, hogy ő ölte meg Mrs. Evans-t, egy későbbi nyomozás során pedig bebizonyították, hogy Timothy lányát, Geraldine-t is ő ölte meg. John Christie sorozatgyilkos volt, e két emberen kívül még hat nőt ölt meg.[553] Ruth Ellis prostituált volt, aki huszonnyolc éves korában, 1955-ben több pisztolylövéssel végzett szeretőjével, David Blakely-vel. Ruth Ellis volt az utolsó nő, akit az Egyesült Királyságban kivégeztek. Az ügy kapcsán sok feltételezés

---

[551] „CLEGG: Derek Bentley?/ HARRY: A retardált? Pierrepoint./ CLEGG: Timothy Evans?/ HARRY: A Christie-srác? Az Pierrepoint volt, bár én segédkeztem, így technikailag 2-1./ CLEGG: Ruth Ellis?/ HARRY: Pierrepoint. 3-1. (…)". (Saját fordítás.)
[552] http://www.bailii.org/ew/cases/EWCA/Crim/1998/2516.html, http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=6522704 (Letöltés ideje: 2016. január 13.)
[553] PRIOR, Neil: *Timothy Evans family's 60-year conviction wait*, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/8556721.stm (Letöltés ideje: 2016. január 13.)

született Ellis ártatlanságával kapcsolatban a nő ellentmondásos vallomásai miatt.[554] E négy elítélt kapcsán helyes Harry Wade fent olvasható megállapítása is: valóban mindegyikőjüket Albert Pierrepoint (1905-1992) végezte ki, aki 1932 és 1956 között volt hóhér a brit korona szolgálatában, és akit – ahogyan az a drámában több alkalommal is felmerül – valóban az Egyesült Királyság legtermékenyebb ítéletvégrehajtójaként tartanak számon. 2014. november 13-án egy BBC-cikk nyilvánosságra hozott egy Pierrepointtal készült interjút, amely még az 1970-es években keletkezett, és amelyben a férfi több olyan adatot közöl, amelyet McDonagh felhasználhatott a *Hóhérok* megírásához.[555] Ilyen például az a tény, hogy Pierrepointnak volt egy kocsmája Oldhamben, ahol visszatérő vendége volt egy gyilkos, James Corbitt, akit később ki kellett végeznie. A dráma szerint az oldhami kocsma Harry Wade tulajdona, aki Mooney-ról gondolja azt, hogy gyilkos, ezért a mű végén (barátaival) együtt felakasztja a gyanús férfit. A valódi Pierrepointnak egy az interjúban szereplő mondata nagyon hasonló ahhoz, amelyet Harry mond Cleggnek a vele készített interjú során:

> Pierrepoint: „You mustn't get involved in whatever crime they've committed. The person has to die. You've got to treat them with as much respect and dignity as you can".[556]

> „HARRY: (…) if the courts say they've got to go they've got to go, but if they've got to go they've got to go by the quickest, the most dignified and the least painful way of going as possible". (HM. 36.)[557]

Kékesi Kun Árpád Márton László *Lepkék a kalapon* című darabja kapcsán olyan megállapítást tesz, amely Martin McDonagh drámái és filmjei szempontjából is relevánsnak tűnik. E szerint a dráma – esetünkben pedig Martin McDonagh művei – „parodisztikusság révén reflektál[nak – G. P.] a polgári illúziószínház és bizonyos drámaformák kortárs relevanciájára és lehetőségére". Az aktuálisan befogadott mű így olyan „posztmodern palimpszesztussá" válik, „amely számos korábbi szöveg nyomait hordozza magában, de ezek

---

[554] http://www.bailii.org/ew/cases/EWCA/Crim/2003/3556.html, http://murderpedia.org/female.E/e/ellis-ruth-photos-4.htm (Letöltés ideje: 2016. január 13.)

[555] COSLETT, Paul: *Albert Pierrepoint*, http://www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2006/04/27/pierrepoint_lasthangman_feature.shtml (Letöltés ideje: 2016. január 13.)

[556] Uo. „Soha nem szabad tekintettel lenned arra, hogy milyen bűnt követtek el. A kijelölt személynek meg kell halnia, neked pedig a lehető legnagyobb tisztességgel és méltósággal kell bánnod vele." (Saját fordítás.)

[557] „HARRY: (…) ha a bíróság azt mondja, menniük kell, hát menniük kell, de ha menniük kell, hát menjenek a leggyorsabb, a legméltóságteljesebb és a legkevésbé fájdalmas úton, amelyen csak lehet". (Saját fordítás.)

nem önmagukban olvasandók (sőt nem is olvashatók így), hanem csak a legfelső szöveg montázsán belül”.[558] E „posztmodern palimpszesztusoknak” pedig ugyanúgy részei a filmek is. A *Six Shooter* kulturális utalásai különböző szappanoperákra, filmsorozatokra, az *In Bruges* vallási és mitológiai kontextusa vagy *A hét pszichopata és a si-cu* kriminalisztikai adatai olyan példák, amelyek kigúnyolják, parodizálják az utalás tárgyát, maguk a filmek pedig azt a műfaji kategóriát, amelybe a legkönnyebben beilleszthetővé válnának, és éppen ezért képesek felülkerekedni ezen a kategórián.

[558] KÉKESI KUN Árpád: *Thália árnyék(á)ban – Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000. 174.

Összefoglalás

A dolgozat bevezetője talán nagyobb hangsúlyt fektetett az első két fejezet tartalmára, amelyek Martin McDonagh művészetének gyökereit igyekezték feltárni, a jelen összefoglaló pedig bővebben szól a harmadik fejezetben olvasható műelemzésekről, valamint kitekintést tesz a kutatást érintő további lehetséges témákra, melyek segíthetik az ezt követő vizsgálatokat.

A harmadik fejezet McDonagh dramaturgiai eszközhasználatának öt fontos összetevőjét vizsgálta. Az öt szempont mindegyike előfordul a szerző műveiről eddig megjelent (elsősorban angol nyelvű) tanulmányokban és monográfiákban, azonban ezek az elemzések e szempontok valamelyikét kiválasztva tárgyalták a szerzőnek néhány művét, amely nem tette lehetővé, hogy az olvasónak egyszerre több perspektívából legyen rálátása az életműre. A dolgozat ebből kiindulva fő célkitűzésének tekintette, hogy McDonagh drámáinak és filmjeinek eddigi (általában a művek megjelenésének kronologikus sorrendjét követő) vizsgálataihoz képest a meghatározó dramaturgiai tényezőket egymás mellett és egymáshoz való viszonyukban láttassa, valamint úgy elemezze őket, hogy az őket körülölelő hagyomány és eredet mindvégig érzékelhető legyen a háttérben. Ennek eredményeképpen az elemzések során a dolgozat olyan megállapításokat tesz, és olyan összefüggésekre világít rá, amelyeket az eddigi analíziseknek e szélesebb perspektíva hiányában még nem volt alkalmuk megtenni. Emellett az értekezés további szándéka, hogy első magyar nyelvű, összefoglaló monográfiaként elindítsa Martin McDonagh magyarországi recepcióját, amely néhány tanulmányt és rövidebb könyvfejezetet leszámítva mindeddig váratott magára.

A térkoncepcióval foglalkozó fejezet párhuzamba állította az életmű első korszakába tartozó drámák (ide sorolható a Leenane-trilógia és az Aran-darabok) szcenikai tereit a huszadik század korábbi évtizedeiben alkotó drámaírók téralkotási technikáival, valamint meghatározta a szcenikai tér és a drámai tér eltérő funkcióit. E különböző funkciók, a Leenane-trilógia földrajzi behatárolhatósága, és a szereplők dialógusaiban említett személynevek vezettek a transzfikcionalitás jelenségének felismeréséhez, ami pedig a megjelenített és megidézett szereplők megkülönböztetését tette lehetővé a trilógián belül. McDonagh műveinek időkezelését az egyes drámákban mértani pontosság jellemzi, helyenként pedig mind a térrel, mind pedig az idővel kapcsolatban bizonytalanok maradunk. *A kripli*, *Az inishmore-i hadnagy* és a *Hóhérok* kapcsán tudjuk, hogy a cselekmény melyik évben játszódik, a Leenane-trilógia darabjai és *A Párnaember* azonban az 1950-es évektől kezdve napjainkig bármelyik évtizedben játszódhatna. Ez utóbbi drámában a tér

meghatározása sem olyan egyértelmű, mint az a korábbi művekre jellemző: a darabban elhangzó „Kamenice” településnév ugyanis Kelet-Közép-Európa szláv országainak szinte bármelyikében megtalálható. Az *In Bruges*-ben a film helyszíne egy belga kisváros, amelynek vallási utalásokat rejtő épületei, és a szereplők cselekménnyel kapcsolatos furcsa előérzetei egy nem evilági, szakrális térrel teremtenek összefüggéseket.

A nyelvhasználat kapcsán McDonagh művészete újra megidézi az ír drámahagyomány kapcsán már említett szerzőket, akiknél az angol nyelv ír etnolektusa meghatározó szerepet kap. McDonagh-nál ennek az etnolektusnak az alkalmazásán túl felfedezhető egyfajta kevert nyelvi stílus, amit parodisztikus célból hoz létre. Az ír dráma első és második reneszánszán kívül a művekben megjelenő nyelvhasználat a világirodalom más szerzőivel is hasonlóságot mutat a formai tulajdonságokat illetően. A párbeszédekben megjelenő rövid, jelentéktelen tartalmú, gyorsan váltakozó tőmondatok – melyeket a szerző gyakran színesít a nyelvi humor különböző eszközeivel – megidézik Samuel Beckett és Tom Stoppard munkásságát. A műveknek szinte mindegyikében nagy szerepet játszó történetmondásra a legjobb példát *A kripli*ben láthatjuk. Csámpás Billy szüleinek a halálát minden szereplő máshogy ismeri, a történet alapját képező tények azonban változatlanok maradnak. Billy számára ettől függetlenül nem mindegy, hogy a szülei azért ölték-e vízbe magukat, hogy ő tovább élhessen, vagy azért mert tragédiaként élték meg, hogy gyermekük mozgássérültként született. A nyelvhasználatról írt fejezet kitér a művek fordítási problémáira, melyeket Merényi Anna, Upor László, Hamvai Kornél és Varró Dániel kreatívan, kivételes érzékkel oldottak meg az elmúlt évtizedekben. Amint azt a „Rövidítések” címszó alatti részben kifejtettem, McDonagh eddig megjelent tizenegy alkotása közül csak egynek van kötetben megjelent fordítása. A kéziratban hozzáférhető fordítások általában hiányosak (feltételezhetően a színpadi adaptációhoz szükséges húzások miatt), három drámának pedig még kéziratos változatban sem érhető el magyar változata. A hiányzó részeknek és ez utóbbi három színdarabnak a dolgozatban idézett részleteit magam fordítottam, de a nyelvhasználatot tárgyaló fejezetben nem vállalkoztam e feladatra, mert a fordításban másképpen vagy egyáltalán nem lennének érzékelhetőek azok a nyelvi játékok, amelyek az eredeti szövegben hangsúlyosak.

A McDonagh dramaturgiájának elbizonytalanító mechanizmusait és enigmatikusságát tárgyaló fejezet kifejtette, hogy a szereplők többségének élete valamilyen hiány által válik meghatározottá, és hogy ez a jelenbeli hiány egy múltban történt sérelemnek a következménye. A műalkotások cselekményével kapcsolatos elbizonytalanító effektusoknak a vizsgálata rámutatott olyan eszközöknek az alkalmazására (többértelműség, információhiány és többletinformációk), amelyeket neves kutatók (Phelan, Currie), más területen végzett

vizsgálatai már részletesen elemeztek, és amelyek McDonagh drámáiban és filmjeiben is működőképesnek bizonyulnak. Ezekhez az elemekhez sorolható a drámákban a levél felolvasását és megsemmisítését érintő problémakör, amely szintén azt a célt szolgálja, hogy a dokumentumban szereplő információ ne jusson el mindenkihez. Ezen túl a fejezet szóba hozza az *A Behanding in Spokane* kapcsán a pszichoszomatikus betegségeknek két ma még kevésbé ismert fajtáját (testdiszmorfiás zavar, apotemnofília), amelyek bizonyos feltételek mellett igazolhatják a főszereplő, Carmichael furcsa viselkedését. *A Párnaember* és *A hét pszichopata és a si-cu* című művekben az események és a szereplők gondolkodásmódjának megítélésében nagy szerepet játszik Paul de Man referenciális és figuratív olvasatról szóló fejtegetése. A drámában Katurian meséinek kétféle értelmezését látjuk, a filmben pedig magyarázatot kapunk Billy cselekvéseire.

Az erőszak és ezzel együtt a szexualitás különböző formáinak és fokozatainak ábrázolása sok értelmezőt foglalkoztat az in-yer-face irányzat, és ezen belül Martin McDonagh műveinek kapcsán. A jelenség olyannyira szerves része ezeknek a műveknek, hogy voltaképpen lehetetlen lenne megkerülni. Az elemzés ebben a fejezetben azt vizsgálja, hogy a drámákban és a filmekben milyen más elemek mellett jelenik meg az erőszak, és hogy ezek a mellékes tárgyak vagy jelenségek hogyan válnak ezáltal kitüntetetté. A Leenane-trilógiában és *A kripli*ben konfliktusforrássá válnak az ételek, az édességek, a viaszfigurák, és fontos a zene, amelynek az akcióval szembeni ellentmondásossága meghatározó szerepet tölt be a groteszk humor előidézésében. McDonagh eddigi életművében végig nyomon követhetők az infantilis karakterek, akik gyerekes vitáikkal és könnyen sértődő, bosszúálló természetükkel provokálják ki másokból az agresszív, erőszakos viselkedést: az első trilógiában ilyen Ray, Mairtin, Coleman és Valene, *Az inishmore-i hadnagy*ban Maired, *A Párnaember*ben Michal, a *Six Shooter*ben Billy, az *In Bruges*-ben Ray, az *A Behanding in Spokane*-ben Mervyn és Toby, *A hét pszichopata és a si-cu*ban szintén Billy, a *Hóhérok*ban pedig bizonyos értelemben a főszereplő, Harry, és volt segédje, Syd is az infantilizmust megtestesítő karakterek közé sorolható. A 2000-es évek második felétől egyre inkább teret nyer a rasszizmus kérdése az életműben, amelyet markánsan ábrázolt szereplők képviselnek, radikális elképzeléseik pedig gyakran egyszerű, együgyű gondolkodásmódokkal szemben buknak meg, amire *A Behanding in Spokane*-ben, az *In Bruges*-ben és a *Hóhérok*ban is találunk példát.

Az eddigi McDonagh-életműben az erőszak formái mellett az egyik legrészletesebben vizsgált terület az intertextualitás. A művek utalásai sokféle irányba mutatnak. Párhuzamba állíthatók korábbi irodalmi és filmes alkotásokkal, melyektől szereplők neveit vagy

viselkedési formáit kölcsönzik, az e művekben alkalmazott dramaturgiai fogásokhoz hasonló szerkezeti elemeket működtetnek, vagy tartalmi mintákat vesznek át tőlük. McDonagh művei mindezt úgy hasznosítják újra, hogy nem válogatnak a magas vagy a populáris kultúra elemei között. A Kafkával, Borges-szel, Nabokovval, Pinterrel, Shakespeare-rel és Beckettel való intertextuális összefüggések így éppolyan nyilvánvalóak és természetesek, mint az angol szappanoperákra, zenekarokra, színészekre és különböző fogyasztási cikkekre tett referenciák. Az irodalmi alakzatokat tárgyaló fejezet azonban nem csupán a más művekkel való párhuzamokat hivatott feltérképezni, hanem rámutat a szerző műveiben olyan momentumokra, amelyek mise en abyme jellegűek, vagy önreflexív alakzatként funkcionálnak, és amelyek jelenlétükkel színesítik és gazdagítják, ezzel együtt pedig bonyolítják is McDonagh műveinek világát.

A dolgozatban számos, a téma szempontjából fontos értelmező kutatására hivatkozom, melyeket adott esetben saját megállapításaim megerősítéseként alkalmaztam, vagy kiindulópontként kezeltem ezeket és építettem rájuk, máskor pedig igyekeztem felhívni a figyelmet az esetleges téves megállapításokra. A dolgozatban szereplő elemzések olykor a legapróbb részletekig követik a drámák szövegében és a filmekben rejlő interpretációs lehetőségeket és igyekeznek a művek mélyén megtudni valamit, amelyből tudományos következtetés vonható le. Az alapos kutatómunka létrehozásának igénye mellett azonban megállapítható, hogy e téma túlmutat a jelen értekezés keretein. A dolgozat által tárgyalt témakörök kiegészíthetők, a témakörök száma pedig bővíthető. Ahogyan azt az első fejezet végén említettem, McDonagh munkássága más ír szerzőkkel is összevethető volna, ahogyan az a második fejezetben az in-yer-face szerzőinek esetében szintén megtehető lett volna. Igyekeztem mindkét hagyomány tekintetében és mindegyik érintett korszakban a legjelentősebb szerzőket választani a kontextus meghatározásakor, mert nézetem szerint McDonagh eddigi teljesítménye megérdemli, hogy a tárgyalt alakulástörténeti szempontok szerint a legnagyobbak közé soroljuk művészetét.

Az agresszió és erőszak tárgyalása kapcsán szó volt arról, hogy általában azok a szereplők hajtják végre a brutális cselekedeteket, akiktől védelmet várnánk. Ez egyrészt a befogadói elvárások kijátszása szempontjából válik fontossá, másrészt pedig a pszichoanalitikus irodalomtudomány szempontjából is termékeny terepnek mutatkozhatnak a szülők és gyermekek, valamint a testvérek közötti konfliktusok, és azok az erőszakos akciók, amelyeket katonák, rendőrök, papok, ártatlannak tűnő lányok és tehetetlennek tűnő idős asszonyok követnek el.

A különböző korú és különböző attitűddel rendelkező nőalakok Lady Gregory *Kathleen Ni Houlihan*-je óta szimbolikus szerepet töltenek be az ír drámairodalomban, és e karakterek lényeges szereplői az általam (Clare Wallace alapján) harmadik generációnak nevezett ír származású szerzők (Marina Carr, Enda Walsh, Martin McDonagh, Conor McPherson és mások) műveinek. Az elemzések során szóba került C. L. Innes *Woman and Nation in Irish Literature and Society 1880-1935* című könyve, amely irodalomtörténeti szempontból ígéretes kiindulópontnak látszik egy gender kérdések felőli megközelítés számára. A McDonagh műveinek nyelvhasználatát tárgyaló részben a dolgozat kitér a történetmondás aktusának jelenségére és a mesék művekbe ágyazottságának mikéntjére. Az ijesztő, horrorisztikus (gyakran koboldokról, tündérekről és más természetfeletti lényekről szóló) mesék, legendák, mondák az ír folklór lényeges részét képezik, hatásuk pedig érezhető a drámákban is. Ebből kiindulva érdekes kutatási terepnek mutatkozik például a mesékben és McDonagh műveiben egyaránt megjelenő állatok szerepe. Az állatok – bizonyos szempontokat érvényesítve – mindkét esetben befolyással vannak a cselekményre, ezen túl pedig McDonagh művészetének és a népmeséknek is elemi részét képezik a szereplők evidenciákon alapuló, humoros megnyilvánulásai, amelyek kezdetben megalapozzák a művek hangulatát, később pedig ellenpontozzák az erőszakos tartalmakat. Az ír folklór tartalmi és szerkezeti összefüggésein kívül *A Párnaember* történetei párhuzamba állíthatók Kafka rövidtörténeteivel. Thomka Beáta így ír *A pillanat formái* című kötetében, amikor a rövidtörténetek retorikájáról értekezik: „Kafka rövidprózai alapformái a példázat, a vázlat, a paradoxon, az aforizma, a tanmese, a parabola-novella és a reflexiós rövidtörténet. E kis elbeszélések a sugalmazás narrációján és az utaláson alapulnak, formaelvük pedig a tömörítés. A narratív szöveg radikális terjedelmi szűkülése (…) formai egyszerűsödést és jelentésgazdagodást mutat”.[559] Az idézet alapján jól látható, hogy Kafka rövidtörténetei és *A Párnaember* meséi között számos közös pont található, ahol a forma hatással van a tartalomra és fordítva. Ha továbbmegyünk, Katurian (illetve McDonagh) meséi összefüggésbe hozhatók Örkény egyperceseivel abban az értelemben, hogy mindkét szerző „parabola-paródiákat” hoz létre, „poétizált, egyszerű formákat”[560] alkalmaz, és megtalálja ehhez azt a sajátos nyelvezetet, amelyben e történetek groteszk világa érvényesülni tud.

A beágyazott történetek, a drámák és a filmek egyik fő eszköze a paródia és az irónia, melyek jelentősége több alkalommal is előkerül e dolgozat különböző fejezeteiben. E két

[559] THOMKA Beáta: *A pillanat formái*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1986. 144.
[560] E kifejezéseket szintén Thomka Beáta használja Örkény rövidtörténeteinek jellemzői kapcsán. Uo. 152. és 164.

nyelvi eszköz szintén alkothat nagyobb témakört a további kutatások számára, melyben ugyancsak neves szerzők jeles munkái[561] biztosítanak kiindulópontot.

Egy másik elemzési szempont lehetővé teszi, hogy McDonagh filmjeit a drámaírói életműtől függetlenül kezeljük. A jelen értekezés az analízis(ek) során pusztán dramaturgiai tényezőket vesz figyelembe, azonban lehetségesnek tartom egy filmelméleti illetve forgatástechnikai megközelítés lehetőségét, amely McDonagh filmes formanyelvének sajátosságaira világít rá. Ezen túl az *In Bruges* esetében lehetőség van film és forgatókönyv különbségeinek filológiai vizsgálatára: az *In Bruges* című film szövegkönyvének nyomtatásban megjelent változatán kívül ugyanis több eltérő tartalmú változat is létezik, és a Faber & Faber gondozásában megjelent forgatókönyvben helyenként eltérések tapasztalhatók a film jeleneteihez képest.

Az itt olvasható összefoglalóból és kitekintésből – amely megkísérelte felvázolni a kutatás további lehetséges irányait – kiderül, hogy e dolgozatnak, akárcsak McDonagh műveinek, éppúgy értékes, izgalmas és konstruktív részét képezi a hiány, mint a tartalom. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy e tartalomnak sikerült feltérképeznie egy jelentős részt a szerző műveinek világából, amely világ természetesen maga is töredéknek tekinthető, hiszen egy napjainkban is aktív, kortárs alkotó folyamatosan alakuló életművéről van szó.

[561] Lásd például HUTCHEON, Linda: *A Theory of Parody*, Methuen, New York, 1985., COLEBROOK, Claire: *Irony – The New Critical Idiom*, Routledge, London and New York, 2004.

Hivatkozott és felhasznált irodalom

PRIMER IRODALOM

BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London, Boston, 1986.

BECKETT, Samuel, *Összes drámái*, Európa, Budapest, 2006.

BOND, Edward, *A pápa lakodalma – Négy dráma*, Európa, Budapest, 1976.

BOND, Edward, *Plays: One*, Methuen, London, 1977.

DANA, *All kinds of everything*, https://www.youtube.com/watch?v=EwhTPF278bw (Letöltés: 2016. február 18.)

FAHL, Mary, *Dawning of the Day*, https://www.youtube.com/watch?v=qRh3NL0lc68 (Letöltés: 2016. február 18.)

FRIEL, Brian, *Philadelphia, itt vagyok! – Három dráma*, Európa, Budapest, 1990.

FRIEL, Brian, *Plays 1*, Faber & Faber, London, 1996.

GREGORY, Lady Augusta, *Selected Writings*, Penguin Books, London, 1995.

HERODOTOS, *Történeti könyvei*, A Magyar Tudományos Akadémia Kiadványa, Budapest, 1893.

JOYCE, James, *Ulysses*, Európa, Budapest, 2012.

KAFKA, Franz, *Elbeszélések*, Európa, Budapest, 2009.

KANE, Sarah, *Complete Plays*, Methuen Drama, London, 2001.

KELLY, Luke, *On Raglan Road*, https://www.youtube.com/watch?v=8xvkvFviIj8 (Letöltés: 2016. február 18.)

MCDONAGH, Martin, *A Behanding in Spokane*, New York, Dramatists Play Service INC., 2011.

MCDONAGH, Martin, *A kripli*, ford. Varró Dániel, kézirat.

MCDONAGH, Martin, *A kripli*, ford. Upor László. kézirat.

MCDONAGH, Martin, *A Párnaember*, ford. Merényi Anna, kézirat.

MCDONAGH, Martin, *Az inishmore-i hadnagy*, ford. Hamvai Kornél, in *Pogánytánc – mai ír drámák*, Európa, Budapest, 2003.

MCDONAGH, Martin, *Hangmen*, Faber & Faber, London, 2015.

MCDONAGH, Martin, *In Bruges*, Faber & Faber, London, 2008., és Feature Films, 2008.

MCDONAGH, Martin, *Leenane szépe*, ford. Upor László, kézirat.

MCDONAGH, Martin, *Piszkavas*, ford. Parti Nagy Lajos kézirat.

MCDONAGH, Martin, *Plays: 1*, Methuen Drama, London, 1999.

MCDONAGH, Martin, *Seven Psychopaths*, CBS film, FIL M4, and BFI presents, Blueprint Pictures Production, 2012.

MCDONAGH, Martin, *Six Shooter*, Irish Film Board, 2005.

MCDONAGH, Martin, *The Cripple of Inishmaan*, in Patrick LONERGAN ed., *The Methuen Drama Anthology of Irish Plays*, Methuen Drama, London, 2008.

MCDONAGH, Martin, *The Lieutenant of Inishmore*, Methuen Drama, London, 2001.

MCDONAGH, Martin, *The Pillowman*, Faber & Faber, London, 2003.

MCDONAGH, Martin, *Vaknyugat*, ford. Varró Dániel, kézirat.

MURPHY, Delia, *The Spinning Wheel*, https://www.youtube.com/watch?v=aQoxdTFprvg (Letöltés: 2016. február 18.)

MURPHY, Thomas, *A Whistle in the Dark*, The Gallery Press, Dublin, 1970.

MURPHY, Tom, *Bailegangaire*, Methuen Drama, London, 2001.

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Európa, Budapest, 2011.

NEILSON, Anthony, *Plays: 1*, Methuen Drama, London, 1998.

O'CASEY, Sean, *Drámák*, Európa, Budapest, 1977.

O'CASEY, Sean, *Three Plays*, MacMillan & Co Ltd, London, 1961.

OSBORNE, John, *Dühöngő ifjúság/Look back in Anger*, Európa, Budapest, 1990.

PINTER, Harold, *Drámák*, Európa, Budapest, 2000.

PINTER, Harold, *Plays One*, Faber & Faber, London, 1991.

RAVENHILL, Mark, *Plays 1.*, Methuen Drama, London, 2001.

REID, Graham, *The Death of Humpty Dumpty*, Co-op Books, London, 1980.

SENECA, Lucius Annaeus, Phaedra, in *Seneca tragédiái*, Európa, Budapest, 1977.

SHAKESPEARE, William, A velencei kalmár, in *Shakespeare összes drámái*, IV. kötet, Európa, Budapest, 1988.

SHAKESPEARE, William, *Drámák*, Magvető, Budapest, 2001.

SHEPARD, Sam, *Az elásott gyermek*, I-II. kötet, Európa, Budapest, 1989.

STOPPARD, Tom, *Plays 5*., Faber & Faber, London, 1999.

STOPPARD, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Faber & Faber, London, 1967.

SYNGE, John Millington, *Drámák*, Európa, Budapest, 1986.

SYNGE, John Millington, *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1995.

THE DUBLINERS, *The Croppy Boy*, https://www.youtube.com/watch?v=_QMx1lXgUKc (Letöltés: 2016. február 18.)

WATCHORN, Patsy, *The Dying Rebel*, https://www.youtube.com/watch?v=25AUqVliF68 (Letöltés: 2016. február 18.)

WESKER, Arnold, *Konyha*, Európa, Budapest, 1984.

WESKER, Arnold, The Kitchen, in *Wesker's Social Plays*, Oberon Books, London, 2012.

SZEKUNDER IRODALOM

ACHILLES, Jochen, „Homesick for Abroad": The Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama, *Modern Drama*, Vol. 38., Winter 1995, No. 4., 435-449.

ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika – Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, Helikon Kiadó, h. n., 2003.

ALMÁSI Miklós, *Ellipszis*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967.

ALMÁSI Miklós, *Maszk és tükör – Esszé a dramaturgiáról*, Magvető, Budapest, 1966.

ARAGAY, Mireia; KLEIN, Hildegard; MONFORTE Enric; and ZOZAYA Pilar eds., *British Theatre of the 1990s – Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Palgrave MacMillan, New York, 2007.

BARTHES, Roland, *Mitológiák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.

BARTHES, Roland, The Blue Guide, trans. A. Lavers, in D. ARNOLD ed., *Reading Architectural History*, London, Routledge, é. n., 195-197.

BÁTI László, KRISTÓ-NAGY István szerk., *Az angol irodalom a huszadik században I-II.*, Gondolat, Budapest, 1970.

BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea szerk., *Narratívák 6. – Narratív beágyazás és reflexivitás*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.

BENEDEK István, *Bolond világ*, Magvető, Budapest, 1967.

BENTLEY, Eric, *A dráma élete*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998.

BENTLEY, Derek case:
http://www.bailii.org/ew/cases/EWCA/Crim/1998/2516.html,
http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=6522704 (Letöltés ideje: 2016. január 13.)

BHATIA, Nandi, Anger, Nostalgia, and the End of Empire: John Osborne's Look Back in Anger, in *Modern Drama*, Vol. 42., Fall 1999, No. 3. 391-400.

BOLES, William C., Violence at the Royal Court – Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane and Mark Ravenhill's Shopping and Fucking, in *Theatre Symposium Volume 7. – Theatre and Violence*, Published by the Southeastern Theatre Conference and The University of Alabama Press, 1999.

BOLGER, Dermot ed., *Druids, Dudes and Beauty Queens – The Changing Face of Irish Theatre*, New Island, Dublin, 2001.

BUTLER, Thomas, A Story's Place in the World: Martin McDonagh's The Pillowman, in *The Explicator*, Vol. 71, No. 1, 2013. 31-34.

CARROLL, Noël, Martin McDonagh's The Pillowman, or The Justification of Literature, in *Philosophy and Literature*, Vol. 35, Number 1., 2011 april, 168-181.

CASTLEBERRY, Marion, Comedy and Violence in the Beauty Queen of Leenane, in Richard Runkin RUSSELL ed., *Martin McDonagh: A Casebook*, Routledge, New York, 2007.

CHAMBERS, Lilian, JORDAN, Eamonn eds., *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006.

CHODOROW, Nancy J., *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2000.

CLIFF, Brian, The Pillowman: A new story to tell, in Richard Rankin RUSSELL, ed., *Martin McDonagh: A Casebook*, Routledge, London and New York, 2007. 131-148.

COLEBROOK, Claire, *Irony – The New Critical Idiom*, Routledge, London and New York, 2004.

COSLETT, Paul: *Albert Pierrepoint*,
http://www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2006/04/27/pierrepoint_lasthangman_feature.shtml (Letöltés ideje: 2016. január 13.)

CRAWFORD, Nicholas, Synge's *Playboy* and the Eugenics of Language, in *Modern Drama*, Vol. 51., Winter 2008, No. 4. 482-500.

CRONIN, Jan, 'If I was Irish I'd be crying by now': Irishness and exteriority, Doyle's Deportees and the Irish plays of Martin McDonagh, in *Irish Studies Review*, 2013, Vol. 21, No. 2., 188-202.

CUSACK, George, "In the Gripe of the Ditch": Nationalism, Famine, and The Playboy of the Western World, in *Modern Drama*, Vol. 45., Winter 2002, No. 4., 567-592.

CSERESNYÉSI László, *Nyelvek és stratégiák, avagy a nyelv antropológiája*, Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2004.

CSÖNGE Tamás: Enigmatikusság, többértelműség és megbízhatatlanság a Lostban, in BÖHM Gábor, FEDELES Tamás szerk., *Mesterek és tanítványok – Tanulmányok a bölcsészettudományok területéről*, PTE-BTK-KTDT kiadványa, Pécs, 2014. 292-303.

DEANE, Seamus, *A Short History of Irish Literature*, Hutchison and Co. Ltd., London, 1986.

DELGADO-GARCÍA, Cristina, Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane's Cleansed, Crave, and 4.48 Psychosis, in *Modern Drama*, Vol. 55., Summer 2012, No. 2. 230-250.

DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái*, Magvető, Budapest, 2006.

DEME László, Lehet-e jobb utána?, in *Criticai lapok*, 2005/3. vagy http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33446 (Letöltés: 2015. 09. 28.)

DEMKÓ Attila, Az Ír Köztársasági Hadsereg stratégiája és az arra adott brit válasz napjaink gerillaháborúinak tükrében, in *Kül-Világ – A Nemzetközi Kapcsolatok Folyóirata*, 2007/3-4.

DIEHL, Heath A., Classic Realism, Irish Nationalism, and a New Breed of Angry Young Man in Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane, in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Spring 2001, Volume 34, Number 2., 98-117.

DIGAETANI, John Louis, *Stages and Struggle: modern playwrights and their psychological inspiration*, McFarland & Company, 2008.

DOBAI Péter szerk., *Rimbaud Abesszíniában*, Nagyvilág könyvek, h. n., 1998.

DYER, Richard, *White*, Routledge, London and New York, 1997.

ELLIS, Ruth case: http://www.bailii.org/ew/cases/EWCA/Crim/2003/3556.html, http://murderpedia.org/female.E/e/ellis-ruth-photos-4.htm (Letöltés ideje: 2016. január 13.)

ESSLIN, Martin, *Az abszurd dráma elmélete*, A Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda közös kiadványa, Budapest, 1967.

ESSLIN, Martin, *The Theatre of The Absurd*, Anchor Books, Doubleday & Company Inc., Garden City, New York, 1961.

FEENEY, Joseph, Martin McDonagh: Dramatist of the West, in *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 87, No. 345, Spring, 1998. 24-32.

FITZPATRICK DEAN, Joan, Tales told by Martin McDonagh, in *Nua: Studies in Contemporary Irish writing*, Vol. 3, Numbers 1-2, Carlson-Newman College, 2002.

FITZPATRICK, Lisa, Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006. 141-154.

FOUCAULT, Michel, *A rendellenesek*, L'Harmattan, Budapest, 2014.

FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés*, Gondolat, Budapest, 1990.

FOUCAULT, Michel, *Más terekről*, in http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253

FOUCAULT, Michel, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999.

FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, Helikon Kiadó, h. n., 1985.

FRIED István, *Írók, művek, irányok – Kalandozások a világ irodalmainak labirintusában*, Tiszatáj könyvek, Szeged, 2002.

GENETTE, Gérard: Transztextualitás, in *Helikon*, 1996/1-2.

GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története – A realizmustól máig*, Jelenkor, Pécs, 2007.

GÖRCSI Péter, A heterotópiák funkciója Martin McDonagh művészetében, in BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter, ROSNER Krisztina szerk., *Rendezett tér – Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015. 174-185.

GÖRCSI Péter, A hiányzó kéz dramaturgiája, in P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, NEICHL Nóra szerk., *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2014. 241-250.

GÖRCSI Péter, A térhasználat aspektusai Martin McDonagh négy drámájában, in *Literatura*, 2015/3., 230-237.

GÖRCSI Péter, Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék? – Azonosságok Martin McDonagh és Székely Csaba drámatrilógiájában, in *Jelenkor*, 2014/6. 699-706.

GÖRCSI Péter, Írországtól Hollywoodig – Eamonn Jordan: From Leenane to L. A.: The Theatre and Cinema of Martin McDonagh, in *Filológiai Közlöny*, (LXI. évfolyam), 2015/1. 112-117.

GÖRCSI Péter, Megtévesztő dramaturgiák – Szándékos tévesztések Martin McDonagh Leenane-trilógiájában, in *Literatura*, 2013/2. 180-187.

GÖRCSI Péter, Senecától Sarah Kane-ig – Az erőszak motívuma az európai drámaírás történetében, in BORBÉLY András, ORBÁN Jolán, PIELDNER Judit szerk., *Irodalom, test, emlékezet*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2014. 89-103.

GRENE, Nicholas, Ireland in Two Minds: Martin McDonagh and Conor McPherson, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006. 42-59.

GYÖRFFY Miklós, *Polgárok és művészek – Metszet a XX. századi német prózából*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1990.

HAMPTON, Charles, Martin McDonagh's In Bruges: Theological Stirrings in Genaration X, *Practical Theology*, Volume 3.3, 2010. 297-310.

HERMAN, David; JOHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure eds., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, 2008.

HICKEY, Raymond, *Irish-English – History and present-day forms*, Cambridge University Press, New York, 2007.

HOLDSWORTH, Nadine; LUCKHURST, Mary eds., *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Blackwell Publishing, h. n., 2008.

HUBER, Werner, From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?, in Christoph HOUSWITSCHKA, Ines DETMERS, Anna-Christina GIOVANOPOULOS, Edith HALLBERG and Anette PANKRATZ eds., *Literary Views on Post-Wall Europe*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2005.

HUBER, Werner, The Early Plays: Shooting Star and Hard Man From South London, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006. 13-26.

HUBER, Werner, The Plays of Martin McDonagh, in Jürgen KAMM ed., *Twentieth-Century Theatre and Drama in English: Festschrift for Heinz Kosok on the Occassion of his 65th Birthday*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 1999.

HUFFMAN, Shawn, Amputation, Phantom Limbs, and Spectral Agency in Shakespeare's Titus Andronicus and Normand Chaurette's Les Reines, *Modern Drama*, Vol. 47., Spring 2004, No. 1. 66-81.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody – The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York, 1985.

INNES, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London and New York, 1993.

INNES, Christopher, *Modern British Drama – The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2002.

INNES, C. L., *Woman and Nation in Irish Literature and Society 1880-1935*, Harvester Wheatsheaf, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, 1993.

JORDAN, Eamonn, *From Leenane to L.A. – The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*, Irish Academic Press, Sallins, 2014.

JORDAN, Eamonn ed., *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin, 2000.

KAPPANYOS András, *Bajuszbögre, lefordítatlan – Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, (akadémiai doktori értekezés, 2013.), http://real-d.mtak.hu/655/7/dc_566_12_doktori_mu.pdf (Letöltés: 2015. augusztus 25.)

KÁLMÁN Orsolya, *Az amerikai polgárjogi mozgalom, a rasszizmus elleni küzdelem formái*, http://www.bnaibrith.hu/2011/07/12/korsolya-az-amerikai-polgogi-mozgalom-a-rasszizmus-elleni-klem-form/ (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

KEARNEY, Richard, *Myth and Motherland*, Field Day Theatre Co., Dublin, 1984.

KENT, Brad, McDrama: The Sentimental in Martin McDonagh's The Beuty Queen of Leenane and Connor McPherson's The Weir, in *Canadian Journal of Irish Studies*, Volume 28, Number 2, 2002, and Volume 29, Number 1, 2003. 30-45.

KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban – Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000.

KIBERD, Declan, *Synge and the Irish Language*, The MacMillan Press LTD, 1979.

KLEIN, Hilde, Edward Bond: An Interview, *Modern Drama*, Vol. 38., Fall 1995, No. 3. 408-415.

KNOX, A. J., Conflict, Carnage, and Cats: Towards a Comic Cú Chulainn in Martin McDonagh's *The Lieutenant of Inishmore*, in Anthony ELLIS and Elizabeth BRADBURN eds., *Comparative Drama*, Volume 47.3, Fall 2013., Western Michigan University, Michigan, 2013. 367-392.

KONOK Péter, Ökölbe szorított kéz – Fekete radikalizmus az Egyesült Államokban, in *Rubicon*, 2008/9.

KURDI Mária, *Codes and Masks – Aspects of identity in contemporary Irish plays in an intercultural context*, Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2000.

KURDI Mária, Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006. 96-115.

KURDI Mária, *Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában (1960-1990)*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1999.

KURDI Mária, *Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, Lampeter, 2010.

LACAN, Jacques, Agresszivitás a pszichoanalízisben, in *Thalassa* 2007/1. 3-26.

LACHMAN, Michal, "From Both Sides of The Irish Sea": The Grotesque, Parody, and Satire in Martin McDonagh's "The Leenane Trilogy", in *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 10, No. 1/2, Irish Literature and Culture: Getting into Contact, Spring/Fall, 2004. 61-73.

LANTERS, José, Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh, in Stephen WATT, Eileen MORGAN and Shakir MUSTAFA eds., *A Century of Irish Drama – Widening the Stage*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, é. n. 204-222.

LENZ, Peter, „Anything new in the Feckin' west?": Martin McDonagh's Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes, in Margarete RUBIK; Mettinger-Schartmann ELKE eds., *Contemporary Drama in English Vol. 9., (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. 25-38.

LLEWELLYN-JONES, Margaret, *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, Intellect, Bristol (UK), Portland (USA), 2002.

LOJEK, Helen, Watching Over Frank McGuinness' Stereotypes, in *Modern Drama*, Vol. 38., Fall 1995, No. 3. 348-361.

LONERGAN, Patrick, *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, Methuen Drama, London, 2012.

LÖNKER, Fred, Álom, in Michael MÜLLER szerk., *Interpretációk – Franz Kafka regények és elbeszélések*, Láva Kiadó, Budapest, 2006.

LYOTARD, Jean-Francois, A posztmodern állapot, in *A posztmodern állapot – Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, és Richard Rorty tanulmányai*, Századvég Kiadó, Budapest, 1993.

MELNIKOVA, Irina, In(visible) Bruges by Martin McDonagh, in *Journal of European Studies*, 2013/March, Volume 43, Number 1. 44-59.

MERRIMAN, Vic, Decolonisation Postponed: The Theatre of Tiger Trash, in *Irish University Review*, 29.2, 1999. 305-317.

MESTERHÁZI Márton, *Ír ember színpadon*, Liget Műhely Alapítvány, h. n., 2006.

MESTERHÁZI Márton, *Sean O'Casey világa*, Európa, Budapest, 1983.

MIDDEKE, Martin and SCHNIERER, Peter Paul eds., *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*, Methuen Drama, London, 2010.

MIHÁLYI Gábor, *Végjáték – A nyugat-európai és amerikai dráma huszonöt éve (1945-1970)*, Gondolat, Budapest, 1971.

MOLNÁR GÁL Péter: Luka, a sorozatgyilkos dealer, in *Népszabadság*, 2001. szeptember 17.

MORRISON, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1992.

MURPHY, Paul, The Stage Irish are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006. 60-78.

MURRAY, Christopher, The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006. 79-95.

MURRAY, Christopher, *Twentieth Century Irish Drama: Mirror up to nation*, Manchester University Press, Manchester; New York, 1997.

NIKČEVIĆ, Sanja, British Brutalism, the 'New Europian Drama', and the Role of the Director, in *New Theatre Quarterly*, 2005 august (Volume 21, Part 3), Cambridge Univesity Press, Cambridge, 2005.

NIKČEVIĆ, Sanja, *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandar, Croatia, 2005.

NIKČEVIĆ, Sanja, *Stupid, old fashioned or backward, or how in-yer-face theatre, a violent British trend became 'New Europian Drama'*, kézirat.

O'BRIEN, Catherine, In Bruges: Heaven or Hell?, in *Literature and Theology*, Vol. 26, Number 1, March 2012. 93-105.

O'HAGAN, Sean, *The wild west*, in *The Guardian*, 2001. március 24. vagy http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2001/mar/24/weekend.seanohagan (Letöltés: 2015. január 17.)

O'TOOLE, Fintan, A Mind in Connemara – The Savage World of Martin McDonagh, in *New Yorker*, 2006. március 6. vagy http://www.newyorker.com/magazine/2006/03/06/a-mind-in-connemara (Letöltés 2016. február 1.)

PÁLFFY István, *Az új angol dráma – mint a „valóság drámája"*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.

PFISTER, Manfred; Schaff, Barbara eds., *Venetian Views, Venetian Blinds – English Fantasies of Venice*, GA Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1999.

PILNÝ, Ondřej, Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006. 214-223.

PILNÝ, Ondřej, *Irony and identity in modern Irish drama*, Litteraria Pragensia, Prague, 2006.

PILNÝ, Ondrej, Martin McDonagh: Parody? Satire? Complacency?, in *Irish Studies Review*, Vol. 12, Number 2, 2004. 225-232.

P. MÜLLER Péter, *A groteszk dramaturgiája*, Magvető, Budapest, 1990.

P. MÜLLER Péter, Szöveg és műfaj, in MESTYÁN Ádám, HORVÁTH Eszter szerk.: *Látvány/színház – Performativitás, műfaj, test*, L'Harmattan, h. n., 2006. 165-176.

P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

PRIOR, Neil: *Timothy Evans family's 60-year conviction wait*, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/8556721.stm (Letöltés ideje: 2016. január 13.)

RANDACCIO, Monica, Beyond Bailegangaire: Authority And Transgression in Martin McDonagh's 'The Beauty Queen of Leenane', in Neil SAMMELLS ed., *Beyond Borders: IASIL Essays on Modern Irish Writing*, Sulis Press, h. n., 2004. 249-265.

RANSCHBURG Jenő, *Félelem, harag, agresszió*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1979.

REES, Catherine: How to Stage Globalisation? Martin McDonagh: An Irishman on TV, in *Contemporary Theatre Review*, Vol. 16, Number 1, 2006. 114-122.

REES, Catherine, The Good, the Bad and the Ugly: The Politics of Morality in Martin McDonagh's The Lieutenant of Inishmore, in *New Theatre Quarterly*, 2005 february (Volume 21, Part 1), Cambridge University Press, Cambridge, 2005. 28-33.

REES, Catherine, The Postnationalist crisis: Theatrical representations of Irish anxiety, identity and narrative in the plays of Martin McDonagh and Marie Jones, in Irene Gilsenan NORDIN and Carmen ZAMORANO LLENA eds., *Redefinitions of Irish Identity – A Postnatinalist Approach*, Peter Lang, Bern, 2010.

RICHARDS, Shaun, 'The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind': The Critical Condition of Synge and McDonagh, in *Irish University Review*, Vol. 33, Number 1, 2003. 201-214.

ROCHE, Anthony, Reworking The Workhouse Ward: McDonagh, Beckett, and Gregory, in *Irish University Review* 34.1, Spring-Summer, 2004, 171-184.

ROEG, Nicholas (dir.), *Don't Look Now*, Paramount Pictures, 1973.

ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játékai*, L'Harmattan, Budapest, 2012.

RUBIK, Margarete; Mettinger-Schartmann, ELKE eds., *Contemporary Drama in English Vol. 9., (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002.

RUSSELL, Richard Rankin ed., *Martin McDonagh: A Casebook*, Routledge, New York, 2007.

SAUNDERS, Graham, *Love Me or Kill Me – Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press, Manchester, 2002.

SCOTT, Allan; BRYANT, Chris, *Don't Look Now* (screenplay), Sight and Sound, h. n., 1997.

SIERZ, Aleks, Az új írás a kortárs brit színházban, in *Színház*, 2009/10.

SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today*, Faber & Faber, London, 2001.

STIERSTORFER, Klaus ed., *Beyond Postmodernism – Reassesments in Literature, Theory, and Culture*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2003.

SZABÓ Gábor, *Hiány és jelenlét – Borges-értelmezések*, Messzelátó Kiadó, Szeged, 2000.

SZABÓ Pál, A testképzavarok néhány speciális vonatkozása: a testdiszmorfiás zavar, a plasztikai sebészet és az apotemnofília, in: TÚRY Ferenc, PÁSZTHY Bea szerk.: *Evészavarok és testképzavarok*. Pro Die, Budapest, 2008.

SZENT Ágoston, *Isten városáról*, Kairosz, Budapest, 2005-2006.

SZÉKELY György, *Lángözön – Shakespeare kora és kortársai*, Európa, Budapest, 2003.

SZOBOTKA Tibor, *Valóság és látomás – Tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1967.

SZ. SZÁNTÓ Judit, *Az angol színház új hulláma*, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963.

THOMKA Beáta, *A pillanat formái*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1986.

TÚRY Ferenc, BABUSA Bernadett, DUKAY-SZABÓ Szilvia, VARGA Márta: *Az evés- és testképzavarok újabb típusai a modern civilizációs ártalmak között*, http://www.matud.iif.hu/2010/11/04.htm (Letöltés: 2015. július 17.)

UPOR László, Wesker ölte meg Mostelt – Beszélgetés az angol drámaíróval, in *Színház* 1997/9.

VARRÓ Gabriella, *Mesterek árnyékában – Sam Shepard drámái és a hagyomány*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013.

WALL, Eamonn, *Writing the Irish West – Ecologies and Traditions*, University of Notre Dame Press, London, 2011.

WALLACE, Clare, *Suspect Cultures – Narrative Identitiy & Citation in 1990s New Drama*, Litteraria Pragnesia, Prague, 2006.

WEITZ, Eric ed., *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin, 2004.

WELLMANN Nóra, A királynő katonái, in *Színház*, 1984/10.

WESKER, Arnold, Art Is Not Enough, in *The Twentieth Century*, 1961/2.

WILCOCK, Mike, 'Put to Silence': Murder Madness, and 'Moral Neutrality' in Shakespeare's Titus Andronicus and Martin McDonagh The Lieutenant of Inishmore, in *Irish University Review*, Vol. 38, Number 2., 2008.

WILSON, Rebecca, Macabre Merriment in McDonagh's Melodrama: The Beauty Queen of Leenane, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Carysfort Press, Dublin, 2006. 27-41.

WITOSZEK, Nina; SHEERAN, Pat, *Talking to the Death: A Study of the Irish Funerary Traditions*, GA: Rodopi, Amsterdam-Atalanta, 1998.

WORTHEN, Hana; WORTHEN, William B., The Pillowman and the Ethics of Allegory, in *Modern Drama*, Volume 49, Number 2., Summer 2006. 155-173.

WYSE, Bruce, Ttaumatizing Romanticism in Brian Friel's Faith Healer, in *Modern Drama*, Vol. 47., Number 3., Fall 2004, 446-463.