

Pécsi Tudományegyetem

Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

Leenane-hez közelítve

Vizsgálódások Martin McDonagh első trilógiája kapcsán

Jelige: „Galway”

Pécs, 2012.

Tartalom

Bevezető.....	3
1. „The nasty nineties”	5
2. A Leenane-trilógia.....	11
2.1 A dráma és a trilógia tere.....	12
2.2 A szereplők kapcsolata a drámákon belül és a drámák között	15
3. A trilógia nyelvhasználata.....	16
4. Agresszió és erőszak	22
Összegzés.....	31
Idézett és felhasznált irodalom.....	32

Bevezető

„In-yer-face”. Az egymástól kötőjelekkel elválasztott szavak egyre ismerősebben csengenek Magyarországon, annak ellenére, hogy az irányzathoz kapcsolódó szak- és szépirodalmak jelentős része még nem érhető el magyarul. A szósor magyar megfelelője azonban már egyezményesen elfogadottnak mondható hazánkban: „bele-a-pofádba”. Ez az új színházi mozgalom az 1990-es évek közepén kezdődött Angliában és Írországban, amely mára – mondhatni – erősen befolyásolja az európai dráma alakulását. Fiatal drámaírók olyan műveket kezdtek írni, amelyeknek természetes, sőt olykor elemi részét képezik a káromkodásban, szlengben, argó nyelvhasználatban gazdag párbeszéddek, 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 tragikus körülmények között, fiatalon elhunyt Sarah Kane.

Az említett szerzők mindegyikét tárgyalja Aleks Sierz *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today*¹ című könyve, amely ennek a színházi irányzatnak talán az első átfogó szakirodalmaként említhető. Sierz a kötetben összegyűjti azokat a szerzőket, akik drámáikkal mondhatni megalapították és máig képviselik ezt az irányzatot, valamint egy, vagy több művön keresztül bemutatja munkásságuk eredetiségét. A könyv ezen felül megpróbálja meghatározni azokat a jellemzőket, amelyek által egy dráma az irányzat keretei közé illeszthető. Ezek a drámák mellett, hogy sokkoló jeleneteket tartalmaznak, ellenpontoszó motívumaikkal olyan alapvető, közhelyesnek tűnő kérdéseket képesek feltenni, amelyek új értelmet kapnak. A legtöbb in-yer-face alkotás provokatív módon bizonytalanítja el a befogadót olyan dolgokkal kapcsolatban, amelyekről általában stabil definícióval 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”. Ez egy olyan színház, amely többek között a társadalmilag elfogadott viselkedés korlátai miatt kialakult tabukat teszi tárgyává, abból a célból, hogy megdöntse, hogy áthágja ezeket; és amikor sikerül, „a nézők válnak bűnrészes tanúvá”. Magától

¹ Aleks Sierz: *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today*, Faber and Faber, 2001.

értetődővé válik „a vulgáris beszéd, az istenkáromlás, a szexuális visszaélések, a pornográfia, a drogok használatának bemutatása – s ezek még napjainkban is sokkoló erővel hatnak”.²

E korszak szerzői közül a magyar színpadokon Martin McDonagh darabjai a legnépszerűbbek közé sorolhatók. A magyarázat az lehet, hogy őt „közönségbarát narratív stílusa” a többiekénél fogyaszthatóbbá teszi a magyarországi színházlátogatók körében. „1997 óta folyamatosan mutatják be alkotásait: a *Konnamarai koponya* és az *A Behanding in Spokane* kivételével mindegyik színre került legalább két alkalommal”.³ McDonagh-nak eddig két trilógiája (1. *The Beauty Queen of Leenane*, *A Skull in Connemara*, *The Lonesome West*, 2. *The Cripple of Inishmaan*, *The Lieutenant of Inishmore*, *The Banshees of Inisherin*) és két (különálló) drámája (*The Pillowman*, *A Behanding in Spokane*) született; az, hogy a magyar közönség ebből csupán kettőt nem láthatott határozottan jó aránynak mondható. Színházi népszerűsége ellenére műveivel Magyarországon kevesen foglalkoznak. Eddig egyetlen drámája jelent meg fordításban⁴, monográfia nem született róla, folyóiratcikkek és könyvek fejezetei azonban már egyre gyakrabban említik a nevét. McDonagh munkássága európai és világirodalmi szinten is egyre jelentősebb, ezért választottam dolgozatom céljával, hogy első trilógiájának (*The Beauty Queen of Leenane*, *A Skull in Connemara*, *The Lonesome West*) elemzésével rávilágítsak arra, hogy a szerző művei miért olyan kivételes és épp ezért megkerülhetetlen állomások a '90-es évek és napjaink drámaírásának. Ehhez a darabokban megjelenő szereplők közötti kapcsolatrendszer feltérképezésére, a vallási, nyelvi, erőszakot generáló motívumok részletes vizsgálatára van szükség. Dolgozatom McDonagh-ot az in-yer-face színház, a brit új írás egyik kiemelkedő képviselőjeként tárgyalja. Ebben a kontextusban szükségesnek éreztem, hogy bővebben szóljak az irányzat főbb képviselőinek egy-egy reprezentatív drámájáról, hogy az irányzaton belül McDonagh drámáinak különlegessége és kivételes pozíciója jól érzékelhető legyen. A dolgozat további részét így két nagyobb fejezetre osztom. Az első a '90-es években feltűnő, McDonagh kortársaiként említhető szerzők egy-egy drámájáról tesz említést, a második pedig több alfejezetet tartalmazva vizsgálja a szerző első trilógiájának szerkezetét és két meghatározó motívumát.

² Uo. 6-7. o. (saját fordítás)

³ Szverle Iлона: *Gyakorlat teszi a mestert*, http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38095%3Agyakorlat-teszi-a-mestert&catid=24%3A2011&Itemid=13

⁴ Martin McDonagh: *Az inishmore-i hadnagy*, in: *Pogánytánc – Mai ír drámák*, Európa, Bp. 2003.

1. „*The nasty nineties*”⁵

Jelen fejezetben az in-yer-face irányzat három meghatározó alakjának – Anthony Neilson-nak, Sarah Kane-nek és Mark Ravenhill-nek – egy-egy reprezentatív drámáját fogom bemutatni. E három szerzőnek több munkájában is hasonlóság figyelhető meg a motívumrendszer alkalmazásában, a tematikában és azokban a pszichológiai vagy szociológiai kérdésekben, amelyeket e művek érintenek. A motívumok közül kiemelkedően fontos az abszurd elemek használata, amelyek egyrészt megidézik az abszurd dráma hagyományát, másrészt túlzó erejükkel gyakran érnek el komikus hatást, így lehetővé válik, hogy mosolyogjunk, vagy nevessünk egy-egy brutális jelenet befogadásakor. Mindhárom szerző művében felmerül a kérdés, hogy valójában meddig vagyunk még emberek és hol van az a pont ahol már az ember inkább hasonlatos a vadállathoz, vagy egy identitásvesztett lényhez, mintsem saját magához. Végül mindhármukra jellemző azoknak a dialógusoknak az alkalmazása, amelyeket Sierz „borotvaélesek”-nek hív.⁶ Ezek általában olyan jelenteknél fordulnak elő, ahol a szereplők közötti konfliktus, vagy a befogadó által is érezhető feszültség (szinte) a tetőfokon van és a (sértő) megjegyzések egy-egy szó, vagy rövid tömondatok formájában, gyorsan váltakozva fogalmazódnak meg.

A '90-es években, jóval Sarah Kane és Mark Ravenhill befutása előtt mutatták be Anthony Neilson *Normal: The Düsseldorf Ripper* című művét az Edinburgh's Pleasance színházban, 1991 augusztusában.⁷ Az évszám alapján kijelenthető, hogy a kilencvenes évek in-yer-face szerzői 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. (E téma inspirálta Fritz Lang osztrák származású német rendezőt, hogy 1931-ben megalkossa *M - Egy város keresi a gyilkost* című filmjét.) A darabnak három szereplője van: Kurten, a felesége és Justus Wehner, a gyilkos védőügyvédje. Ahogy Aleks Sierz fogalmaz, „a darab Kurten világát kutatja”.⁸ Erre utal többek között az a nevetséges módon túlméretezett olló is, amivel a darab elején a főszereplő levágja egy modell-hattyú fejét. Az ügyvéd azt próbálja bebizonyítani, hogy ügyfele, örültségéből fakadóan követte el a bűncselekményeket, azonban Kurten

⁵ A fejezet címe Aleks Sierz már idézett művéből, az *In-Yer-Face Theatre*-ből való. Sierz a '90-es évek meghatározó irányzatára a „nasty” jelzőt használja.

⁶ „The dialogues are razor-sharp”. Aleks Sierz, *In-yer-face theatre*, i. m. 73. o.

⁷ Uo. 68. o.

⁸ Uo. (saját fordítás)

mindvégig azt állítja, hogy szellemileg teljesen egészséges. Ennek ellenére a főszereplő karakteréhez olyan tettek elkövetése köthető, amely mindvégig megerősíti a befogadót abban, hogy valóban őrült. Egy beszélgetésben, amely közte és az ügyvédje között zajlik, bevallja, hogy gyerekkorában kóbor állatokat gyilkolt meg és „megdöbbentő felfedezést” tett ennek kapcsán: rájött, hogy a vér szexuális örömet vált ki belőle és kutyákkal, báránnyal, disznókkal kezdett közöszölni, „miközben késsel szurkálta őket”. A mű végén Wehner küldetése nem sikerül, Kurtent bűnösnek – ebből következik, hogy „normálisnak” – találják és kivégzik.⁹ A mű abszurd elemei közé sorolhatjuk a fentebb említett túlméretezett ollót, de megjelenik egy túlméretezett kalapács is, amellyel Wehner megüti Kurten feleségét. Az ezt követő jelenetsor még ennél is kegyetlenebb, abszurdabb és mondhatni a komikum határát érinti:

„Wehner még egyszer megüti a nőt. Kurten jelez neki, hogy inkább megfojtania kéne, mire ő így tesz és a nő erőltlenül elesik. Wehner hátralép, a nő hirtelen felül, köhög és köpköd. Wehner újra fojtogatni kezdi, a nő összeseik, ő hátralép. A nő kúszni kezd. Wehner újra megragadja, de Kurten arra utasítja, hogy törje el a lábait, amelyet ő megtesz...”¹⁰

A darab végén maga az ítélet is az abszurd elemek csoportját bővíti. Kurten csak akkor marad ártatlan, ha őrültnek ítélik. Mivel bűnös ezért normális. Aleks Sierz szerint a darab asszociációs viszonyt teremt a náci propagandával: „A náciizmus alatt az abnormális vált normálissá”.¹¹

Fentebb már említettem, hogy e fejezetben tárgyalt drámák mindegyikére jellemzők az úgynevezett „borotvaéles” dialógusok. Neilson drámájában ez a következőképpen jelenik meg:

„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.

⁹ A dráma cselekményének rövid leírását Aleks Sierz könyve alapján készítettem. Uo. 68-74. o.

¹⁰ Uo. 70. o. (saját fordítás)

¹¹ Uo. 73. o. (saját fordítás)

KURTEN: My dear young boy.

WEHNER: They'll execute you, Mr. Kurten. Doesn't that frighten you?

KURTEN: I should I be afraid? I am what they fear".¹²

Ehhez hasonló dialógusok találhatók Sarah Kane harmadik drámájában a *Cleansed*-ben, ahol rögtön az első jelenetben Graham arra kéri Tinkert (miközben utóbbi drogot melegít egy kanálban), hogy adjon be neki egy nagy adag heroint, mert meg akar halni:

„GRAHAM: Is that for me?

TINKER: I don't use.

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".¹³

A darabot először 1998 májusában játszották a Royal Court Theatre-ben.¹⁴ A cselekmény helyszíne egy egyetem, ahol négy különböző 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. Megpróbál minél jobban hasonlítani Graham-re, hogy saját magában találja meg 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 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

¹² Anthony Neilson: *Normal*, in: uő.: *Plays: 1*, Methuen Drama, 1998. 8. o.

¹³ Sarah Kane: *Cleansed*, in uő.: *Complete Plays*, Methuen Drama, 2001. 107. o.

¹⁴ Aleks Sierz, *In-yer-face theatre*, i. m. 112. o.

egymás ellentéteiként értelmezhetők. Előbbi érzéki, romantikus karakter tele naivsággal és üres ígéretekkel, utóbbi realista, kemény alkat, aki nem ígér semmi olyat, amit nem képes betartani. Szerelmük tragédiájában nagy szerepet kap Tinker, az intézmény szadista orvosa,¹⁵ aki próbára teszi Carl ígéletét és szerelmét, miszerint képes lenne meghalni Rod-ért. Az ígélet hamisságát Tinker azzal a próbatétellel bizonyítja, hogy ha valóban képes meghalni Rod-ért 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”.¹⁶ A szadista orvos ezután egy nagy ollóval kivágja Carl nyelvét. A harmadik románc a tizenkilenc éves, írástudatlan Robin és Grace között történik, miközben a lány írni és olvasni tanítja a fiút, a negyedik pedig Tinker és egy sztriptíztáncosnő között, akit ő – a maga perverz módján – folyton Grace-nek nevez.

Tinker és Kurten karaktere között egyértelmű hasonlóság állapítható meg, mindketten perverz hajlamú, az erőszakban, a büntetésben örömet lelő szereplőként vannak megírva. A *Cleansed*-ben nincsenek olyan mértékben eltúlozva az erőszak motívumát tartalmazó jelenetek, mint Neilson említett darabjában, emiatt ebben a drámában nem találhatók a komikumot érintő jelenetek. Egyes karakterek azonban – például Tinker vagy Grace – rendelkeznek olyan tulajdonságokkal, amelyek az abszurdnak egy meghökkentő, olykor elborzasztó, de minden esetben a normálistól eltérő rétegét képviselik, akárcsak Kurten. Hármukhoz hasonló karakterként tűnik fel Brian, Mark Ravenhill *Shopping and Fucking* című művében, aki egy alkalommal képes sírni azon, ahogyan valaki hitelesen elszaval egy monológot, vagy remekül előad egy csellódarabot egy videó felvételen, ugyanakkor hidegvérrel nézi végig azt is, ha egy betapasztott szájú ember arcát éppen egy fűróval akarják feldarabolni. A darab párbeszédeiben szintén megfigyelhető az előző kettőben már felismert minimalista, lényegre törő stílus. Amikor a drámában Robbie épp egy zsebkendőt szeretne átadni Brian-nek egy elérzékenyült pillanatában, jól érzékelhetővé válik a férfi hirtelen hangulatváltásából következő abszurd viselkedés, amely komikussá teszi a jelenetet:

„Brian starts to sob heavily (...)

Enter Robbie, offers handkerchief to Brian.

¹⁵ Megkérdőjelezhető, hogy Tinker valóban orvos-e, hiszen a mű elején azt mondja „I'm a dealer not a doctor”. Ennek ellenére a darabban többször szólítják meg orvosként.

¹⁶ Sarah Kane, i. m. 117. o.

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*¹⁷.

A Shopping and Fucking-ot 1996. október 1.-én játszották először a Royal Court Theatre-ben.¹⁸ A darab több rövid jelenet alatt 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 férfival. Ezután találkozni kezd Gary-vel, egy tizennégy éves fiúval, aki hajlandó vele pénzért közösülni, ám később szerelmes lesz a férfiba. A Mark történetét megjelenítő jelenetek közé vannak beékelve azok a részek, amelyek a másik két szereplő ez idő alatt lezajlott történetét mondják el. Lulu egy állásinterjúra megy, ahol le kell vetkőznie – hogy Brian perverziójának eleget tegyen – emellett pedig megbízást kap, hogy adjon el háromszáz darab extasy tablettát, amit Robbie később csak úgy elajándékoz, mert elhiszi, hogy később fognak fizetni érte. A sok-sok fordulat után minden szerencsésen visszatér a régi kerékvágásba, a mű végén pedig a triót harmóniában láthatjuk a lakásban, amint romantikus, felfokozott hangulatban, az étkezés alatt etetik egymást.

¹⁷ Mark Ravenhill: *Shopping and Fucking*, in uő.: *Plays I.*, Methuen Drama, 2001. 45-46. o.

¹⁸ Aleks Sierz, *In-yer-face theatre*, i. m. 122. o.

E három szerző három műve jól reprezentálja a '90-es évek brit drámaírásának erőszakkal és szexualitással telített attitűdjét. A 20. század második felének brit drámáiban provokációként hatnak egyrészt a vulgáris, trágár beszédet tartalmazó, másrészt az erősen szexuális, vagy erőszakos tartalmú jelenetek. Ez utóbbiak kétféleképpen lehetnek: (1.) a színpadi adaptáció során direkt bemutatva (színpadtechnikai trükkök segítségével), vagy (2.) elmesélve, kizárólag a dikciót alkalmazva. A '60-as, '70-es évek drámáival összehasonlítva azonban megállapítható, hogy – bármennyire is egyeznek a korábbi művek (Bond, Osborne stb. művei) a későbbiekkel (Kane, Ravenhill stb.) a motívumok, tematikák, dramaturgiai megvalósítások tekintetében – az „új írásnak” más oka van a brutalitásra, a provokációra. Edward Bond és John Osborne művei a „dühöngő ifjúság” jegyében születtek. Ők forradalmasítani akarták a színházat, mert korszerűtlennek gondolták a Shaw és O'Neill által képviselt szenvedélyes végzetdrámákat. Az arisztokrácia utolsó generációja helyett a munkásosztály képviselőit, vagy a fiatalokat állították színpadra, egy olyan világot, amely olykor pont annyira eltúlzott és sarkított, mint a szalondrámáké, csak épp ellentétes irányt mutat. A '90-es évek új generációjának drámái Osborne-ékéval szemben már akkor születnek, amikor a médiában az erőszak már teljesen hétköznappivá válik. Ennek ellenére a színház és a média között nincs ellentét, vagy versenyszituáció. Egyszerűen arról van szó, hogy a színház az erőszak megjelenítésének különböző motívumait kölcsönzi a filmtől; a színház és a drámairodalom felhasználja, alapanyagként kezeli a médiát.

Az új szerzők közé sorolható az ír származású Martin McDonagh, akinek a munkássága kiemelkedővé válik ebből az évtizedből és többek között szarkasztikus humora, kivételes cselekmény- és karakteralkotó technikája az, amely különlegessé teszi műveit. Drámái emellett megőrzik az in-yer-face irányzatra jellemző, a korábbi szerzőknél már említett stílusjegyeket, ám olykor ezeknél is érezhetők árnyalatnyi különbségek, amelyek a szerző egyedi hangját erősítik. A következő fejezetekben McDonagh első trilógiáját (az ún. Leenane trilógiát) elemezem, kitérőt téve és elidőzve azokon a pontokon, amelyek e darabok irodalmi értékének fontos összetevőit adják.

2. A Leenane-trilógia

Martin McDonagh 1970-ben született Londonban, ír szülők gyermekeként. Tizenhat éves korában befejezte tanulmányait és rádiójátékok írásával kezdett foglalkozni, amelyek közül a különböző rádiócsatornák szinte mindegyiket visszautasították. Saját bevallása szerint egyedül a dráma műfaja, amelyben sikeresen képes alkotni, ahogyan maga állítja azt is, hogy első darabját, a Leenane trilógia első részét *The Beauty Queen of Leenane*-t nyolc nap alatt írta.¹⁹ A trilógia mindhárom darabját a Druid Theatre társulatának és a Royal Court Theatre-nek a közös produkciójaként ismerhette meg először a közönség, mindhárom Galway-ben, a Town Hall Theatre-ben. A *The Beauty Queen of Leenane*-t 1996. február 1.-én mutatták be, amely egy anya (Mag) és a lánya (Maureen) között, évtizedek alatt kialakult konfliktust ábrázol, amelynek az oka egyrészt, hogy Mag úgy „neveli” a negyven éves Maureen-t, mintha még mindig tizenéves lenne, másrészt, hogy Mag folyton kiszolgáltatja magát lányával. A lány ebből az állapotból mindenáron ki akar törni, ebben a tervében pedig segítené Pato Dooley, akivel hosszú idő után találkoznak, és a férfi már az első estén vele alszik. Pato Bostonba szeretne költözni, de a leveleket, amiket az öccsével (Ray-jel) küld a házba, Mag elégeti, miután elolvasta, így Maureen-hez nem jutnak el az információi. Mikor az anya tette kiderül, Pato már Amerikában van, és az esküvőt tervezi egy másik nővel. Maureen a hír hallatán feldühödve agyonveri anyját egy piszkavassal.

A második részt, az *A Skull in Connemara*-t 1997. június 3.-án láthatta először a közönség. A dráma Mick Dowd titokzatos történetét mondja el, akinek a felesége egy autóbaleset során halt meg, amikor ő maga vezette részegen a járművet. A darab történései során azonban felmerül a gyanú, hogy a férfi talán szándékosan ölte meg a nejét. Mick munkája, hogy minden ősszel közszolgálatot hajt végre a helyi temetőben. A régebbi hullákat kell kiásnia és eltüntetnie, hogy az újabb halottaknak legyen sírhelyük. Egy éjszaka saját feleségének holttestét kellene kiásnia, de az nincs a koporsóban. Kiderül, hogy a testet Mairtin Hanlon, Mick ideiglenes munkatársa rabolta el, a darab végén ezért Mick megpróbálja megölni a fiatal fiút. Miután gyilkossági kísérlete nem sikerül, Tom – Mairtin bátyja, foglalkozását tekintve rendőr – bosszút esküszik a férfi ellen, mivel nincs elegendő bizonyítéka letartóztatni őt, mert Mairtin – valószínűleg a fejét ért komoly sérülés miatt – nem emlékszik, épp ezért nem is hajlandó beismerni, hogy Mick az életére tört.

¹⁹ Marion Castleberry: *Comedy and violence in The Beauty Queen of Leenane*, in *Martin McDonagh, A Casebook*, Routledge, 2007. 42. o.

A harmadik rész a *The Lonesome West*, amelyet 1997. június 10.-én mutattak be először. A történet két egymással állandóan veszekedő testvér, Valene és Coleman Connor konfliktusát helyezi a cselekmény középpontjába, akik a dráma elején épp apjuk temetéséről érkeznek haza. A fivérek közötti ellentét fő oka, személyiségük nagy mértékű különbözősége: Valene gyűjti a tűzhelyeket, a porcelán figurákat, van pénze, 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-től lopni azt, amire épp szüksége van. Coleman azonban közel sem olyan ártatlan és sajnálatra méltó figura, mint amilyennek elsőre látszik: megölte az apjukat, mindössze azért, mert az gyakran piszkálta olyan jelentéktelen dolgokkal, mint például a hajviselete. A kettejük között zajló kisebb-nagyobb veszekedéseket, az érzelmeit mindig kimutató Welsh atya próbálja csillapítani, bár ezzel talán többet árt, mint használ. Girleen Kelleher, a tizenhét éves, csinos lány, aki a jeleket tekintve szerelmes Welsh-be, már pusztán jelenlétével is újabb konfliktusokat szülne a két testvér között; azzal, hogy Valene számára ő hozza a pálinkát, amelyet Coleman kortyonként szokott ellopni, még nagyobb szerepet vállal a testvérek közötti ellenséges viszonyban. A két férfi eleinte infantilisnak tűnő veszekedései a mű végére halálos jelentőségűvé válnak, további együttélésük lehetetlenné válik. Az előfeltevésekkel ellentétben a testvérek közül egyik sem öli meg a másikat (bár mindketten közel állnak hozzá), McDonagh nem ad választ Connor-ék történetének végső kimenetelét illetően.

2.1 A dráma és a trilógia tere

A trilógia szerkezetének két legmeghatározóbb eleme egyrészt McDonagh Írországa, amelyet egészen rendkívüli módon ábrázol, másrészt a szereplőknek a drámákon és a trilógián belüli viszonya, amely különböző csoportokra bontható. Mindhárom dráma helyszíne földrajzilag meghatározható, Írország nyugati részén Galway megyében, Galway városának környékén játszódnak. Sziklás, kies, partvidékhez közeli kis települések jellemzik ezt a környéket, amelyek a második trilógia helyszínéül szolgáló három ír szigetről (Inishmore, Inishmaan és Inisheer) is elmondhatók. Ez a ködös, barátságtalan helyszín azonban csak a drámák külső tere, a trilógia tere, amely a játék során nem látszik, ám a dialógusokban több utalás található a helyi időjárásra, a vidék leírására:

„Mag: Wet Maureen?

Maureen: Of course wet.

Mag: Oh-h.

*Maureen takes her coat off, sighing (...)*²⁰

„Ray: 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 (...)

. (BQ, 9. o.)

„Mary: Cold.

Mick: I suppose it’s cold.

Mary: Cold, aye.” (SC, 63. o.)

Több tanulmány hangsúlyozza a hasonlóságot John Millington Synge és Martin McDonagh darabjai között. Synge rövid élete során hat drámát írt és mind Írország különböző vidékein játszódik. A nyelvhasználat, a karakterek és a hozzájuk köthető erőszakosság mellett az ő drámái is bővelkednek az előbbiekhöz hasonló dialogizált tájleírásokban:

„Nora: Szép jó estét, idegen; kutya egy éjszaka, uramisten, szakad az eső”²¹

„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”²²

²⁰ Martin McDonagh: *The Beauty Queen of Leenane*, in uő.: *Plays: 1*, Methuen Drama, 1999. 1. o. A továbbiakban a trilógiából idézett részeket ebből a kötetből idézem, zárójelben megadva a drámák rövidítését (BQ – *The Beauty Queen of Leenane*, SC – *A Skull in Connemara*, LW – *The Lonesome West*) és az oldalszámot a főszövegben.

²¹ John Millington Synge: *A völgy árnyéka*, in uő.: *Drámák*, Európa Könyvkiadó, 1986. 23. o.

²² Uo. 32. o.

Ha a drámák valós (belső) játékerét a vidéki kunyhók szobáit vizsgáljuk, akkor is könnyedén megállapítható, hogy Synge „konyha-nappalija” ugyanolyan, mint McDonagh-é. Marion Castleberry *Comedy and violence in the Beauty Queen of Leenane* című tanulmányában mindkét szerzőről megállapítja, hogy számukra „elengedhetetlenek az öreg tűzhely, az asztal, a hintaszék”,²³ amelyek az utóbbi szerzőnél olyan tárgyakkal egészülnek ki, „mint ’feszület’, ’John és Robert Kennedy bekeretezett képe’, ’a hátsó falon hímzett falvédő’ rajta a hátborzongató és egyben komikus felirattal ’Lehet, hogy már fél órája a mennyországban vagy, mire az ördög megtudja, hogy meghaltál’”.²⁴ Castleberry szerint ezek a tárgyak az „otthon menedékének szimbólumai”.²⁵ A tűzhely a meleg, a hintaszék vagy a karosszék a kényelem szimbóluma. A feszület ez esetben nem csak a vallásosságot, hanem az Angliától való függetlenséget, ezzel együtt pedig az erős ír nemzeti öntudatot is hangsúlyozza.²⁶ 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 ezenfelül asszociációra ad okot a *The Lonesome West*-ben a Connor fivérek kapcsán. Coleman és Valene ugyan nem lesznek gyilkosság áldozatai, de mindvégig ott van a levegőben – és az előző két dráma eseményei miatt előfeltevésünk lehet –, hogy valamelyikük megöli a másikat. A trilógia záró darabjában ugyan nem jelenik meg díszletként a Kennedy testvérek képe, de a feszület alatt a falra van függesztve egy puska. Az utolsó jelenetben a fegyver Coleman kezébe kerül, amely szintén az egykori amerikai elnök és öccse halálának módját juttatja eszünkbe.

McDonagh egy sivár, sziklás, szomorú vidéken elvisz minket egy melegnek, családiasnak mutakozó légkörbe, amelyről hamar kiderül, hogy ugyanolyan viharos, mint az a táj ahol a történetek játszódnak. A trilógia tere – amely tehát a drámák külső helyszíne – és a drámákban megjelenő családi viszonyok zordsága megfeleltethetőek egymásnak, egymás tükörképeivé válnak egy olyan játéktérben, ahol a szeretet és a béke szimbólumai veszi körül a szereplőket. Az ellenpontozás egy alapvető drámai kellék, McDonagh esetében pedig különösen kedvelt eszköz, ahogy az a későbbiekben, a trilógia elemzése során több dologgal alátámasztható lesz.

²³ Marion Castleberry, i. m. 47. o. (saját fordítás)

²⁴ A *The Beauty Queen of Leenane* című drámát idézi Marion Castleberry, uo. A drámából idézett részek itt Upor László fordításának kéziratából valók.

²⁵ Marion Castleberry, i. m. 47. o. (saját fordítás)

²⁶ Írország 1921-ben elnyerte függetlenségét Angliával szemben. Az angolok addig ráerőltették protestáns vallásukat Írországra, azonban az Angol-Ír Egyezményt követően az írek visszatértek a katolikus vallásgyakorlathoz.

2.2 A szereplők kapcsolata a drámákon belül és a drámák között

Ahogy azt már korábban említettem a Leenane trilógia fontos szerkezeti tényezője a földrajzi helyszínen és a játéktéren túl, a szereplőknek a drámákon belüli és a trilógián belüli viszonya. A dolgozatban tárgyalt drámák szereplői a fő- és mellékszerepek tekintetében kétféle (alap)perspektívából vizsgálhatók. Mindhárom darabnak négy szereplője van. Ha a karakterek dramaturgiai felépített szerkezetét külön-külön vizsgáljuk az egyes drámákban, akkor megállapítható, hogy a négy szereplő közül mindig az a kettő tekinthető főszereplőnek, akik közé a dráma (fő) konfliktusa illeszthető. A *The Beauty Queen of Leenane*-ben tehát Mag és Maureen, az *A Skull in Connemara*-ban Mick és Mairtin, a *The Lonesome West*-ben pedig Coleman és Valene. Azonban ha a szereplők kapcsolatának szerkezetét a trilógia felől vizsgáljuk, helyénvalóbbnak látszik az a megállapítás, hogy kizárólag egyenrangú karakterekről, mellékszereplőkről van szó. Innen nézve ugyanis a befogadó számára világossá válik, hogy a darabok szereplőinek köze van egymáshoz, ez pedig szoros összefüggésben áll a drámák külső terével, a trilógia terével. Ezek az emberek ismerik egymást, közel élnek egymáshoz, szomszédok, ismerősök, gyakran beszélgetnek egymással és egymásról. A drámák eddig főszereplőnek vélt karakterei így a trilógia felől olvasva mellékszereplőkké redukálódnak. E besorolást illetően ezért egy olyan módszer kidolgozásával próbálkozom, amely a drámák külön-külön való, és a trilógia felőli vizsgálata esetén egyaránt megfelelőnek bizonyul.

Olvasatomban a karaktereknek két csoportja különböztethető meg. Az úgynevezett aktív/passzív és a passzív. Az első csoportba a trilógia összes szereplője beilleszthető, azonban aktív vagy passzív szerepük attól függ, hogy az aktuális drámában jelen vannak-e. A művek alapvető működési elve szerint ugyanis az aktuálisan olvasott drámában a másik két dráma szereplői rendre szóba kerülnek a szereplők dialógusaiban, és valamilyen többletinformációt kapunk róluk. Ha a *The Beauty Queen of Leenane*-t vesszük példaként, akkor azt mondhatjuk, hogy Maureen (ahogy természetesen a darab másik három szereplője is) aktív szereplő, azonban Father Welsh, Mick Dowd, vagy Girleen Kelleher már a passzív kategóriába tartozik. Az *A Skull in Connemara* esetében viszont Mick Dowd lesz aktív szereplő, Mag és Maureen pedig a passzív szereplők közé lesz sorolható. Ennek ellenére a drámákban „maradnak” olyan nevek, amelyek egyik drámában sem jelennek meg szereplőként, az aktív 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 Maurent vinné magával. A második részben ilyen Blind Billy 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 harmadikban ilyen Alison O’Hoolihan, akibe Coleman valaha szerelmes volt, és akinek megakadt a torkán egy ceruza. A trilógia befejező részében ide sorolható Valene kutyája, Lassie is, akinek a képe – a darab első instrukciója szerint – a falon lóg, és akinek levágták mind a két fülét. A mű első felében még úgy tudjuk, hogy a tettes Mairtin Hanlon, azonban kiderül, hogy az elkövető Coleman volt, mert utálta, hogy az eb mindig ugat. A kutya így szintén komoly konfliktus forrása lesz a fivérek történetében. Az előbb felsoroltak tehát a szereplők passzív csoportjába tartoznak, akik közül csak azokat említettem, akiknek a legnagyobb jelentőségük van a drámák eseményeinek és a párbeszéd alakulásának szempontjából. Az egyértelműen passzív szereplők közé sorolható még Marcus Rigby, aki egy traktorral elütötte Mairtin ikertestvér ismerőseit, Maureen két testvére Anette és Margo, Eamonn Andrews, aki talán az egyetlen a környéken Mary Rafferty-n kívül, aki nem káromkodik, Miss Byrne, egy tanár Mairtin iskolájából és még mások.

3. A trilógia nyelvhasználata

A korábban már említett in-yer-face szerzők kétség kívül a legjelentősebbek, akiket az irányzat égisze alatt említeni lehet, Martin McDonagh azonban közülük is kiemelkedik drámáinak a dramaturgiai megszerkesztettségét, összetettségét tekintve. Jelen fejezetben e két összetevővel szoros kapcsolatban álló, egyedi nyelvhasználatot fogom elemezni. E történeteket tehát a szerző földrajzilag Írország nyugati részében, Galway megyében helyezi el, ahol a szereplők egyfajta kevert nyelvet használnak. A McDonagh egyik első kritikusa között számon tartott Fintan O’Toole a következőt mondja a drámák kivételes nyelvezetéről: „furcsán gyönyörű keverék az angol városok éles utcai beszéde és a vidéki ír beszéd líraisága között”.²⁷ A trilógia nyelvi szerkesztettsége azonban sokkal több annál, mint hogy egy szépen megfogalmazott mondatban, könnyen összefoglalható legyen. Ez a kivételes nyelvhasználat több tényezőtől áll, eredményként pedig egy „ékezzóló, mesterséges, erősen akcentusos stílust” kapunk, amely „magába foglalja McDonagh jellegzetességeit, kegyetlen iróniával és szürreális humorral keverve azt”.²⁸ Első trilógiájának nyelvi stílusa az ír (gael) nyelv dialektusának tapasztalatán, az ismétlés eszközén és a

²⁷ Fintan O’Toole-t idézi Aleks Sierz in uő.: *In-yer-face British Drama Today*, i. m. 220. o. (saját fordítás)

²⁸ Uo. (saját fordítás)

páratlan mondatstruktúráján alapul.²⁹ „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”.³⁰ Következésképp az író drámáiban megjelennek tisztán ír (gael) nyelvű kifejezések is, mint például a „gasúr” (fiú) szó, de túlnyomórészt nem ez jellemző. A nyelvhasználat egyedisége sokkal inkább az előbb említett ragozás, a szokatlan struktúra és egyéb tényezők következménye.

A nyelvi elemek, motívumok közül elsőként a szereplőknek az ír irányába „rontott” angol kifejezéseit vizsgálom, amelynek használatára már Fintan O’Toole felhívta a figyelmet. „Rontott” angol kifejezések alatt értem egyrészt a szlenget, másrészt azokat a nyelvi hibákat, amelyeket az írek általában használnak, de a standard angol nyelvi beszélő számára szokatlanok, esetleg zavaróak lehetnek. A *Skull in Connemara* elején Mick és Mary beszélgetnek az időjárásról, amikor kiderül, hogy előbbi nem tudta, hogy már szeptember van: „MARY: Did you not know Mick? What month did you think it was? MICK: August or something I thought it was”(SC, 64. o.). Mary kérdésénél észrevehető a hibás szórend használata: a „Did you not know” helyett ugyanis a standard angol a „Did not you know” szórendet írja elő. Hasonló hibát vét Mick, amikor a temetőben Tom Hanlonnal beszélget: „Do you not?” (SC. 89. o.) Ez esetben a „you” és a „not” szavak felcserélt pozíciójában találhatjuk a hibát. Az íreknél azonban kérdőszavak és segédigék használata esetén elfogadott a Mary vagy Mick által használt mondatképzés. A trilógiában természetesen több ehhez hasonló szórendi érdekesség fedezhető fel, azonban találhatóak ezek között olyanok, amelyek az angol és az ír nyelvjárásra sem jellemzőek:

„MARY: Last month **august was**.” (SC, 64. o.)

„MAIRTIN: Skulls **do be** more scary on your table.” (SC, 101. o.)

„MAIRTIN: I’m **on no** list of suspects.” (SC, 101. o.)³¹

A félkövérrrel írt részek olyan nyelvi hibák, rontások, amelyek McDonagh drámáinak egyedi nyelvhasználatára jellemzőek, azonban bármelyik nyelvjárás felől vizsgáljuk őket helytelenek. Az első mondatban a „was” létigének az „august” szó előtt kellene állnia, a másodikban a „do be” szavak helyére az „are” létige lenne behelyettesíthető, míg a harmadik mondat helyes formája az „I’m not on list of suspects” lenne. Az előbb említett ír nyelvjárással kapcsolatos mondatképzési hibák a drámák helyszínét teszik hangsúlyossá az adott földrajzi

²⁹ Uo. 222. o.

³⁰ Martin McDonagh-ot idézi Aleks Sierz uo. 222-223. o. (saját fordítás)

³¹ Kiemelések tőlem.

területen használt nyelvjárást alkalmazva, míg a második esetben elkövetett rontások a szereplők beszűkült tudatáról tanúskodnak, valamint humorforrásként funkcionálnak.

A szereplők mindhárom darabban gyakran használnak szleng kifejezéseket. 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 ír megfelelője a „yere”. Mairtin használja egy alkalommal a „g’wan” szleng kifejezést (SC, 69. o.), amely az angol szerint a „go(ing) on” jelentésével azonos. Többször megjelenik a „fella” (fickó, a fellow szó szleng változata), illetve a hasonló értelemben használt „skitter” (csavargó) szó.

A drámákban megjelennek olyan angol kifejezések, amelyeket az írek fonetikailag máshogy képeznek. Írországból az angol nyelv archaikusabb változatát beszélik, ezért náluk még használatban vannak/lehetnek olyan szavak, amelyek Angliában már kihaltak. Gyakori, hogy a szavak írásképe a fonetikus kiejtést veszi fel, vagy ahhoz közelítően módosul. Az Írországból gyakori kiejtésnek megfelelően a szerző a 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 pedig általában kicsinyítő képzőként funkcionál. Így a „biteen” „kicsikét, kicsinykét” értelemben van jelen a drámákban, a „ladeen” „legénykét”, míg a *The Lonesome West*-ben Girleen neve „lánykát” jelent. A szórendi problémák kapcsán említettem, hogy McDonagh néha önkényesen ront a nyelven. A szavak szintjén is felismerhető, hogy a szerző olykor olyan kifejezéseket használ, amelyek nem tartoznak nyelvjáráshoz, vagy szlenghez, egyszerűen a kiejtésnek megfelelően torzítja az írásképet: például a „yalla” (yellow) vagy a „scould” (scold) szavak esetében.

A nyelvi rontásokon, nyelvjárásbeli különbségeken kívül a trilógia nyelvhasználatához tartoznak azok a retorikai fordulatok, amelyek Beckett, vagy Stoppard szövegalkotási technikáját juttat(hat)ják eszünkbe. Az előbbivel való párhuzam a szereplők „üresjáratú” beszélgetéseinek, illetve a rövid, lényegre törő mondatok egymást gyorsan követő struktúrájában ismerhető fel:

„MARY: He won’t let on.

MICK: Will I not let on?

MARY: Let on so.

MAIRTIN: Aye, let on so.” (SC, 72. o.)

„ESTRAGON: It's the normal thing.

VLADIMIR: Is it not?

ESTRAGON: I think it is.

VLADIMIR: I think so too.”³²

vagy

„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. o.)

„HAMM: Is that all?

CLOV: No.

HAMM: What else?

CLOV: I didn't understand.

HAMM: Have you bottled her?

CLOV: Yes.”³³

A visszakerdezesen és az ismétlésen alapuló párbeszédnek hasonlósága Tom Stoppard több drámája kapcsán is megfigyelhető:

„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. o.)

„ROS: Dark, isn't it?

³² Samuel Beckett: *Waiting for Godot*, in uő.: *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, 1986. 20. o.

³³ Az idézet Beckett *Endgame* (A játszma vége) című drámájából való. Uo. 102. o.

GUIL: Not for night.

ROS: No, not for night.

GUIL: Dark for day.

(*pause*)

ROS: Oh yes, it's dark for day."³⁴

Az utóbbi két idézet dramaturgiai megformálása természetesen mindkét szerzőnél humorkeltő eszközként funkcionál. Stoppard esetében azonban a szóvicceket, a szavakkal való rímes játékokat is érdemes megvizsgálni, amelyek McDonagh-nál is 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.” (77. o.)

„MAIRTIN: I did **sting** too, you **stinking** fecker you”.³⁵ (SC, 76. o.)

„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** (...)”.³⁶

E rímekkel és szavakkal való játékok közé sorolhatók a szereplőknek 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. o.)

³⁴ Tom Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Faber and faber, 1967. 72. o.

³⁵ kiemelések tőlem.

³⁶ Tom Stoppard: *The real thing*, in uő.: *Plays 5.*, Faber and faber, 1999. 220. o. Kiemelések tőlem.

„CHARLOTTE: Don't be silly – it was a British Council tour. No, it was in a boarding house in Zagreb.

DEBBIE: A bawdy house?”³⁷

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. o.)

„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?”³⁸

McDonagh egyedülálló nyelvhasználata tehát a furcsának tűnő nyelvi bravúrokon túl elvezet minket a Beckettel, Stopparddal való hasonlóságokig, amellet, hogy a Synge nevével fémjelzett naturalisztikus parasztdrámákat juttatja eszünkbe. E nyelvjárás miatt a befogadónak oka van feltételezni, hogy McDonagh darabjai hanyag, beszűkült tudatú, alacsony értelmi szintű emberekről szólnak, amelyet alátámaszt az erőszak formájának brutális, spontán formája a drámákban. Az erőszaknak e formái azonban szintén jól szerkesztettnek mondhatók, mert felismerhető bennük néhány posztmodern elmélet töredéke, amely szintén az elemzésre való érdemességét mutatja a trilógiának.

³⁷ Uo. 216. o.

³⁸ Uo. 237. o.

4. Agresszió és erőszak

Ahogy az már az első fejezetben, az in-your-face színház szerzői kapcsán említettem, az irányzat alapvető részét képezik az erőszakot, a brutalitást megjelenítő jelenetek. McDonagh drámáinak erőszakossága azonban más jellegű, mint amit a '90-es évekből említett három nagy kortárs, Sarah Kane, Anthony Neilson, vagy Mark Ravenhill képvisel, egészen egyszerűen azért, mert ezektől eltérő elemekből építkezik és eltérő környezetben alkalmazza őket. Az előbbi három szerzőnél a brutalitás, a színpadi kínzások elfogult, többször túlzó, undort keltő formákat öltenek. Ez részben a drámatörténeti hagyományoknak is köszönhető – hiszen értelmezhető úgy, hogy Bond és Osborne hagyományának továbbviteléről van szó –, de annak is, hogy nem csak a dráma, hanem maga az emberiség is eltávolodni, idegenkedni, majd kifejezetten irtózni kezd az erőszakos megnyilvánulások ellen; épp ezért lesz a motívum beépítése olyan hatásosan provokatív a művészetekben. Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című művét, egy példa említése után azoknak az államoknak a felsorolásával kezdi, ahol a 18. század második felében először kezdődnek el a kínhalál megszüntetésért felelős 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”.³⁹ 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”.⁴⁰ 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 az akciókat teszi újra természetessé a színház keretein belül és ez által újra láthatóvá, ha úgy tetszik látvánnyá változtatva a ma korának befogadói számára.

McDonagh gyakran átlépi a kortársai által képviselt szélsőségesen brutális határt és további túlzásokkal olyan irányba alakítja a motívumot, hogy az egy ponton már a humorral társul és már-már abszurdá válik. McDonagh leleményessége és eredetisége, valahol itt

³⁹ Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés*, Gondolat, Bp., 1990. 14. o.

⁴⁰ Uo. 15-17. o.

fogható meg az erőszak motívumának kapcsán. Sean O’Hagan cikke a *The Guardian*-ban a következőket írja ezzel kapcsolatban, amikor egy McDonagh-gal való beszélgetést 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, még hozzá rendkívül humoros módon. Itt ragadható meg tehát az a humor, amely egyszerre vicces és kényelmetlen, nevettek és elgondolkodtat”.⁴¹

Ahogy Syngé *A nyugati világ bajnoka* című drámájában képes bemutatni az apagyilkosságban rejlő komikumnak szinte az összes lehetőségét, úgy McDonagh is kiaknázza a *The Beauty Queen of Leenane*-ben „az anyagyilkosság komikumának lehetőségeit, tökéletesebben és teljesebben, mint bármely más író az ír kánonban”.⁴² Az író az eszközök rendkívül széles skáláját mozgatja, amikor ezen a bizonyos határon egyensúlyozik. A legfontosabb ilyen kellék a zene használatának ellentmondásossága az aktuális jelenet akciójával szemben. McDonagh akkurátusan megadja az instrukcióban, hogy melyik előadó melyik dalának kell szólnia az adott jelenetben. A *The Beauty Queen of Leenane* végén például Delia Murphy *The Spinning Wheel* című dalát halljuk. Miután Maureen megölte anyját és a hintaszékben ülve ugyanolyan magányos, kötözködő, öregedő nővé vált, mint Mag, megszólal a rádióban a felvétel, nővéreinek jókívánságaival: „ANNOUNCER: The 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 occasion of her seventy-first birthday last month now” (BQ 60. o.). 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 befogadó számára. A *Skull in Connemara*-ban található egy olyan jelenet, ahol az erőszak, vagy az erőszak hatásának és a komikumnak az ötvözete az előbbinél talán jobban működik. A harmadik jelenetben Mick és Mairtin a kiásott tetemeket úgy próbálják

⁴¹ 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: 2012. január 17., saját fordítás)

⁴² Marion Castleberry, i. m. 43. o. (saját fordítás)

eltüntetni, hogy nagykalapáccsal, sulyokkal porrá zúzzák őket, amikor utóbbi azt javasolja, hogy csinálják a „munkát” zenére. Mick lejátssza Dana *All kinds of everything* című számát, amely az énekesnő angyali hangjával és a fuvolák trillázásával hasonló benyomást kelt (de talán fokozottabb impulzussal), mint az előző dráma kapcsán említett jelenet (SC 108. o.). A *The Lonesome West* e tekintetben kivétel, mert nem tartalmaz az előző kettőhöz hasonló zenés jelenetet.

McDonagh első trilógiájában az erőszakot minden esetben megelőzi legalább egy agresszív hangvételi párbeszéd, vagy hosszabb ideje fennálló feszült helyzet a két érintett között, amely dramaturgiai szempontból indokolt – hiszen a tragikum kibontakozását szolgálja – és a realitás felől is így normális, azonban a kortárs in-her-face szerzők kapcsán ez nem minden esetben kézenfekvő. Náluk a visszataszítósságig fokozott erőszak olykor felesleges, indokolatlan. Sarah Kane már idézett *Cleansed* 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 esetében az erőszakot megelőző rejtett agresszió kiolvasható a szereplők viselkedéséből, egymással való párbeszédükből, amelyek néha infantilizmussal társulnak, mert valamilyen aprónak tűnő tárgyra, vagy szokásra irányulnak, amely az egyik fél számára fontos szerepet tölt be.

A trilógia első részében a különböző ételek és étkezési szokások adják a konfliktusok nagy részét, azonban ezek az apró veszekedések a Mag és Maureen közötti fő problémához kapcsolódnak, hogy utóbbi mindenáron szabadulni akar az anyjától, ő azonban mindenképp 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 egyiküknek kedvelt, a másiknak pedig gyűlölt rágcseálnivaló.

„Maureen: Do you want a Kimberley?

Mag: 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. o.)

Mag ételekkel kapcsolatos rögeszméje fontos szerepet kap a drámában. „E materiális tárgyakkal 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”.⁴³ „Az ocsmányszagú konyha McDonagh világában – ahogy Rebecca Wilson mondja – ’a gonosz testetlen jelenléte – a pokol konyhája (131)’. 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, jelenlévőt’ (135)”.⁴⁴ A dráma egyik komikus jelenete, amikor Maureen teát szolgál fel Pato-nak és közben Mag betegségéről beszélgetnek (BQ 29-30. o.). A tea asszociációs viszonyba lép a vizelettel (ebből ered a helyzet komikuma), Pato undorodva szürcsöl a teájába, majd inkább a lefolyóba önti, ahová Mag rendszeresen üríti az ágytálat. Az értelmezés szempontjából ezzel a komikus jelenettel szoros összefüggésben áll az a későbbi rész, amikor Maureen forró olajjal önti le az anyját. Ez a dráma legerőszakosabb jelenete:

„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 remainder 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. o.)

Az olaj újra megnyitja a teával és a vizelettel kapcsolatos asszociációs teret és természetesen nem véletlen az instrukció, hogy Maureen, Magnek elsősorban a kezére és az ölébe önti, hiszen utóbbi a kezével hajtja végre a vizelet kiöntését, a kezével dobja a tűzre Pato eltitkolt levelét. Amikor a maradék olajat Mag ölébe önti, az az anyai öl megsemmisítéseként, a freud-i értelemben vett Elektra-komplexus megnyilvánulásaként és a nyers bosszúállás metódusaként értelmezhető. Maureen cselekedete így két perspektívából lesz vizsgálható: a vallatás sikeressége érdekében elkövetett cselekvésként, valamint Mag büntetéseként, ahol a fenytetés a büntettet elkövető testrészekre irányul. Az öl esetében – a már említett freud-i

⁴³ Marion Castleberry, i. m. 49. o. (saját fordítás)

⁴⁴ Rebecca Wilson-t idézi Marion Castleberry, uo. 47. o. (saját fordítás)

értelemben – Maureen világrahozatala és eddigi nyomorúságos életre való rákényszerítés minősül büntettnek.

A trilógia másik két darabjáról is elmondható, hogy az erőszak motívuma kiváló dramaturgiai technikával illeszkedik az események közé, és hasonlóan a *The Beauty Queen of Leenane*-hez, ötletes elemek segítségével irányítja a befogadó asszociációit. Az *A Skull in Connemara*-ban, ahogyan a *The Lonesome West*-ben is az apró, jelentéktelennek tűnő, a befogadó számára humorral teli események által kikövezett úton jut el a történet a katarzist jelentő erőszakos jelenethez. Mick és Mairtin között a folytonos, kölcsönös és kegyetlen ugratások egymás munkájára, kötelezettségére, emlékeire irányulnak. Előbbi a fiú gyenge iskolai teljesítményével és hiszékenységgel, 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. Fort he 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. o.)

„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. o.)

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. o.)

A dráma két legerőszakosabb jelenete, amikor Mick és Mairtin sulyokkal törik össze a temetőből hazavitt holttestek csontjait (SC 103-111. o.), valamint amikor Tom ugyanezzel a tárggyal fejbe vágja öccsét (SC 121. o.). Ennek ellenére a két jelenet egyike sem olyan jelentős a jelenleg vizsgált motívum szempontjából, mint az a két erőszakos jelenet, amely színen kívül történik. Az egyik Oona halála, a másik pedig Mick-nek a Mairtin ellen elkövetett gyilkossági kísérlete. A két történés között a hasonlóság az áldozatok koponyasérülésében fogható meg: „*a skull with a large forehead-crack*” (SC 115. o.) és „*a big bloody crack down the centre of his forehead*” (SC 118. o.). McDonagh nem ad egyértelmű választ arra, hogy Oona halála valóban baleset volt-e. Mairtin meglepő belépése, és sérülésének hasonlósága Mick volt feleségének a koponyáján található sebbel arra enged következtetni, hogy a férfi ugyanúgy ölte meg a feleségét, ahogyan a fiút akarta. A kérdést a Mick által írt vallomás válaszolná meg, azonban ezt még a felolvasásra kerülés előtt felgyújtja. Az asszociációs láncot itt tehát elsősorban a sulyok és az általa okozott sérülés kezdeményezi; a sulyok, amivel Mick, és Tom is majdnem megöli Mairtint, amivel az ötven éves férfi a munkáját végzi, aminek ugyanaz a funkciója, mint az előző drámában a piszkavasnak.

A dráma legnagyobb asszociációt keltő momentuma azonban a második és az utolsó jelenet. E két rész Shakespeare *Hamlet*jének a reminiszcenciájára ad(hat) okot. A második jelenet, ahol Mick és Mairtin épp kiássza az eltüntetendő hullákat, asszociációs viszonyba lép a *Hamlet* sírásó jelentével (5. felvonás 1. szín). A Shakespeare-drámában elhangzó morbid viccelődések Hamlet és a sírásó között, megfeleltethetők annak a résznek, amikor a fiatal fiút a bátyja belelőki a kiásott sírgödörbe, büntetésből, mert az káromkodott a temetőben (SC 93. o.). Hasonló dolog tapasztalható a darab zárójelenetében Oona koponyája kapcsán. Mick-et ugyanolyan bensőséges viszony fűzi felesége koponyájához, mint Hamletet Yorick-éhoz. Ez a mozzanat adja a legnagyobb bizonytalanságot a befogadó számára a dráma 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 senki sem hall(hat)ja:

„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 carresses the skull again, then kisses the cranium gently. Lights fade to black”. (SC 126. o.)

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 pusztítottam meg... Hova lettek a vicceid? A bakugrásaid? A dalok, a rögtönzések, amiken az egész asztal gurult a röhögéstől?”⁴⁵

A *The Skull in Connemara* kapcsán említett infantilizmus a trilógia harmadik részében is megjelenik, a két testvér, Coleman és Valene közötti ellentét pedig ennek köszönhetően már az első közös jelenetben tisztán látszik, majd a dráma cselekményének alakulása során egyre jobban körvonalazódik:

„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. o.)

⁴⁵ William Shakespeare: *Hamlet dán herceg tragédiája*, in Uő.: *Drámák*, Magvető, Bp., 2001. 503. o. (Nádasdy Ádám fordítása)

Ez az infantilizmus adja a kettőjük között történő konfliktusok elemi részét. Valene gyűjti a kis katolikus figurákat, amelyeket Coleman a mű végén a tűzre hajít, gyűjti a tűzhelyeket, amelyek közül egyet testvére megrongál, és mindig van pálinkája, amiből Coleman sohasem kap ezért kénytelen lopni tőle. Kevés értelmezés van a két testvérpárral kapcsolatban, amely olyan jól foglalja össze kettejük viszonyát, mint Fintan O'Toole értelmezése, a drámákhoz írt előszavában: „Valene és Coleman a *The Lonesome West*-ben egyrészt Bobby-ra és Jockey-ra emlékeztet minket a *Dallas*-ból, másrészt pedig Káinra és Ábelre a Teremtés könyvéből”.⁴⁶ Valene végig elhallgatja Welsh atya előtt, hogy testvére ölte meg az apjukat, ily módon segíti fivérét, ám amikor az esetre fény derül, a gyűlölet ereje kezd dominálni köztük. Ahogyan a *The Beauty Queen of Leenane*-ben fennáll anya és lánya között az Elektra-komplexus értelmezésének lehetősége, úgy a *The Lonesome West*-ben is helytálló lehet az a freud-i 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”.⁴⁷ Ez különösen érdekes abból a szempontból, ha arra gondolunk, hogy ez a verseny-szellem a Connor testvérek történetében mindvégig érezhető, egy alkalommal azonban Valene már-már féltékeny lesz Coleman-re, mikor 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. o.)

⁴⁶ Fintan O'Toole: Introduction, in Martin McDonagh: *Plays I*, i. m. xvii. o.

⁴⁷ Sigmund Freud: *Álomfejtés*, Helikon Kiadó, 1985. 184. o.

A fivérek kora nincs megadva a darab során, nem tudjuk, hogy pontosan mennyi idők lehetnek, de többek között a fenti idézetben is történik rá utalás, hogy már érett férfiakról van szó. A freud-i elmélet felőli értelmezés, amely elsősorban gyermekekre vonatkozik, mégis helyénvalónak látszik és ez nem csak az infantilizmussal telített párbeszédok miatt van. A darab elején Coleman és Valene az apjuk temetéséről érkezik meg, 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. o.).

A trilógia záró részét ugyanaz az analitikus szerkesztésmód jellemzi, amelyet már az *A Skull in Connemara*ban is megismerhettünk: korábban (a dráma cselekményének kiindulópontja előtt) történt egy gyilkosság, amelyről nem tudjuk pontosan, hogy ki tette és miért, a darab záró akkordjai 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 ugyanazzal a halállal fenyegeti, mint apjukat, utóbbi pedig késsel védekezne fivére ellen. Az irtózatosságot mindkét testvér részéről elmarad, megkérdőjelezve, végleg elbizonytalanítva így kettőjük további viszonyát.

A színpadon megjelenített és a színpadon kívül történt gyilkosságokat együttevén a három dráma kapcsán felállítható egy hierarchia, ami a drámák keletkezését tekintve fordított irányú. E hierarchia alján található a *The Lonesome West*, hiszen itt a gyilkosság nem történik meg, csak fenyegetésről van szó a két testvér között. Az *A Skull in Connemara*ban ez esetben gyilkossági kísérletről beszélhetünk, hiszen Mick-nek nem sikerül megölnie Mairtint. E két darab kapcsán azonban említhető még egy-egy gyilkosság, hiszen Mick – ha véletlenül is – a feleségét, Coleman pedig az apját öli meg. Ezek a színen kívüli gyilkosságok e két darab már említett, analitikus szerkezetét szolgálják. A hierarchia csúcán a *The Beauty Queen of Leenane* áll, mert itt Maureen nyílt színen történő gyilkossága sikeres. A sikeresnek mondható gyilkosságokat tekintve azonban megállapítható még egy közös tulajdonság a három drámáról: hogy az elkövető mindhárom esetben egy közeli hozzátartozó vagy rokon (a lány, a fiú, a férj), amely reminiscenciát ébreszt az ókori görög és római drámák hagyományával, illetve újra megerősíti az értelmezést abban, hogy McDonagh darabjai az in-her-face színház égisze alá sorolhatók, hiszen az irányzat képviselői a fokozottabb tragikus hatás elérése érdekében gyakran alkalmazzák ezt az eszközt.

Összegzés

A dolgozat során megpróbáltam érinteni a Magyarországon (még) csekély szakirodalommal rendelkező in-yer-face szerzők közül a legjelentősebbek munkásságát, kiemelve közülük Martin McDonagh-ot, akinek első trilógiájában, a Leenane-trilógiában szereplő karakterek drámá(ko)n és trilógián belüli viszonyát, valamint aktív és passzív voltuk vizsgálatát tűztem ki célul. E három művel kapcsolatban számos motívum válik jelentőssé, a dolgozat terjedelmi követelményeire való tekintettel azonban ezek közül kettőt emeltem ki, az agresszió és erőszak, valamint a nyelv motívumát. A trilógia kapcsán vizsgálható lenne még a hazugság és igazság motívuma, valamint részletesebben ki lehetne fejteni, a *Hamlet*tal való reminiscencia, és a pszichoanalitikus vizsgálatok kérdéskörét. Kétséges helyzet előtt áll az elemző, amikor az első trilógia kapcsán a szereplők jellemábrázolásának vizsgálatával próbálkozik, hiszen az egyik drámában szinte biztosra vehető, hogy ki, mikor és mit tett, azonban a további drámák (olykor) meghazudtolják az előző drámában olvasott szereplők cselekvéseinek igazságát, ami szintén a hazugság és igazság motívuma miatt kialakult, fordulatos dramaturgiának köszönhető. McDonagh-ról már a 21. század fordulóján megállapították, hogy sokszínű, formabontó drámaíró-technikája új lehetőségeket kínál a drámával foglalkozó elemző területek számára. Mivel Martin McDonagh személyét egyre gyakrabban említik napjaink Samuel Beckett-jeként⁴⁸, érdemesnek tartom további elemzések folytatását a szerző többi drámájának irányába.

⁴⁸ „(...) kivel is van dolgunk? Durván fogalmazva, korunk Neil Simonjáról vagy pedig Beckettjéről?” A Pécsi Országos Színházi Találkozón történt szakmai beszélgetés Martin McDonagh *Párnaember* c. művéről. A kérdést Dr. Karsai György tette fel. <http://archiv.poszt.hu/main.php?lang=HUN&disp=offprogram&ID=607&ev=2007>

Idézett és felhasznált irodalom

BECKETT, Samuel: *Waiting for Godot*, in uő.: *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, 1986.

FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés*, Gondolat, Bp., 1990.

FREUD, Sigmund: *Álomfejtés*, Helikon Kiadó, 1985.

KANE, Sarah: *Complete Plays*, Methuen Drama, 2001.

Martin McDonagh, A Casebook, Routledge, 2007. (Richard Rankin Russell szerk.)

McDONAGH, Martin: *Leenane szépe* (Upor László ford., kézirat)

McDONAGH, Martin: *Plays: 1*, Methuen Drama, 1999.

NEILSON, Anthony: *Plays: 1*, Methuen Drama, 1998.

Pogánytánc – Mai ír drámák, Európa, Bp. 2003.

RAVENHILL, Mark: *Plays 1.*, Methuen Drama, 2001.

SHAKESPEARE, William: *Drámák*, Magvető, Bp., 2001. (Nádasdy Ádám ford.)

SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today*, Faber and Faber, 2001.

STOPPARD, Tom: *Plays 5.*, Faber and faber, 1999.

STOPPARD, Tom: *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Faber and faber, 1967.

SYNGE, John Millington: *Drámák*, Európa Könyvkiadó, 1986.

SZVERLE Ilona: *Gyakorlat teszi a mestert*,

http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38095%3Agyakorlat-teszi-a-mestert&catid=24%3A2011&Itemid=13

The Guardian, 2001. március 24.

<http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2001/mar/24/weekend.seanohagan> (Letöltés: 2012. január 17.)

<http://archiv.poszt.hu/main.php?lang=HUN&disp=offprogram&ID=607&ev=2007>