

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Irodalomtudományi Doktori Program

Iskolavezető: Prof. Dr. Thomka Beáta

Görösi Péter

## **A megtévesztés dramaturgiája**

**Martin McDonagh művészete**

Doktori értekezés  
Tézisfüzet

Témavezető:  
Prof. Dr. Müller Péter

Pécs, 2016

## **Tartalom**

- I. Az értekezés tartalomjegyzéke
- II. A disszertáció tudományos célkitűzése, szerkezete és téziseinek összefoglalása
- III. Szakmai önéletrajz
- IV. Tudományos publikációk
- V. Kurdi Mária bírálata
- VI. Upor László bírálata
- VII. Válasz a bírálóknak

## I. Az értekezés tartalomjegyzéke

|  |            |
|--|------------|
| <b>Bevezetés</b> .....   | <b>3</b>   |
| <b>Rövidítések</b> .....   | <b>8</b>   |
| <b>I. Martin McDonagh műveinek kapcsolata a huszadik századi ír drámával</b> ..... | <b>10</b>  |
| Nemzet, vallás, történelem .....   | 11         |
| Az ír dráma első reneszánszának hatása McDonagh műveire .....                      | 13         |
| Az ír dráma második reneszánszának és McDonagh műveinek viszonya .....             | 27         |
| <b>II. A brit hagyomány nyomdokában</b> .....                                      | <b>47</b>  |
| Dühös fiatalok .....   | 50         |
| „A mocsos kilencvenes évek” .....  | 63         |
| <b>III. Műelemzések</b> .....  | <b>83</b>  |
| 1. Tér- és időkezelés .....  | 87         |
| 2. Nyelvhasználat .....  | 110        |
| 3. Dramaturgia és enigmatikusság .....   | 128        |
| 4. Agresszió és erőszak .....  | 156        |
| 5. (Irodalmi) alakzatok .....  | 177        |
| <b>Összefoglalás</b> .....   | <b>215</b> |
| <b>Hivatkozott és felhasznált irodalom</b> .....                                   | <b>221</b> |

## II. A disszertáció tudományos célkitűzése, szerkezete és téziseinek összefoglalása

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.<sup>1</sup> 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* (*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,<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> <http://www.imdb.com/name/nm1732981/awards> (Letöltés: 2016. január 19.)

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*,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Az első monográfia, Patrick Lonergan tollából származik, a 2012-ben megjelent *The Theatre and Films of Martin McDonagh*,<sup>5</sup> amely első alkalommal foglalkozik a drámák mellett az alkotó filmjeivel is, ezt pedig Eamonn Jordan *From Leenane to L. A. – The Theatre and Cinema of Martin McDonagh* című 2014-es kötete követi,<sup>6</sup> 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 gazdagodjon és az eddig megjelent angol és magyar nyelvű szakirodalmak jelentős részét felhasználva, vitába bocsátkozva velük és kiegészítve őket, egyszerre adja áttekinthető és mély interpretációját az eddigi életműnek. Fejezetei nem

---

<sup>3</sup> *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*, Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN eds., Carysfort Press, Dublin, 2006.

<sup>4</sup> *Martin McDonagh: A Casebook*, Richard Rankin RUSSELL ed., Routledge, New York, 2007.

<sup>5</sup> LONERGAN, Patrick: *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, Methuen Drama, London, 2012.

<sup>6</sup> JORDAN, Eamonn: *From Leenane to L.A. – The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*, Irish Academic Press, Sallins, 2014.

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 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 állásponton 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.

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 expresszív 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 években pedig 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). Az öt szempont mindegyike előfordul a szerző műveiről eddig megjelent (elsősorban angol nyelvű) tanulmányokban és monográfiákban, azonban ezek az elemzések a 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.

A térkonceptióval foglalkozó fejezet párhuzamba állítja az életmű első korszakába tartozó drámák (ide sorolható a Leenane-trilógia és az Aran-darabok) scenikai tereit a huszadik század korábbi évtizedeiben alkotó drámaírók téralkotási technikáival, valamint meghatározza a scenikai 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 az első fejezetben 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 tömondatok – 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 kripliben* 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 érzéssel 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 kéziratban 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 kifejti, 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 rámutat 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 mindenkire. 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 kriptiben* 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 hadnagyban* Mairied, *A Párnaemberben* Michal, a *Six Shooterben* Billy, az *In Bruges-ben* Ray, az *A Behanding in Spokane-ben* Mervyn és Toby, *A hét pszichopata és a si-cuban* szintén Billy, a *Hóhérokban* 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 bukhatnak meg, amire *A Behanding in Spokane*-ben, az *In Bruges*-ben és a *Hóhérokban* 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 Beckettal 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 említtem, McDonagh munkássága más ír szerzőkkel is összevethető volna, ahogyan az a második fejezetben az *in-yer-face* szerzőinek esetében szintén megtehető 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.

McDonagh műveiben 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 tehetetlenek 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, tündérekéről 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 ellenpontoszák 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 reflexiók 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”.<sup>7</sup> 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 egypercesseivel abban az értelemben, hogy mindkét szerző „parabola-paródiákat” hoz

---

<sup>7</sup> THOMKA Beáta: *A pillanat formái*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1986. 144.

létre, „poétizált, egyszerű formákat”<sup>8</sup> 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 nyelvi eszköz szintén alkothat nagyobb témakört a további kutatások számára, melyben ugyancsak neves szerzők jeles munkái<sup>9</sup> 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 szöveggönyvének 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.

---

<sup>8</sup> E kifejezéseket szintén Thomka Beáta használja Örkény rövidtörténeteinek jellemzői kapcsán. Uo. 152. és 164.

<sup>9</sup> 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.

### **III. Szakmai önéletrajz**

#### **Személyes adatok:**

Név: Görcsi Péter  
Születési hely, idő: Nagykanizsa, 1988. május 8.  
Állampolgárság: magyar  
E-mail: [gorcsi.peter@gmail.com](mailto:gorcsi.peter@gmail.com)  
Tel.: 0630 9937527

#### **Végzettségek, iskolák:**

- |           |  |
|-----------|--|
| 2002-2006 | Dr. Mező Ferenc Gimnázium és Közgazdasági Szakközépiskola, Nagykanizsa (érettségi)   |
| 2006-2007 | Dr. Mező Ferenc Gimnázium és Közgazdasági Szakközépiskola, Nagykanizsa [irodavezető (FSZ)]                                   |
| 2007-2010 | Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar [magyar alapszakos bölcsész (BA), színháztörténet szakirány]                   |
| 2010-2012 | Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar [magyar nyelv és irodalom szakos bölcsész (MA), színháztudomány specializáció] |
| 2012-2015 | Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola  |

#### **Munkahely:**

- |       |  |
|-------|--|
| 2015- | Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Önkéntes egyetemi óraadó oktató |
|-------|--|

#### **Nyelvismeret:**

Angol nyelv felsőfokú ismerete (felsőfokú C típusú nyelvvizsga, oklevélszám: 1434054)  
Spanyol nyelv alapfokú ismerete (a PTE-BTK Idegennyelvi Szaknyelvoktató Központ nyelvvizsgája, iktatószám: S-IR/2016/023)

#### **Ösztöndíjak:**

- |           |  |
|-----------|--|
| 2010-2011 | – Intézményi Szakmai Tudományos Ösztöndíj, PTE-BTK   |
| 2011-2012 | – Köztársasági Ösztöndíj   |
| 2012-2015 | – PhD. Ösztöndíj – Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola |

2013 – Campus Hungary, PhD. Kutatói Ösztöndíj, University of Kent, Canterbury, United Kingdom

2014 – Campus Hungary, PhD. Kutatói Ösztöndíj, University of Kent, Canterbury, United Kingdom

## **Szakmai munkák**

### Tagságok

- 2008 – a PTE-BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékén működő Sensus kutatócsoport tagja
- 2010 – 2013. Film-Virage Kulturális Egyesület – Tag
- 2011 – a PTE-BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékén működő Teátrum Műhely kutatócsoport tagja
- 2011 – 2012. Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Kerényi Károly Szakkollégium – Szakkollégiumi Tag
2014. október – Argosz Kulturális Egyesület – Elnök

### Konferenciaszervezés

2010. november 4-7. VIII. Nemzetközi Egyetemi Színházi Fesztivál – Dr. Rosner Krisztina által vezetett „Azonnali visszacsatolás” nevű kritikairó workshop résztvevője
2012. március 23-24. *25 éves a színházi képzés a Pécsi Tudományegyetemen: A magyar színháztudomány kortárs irányai* – Szervezőbizottsági Tag.
2013. március 21-22. *Tévedések (víg) játéka: tévutak, tévhitek, téveszmék, tévesztések a színházművészetben és a színháztörténetben* – Szervezőbizottsági Tag.
2014. március 28-30. Regionális Diákszínházi Találkozó (Barcs) – kritikairó workshop vezetője
2014. április 11-12. *„Hiányod átjár, mint...”: Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon* – Szervezőbizottsági Tag.
2015. április 17-18. *Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában* – Szervezőbizottsági Tag.
2016. április 15-16. *A színpadon túl – Az alkalmazott színház formái, kihívásai, lehetőségei* – Szervezőbizottsági Tag.

Oktatás a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán

|           |  |
|-----------|--|
| 2012/2013 | Teátrum Műhely<br>Előadáselemzés   |
| 2013/2014 | Szabadon választható ismeretek irodalomtudományból<br>Teátrum Műhely<br>Előadáselemzés<br>Moziban, képernyő előtt (egyszeri előadás)<br>Husadik századi világirodalom (egyszeri előadás) |
| 2014/2015 | Martin McDonagh drámái<br>Teátrum Műhely<br>Husadik századi világirodalom (egyszeri előadás)   |
| 2015/2016 | Teátrum Műhely<br>Kortárs ír dráma<br>Amerikai dráma és posztmodern dráma<br>Husadik századi világirodalom (egyszeri előadás)  |

## IV. Tudományos publikációk

### Könyvszerkesztés

P. MÜLLER Péter, BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, NEICHL Nóra szerk.: *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2014.

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.

### Könyvfejezetek

Görösi Péter: Senecától Sarah Kane-ig. Az erőszak motívuma az európai drámaírás történetében, in BORBÉLY András, ORBÁN Jolán, PIEDNER Judit szerk.: *Irodalom, test, emlékezet*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2014. 89-103.

Görösi 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.

Görösi 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.

### Tanulmányok

Görösi Péter: Megtévesztő dramaturgiák - Szándékos tévesztések Martin McDonagh Leenane-trilógiájában, in *Literatura*, 2013/2. 180-187.

Görösi Péter: Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék? – Azonosságok Martin McDonagh és Székely Csaba drámatrilógiájában, in *Jelenkor* 2014/6. 699-706.

Görösi Péter: A térhasználat aspektusai Martin McDonagh négy drámájában, in *Literatura*, 2015/3., 230-237.

### Kritikák, recenziók

Görösi Péter: Édesség és házasság, in *Jelenkor*, 2012/6, 605-608.

Görösi Péter: Posztmodern séta Tennessee Williams világában, in *Literatura*, 2013/1, 88-92.

Görösi Péter: *Párhuzamos emlékek*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/158/parhuzamos-emlekek>, 2013.



Görösi Péter: Komédia spanyol és orosz módra, in *Jelenkor*, 2013/6, 632-639.

Görösi Péter: Benyomások Marina Abramović 512 óra című gyakorlatsoráról <http://www.jelenkor.net/kulfold/275/benyomasok-marina-abramovic-512-ora-cimu-gyakorlatsorarol>, 2014.

Görösi Péter: *Hajókirándulás Billywoodban* <http://www.jelenkor.net/visszhang/388/hajokirandulas-billywoodban>, 2015.

Görösi Péter: Kortárs és klasszikus szerelem, *Jelenkor*, 2015/6., 688-697.

Görösi Péter: Írországtól Hollywoodig – Eamonn Jordan: From Leenane to L. A.: The Theatre and Cinema of Martin McDonagh, in *Filológiai Közöny*, 2015/1. (LXI. évfolyam), 112-117.

### Fordítás

CARLSON, Marvin: A régi mesterek: Peter Stein (részletek *A színház szebb, mint a háború: német színházi rendezők a 20. század végén* című kötetből), in KURDI Mária, CSIKAI Zsuzsa szerk.: *A színpadtól a színpadig – Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, AMERICANA eBooks, Szeged, 2014. 142-163.

## V. Kurdi Mária bírálata

Opponensi bírálat

**Görcsi Péter**

**A megtévesztés dramaturgiája: Martin McDonagh művészete**

című doktori értekezéséről

PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola

Az idén 46 éves, ír származású, de Londonban élő, sokak által hibrid, anglo-ír identitásúnak tekintett Martin McDonagh már a múlt század utolsó éveiben sikeres drámaíró volt, műveit azóta is játsszák a világ színpadain, s filmjei szintén ismertté váltak. Nálunk vitathatatlanul ő az utóbbi két évtizedben a legtöbbször színpadra vitt ír szerző, megelőzve a kortárs ír dráma nagy alakját, a tavaly elhunyt Brian Friel-t is. Sikerének „titka” alighanem abban rejlik, hogy újításaival sokkolja, vagy legalábbis zavarba ejti, nem ritkán egyszerre neveteti és gondolkodtatja nézőit és kritikussait, továbbá sokféle hagyományra, színházi trendre és kulturális produktumra emlékeztet, de csak részleges érvénnyel alkalmazható művészetére bármilyen besorolás vagy definíció. Örömteli tény, hogy Görcsi Péter disszertációjával megszületett az első könyv terjedelmű magyar elemzés a drámaíró munkásságáról, amelynek McDonagh műveire vonatkoztatva éppen a fenti besorolhatatlanság az egyik lényegi következtetése. A disszertáció hiánypótló, hiszen McDonagh gyakori színrevitele ugyancsak igényli a hazai kritikai fogadtatás bővítését, hogy segítse a színházcsinálók munkáját, a befogadói értelmezést, és az angol nyelvű színház oktatását illetve kutatását általában. Ez a munka naprakészen, a 2015-ben megjelent McDonagh drámát (*Hangmen*) és a legújabb szakirodalmat (például Eamonn Jordan 2014-es, a filmekre is kiterjedő, átfogó monográfiáját) is tárgyalva illetve felhasználva elemzi az eddigi életművet.

A disszertáció szembeszökő tulajdonsága a széleskörű kutatáson nyugvó alaposág. Szintén kifejezett érdeme, hogy nincsenek benne ismétlések vagy üresjáratok, ugyanakkor gazdag információkban, s a szakirodalmat értően és célszerűen használja fel, a drámaelméletet illetően például Almási Miklós, Martin Esslin, P. Müller Péter és Kékesi Kún Árpád írásait. Koronként vitatkozik a különböző McDonagh kommentálókkal, irodalmárokkal és kritikusokkal, értékeli vagy bírálja egyes tételeiket. Görcsi Péter koncepciója világos, számos ponton önálló gondolatokat vet fel, elemzései árnyaltak, következtetései helytállóak és további kutatásokban hasznosíthatók. McDonagh műveinek tárgyalásához a következő szerkezetet alakította ki: először kellő részletességgel az ír és a brit színházi hagyományokat

nézi meg a drámaíró szempontjából, majd a dolgozat legterjedelmesebb, „Műelemzések” című részében dramaturgiai és színházelméleti szempontok szerint elemzi McDonagh drámáit és filmjeit. Görcsi Péter tudatosan kapcsolódik a korábbi McDonagh-interpretálók által megrajzolt kritikai hagyományhoz, és szempontjaikat felhasználva, valamint „ezeket kiegészítve és továbbgondolva” kíván „új eredményekre” (86) jutni. Átfogó értelemben már maga az új eredmény, hogy a disszertáció drámatörténeti és színházelméleti vonatkozásokat egyaránt érvényesít munkájában, méghozzá egymást kiegészítve. A továbbiakban rámutatok az egyes fejezetekben közölt legfontosabb újdonságokra, ugyanakkor néhány olyan pontra, ahol a szerző állításaival vitatkozom, vagy érveléséből valamit hiányolok.

A disszertáció címében megjelenő, találóan kiválasztott „megtévesztés” szó, mint a vizsgálódás fókusza a McDonagh művek kulcsfontosságú posztmodern jellemzőjét emeli ki: a befogadó szándékos elbizonytalanításának különböző módozatait. Mivel a disszertáció a filmekkel is foglalkozik, az alcím utalhatna erre, például a következőképp: „Martin McDonagh színházművészete és filmjei” a „Martin McDonagh művészete” helyett. A „Bevezetés” helyesen állapítja meg, hogy bár a drámaíró eddig megjelent életművének eredete sok tekintetben az ír irodalmi hagyományokban található, „az utóbbi években azonban egyre lazábban kapcsolódik ehhez a tradícióhoz” (3). Görcsi Péter az életmű alakulásának önmegújító dinamizmusára utal ezzel. Munkájának elsődleges célját abban tüzi ki, hogy „McDonagh műveinek magyarországi recepciója megkezdődjön és az eddig megjelent angol és magyar szakirodalmak jelentős részét felhasználva, vitába bocsátkozva velük és kiegészítve őket, egyszerre adja áttekintő és mély interpretációját az eddigi életműnek” (5). Ezt a kettős igényű interpretációt a disszertáció megvalósítja, egyszerre áttekintő és elmélyült. Az idézett tézisen belül azonban ellentmondás van, ugyanis ha már született nálunk szakirodalom, akkor a tudományos recepciót nem elkezdni kell, hanem tovább bővíteni, gazdagítani. A „Bevezetés” a legfontosabb külföldön megjelent monográfiák és tanulmányok után említhetné a mégoly gyerekcipőben járó hazai recepció eredményeit is. Ugyanitt a szerző röviden ismerteti a munka szerkezetét. Az ír és a brit hagyomány későbbi vizsgálatának alapvetéseit olvasva pontatlanságot látok abban, hogy Görcsi Péter szerint az első ír drámaírói reneszánsz, vagyis W. B. Yeats, J. M. Synge és Lady Augusta Gregory nemzedéke számára „még fontosak voltak Írország nemzeti és vallási kérdései”, míg a második ír drámaírói reneszánsz nagyjai, Brian Friel és Tom Murphy számára „elsősorban nyelvi és identitásbeli kérdések fogalmazódnak meg, amelyek [bár] történelmi szempontból kisebb jelentőségűek” (5). Nem mondhatjuk, hogy a történelem felől nézve ezek kevésbé jelentősek, mert a nyelvi és identitásbeli kérdések a történelemben gyökereznek, a vallási kérdések pedig éppen az 1969

utáni északír szektariánus konfliktusok miatt maradtak előtérben a későbbi írók számára is. A kontinuitás és különözés kettözsségének exponálását tehát finomítani lehetne. Hiányérzetet kelt ugyanakkor a szerző azon megállapítása, hogy az 1960-as években Angliában elterjedt „kitchen-sink” dráma egyes elemei a 70-es években „tovább éltek a feminista irodalom népszerűségének következtében” (6). Nem derül ki, milyen jelenségekre, vagy mely drámaírókra gondoljunk itt.

Az I. fejezetben a szerző McDonagh műveinek az ír drámával való kapcsolatát veszi górcső alá, azzal a helytálló indoklással, hogy a drámaíró munkássága „beilleszthetővé válik a hagyományba, amely az itt említett történeti, politikai és társadalmi elemeket hordozza magában, ugyanakkor folytonosan meg is kérdőjelezi és ki is figurázza ezt a hagyományt” (13). Fel kell tehát térképezni, milyen is az a hagyomány, amelyet McDonagh minduntalan megkérdőjelez. Synge nagy klasszikus művét, *A nyugati világ bajnokát* jó okkal említi Görösi Péter a McDonagh drámák egyik prominens előzményeként. Kicsit azonban mostohán bánik ezzel a remekművel, amikor a darab főhözéről azt nyilatkozza, hogy „Christy is apjához hasonló agresszív férfivá válik, aki a problémákat csak erőszakkal képes megoldani” (15). Ha főként erről lenne szó, a Synge-drámára ma már nemigen emlékeznénk. A művet elengedhetetlen a saját korának kontextusában látni, mégpedig mint posztkoloniális drámát, amelyben Christy az elnyomás elleni küzdelem megtestesítője, s így nyer értelmet az apagyilkosságra tett kísérlete. Görösi Péter Christy tragédiájáról beszél (15), ez azonban helyesbítésre szorul, mert a főhöz végül apjával kibékülve, a patriarchális hatalom által megfélemlített korábbi énjénél szabadabb és magabiztosabb emberként hagyja el a színt; éppenséggel a történetmondás, a fikció, a képzelet ereje segíti ezt elérni. (Ne feledjük, a gyarmatosító hatalom is egyfajta a patriarchális uralom, s az Ír Reneszánsz, benne Synge, identitásformáló és megújító erőt tulajdonított a fikciónak, vagyis az arra épülő irodalomnak és színháznak). A Synge-hagyomány posztkoloniális gyökerű, stílusokat ötvöző, a self autonómiáját elérni kívánó modernségének bizonyos elemeivel játszik, kiforgatva ezeket, a posztmodern McDonagh életmű. A hagyományok vizsgálatánál Görösi Péter szükségszerűen kitér a „Stage Irishman” alak különböző változataira és groteszk antihözökként való továbbélésére McDonagh színpadán (24). Vitatható azonban az a megállapítása, hogy Synge drámaiban nincs ilyen „clown figura” (24). *A nyugati világ bajnokában* az öreg Mahon egy sajátos újateremtése ennek a figurának. Stílis kérdés inkább, de előfordul, hogy Görösi a korábbi szerzőt hasonlítja McDonagh-hoz. A 89. oldalon ezt olvassuk: „Synge ’konyhánappalija’ nagyon hasonló McDonagh díszleteihez.” Ilyen logika mentén haladva kis túlzással oda jutunk, mint Joyce *Ulyssesének* könyvtár-fejezetében Buck Mulligan, aki Shakespeare

nevét hallván elgondolkozik, majd nagy intelligensen rávágja: „Hát persze! ... Az a pofa, ki úgy ír, mint Synge” (Európa, 1986, 255) – s mi netán azt találjuk mondani Synge-ről, hogy ő az, aki úgy ír, mint McDonagh.

Az ír drámának az 1960-as évek elejétől jelentkező 2. reneszánszát McDonagh életművének szempontjából vizsgálva Görcsi Péter minden jelentős drámát számba vesz, olvasottsága dicséretes. Kissé sarkított megfogalmazás azonban azt mondani, hogy a Field Day műhely és a köré csoportosuló drámaírók „teljesen más gondolkodásmódot és értékrendet követett az első reneszánsz művészeihez képest” (28), de ha a szerző szerint ez így van, jó lenne vázolni, mennyiben teljesen más az értékrendjük. Joggal tartja a csoport legsikeresebb drámaírójának Friel-t, legismertebb drámái említésekor azonban be kellene venni a sorba az egymásnak ellentmondó monológokból/történetekből álló *Csodadoktort (Faith Healer)*, amit nálunk is komoly sikerrel játszott az Ódry Színpad néhány éve. Friel *Philadelphia, itt vagyok!*-ja Görcsi Péter szerint előlegzi McDonagh azon fogását, hogy a szcenikai térben megidézzék a múltat, s erre példája *A Párnaember*. A párhuzamot jól érzékeli, viszont azon is érdemes elgondolkozni, milyen társadalomtörténeti gyökerekre megy vissza a szülő-gyerek konfliktus McDonagh elődeinél, vagyis Synge-nél és Frielnél – és itt megint a posztkoloniális motívumokhoz érkezünk. Murphy *Füty a sötétben (A Whistle in the Dark)* című drámáját szintén okkal veszi szemügyre a disszertáns, de a kérdés itt is felmerül: miért ilyen vadak és egyben frusztráltak vajon ezek az ír szereplők? A továbbiakban Murphy *Bailegangaire* című drámája és a *Leenane szépe* nőalakjai közötti megfelelések bemutatása gazdag finom és helytálló megfigyelésekben, és mélyen egyet lehet érteni azzal, hogy Görcsi Péter szerint Mary és Dolly különbözősége Murphynél „mintha Maureen alakjában egyesülne” (40). Hozzátehetjük, hogy a *Bailegangaire*-ban Mary is idegileg kikészülve kerül elő Londonból, mint később Maureen McDonagh-nál, ami felidézi az idegen, ráadásul angol közegben létezés problémáit, ahol az ír bevándorlókat évszázadokon át kisebbségnek, a feketékkel egy szinten kezelték, gúnyolták, stb. Martin Lynch *Ambrose Fogarty kihallgatása (The Interrogation of Ambrose Fogarty)* című darabját szintén eredeti módon, eddig nem elemzett áthallásokra felfigyelve elemzi a disszertáns *A Párnaember* előzményeként, rámutatva, hogy míg Lynch műve egy politikai helyzethez, az északír válsághoz kötődő dokumentumdráma, McDonagh drámája (posztmodern módra) többféle műfajt ötvöz egymással szövegében, és nem reflektál semmilyen konkrét politikai szituációra. A fejezet végén a mai ír színházi helyzetre utalva Görcsi Péter azt írja, hogy „ez a generáció nem lesz képes egy olyan intézmény köré csoportosulni, mint amilyen az Abbey Színház, vagy a Field Day volt” (46). Ez nagyjából igaz, bár azért nem teljesen, mert ezek a színházak sem vonzották maguk köré

az egész akkori drámaírói generációt. A mai helyzetet viszont erősen jellemzi a számos kisebb, alternatív színház sokszínű egymás mellettisége, s közöttük vannak kitűnő, nemzetközileg ismert társulatok és műhelyek (Druid, Rough Magic, Kabosh, stb.).

A disszertáció II. fejezete a brit hagyományt térképezi fel, ismét McDonagh szempontjából. Kiindulópontja az „In-yer-face” színház, amelyhez a kutatók McDonagh-ot általában sorolják. Ennek gyökereivel és elődeivel foglalkozik a továbbiakban, a Dühös fiataloktól a 60-as években uralkodóvá váló, nyers, formabontó stílusú drámatermés releváns szeletéig. Görcsi Péter joggal szentel oldalakat George Osborne, Arnold Wesker és Edward Bond legjelentősebb drámáinak. Nem vonom kétségbe megállapítását, mely szerint Weskert az „In-yer-face” színház felől újraolvasva hatásában ma is fontos szerzőnek láthatunk (58). Mindazonáltal a 60-as évek brit hagyományában van egy drámaíró, akiről itt nincs szó, pedig alighanem közelebbi elődje McDonaghnak, mint Wesker, nevezetesen a groteszk, társadalmi és gender szerepeket alaposan felforgató komédiák szerzője, Joe Orton. Synge mellett McDonagh másik igen fontos drámaíró elődje és forrása Beckett, aki azonban sem az első, sem a második ír drámaírói reneszánszhoz nem sorolható, bár a modern és kortárs színház vizsgálatában kétségkívül viszonyítási pont, és nemkülönben az Görcsi disszertációjában is. Azonban Synge remekművéhez, *A nyugati világ bajnokához* hasonlóan a *Godot* olvasata is megdöccen itt egy ponton. „A mocskos kilencvenes évek”-hez visszatérve Sarah Kane-re és Mark Ravenhillre összpontosít a szerző, beágyazva őket az európai színház történetének tágabb kontextusába. Számos találó utalása mellett viszont éppen a *Godot*-val kapcsolatban nyilatkozik erősen vitatható módon, amikor megjegyzi, hogy Kane *Megtisztulva (Cleansed)* című drámájában a meleg férfi-páros egyik tagja, Rod „Vladimirnek és Estragonnak a szüksézsavúságát, értelmetlen, érzés nélküli, üres létezését idézi” (74). Vladimir és Estragon időnként tényleg szüksézsavú a *Godot*-ban, máskor azonban dől belőlük a szó, és nem is akárhogyan. Ezért mondja például Vladimir Estragonnak, hogy úgy beszél, mint egy költő, mire az utóbbi rongyaira mutatva büszkén hangoztatja, hogy már csak ezekből is látszik, tényleg költő volt valamikor. Vladimir sem éppen szüksézsavúan filozofál az élet rövidegéről, hanem képies kifejezéssel ecsetelve, hogy az anyák a sír fölött terpesztve szülik gyermekeiket. Továbbá Didi and Gogo nem érzés nélküli figurák, számos jelét adják annak, hogy félnek, ragaszkodnak egymáshoz, időnként utálják egymást, stb. Ráadásul ez a Kane-Beckett párhuzam azért is sántít, mert a Kane-műben Rod sem érzés nélküli szereplő, hiszen kitart megcsönkített barátja mellett és végül feláldozza magát érte. Kane és Ravenhill kapcsán a szerző többször használja a „posztmodern” terminust (79-80), szerencsés lenne a posztmodern dráma definiálására is vállalkoznia, vagy mások definícióját idéznie, a

McDonagh műelemzések kedvéért is. Ugyanakkor igaz Görcsi Péter megállapítása, hogy McDonagh művészete ellenáll bármiféle címkézésnek (84). Nos, ez újabb párhuzam Beckettel, akit szintén nem lehet egyetlen irányzattal, az ő esetében az abszurdal azonosítani, mert életműve messze túlnőtt azon.

A III., és egyben leghosszabb fejezet a „Műelemzések” címet viseli, amelyben ismét előfordulnak hatásokra, párhuzamokra történő, a drámákat kontextualizáló utalások, de nem ezek állnak a középpontban. Az öt alfejezet címe McDonagh eszközeire vonatkozik, kivéve a 4. alfejezetét, ahol az utalás inkább tartalmi. Itt az „Agresszió és erőszak” alcímet a testpolitikával kapcsolatos kifejezésre lehetne cserélni a terminológiai összhang kedvéért. Az egyes alfejezetekben a megadott eszközök szempontjából valamennyi McDonagh dráma és film górcső alá kerül, egymással is összevetve, vagyis a disszertáns biztos kézzel fogja össze az egész életművet és tárja fel annak belső összefüggéseit, például a börtön-metaphora kapcsán (101). Az 1. alfejezet a tér- és időkezeléssel foglalkozik. Foucault és Jordan gondolatmenetét felhasználva a Leenane-trilógia térkonstrukciójában a szerző sikerrel elemzi egy heterotópia-hálózat kirajzolódását. Igen fontos megfigyelés továbbá, hogy „a Leenane-trilógia darabjainak ideje nyomomonkövethetetlen” (99), a viszonyítási pontok állandóan elcsúsznak és zavarba ejtenek, McDonagh ebben is megtéveszti a befogadót. A 2. alfejezetet a nyelvhasználatnak szenteli a disszertáns, és megállapításokat tesz a szövegek magyar fordításáról is. Elemzései magalapozásához nyelvészeti kutatásokra támaszkodik, s levonja a helytálló következtetést, miszerint McDonagh drámáinak nyelvezete „olyan hatást kelt, amely az írországi és a sztenderd nyelvi beszélő számára is egyszerre komikusként és idegenként hat” (113). Emlékeztetve Synge stilizált nyelvezetére, tehetjük hozzá, amely angol és gael hibrid keverék, s az író egyes korai bírálói „Synge-song”-nak csúfolták. Görcsi Péter példái McDonagh szövegeiből relevánsak, de mondjuk a „did send” alak nyomatékosítást szintén jelölhet, amelyet hallhatunk sztenderd angolt beszélő emberektől is. Ugyanakkor a nyelvi játékokra és az ezeken alapuló félreértésekre számos érdekes példát gyűjtött egybe és elemez a disszertáns. Ebben az összefüggésben a Tom Stopparddal való hasonlóságot szintén említi (127), inspirálva olvasóját, hogy nézzen ennek a kérdésnek jobban utána. McDonagh és a „történetmondó színház” hagyományának kapcsolatában tovább gondolja a szakirodalom dinstinkcióját a két kortárs író, Conor McPherson és McDonagh között amikor megfogalmazza, hogy az utóbbinál az „akciókkal telített [brit] színházi hagyomány” lép fúzióba az ír történetmondói hagyománnyal (125). Ezek szerint McDonagh-ot komplexebb szerzőnek láthatjuk, bár McPhersonnál szintén találunk jellemző egyedi vonást, mégpedig a narratívák önreflexív bonyolításában, és érdemes megemlíteni azt a különbséget is, hogy

McPherson drámái végén általában felvillan bizonyos erkölcsi értékek továbbélésének lehetősége.

A 3. alfejezet „Dramaturgia és enigmatikusság” címében „hiánydramaturgia” szerepelhetne, hiszen megállapítja, hogy „McDonagh műveinek karakterei a hiány köré épülnek,” s ez az elbizonytalanítás mechanizmusát szolgálja (128). Példáin keresztül a megtévesztés eszközének szerepét sikeresen láttatja a szerző a karakterformálás terén, de ezzel az író nem csak befolyásolja „az egy-egy karakterről kialakult képünket” (134), mint Görcsi mondja, hanem folyamatosan dekonstruálja is azt. Számomra ez a fejezet a disszertáció legkiérleltebb része, ahol a jelölt sokoldalúan alkalmazza elméleti tudását. Kitér például a többletinformáció megtévesztést szolgáló szerepére (139), továbbá a „meglepetéspoétika” működésére, s az írás folyamatának ábrázolására egyes McDonagh szövegekben, jól kiválasztott idézetekkel megtámogatva. Görcsi McDonagh egész munkásságára vonatkozatható konklúziója árnyaltan fogalmazza meg, hogy ez az életmű „egyszerre ... izgalmas és nyugtalanító” (155). „Agresszió és erőszak” címmel a 4. alfejezet az erőszak és kegyetlenség szélsőséges megnyilvánulásait elemzi, valamint az ilyen tetteket inspiráló, vagy azokkal kapcsolatos fizikai tárgyak dramaturgiai szerepét. Görcsi Péter ismét, újabb szempontból kiemeli McDonagh kivételes pozícióját az „in-yer-face” drámaírók között, mivel az ő művészetében „komplex, egymásba áthajló, és többféle szempontból megközelíthető fiktív világok” jönnek létre (176). Azzal egészítem ki itt a szerzőt, hogy a fiktív világok sokszorozását McDonagh-nál egy plusz dimenzió játékba lépése is segíti, nevezetesen az ír kultúra ikonjainak és sztereotípiáinak parodizálása, amit másutt Görcsi Péter szintén hangsúlyoz.

„(Irodalmi) alakzatok” címmel az 5. alfejezet a McDonagh szövegek kevert stílusára összpontosít, Almási Miklós nyomán abból kiindulva, hogy a klasszikus, az avantgárd és a popkultúra hármasa egyaránt nyomot hagyott rajta, de „régőbbi klasszikusok nyomai is felfedezhetők” (177) benne. Ebben a vonatkozásban említhető, hogy az igazság elhallgatásának sajátos módjaként funkcionáló, levelekkel való játék terén komoly előzmények vannak a drámairodalomban, például Oscar Wilde vígjátékaiban, aki viszont a restauráció kori angol színházból vette, újította meg és tette komplexebbé a levél megtévesztésre alkalmas szerepét. Az 5. alfejezet kimagasló értéke McDonagh legösszetettebb remekműve, *A Párnaember* sokoldalú elemzése, ahol különösen az önreflexió és a *mise en abyme* alakzatainak vizsgálatában nyújt újat a disszertáns, például amikor a Borhes szövegekben megismerhető lezárhatatlansághoz hasonlítja *A Párnaember* átláthatatlanul gazdag interpretációs lehetőségeit, amelyeket, írja találóan, „a szereplők



referenciális és figuratív olvasatait” kínálnak (198). Kitűnő továbbá, ahogyan Sam Shepard-től a *Hamisíthatatlan vadnyugat* testvérpárosát behozza a diskurzusba, és a bibliai referenciák terén összeveti vele a *Vaknyugat* fivéreinek ábrázolását. Az utóbbiakról, Colemanról és Valene-ről megállapítja a disszertáns, hogy a Genézis mellett más klasszikus szövegekre és bizonyos pop-kultúra termékekre is rezonálnak, ami lehetővé teszi, hogy „karikatúra-szerű figurákként értelmezzük őket” (184). Shepard és McDonagh e két drámájának párhuzamaként Görcsi a „kulturális környezet kliséinek parodisztikus alkalmazását” (185) említi, amit még jobban kibontható volna azzal, hogy a drámák címében megjelenő „nyugat” (amerikai nyugat és ír nyugat) kulturális szerepét szintén értelmezi. A *Hamisíthatatlan vadnyugat* a hollywoodi filmgyártást is célba veszi, így érdemes megnézni, hogy összeköthető-e vele McDonagh *A hét pszichopata és a si-cu* című filmjének tárgyalása, amely Görcsi konklúziója szerint „egy klisékre épített, elbogatellizált hollywoodi akciófilm-paródia” (209). Shepard mellett hasznos volna David Mametet is számba venni, akinek az *Amerikai bölény* (*American Buffalo*) című drámája releváns lehet McDonagh szempontjából. Az amerikai kulturális jelenségeket, összefüggéseket és hatásokat szorosabban együtt, egymásra vonatkoztatva nézhetné meg a fejezet. Igaz, az amerikai és ír kulturális referenciák keverednek is, mert éppen az *A Behanding in Spokane* című darab kapcsán az ulsteri eredetű „vörös kéz” („red hand”) legendára szintén gondolhatunk, amelynek egyik változata az ulsteri királyság elnyerése érdekében levágott kézről szól és a véres kéz szimbólum Ulster zászlójának mintázatában központi helyen szerepel.

A munka egészét tekintve a szerző által alkalmazott „plasztikus, komplex szerkesztési elv” (86) jól működik, a disszertáció „Összefoglalás” nevű lezáró része megalapozott következtetésekre jut. A szerényebb elnevezés helyett nyugodtan lehetne „Konklúzió és kitekintés,” hiszen újabb szempontokat is felvet, például az állatok szerepét a művekben, illetve a filmes formanyelv felől való közelítést a filmekhez (219-220). A szerkezettel kapcsolatban azonban egy ponton maga a szerző veti fel, vagy legalábbis implicálja, hogy másféle szerkesztés is elképzelhető lenne. Az „(Irodalmi) alakzatok” című, 5. fejezetben a 178. oldalon Görcsi Péter megjegyzi, hogy „Az ír drámahagyománnyal való motivikus és szerkezeti összefüggések kérdéskörét kétségkívül a jelen rész is tárgyalhatná” (178). Valóban, a McDonagh szövegeknek az ír színházhoz kötődését elemző részek valószínűleg megoszthatók lennének a korábbi fejezet és az 5. fejezet között. A kérdésen tovább gondolkodva felvázolok itt egy alternatív szerkezetet, amelyet egyáltalán nem kérek számon a szerzőtől, csak a motívumok és eszközök jelentéstelibb beágyazási lehetőségére hívom fel ezzel a figyelmét. A disszertációban most szereplő anyagot tulajdonképpen nem bővítve a

kiindulópont lehetne a brit drámaírói hagyomány, hiszen McDonagh-ot általában az „In-yer-face” trendben helyezik el. Ettől azonban különbözik is, éppen mert az ír hagyományból számos elemet újra hasznosít és parodizál. Így az ír színházi örökség lenne a következő fejezet, mégpedig nem annyira szerzők, mint inkább kulturális motívumok, karaktertípusok, stiláris és műfaji jellemzők, stb. alakulása szerint tárgyalva. Kirajzolódhatna ebből az antikoloniális modern, posztkoloniális és posztmodern irányok fejlődési vonala, és McDonagh viszonya hozzá. A műelemző fejezetek sora bővíthetne eggyel, mert a későbbi McDonagh drámák rezonanciáit a korábbiakkal külön rész tárgyalná. Mindez azonban csak feltételes módban fogalmazott töprengés, esetleg tanács a disszertáns további kutatásainak célkitűzéseire.

Összefoglalásul hangsúlyozom azt a véleményemet, hogy Görcsi Péter munkája feltárja McDonagh művészi világának belső összefüggéseit és dramaturgiájának egyedi vonásait és értékeit, s ezzel elkötelezett folytatója az ír színház eddigi kutatásainak Magyarországon. Ez a folytatás akkor teljesül be igazán, amikor a disszertáció, némi figyelmes átdolgozás és stiláris átfésülés után, de remélhetőleg minél előbb, megjelenik könyvként. A könyv munkálataiban az opponensi bírálatok által felvetett gondolatok és javaslatok mellett a szerzőnek további segítséget jelenthet a számos széljegyzet, melyeket a kézirat lapjain talál. Érdemei alapján a disszertáció nyilvános vitára történő bocsátását feltétlenül támogatom.

Dr. Kurdi Mária DSc

Egyetemi tanár, felkért bíráló

PTE Anglisztika Intézet

Pécs, 2016. május 21.

## VI. Upor László bírálata

### A megtévesztés dramaturgiája – Görcsi Péter doktori értekezéséről

Görcsi Péter dolgozata nagy ambícióval és ennek megfelelő alapossággal járja körül Martin McDonagh eddigi életművét – illetve adja összefoglalását a róla szóló gazdag kritikai párbeszédnek.

Az alig-középkorú McDonagh – noha nem mondható kivételesen termékenynek – az utóbbi két évtized egyik legtöbbet játszott színpadi szerzője és világszerte rajongott filmkészítő. Nem rövid lejáratú szenzáció, műveinek java egészen biztosan sokáig fennmarad, újra és újra eltalál majd a közönséghez. És bár sokféle hatás érződik rajta, a McDonagh-univerzum egyedi, messziről felismerhető. Csábít tehát az alaposabb megismerésre, hisz bőven található benne-körülötte feltárni- és elemeznivalót a kutató.

Angol-ír kortárs szerző és egy irodalomtudós találkozásáról lévén szó kézenfekvő, hogy a boncolgatás három tengely – az angol és ír hagyomány idővonala, a kortársi művek széles sávja, illetve az (irodalmi) alakzatok kijelölte fonál – kereszteződésében zajlik. Kézenfekvő és helyes. Itt érdemes ugyanakkor megfogalmazni a dolgozattal kapcsolatos legalapvetőbb hiányérzetet: fájó a színházi nézőpont tökéletes mellőzése. És természetesen nem azért, mert jelen sorokat történetesen egy színházi ember írja. Hanem mert McDonagh drámái (filmjei) elsősorban nem irodalmi szövegek, hanem *színpadi* művek (filmalkotások), minden egyéb csak ezután következik (maga a publikált szöveg is afféle „járulékos” – ha úgy tetszik, a terjesztést elősegítő – termék). Ami nem azt jelenti, hogy a műveket ne lehetne érvényesen elemezni irodalmár-szemmel *is*, hanem azt, hogy a fenti háromhoz szükségszerűen hozzátartozó negyedik dimenzió nem valami „plusz”, hanem a teljes értelmezés-mátrixot eleve mássá rajzoló szempont(rendszer) volna.

Ugyanakkor világos, hogy a dolgozat szerzője mindettől tudatosan tekintett el, a továbbiakban tehát én sem hivatkozom rá – igyekszem a megírt anyagra, nem pedig a hiányra összpontosítani.

A disszertáció felépítése logikus, átlátható. Jó döntés, hogy az írás kezdettől megmutatja önnön szerkezetét. Az informatív és a továbbiakat jól megalapozó bevezető nem csupán a

később tárgyalandó témákat, motívumokat listázza, de előrevetíti bizonyos okfejtések (más szempontú) ismétlődését, visszatértét is. Ahogyan másutt a korábban kifejtettekre utal vissza. Hasznos ez a szerzőnek és az olvasónak egyaránt, hisz a fejezetek nem időrendben veszik sorra a McDonagh-műveket: az elemző egy-egy szempont alapján párhuzamosan tárgyal több darabot – esetenként más szerzők drámáival is összekapcsolva. Sok előny származik ebből a döntésből: gyakran komplexebb képet alkothatunk így, és szinte mindig megéri ugyanarra a problémakörre más-más oldalról ránézni.

Hogy ezek az előnyök még jobban érvényesülhessenek érdemes (lett) volna a McDonagh-darabok (és filmek) cselekményét/helyzeteit/szereplőit egy-egy ponton tömören bemutatni – erre aztán másutt is lehetne/lehetett volna utalni (illetve az olvasó erre az ismertetőre könnyűszerrel előre- vagy visszalapozhatna). Jelenleg a dolgozat különálló fejezeteiben egy-egy tárgyalt mű „részleges” ismertetését találjuk, ami egyszerre több hátránnyal jár. Olykor fölösleges ismétlést eredményez (újra és újra „el kell mondani” bizonyos dolgokat); ugyanakkor a szerző gyakran hivatkozik olyan cselekmény-mozzanatokra, szereplőkre, amelyeket/akiket nem mutatott be – egyes olvasóknak ez okozhat nehézségeket. Legfőképp pedig: a „csonka”, *helyi érdekű* összefoglaló eleve az elemzés szempontjainak alárendelt (ha nem is tendenciózus, de célzott) vázlat. Az adott elemzés – bármilyen széles egyéb összefüggések rendszerében mozogjon is – éppenséggel az alapmű egészének kontextusát nem tudhatja maga mögött. Hacsak nem tételezzük föl, hogy a disszertáció minden potenciális olvasója kiválóan és részletekbe menően ismeri a teljes McDonagh-életművet. (Hogy a lényeges mozzanatok újralajstromozása milyen fontos, azt az mutatja, hogy olykor még a tárgyát igazán behatóan tanulmányozó szerzőt is pontatlanságon érhetjük. Erről később.)

Térjünk vissza a dolgozat felépítésére! Adja magát a megoldás, hogy az ír drámahagyományok, illetve a közelmúlt brit drámatermése (annak bizonyos vonulatai) – felől indítsuk a vizsgálódást. Biztos és biztonságos alap, nem is érdemes elhagyni. Rengeteg fontos mozzanatra világít rá – ezek közül néhány egészen kézenfekvő (a Synge-párhuzam kihagyhatatlan), mások kevésbé. Így például a Lady Gregory-motívumok igazán izgalmasak.

Mégis: a dolgozat jelen formájában és felépítésében túlméretezettnek tetszik ez a két fejezet. És nemcsak azért, mert a teljes értekezés egyharmadát teszik ki. Hanem mert egy-egy itt kiemelt szerző életművének, középpontba állított drámájának terjedelmes elemzése – hiába volna érdekes, értékes önmagában – nem vág szorosan a tárgyba, és mellékvágánynak, zavaró

vargabetűnek tűnik. Friel, Osborne, Wesker – vagy éppen a „mocskos ’90-es évek” legjobbainak – jelentősége *úgy általában* természetesen megkérdőjelezhetetlen, de a dolgozat főtémájának kifejtéséhez ezek az elemzések kevéssel járulnak hozzá.

Ráadásul egyszer-egyszer a hasonlóságok és motívumegyezések keresése is túlhajtott. Görcsi túl széles körben kutat „rokoni szálak” után. Az elődök illetve kortársak és McDonagh darabjai közötti kapcsolódás néha oly laza (sőt: mondvacsinált), hogy kis túlzással azt mondhatnánk: ilyen alapon a drámatörténet szinte bármely jelentős alkotójával fellelhetők közös pontok. Érdeemes volna csak a lényegesebb, relevánsabb párhuzamokra koncentrálni.

Görcsi Péter fájlatja, hogy az „In-yer-face” néven emlegetett „mozgalom” nem kellőképp elemzett Magyarországon. Nem kizárt, hogy nem véletlenül alakult így. Magam azt gondolom, hogy a teoretizáló-kategorizáló hévvel megalkotott fogalmak egy része kihull az idő rostáján, illetve érvényes használatuk terepe limitált. Az Aleks Sierz könyvével elterjedt és rengeteget hivatkozott címke valójában nem valódi *mozgalmat* jelöl – példának okáért Sarah Kane biztosan kikérte volna magának, hogy Martin McDonagh és ő egy kalap alá kerül. És fordítva. A kategória – bármilyen hatásos legyen is – talán túl tág, így aztán némiképp üresnek bizonyul. A korszakról való beszédet persze megkönnyíti, de semmiképp nem szabad mércének, a művek kiindulási pontjának tekinteni. S főleg nem érdemes (el)várni, hogy egy szerző a tőle függetlenül (a művek elméleti boncolgatásához segédeszközként) megfogalmazott tendenciákhoz igazodjon. Ha Martin McDonagh sok forrásból táplálkozik, de egyéni látásmódját, írói stílusát bármilyen mozgalomhoz, izmushoz kötjük (avagy a posztmodern teóriák *követőjének* igyekszünk láttatni – pl. 100. oldal) nem jutunk túl messzire. Görcsi egyébként maga figyelmeztet (a 84. oldalon) a merev kategorizálás veszélyeire. Érdeemes volna alaposan fontolóra vennie önnön tanácsát.

Általában is úgy vélem, ha az elemzésben túlsúlyba kerülnek – és túl széles körből vétetnek – a „mihez hasonlítható” szempontjai, akkor fennáll a veszély, hogy elsikkadnak az egyszerű állítások, elhomályosul a „milyen is valójában” kifejtése.

A disszertáció legérdekesebb és legértékesebb része a III. fejezet. A „hozott anyag” és a friss szellemi termék talán a három középső alfejezetben (2-4.) kerül egyensúlyba: a szakirodalom lelkiismeretes feldolgozásán-összegzésén túl itt fogalmazódik meg a legtöbb önálló, koherens gondolat, itt kerülünk a legközelebb a drámák lényegéhez. Éppen ezért nem meglepő, hogy ebben a részben – a számos fontos következtetés mellett – megfogalmazódnak vitatható (néha

pontatlan elemzésre támaszkodó) állítások is, illetve olyanok, amelyek (épp mert egyáltalán nem magától értetődőek) legalábbis bővebb kifejtést érdemelnének. Más pontokon az értekezésen belüli apróbb-nagyobb ellentmondás fedezhető fel, vagy az okoz hiányérzetet, hogy Görcsi nem viszi tovább, nem fejti ki eléggé saját gondolatmenetét. Alább néhány példa – messze nem a teljesség igényével.

Hosszabban részletezett, visszatérő és helyes meglátás, hogy a Leenane-trilógia időszövege kibogozhatatlan, azaz egy-egy történet nem mindig köthető pontos dátumhoz, és így sorrendjüket sem lehet megállapítani. Az a tény ugyanakkor nem kap hangsúlyt, hogy a három egymás mellé terített dráma teljes történet-tömegében sem lehet „rendet vágni”, mert a „kis” események más-más időrendet látszanak követni attól függően, melyik darab logikája felől nézzük őket. Épp ezért a drámákat egyenként vagy külön-külön tárgyalva sem érdemes a trilógia első, második, vagy épp „záró” darabjáról beszélni (amint ezt Görcsi teszi). A könyv-megjelenés pusztán azt tükrözi, hogy a szövegeket nem lehet „egymásra” nyomtatni – kénytelenségből egymás után fűzik tehát őket. Ezzel szemben Görcsi olykor úgy tesz, mintha ezek a drámák *követnék* egymást, és „útközben” a tudásunk gyarapodnék (pl: „Mire a trilógia záró darabjához érünk, a másik két drámából sok információ gyűjthető össze...” - 138. oldal)

A drámák nyelvét tárgyaló alfejezet tele a nem-nyelvész, nem-irodalmár számára érdekesítő és tanulságos információkkal, meglátásokkal, konkrét példákkal. A lezáró passzusban azonban megfogalmazódik egy némiképp elnagyolt (és vitatható) megállapítás: „...a nyelvhasználat miatt a befogadónak oka van feltételezni, hogy McDonagh művei hanyag, beszűkült tudatú, alacsony értelmi szintű emberekről szólnak” (127. oldal). Az ítélet-szerű (és vitatható) kijelentés egyrészt bővebb kifejtést, bizonyítást igényelne. Másrészt épp mert McDonagh itt (is) pengeélen táncol, érdemes megemlíteni, mekkora a fordító és a rendező felelőssége a megfelelő regiszter felismerésében, kialakításában. (Ennek tárgyalásához, demonstrálásához bőségesen szolgáltathatna muníciót a hat fordítótól elérhető tucatnyi fordítás és a számos színházi bemutató.)

A rejtélyekről, az elbizonytalanításról, a homályról szóló fejezet rendkívül érdekes – és McDonagh dramaturgiájának leglényegét érinti –; erre az egységre érdemes lett volna még nagyobb figyelmet fordítani (biztosan nem véletlen, hogy a dolgozat címe is ezt a részt idézi). Izgalmas és gazdagon kiaknázható téma például, hogy mikor és mennyiben *játszik* egyik szereplő a másikkal, és mikor McDonagh a nézővel (olvasóval) – ez a különbség itt mintha

egészen elsikkadna. Érdeemes (volna) azt is megvizsgálni, mikor szolgálnak a „párhuzamos” variációk a jótékony elbizonytalanításra – anélkül, hogy végül bármilyen bizonyosságot szerezniük –, és mikor jön a többszörös elbizonytalanodásra felismerés, szinte afféle keserű poénként. A látszat ellenére ez utóbbi igen gyakori, de talán nem mindenki számára egyértelmű. A Kripli című darabban például Görösi szerint sosem kapunk választ, mi is volna Billy szüleinek igaz története (124. oldal). Ezzel szemben a szituációk mélyére hatolva – és a reakciókat helyesen értelmezve – nagy biztonsággal állíthatjuk, hogy a nénikék szájából utolsóként elhangzó változat az igaz (ez egyben visszamenőleg tökéletesen átértelmezi Johnypateenmike figuráját is). Meglepetés van tehát, ám a bizonytalanság szertefoszlik. Egyben az is világos, hogy a „ködösítés” itt a szereplők tudatos választása: a kegyetlen formában tált hazugságok célja: nem szeretnék a szerencsétlen címszereplő lelkét további teherrel nyomasztani. Nem a szerző „csal” tehát, hanem a drámahősök.

„McDonagh-nál a drámai jellem nem valószerű (...) A karakterek kapcsán tehát bármiféle határozott jellemábrázolásra törekvő értelmezés önkényes interpretációhoz vezetne.” (140. oldal) Ez a sommás kijelentés egészen biztosan igazolásra szorul (ehhez a különféle elméleti írásokra való hivatkozás – avagy a hősöknek az „abszurd” birodalmába száműzése – biztosan nem elégséges), de önmagában a drámával hivatásszerűen foglalkozókból feltehetően heves, tapasztalati alapú ellenkezést váltana ki.

Apró – de némiképp jellemző – példa arra, hogyan épülhet hibás gondolatmenet (hatáselemzés) egy pontatlan megfigyelésre:

„Miután Maureen megölte anyját és a hintaszékben ülve ugyanolyan magányos, kötözködő, öregedő nővé vált, mint Mag, megszólal a rádióban a felvétel, nővéreinek jókívánságaival. (...) 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.” (158. oldal)

Nos, az itt elhangzó dal (a *Spinning Wheel* Delia Murphy előadásában) vidámnak semmi szín alatt nem mondható (elég egyszer meghallgatni). Mi több: a dráma harmadik, éjszakai („szerelmi”) jelenetében a két szereplő hosszasan elemezgeti, milyen *lidérces* ez a dal. Így aztán nagyon is illik a lehangoló záróképbe.

És ha már „szerelem Leenane-ban”: egy nehezen védhető állítás Maureenról: „Ez a szabados életforma mutatkozik meg Maureenak a Patoval töltött estéjén, valamint másnap reggel” (40. oldal). Maureen és a szabados életforma? Talán még a legszigorúbb viktoriánus erkölcsi felfogás szerint sem volna annak minősíthető... Ahogyan az sem tűnik túl megalapozott állításnak, hogy „Pato és Maureen együtt töltött estéjének indítéka egy konfliktus anya és a lánya között” (169. oldal). Az *indíték* biztosan nem ott keresendő....

Az efféle hibák (akad belőlük néhány) alaposabb helyzet- és szerepelemzéssel, pontosabb fogalmazással kikerülhetők volnának.

Az erőszak témája McDonagh elemző nézésekor/olvasásakor megkerülhetetlen, és Görcsi nem is tér ki a kihívás elől. Alaposan körbejárja a verbális és fizikai erőszak, a brutális tettek és szavak, a fekete humor témáját (III/4). Talán nem kötelező, de mindenképp logikus itt tárgyalnia a kortárs „vadak” erőszak-ábrázolását is. Azonban vékony jégen táncol, aki – mondjuk – Sarah Kane és Martin McDonagh műveit rangsorolni próbálja, illetve aki – mondjuk – előbbi erőszak-ábrázolását öncélúnak, utóbbiét indokoltnak és művésziileg magasabb rendűnek minősíti – méghozzá (kis leegyszerűsítéssel) azon az alapon, hogy az erőszak *alkalmazása* indokoltnak tűnik-e egy jeleneten belül, egy-egy *szereplő* szemszögéből (pl. 160. oldal), vagy hogy a humor elviselhetőbbé szelídíti-e a brutális jeleneteket. Pedig hogy az ábrázolás indokolt-e, az nem azon múlik, mennyire megokolt/megokolható maga az ábrázolt cselekedet.

Az (irodalmi) alakzatokat elemző fejezet (III/5) számos értéket mutat, de belevész kissé a minták felkutatásába – ezek egy része nem is tűnik elég mélynek vagy épp relevánsnak. A III/3 fejezet egyik összefoglaló gondolata – ha megfogalmazása kicsit nehézkes is – a maga tömörségében többet árul el a McDonagh-univerzum milyenségéről, mint az aprólékosan kifejtett, de gyakran távoli (vagy alig igazolható) párhuzamok: „McDonagh darabjai (...) a befogadói előfeltevések kiaknázhatóságát maximálisan kihasználó művek, amelyek kételyeket, csalódásokat és meglepetéseket generálnak a befogadás során” (155. oldal).

McDonagh világát – egyébként – gondosan elemezve Görcsi olykor óvatlanul fogalmaz. Például: „...mindezt pedig egy avantgárdhoz közelítő stílusban” (177. oldal). Ez az állítás is komolyabb igazolást igényelne, és adott esetben komoly vitát generálna. Kérdés persze, mit ért Görcsi avantgárdhoz *közelítő* stíluson. Érzésem szerint McDonagh – talán néhány felszíni jegytől eltekintve – semmiféle közösséget nem mutat bármely izmussal, illetve az avantgárd



szellemével, gyakorlatával. A dialógus, a figurák, a cselekményelemek, a tér (és idő) viszonyrendszere – a dramaturgia – a lehető leghagyományosabb. A tónus grotesksége, a fekete humor, a történet egy-egy (végső soron koherens) bakugrása egyéni fűszerezést nyújt, de egy pillanatra sem mondja fel a régi (avantgárd előtti) szerződést író és színpad között.

Ide kívánczik egy korábbi fejezetben olvasható hasonlóan megkérdőjelezhető (és minden kifejtést nélkülöző) kijelentés, miszerint McDonagh „...a film műfajához áll közel, így darabjaiban gyakran érvényesül a filmes szerkesztettséget idéző drámaírói technika”. (26. oldal) Meggyőződésem, hogy McDonagh darabjai izig-vérig *színművek* – a szó klasszikus értelmében – aminthogy filmjei mindenestől a vászon szabályainak engedelmeskednek. Mindenesetre termékeny vitatéma lehetne ez is.

Végül néhány formai apróság. Nem tűnik egészen következetesnek a címek illetve az idézetek nyelvének megválasztása. Miközben egyes fordításban még nem elérhető drámák magyar címmel szerepelnek (A konnemarai koponya, Hóhérok), addig a színházban, moziban nálunk is bemutatott művek egy részét az eredeti angol cím jelöli (Behanding in Spokane, In Bruges). A McDonagh-idézeteket akkor is eredetiben közli a szerző, ha azok már színre kerültek magyarul, Shakespeare-t ugyanakkor fordításban idézi. A bevezető fejezetekben egyes drámák honi bemutatóját megemlíti (pl. A Macskalápon), másokét nem (pl. A gát). Ezek a következetlenségek könnyen kiküszöbölhetők

Összefoglalva: Görcsi Péter disszertációja nagyszabású munka, amelynek erényei-eredményei nyilvánvalók, de számos ponton van mit javítani, ha a szerző igazán gondosan elkészített monográfiává szeretné fejleszteni írását. Az értekezést nyilvános vitára, védésre alkalmasnak ítélem.

Budapest. 2016. június

Upor László DLA

egyetemi docens

Színház- és Filmművészeti Egyetem

## VII. Válasz a bírálóknak

Mindenekelőtt szeretném őszintén megköszönni két opponensemnek, Kurdi Máriának és Upor Lászlónak az alapos, részletes és értő bírálatokat. Hálás vagyok opponenseimnek azért az elmélyült figyelemért, amellyel munkám felé fordultak. A vélemények terjedelme és mélysége, nem csak azt jelzi számomra, hogy opponenseim jelentős időt szántak a dolgozatra, hanem hogy a téma szerintük is izgalmas és fontos. Meglátásaikkal hozzásegítettek ahhoz, hogy a disszertáció bizonyos szerkezeti és tartalmi aspektusait újragondoljam. Válaszom e pontján mondok köszönetet a dolgozatot elismerő és méltató megjegyzésekért, amelyekre a továbbiakban nem reflektálok, csak a dolgozatot ért kritikai megállapításokkal foglalkozom.

A két opponensi vélemény gondolatmenete, előfeltevései és értékelési szempontjai többnyire eltérőek, ezért a két bírálatra külön-külön reagálok. Mindkét opponensi vélemény hosszú és részletes, válaszómban – terjedelmi korlátok miatt – a meghatározó kérdésekre igyekszem reflektálni, a kisebb észrevételeket nem érintem.

Kurdi Máriának a dolgozat alcímére és a „Műelemzések” című fejezeten belüli alcímekre vonatkozó javaslatait köszönöm, úgy gondolom mindegyik találóbb, mint az én címadásaim, a jövőben ezeket módosítom.

Bírálóm rávilágít a tézismondaton belül egy önellentmondásra: eszerint Martin McDonagh magyarországi recepciója már megkezdődött (lévén, hogy több tanulmány, kritika és könyvfejezet már tárgyalja műveit), így azt megkezdeni nem lehet, csak folytatni, bővíteni, gazdagítani, amiben egyetértek vele. Szándékom a tézismondattal mindössze annak közlése volt, hogy a disszertáció annyiban újító jellegű, hogy Martin McDonagh életművéről eddig még nem született monografikus igényű, könyvterjedelmű munka, és ez reményeim szerint előrelépést jelent a magyarországi McDonagh-kutatás számára.

Kurdi Mária rámutat az első és második fejezet legkényesebb pontjaira, amely a megírás során talán a legtöbb kihívást jelentette számomra, hiszen nehéz meghatározni azt, hogy az elmúlt bő 100 évben az angol és ír drámairodalom mely szerzői, és e szerzőknek mely művei azok, amelyek releváns hivatkozási pontok lehetnek egy kortárs drámaírói életmű kontextuális háttérének feltérképezésekor. Martin McDonagh ráadásul nemcsak ez utóbbi műfajban alkot, hanem forgatókönyvíróként és filmrendezőként is. Bírálóm jogosan veti fel, hogy az első fejezetben elemzett három Friel-dráma mellett negyedikként teret kaphatna a *Csodadoktor (Faith Healer)*, a másodikban Joe Orton műveinek elemzése is termékeny terepnek mutatkozna, a harmadik fejezet összehasonlító elemzéseinél pedig ugyanez a helyzet

David Mamet *Amerikai bölény* (*American Buffalo*) című művével. A dolgozat összefoglalójában és az első fejezet végén magam is említem, hogy természetesen még több dráma és még több szerző is beilleszthető a kontextusba, és magam is hozok példákat erre, azonban a dolgozat terjedelmi korlátaira való tekintettel erre nem vállalkoztam. A disszertáció könyvvé formálásakor azonban a fent említett művekkel ki fogom egészíteni a dolgozatot.

Nemzet, vallás, identitás, nyelv kérdése az ír dráma első és második reneszánszának, és McDonagh drámáinak is alapvető témái, de szerzőnként, koronként és drámánként változik az, hogy e néhány meghatározó tényező közül melyik, vagy melyek kapnak nagyobb hangsúlyt. Egyetértek Kurdi Máriával abban, hogy Brian Friel és Tom Murphy munkássága nem feltétlenül foglalkozik történelmi szempontból kisebb jelentőségű kérdésekkel, mint Yeats, Synge, vagy Lady Gregory, azonban számomra kérdéses, hogy ezek a tényezők (tehát a nemzet, vallás, identitás, nyelv) valóban a történelemben gyökereznek-e, ahogyan azt Kurdi Mária állítja, avagy ezek a tényezők válnak-e az ír történelem utóbbi évszázadainak legfontosabb alakító tényezőivé, amelyeket drámáiban Friel, Murphy, vagy éppen McDonagh is olykor paródia tárgyává tesz.

Kurdi Mária szerint hiányos a dolgozatnak az a megállapítása, mely szerint az 1960-as években Angliában elterjedt „kitchen-sink” dráma egyes elemei a 70-es években „tovább éltek a feminista irodalom népszerűségének következtében (6).” Bírálóm szerint a megállapításból nem derül ki, milyen jelenségekre, vagy mely drámáira gondolok. A szóban forgó rész a dolgozat bevezetőjében szerepel, és ebben a formában valóban félreérthető lehet, a disszertáció egy későbbi részében azonban kifejttem, hogy a „’70-es években a feminista irodalom növekvő népszerűségének következményeként egyre több, a szexualitás kérdéskörével foglalkozó dráma jelent meg”. „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” (62). A „kitchen-sink” drámákban megjelenő erőszak és szexualitás szélsőséges ábrázolása a hetvenes években tehát tovább öröklődik, sőt bizonyos esetekben tovább fokozódik. A dolgozat e pontján Aleks Sierz *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today* című könyvére hivatkozom, ahol a szerző a szóban forgó témában több előadást és drámát is hoz példaként.

Bírálóm azt írja, hogy kicsit mostohán bánok Synge drámájával, *A nyugati világ bajnokával*. Synge művét – akárcsak az első fejezetben szóba kerülő többi darabot – McDonagh drámáival párhuzamba állítva, mintegy azok szempontjából elemzem, ily módon az elemzés nem teljes körű, csupán rámutat a dráma azon sajátosságaira, amelyek McDonagh műveinek vizsgálatánál relevánsak lehetnek. Nem azt állítom, hogy Synge drámájának az a

konklúziója, hogy Christy Mahon az apjához hasonló agresszív férfivá válik, hanem azt, hogy ahogyan Synge drámájában Christy apjához hasonlóvá válik, úgy a *Leenane* szepében Maureen válik anyjához hasonló „zsémbes, megkeseredett öregasszonnyá” (15). Synge művét nem saját korának kontextusában szerettem volna láttatni, hanem elemzése által körvonalazni egy olyan kontextust, amely lehetővé teszi a McDonagh-drámákkal való összehasonlítást. A *nyugati világ bajnokában* továbbá az öreg Mahon alakja szerintem nem tekinthető vitathatatlanul clown figurának, legalábbis bizonyosan nem olyan tekintetben, mint Lady Gregory *The Workhouse Ward* című drámájában McInerney és Miskell alakjai, a clown figura összehasonlító alapja itt ugyanis rájuk vonatkozott.

Kurdi Mária szintén Synge kapcsán – az *Ulysses* egy humoros részletének említésével – felhívja a figyelmet arra, hogy nem a korábbi szerzőket hasonlítjuk a későbbiekhez, hanem ezt fordítva tesszük; valóban egy félmondat erejéig, figyelmetlenségből Buck Mulliganné változtam, a későbbiekben ezt a nyelvbötlést javítani fogom.

Utolsó pontként Kurdi Mária bírálatának arra a részére térnék ki, amelyben vitatja, hogy Sarah Kane *Megtisztulva (Cleansed)* című darabjában Rod karaktere valóban párhuzamba állítható-e a *Godot-ra várva* Vladimirjével és Estragonjával. A két mű említett karaktereinek összehasonlítása véleményem szerint lehetséges, de egyet értek bírálómmal abban, hogy az összehasonlítás feltételei némileg módosítandók, finomíthatók; meglehet éppen akképpen, hogy Rod és Carl kapcsolata mennyiben hasonlít Didi és Gogo kapcsolatára, hiszen mint azt bírálóm írja Didi és Gogo „számos jelét adják annak, hogy félnek, ragaszkodnak egymáshoz, időnként utálják egymást”, amely Rod és Carl esetében is megfigyelhető. E tekintetben is köszönöm a kiegészítést, a dolgozat könyvvé formálásakor tanácsait megfogadom.

Upor László bírálatából számomra levonható az a következtetés, hogy bírálóm és én alapvetően más nézőpontból közelítünk McDonagh drámáirói és filmes munkásságához. Ebből következik, hogy bírálóm több, a dolgozatban nem tárgyalt témát hiányként értelmez, konklúzióimat olykor hibásnak, vagy következtetlennak ítéli meg, holott ezek véleményem szerint – a legtöbb esetben – eltérő interpretációs álláspontokat jelentenek. A továbbiakban ezek közül térek ki a lényegesebbekre.

Bírálóm hiányolja dolgozatomból a színházi szempontot. Kétségtelenül született már olyan McDonagh-monográfia, amelyik kitér az egyes McDonagh-darabok színpadi megvalósításaira, ilyen például Eamonn Jordan *From Leenane to L. A.* című kötete. Az ő kísérlete azonban arra volt példa számomra, hogy míg a drámaszövegek és a filmek

elemzésében McDonagh szerzőségét evidens módon azonosíthatjuk, a drámái alapján készült előadásokban már osztozik a szerzősége a rendezők és a többi közreműködő között, és ezáltal az előadások eleve átértelmezik a rendező és az alkotók révén a drámákat. A színházi előadások mellőzésének egyik oka tehát ez volt. A másik a bemutatók hatalmas mennyisége, és az ezekből történő választás óhatatlan esetlegessége. Ha csak a magyarországi bemutatókra térnék ki, azok száma is meghaladja a harmincat. Ezek közül viszont több McDonagh-mű is hiányzik (mint például az *A Skull in Connemara*), vagy a dolgozat lezárásakor még nem kerültek színpadra (mint például a Radnótiban *A párnaember* és a Tháliában *A nagy kézrablás*). Eamonn Jordan könyvében a színházi adaptációk leírásai egyébként csak mutatóban utalnak egy-két előadásra, mintegy a szerző drámákra vonatkozó értelmezéseinek megerősítéseként kapnak helyet, általában hosszú lábjegyzetek formájában. A színházi szempont mindenesetre bővíthetné a dolgozatban tárgyalható további perspektívák sorát, bár (véleményem szerint) ez már maga akkora anyagot ad a kutatóknak, hogy külön disszertációként is megállná a helyét.

Talán helyenként pontosításra szorulnak a dolgozatnak azon részei, ahol a drámák cselekményei kerülnek kifejtésre, meglehet ezeket a részeket bővebben, részletesebben is kidolgozhattam volna. Ezzel kapcsolatban elfogadom Upor Lászlónak azt a javaslatát, hogy a dolgozatban szükség van egy olyan részre, amely a drámák cselekményének összefoglalóját adja. Egy ilyen rész megírása mellett azonban továbbra is lényegesnek tartom, hogy a műelemző fejezeteknél újra kitérjek az elemzendő jelenet vagy szituáció részletesebb bemutatására. Az analízis jelen esetben csak ezzel a „close reading” technikával éri el a megfelelő alaposságot. Ezentúl egy-egy jelenet a dolgozat különböző fejezeteiben, különböző szempontból is elemzésre kerül, az ismétlés pedig véleményem szerint indokolt, hiszen ez nyomatékosítja a több szempontú elemzés érvényességét. Nem „csonka”, „helyi érdekű” összefoglalók megírása volt tehát a célom, hanem az egyes szituációk és fontosnak tartott elemek felnagyítása, s így a lehető legrészletesebb elemzés létrehozása.

Bírálóim mindketten kiemelték a III., „Műelemzések” című fejezet jelentőségét. Upor László ennek kapcsán arra hívja fel a figyelmemet, hogy az ezt megelőző, McDonagh műveinek kontextuális háttéréről szóló fejezetek a műelemző részekhez képest túlméretezettek, s némely drámaíróval megteremtett összehasonlító elemzés pedig „mellékvágánynak, zavaró vargabetűnek tűnik”. A kontextuális háttér feltérképezése véleményem szerint Martin McDonagh életművének elemzésekor megkerülhetetlen, mert műveinek egyik legnagyobb értéke éppen az a kulturális-irodalmi háttér, amelybe az életmű illeszkedik, s amelyre folytonosan utal az intertextualitás különböző formáival és

mélységeivel. A korábbi szerzőkkel való párhuzamok kapcsán igyekeztem a lehető legtöbb olyan művet összegyűjteni, amely releváns összefüggést mutat McDonagh művészetével, mert ez a kontextus véleményem szerint fontos része a művek későbbi elemzéseinek, tehát nem (vagy nem csak) afféle bevezető fejezeteknek szántam őket, hanem olyan különálló elemzéseknek, amelyek McDonagh műveinek határain túlmutatnak.

Upor László úgy ír bírálatában, mintha McDonagh-ot a dolgozatban (Aleks Sierz elemzéseiből kiindulva) az „in-yer-face” egyik markáns szerzőjeként említeném. Ha ez így volna, a dolgozat valóban erősen kategorizálná McDonagh eddigi drámaírói munkásságát. A II. fejezetben a ’90-es évek brit szerzőivel való párhuzam épp a hasonlóságokat és a különbségeket hivatott felmutatni, amelynek a fejezet végére az lesz a konklúziója, hogy McDonagh művészete csak lazán kapcsolódik ezekhez a szerzőkhöz, „mert műveiben (...) felismerhetők olyan sajátosságok is, amelyek más stílusok és irányzatok felé mutatnak” (84.). A dolgozat ezenkívül számos példát hoz arra, hogy Martin McDonagh művészete miért sorolható az ír és brit drámaírói hagyomány szempontjából is perifériára, és miért nem sorolható nagy biztonsággal egyetlen vonulathoz vagy irányzathoz sem.

Upor László szerint a dolgozatban nem kap hangsúlyt a Leenane-trilógia non-lineáris szerkezete. A disszertáció azon részei, amelyek a drámák sorrendjét hangsúlyozzák az 1999-ben megjelent kötet kapcsán, éppen arra hívják fel a figyelmet, hogy bár ebben a kötetben adott egy sorrend, valójában lényegtelen, hogy milyen sorrendben olvassuk a trilógia drámáit egymás után. A dolgozatban ezt írom: „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” (100.).

Végezetül hadd hozzak két példát arra, amikor a drámák cselekménye kapcsán jól mutatkozik az előzőekben már említett eltérő interpretációs álláspont köztem és bírálóm között. Upor László szerint *A kripli* című dráma kapcsán „nagy biztonsággal állíthatjuk”, hogy a nénikék szájából utolsóként elhangzó változat az igazi magyarázat Billy szülei halálának mikéntjéről. Számomra kérdés, hogy ez az utolsó történet miért írná fölül az összes addig elhangzó történetet, a bizonytalanság nem foszlik el ezzel kapcsolatban. Meglehet, amikor Eileen és Kate elmondja ezt az utolsó történetet, csak ketten vannak a színen, s úgy vélik, hogy a dráma többi szereplője nem látja, nem hallja őket, ezért a befogadó nagyobb hitelt adhat szavaiknak. Eileen és Kate esetében két pletykálkodó öregasszonyról van szó, akik még egymás előtt is titkolóznak, egyikük rendszeresen lop saját boltjuk

édességkészletéből, a másikkal pedig néha napján kövekkel beszélget. Hogy hihetnénk két ilyen öregasszonynak? Másrészt honnan értesült ez a két öregasszony, az általuk hitelesnek gondolt verzióról? Ahogyan Eileen és Kate esetében nem kapunk választ az utolsó történet hitelességét illetően, úgy számomra az is kérdéses marad, hogy vajon „ez a történet visszamenőleg tökéletesen átértelmezi”-e Johnnypateenmike figuráját. Nem lehetséges az az értelmezés, mely szerint éppen Johnnypateenmike-nak a drámában megismert ellenszenves és egyben komikus alakja miatt kételkedünk ennek az utolsó történetnek a hitelességében?

Ez utóbbi drámához hasonlóan különbözik értelmezésünk a *Leenane szépe* záró képének kapcsán. Upor László szerint a dráma végén megszólaló *Spinning Wheel* című dal Delia Murphy előadásában (ahogyan azt a szereplők is említik egy alkalommal) *lidérces*. Ami a dallamvilágot illeti, az szerintem inkább kellemes és játékos, amely ellentétben áll a darab záró képének tragikus hangulatával, ami így együttesen egyfajta sajátosan groteszk hatást kelt, főleg úgy, hogy a már halott Mag lányainak születésnapjára jókívánsága egy hónapot késett. Ez az összhatás, ez a kép nem mondható egyszerűen lehangoltnak.

Az utóbbi két példa – melyeknél eltérő vélemények és értelmezések érzékelhetők – jól reprezentálja McDonagh művészetének sokszínűségét, dramaturgiai világának bonyolult összefüggéseit. Amint azt a dolgozat bevezetőjében hangsúlyoztam, a disszertáció egyfajta részeredménynek tekinthető, ebből következik, hogy sokféle irányban bővíthető, kiegészíthető. Bírálóim különböző kiegészítései, értelmezései és javaslatai jó néhány ilyen lehetséges megközelítési irányt vázoltak fel. Martin McDonagh művészete többek között azért is inspiráló, mert a megközelítési irányoknak ez a gazdagsága, sokszínűsége még jó ideig további lehetőségeket és kihívást biztosít mind az irodalom- mind pedig a színháztudomány számára.

Pécs, 2016. június 6.

Görösi Péter