

METADRÁMAI STRATÉGIÁK ÉS EFFEKTU- SOK A 20. SZÁZADI ÍR SZÍNHÁZBAN

KURDI MÁRIA

Az utóbbi néhány évtizedben a dráma kutatása mintha megtorpant volna, legalábbis ami az Ibsennel kezdődő modern drámát illeti. Jóval több, a színházi vagy azon kívüli helyszíneken zajló teátrális eseményekre, nem-verbális performanszokra fókuszáló írás lát napvilágot, melyekben előfordulnak utalások drámákra is, de a műfaj és az egyes művek esztétikai minőségeinek vizsgálata viszonylag ritkán jelenik meg önmagában. Éppen ezért öröm kézbe venni Kürtösi Katalin 2007-es *Valóság vagy illúzió? Metadramatikus elemek észak-amerikai színművekben* című könyvét, amely minden bizonnyal tankönyvként is jól hasznosul. A szerző ebben egy céltudatosan szerkesztett elméleti bevezető után egy csokorra való, a nagyközönség által is jól ismert (ilyen pl. a *Hosszú út az éjszakába* O'Neilltől és Albee darabja, a *Nem félünk a farkastól*), valamint kevésbé ismert észak-amerikai drámát tárgyal (például a kanadai Michel Marc Bouchard *Les feluettes* [Virágszálak] című művét). A fejezetek célja, hogy rámutassanak a metadrámai elemekre és elemezzék azok dramaturgiai és tematikus funkcióját, a drámai szöveg és az azon alapuló, lehetséges vagy elképzelt színházi előadás közötti mezsgyén helyezve el a tanulmányok kérdésfeltevéseit.

Kürtösi megfontoltan választja ki a legfontosabb elméleti pilléreket, amelyekre építeni tud, és amelyek az ilyen irányú vizsgálódások területén más kutatók munkájában szintén alkalmazható kiindulópontok lehetnek. Szerinte a „színház önmaga felé fordul-

lása a több évtizedes gyakorlati megnyilvánulások után ... elméleti szinten is új lendületet kapott az 1960-as évek derekán,¹ vagyis a metadrámái jelenségek teoretizálása viszonylag fiatal tudományos diskurzus és úgy tűnik, párhuzamosan jött létre és haladt együtt a performativitás elméletének szárnyat bontásával és fejlődésével. A tágabb értelemben vett metadrámái stratégiák megjelenése viszont úgyszólván egyidős magával a műfajjal hiszen, mint Marvin Carlson állítja,

még mindig tartható az a nézet, hogy drámái szöveg megkülönböztetője részben a korábbi, irodalmi és nem-irodalmi szövegekkel való érintkezésének mértéke és sajátossága. Az irodalmi műfajok között elsődlegesen a dráma az, amelynek mindig is központi törekvése volt nem csak egyszerűen történetek elmondása, hanem a közönség számára már ismert történetek újra elmondása. Része ennek az utalások, költői képek, sőt, strukturális elemek és minták újra felhasználása, ahogyan az intertextualitás elmélete leírja, de a folyamat messze túlmutat ezen.²

Az évszázadok során keletkezett drámák jó része nem csak témák, hanem stratégiák újra hasznosítását mutatja. Mint elismert színháztörténeti tény ez kétségtelenül jelzi, hogy a műfajban születő művek a görögök gyakorlata óta meglehetősen gyakran hordoznak önreferenciális jegyeket. Az utóbbi pedig, idézi Kürtösi Richard Hornby csoportosítását, a felsorolt metadrámái elemek egyikeként tartható számon.³

Könyvében Kürtösi olyan észak-amerikai drámákat választott értelmezései tárgyául, melyekben, mint írja, „a metadramatikus, öntükröző, önreferenciális formai megoldások hangsúlyosan 'amerikai,' vagy 'kanadai' témával párosulnak.”⁴ Gondolatmenetei inspirálóan hatnak abba az irányba, hogy más országok angol nyelvű drámaírásában is vizsgáljuk a nemzeti témakör és a metadramatikus formák direkt vagy indirekt módon megnyilvánuló összefüggéseit. Jelen tanulmányban a modern ír dráma néhány reprezentatív képviselőjének egy-egy, az adott szempontból releváns darabjában kívánom a bennük alkalmazott, leginkább domináns metadrámái stratégiákat röviden tárgyalni, s egyúttal társadalmi és kulturális beágyazottságuk sajátosságait is ismertetni. A kiválasztott művek

¹ Kürtösi Katalin, *Valóság vagy illúzió? Metadramatikus elemek észak-amerikai színművekben* (Szeged: Egyetemi Kiadó, 2007), 13.

² Marvin Carlson: „A kísértetjárta szöveg”, ford. Kurdi Mária, in: Kurdi Mária, Csikai Zsuzsa szerk. *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból* (Szeged: AMERICANA ebooks, 2014), 50.

³ Kürtösi, *Valóság vagy illúzió?* 18.

⁴ Uo. 24.

az 1900-as évek elejétől az ezredfordulóig születtek Írországbán, átívelve a műfaj múltjának száz évét és a politikai, kulturális változások által kétségkívül befolyásolt fejlődését az Ír Dráma Reneszánszától a posztkoloniális, majd poszt-posztkoloniálisnak vagy poszt-modernnek címkézett stádiumokon.

Az első drámaíró, akitől két művet tárgyal Kürtösi, Eugene O'Neill, a modern amerikai színházban origónak, úttörőnek számító szerző. Ír-amerikai származása szinte predestinálta O'Neill-t arra, hogy első összekötője legyen a két kultúra egymással koronként párhuzamokat mutató, összevetésekre inspiráló színházi gyakorlatai között. Az Ír Irodalmi Megújulás mozgalmának pregnáns részeként az 1904-ben Dublinban alapított Abbey Színház társulata 1911-ben jutott el először az Egyesült Államokba, s főként az ott élő ír diaszpórának adtak elő, W. B. Yeats, J. M. Synge és Lady Augusta Gregory drámáiból. A közönség soraiban ült az akkor még huszoneves O'Neill, aki áhítattal nézte az ír színészek játékát és a hamarosan kibontakozni kezdő munkásságára különösen Synge költői nyelvezete és hagyományokból építkezően újító dramaturgiája volt számottevő hatással. Mint Egri Péter írja, különösen Synge-nek a *Szirti lovasok (Riders to the Sea, 1904)* című drámája ragadta meg a pályakezdő O'Neill képzeletét, s vált a tengeren játszódó, a tengerrel való küzdelemről írt egyfelvonásosainak ihletőjévé.⁵

A Synge dráma helyszíne az Aran-szigetek valamelyikét asszociálja, ahol ott tartózkodásai során a drámaíró megismerkedett az egyszerű halászok és családjaik állandó küzdelemmel, veszélyekkel és veszteségekkel teli életével. A cselekmény egy halászkunyhó konyhájában játszódik, ahol az anya, Maurya és lányai számára egyre bizonyosabbá válik, hogy az utóbbiak egyik bátyja, Michael tőlük messze északra a tengerbe veszett. Kiderül, hogy Bartley, Maurya utolsó életben maradt fia szintén útra készül, hogy a hamarosan induló hajón a galway-i vásárba menjen két lovát eladni. Maurya próbálja a fiút visszatartani, hiszen rossz az idő és a háborgó tengeren az életét kockáztatná. Bartley azonban elszántan megy ki a házból, majd a lányok utána küldik Mauryát, hogy áldja meg és adja át neki a kenyeret, amellyel elfelejtették bátyjukat feltarisznyázni. Visszatérve az anya baljós látomásáról beszél és lefesti azt a múltbeli jelenetet, amikor tenger víztől csöpögő vitorlába csavarva hozták haza az egyik fiát. A következőkben megelevenedik, újra dramatizálódik a történet: egymás után öregasszonyok érkeznek, majd férfiak hozzák Bartley vitorlába csavart holttestét. Végül az asszonyok kántálásával a halottak elsiratásának hagyományos, pogány eredetű rituáléjába és a számos elemző által

⁵ Péter Egri, "Synge and O'Neill: Inspiration and Influence", in: Heinz Kosok és Wolfgang Zach szerk. *Literary Interrelations. Ireland, England and the World. Vol. 2.* (Tübingen: Günter Narr, 1987), 262-263.

Írország-anyaként értelmezett, az országot szimbolizáló, fiait sirató Maurya egyedi hangú, nem szokványos sémákat ismétlő imájába fordul át a cselekmény: „Együtt van mind, eljött a vég. A mindenható Úristen könyörüljön Bartley lelkén és Michael lelkén, Sheamus és Patch lelkén, Stephen és Shawn lelkén ... Bartleynak gyalult deszkából jó koporsója és mély sírja lesz. Kívánhat-e többet az ember? Nincs, aki örökké élne, s ebbe bele kell nyugodnunk.”⁶ A metaszínházi stratégia egy pogány kori rítusnak a 20. század elején az ország nyugati vidékein még eleven közösségi erejét beépítve érzékelteti, hogy Synge, mint Patrick Lonergan írja, a gyarmati függés ellen küzdő ír nacionalizmus szélsőségesebb, a nemzeti kultúra homogenitását valló képviselőinek esszencialista felfogásával akaratlanul is „vitába szállt arról, milyennek tekinthető az autentikus Írország”.⁷

O’Neill esetében a rítus beépítését a modern dramaturgiába Kürtösi a *Jones császár* (*The Emperor Jones*, 1920) című egyfelvonásos tárgyalása során mutatja ki. Az Ír Irodalmi Reneszánsz 1923-ban Nobel Díjban részesülő reprezentánsa, a modernista költő és drámaíró W. B. Yeats *A Baile partján* (*On Baile’s Strand*, 1904) című egyfelvonásosának közepén egy rítust állít a színpadra, amelyben az ír mitológia kiemelkedő hőse és harcosa, a félig isteni eredetű Cuchulain fogad hűséget Uladh (Ulster) Nagykirályának, Conchubarnak. Conchubar azzal érvel, hogy a másoknak országuk érdekeit kell szolgálnia és védenie a külső ellenfelekkel szemben. Cuchulain félti egyéni szabadságát és csak akkor gondolja meg magát, amikor az összes jelen lévő alacsonyabb rendű király is követeli tőle a hűségesküt, vagyis egyedül marad meggyőződésével. A királyok beszédét a verses forma teszi ünnepélyessé és a szertartás legfőbb eleme a tűz, elsősorban az életerő, megtisztulás és újrakezdés ősi szimbóluma. Cuchulain az illatos füvekkel táplált tűz fölé hajlik, melyet asszonyok tartanak elé egy tálban, s szavakkal tesz fogadalmat: „Felesküszöm, mindenben engedek / Conchubarnak, és védem fiait”. Válaszul a Nagykirály ennek további megpecsételését kéri: „Egyek vagyunk, akár e lángok itt: / Vedd bölcsességem, add nekem erőd. / Most tedd a tűzbe kardod, s mondj imát, / Hogy védje meg a házat és hazát / Hűségesen”.⁸

⁶ J. M. Synge, *Szíriai lovások*, ford. Göncz Árpád, in: uő, *Drámák* (Budapest: Európa, 1986), 19.

⁷ Patrick Lonergan, “J. M. Synge, Authenticity and the Regional”, in: Neal Alexander és James Moran szerk. *Regional Modernisms* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 79. “debates about what an authentic Ireland might look like”.

⁸ W. B. Yeats, *A Baile partján*, ford. Szabó T. Anna, in: *Írás az ablaküvegen: tizenegy dráma*. Vál. és szerk. Mesterházi Márton (Budapest: L’Harmattan, 2018), 23.

Miközben ősi mítoszt dolgoz fel és beépíti a rítus transzformáló erejét, a Yeats drámájában megjelenített konfliktus Conchubar és Cuchulain között egyfelől az egyéniségből fakadó igények és vonzódások, másfelől a társadalmi érdekeket feltétlenül szolgáló magatartás ellentétéről szól. Háttérükre és személyiségükre nézve Bertha Csilla szerint „A középszerű, hatalmon levő ember félelme, bizonytalansága ez az alacsonyabb rangú, de tehetségesebb, értékesebb emberrel szemben”.⁹ Ellentétük áttételesen a 20. század eleji nemzetvédő ír törekvések és a politikailag kevésbé meghatározott, egyéni utakról való elképzelések között nem ritkán érezhető feszültségekre rezonált. Ugyanakkor egy általánosabb szinten is értelmezhetjük a drámát, mint a modern szubjektum egyik központi, a közéleti és magánéleti kötődések súrlódásaiból fakadó krízisének kifejezését. A Conchubar és vazallusai által erőltetett, nem Cuchulain személyes igényét kifejező rituális hűségeskü nem hoz békét, hanem tragédiába torkollik: Cuchulain, nem tudván, hogy skót földön, ahol valamikor járt és szeretett egy királynőt, született és felnőtt egy gyermeke, megöli saját fiát, akiben Conchubar és a többiek csak a kívülről érkezett, támadó szándékú harcost látják.

O'Neill *Utazás az éjszakába* (*Long Days Journey into Night*, 1940) című drámájával kapcsolatban írja Kürtösi, hogy „A színház, a színészet és a színészkedés átítatja a család életének minden pillanatát”, továbbá a „drámai és színházi tudatosságot” és a „darabon-belüli-darab” mint dramaturgiai fogás komplex átformálását emeli ki Sharon Pollock *Vérkötelékek* (*Blood Relations*, 1980) című művének tárgyalásával.¹⁰ Valóság és illúzió egymáshoz való viszonya, melyet már Kürtösi könyvének címe felvet, szintén visszatérő kérdés az észak-amerikai drámák taglalásában, legszembetűnőbben Sam Shepard-től a *Hamisítatlan vadnyugat* (*True West*, 1980) elemzése során. Az alábbiakban két ír dráma ezekhez hasonló metaszínházi eszközeinek szerepére utalok, melyek időben szintén távol keletkeztek egymástól.

Teresa Deevy *A 'Disciple'* (A „tanítvány”, 1931) című drámájában egy 16 éves cseléd-lány, Ellie a főszereplő, aki nemrég fejezte be tanulmányait apácák által működtetett egyházi iskolában. A darab megírásának évtizedében, 1937-ben ratifikálták a független Írország új alkotmányát, amely a nők helyzetéről annyit írt, hogy a férfiakkal egyenlők és garantált a szavazati joguk, de nem kell munkát vállalniuk az otthon és családi élet terén

⁹ Bertha Csilla, *A drámaíró Yeats* (Budapest: Akadémiai, 1988), 83.

¹⁰ Kürtösi, *Valóság vagy illúzió?* 31, 86, 90.

kívül, mert mint anyák és feleségek támogatják igazán az állam működését.¹¹ Ilyen, a nők által szerzett drámák sorsát is behatároló restriktív háttér ellenében születtek Deevy főbb művei az 1930-as években. Az *A 'Disciple'* Ellie-je kirobbanó energiával bír és képzeletvilága messze túlszárnyal a mindennapjait meghatározó szegényes vidéki kereteken és cselédi feladatokon. Dédelgetett ideálja egy Charlotta Burke nevű lány, aki az egyházi iskolában az apácák tiltakozása ellenére Shakespeare Coriolanusát alakította nagy sikerrel, majd színészi pályára lépett, ám hamarosan öngyilkos lett. Ellie-t vonzza, hogy Charlotta képes volt a társadalmi korlátokon túllépni és férfias hősiességet felmutatni, amiért szerinte nem is nőnek kell Charlottát tekinteni,¹² hiszen a nőiség önmagában nem számított értéknek azokban az években. A csodált színésznő halálával Ellie maga próbál Coriolanus pózához hasonlót felvenni,¹³ de ezt nem veszi észre senki, tehát újabb ideált kell keresnie egy bátor férfi személyében, aki Coriolanust megtestesítheti számára. Híre kelt, hogy egy Skalpoló Jack-ként (Jack the Scalp) emlegetett bűnöző a környéken bujkál, aki egyszer csak beront a házba, ahol Ellie szolgál, hogy ott rejtőzzön el a hatóság elől. Ellie, aki eddig csak álmodozott erről a szerinte Coriolanuséhoz fogható tetteket véghezvivő figuráról, most azonosulni akar vele, illusztrálva, hogy a patriarchális társadalomban a nő csak egy férfin keresztül tud a hősiesség eszméjéhez kötődni.¹⁴

Mikor végre kettesben maradnak, Ellie elragadtatva szólítja Jack-et Caius Marcius Coriolanusnak¹⁵ és társául ajánlkozik, aki majd főz neki és mellé fekszik az ágyába. Csálódnia kell azonban, mert Jack erre megrémül, és egyáltalán nem játssza Shakespeare római hőséne szerepét, hanem saját erkölcsi tisztességére hivatkozva elmenekül Ellie elől. A drámát az elhagyott lány kesergése zárja amiatt, hogy nem évszázadokkal korábban született, amikor a férfiak még férfiasak és hősiesek voltak.¹⁶ Mindezzel Deevy a korabeli patriarchális rendszer normatív férfi dominanciáját ásta alá, ráadásul a hősiesség példaképének nem ír történelmi vagy irodalmi alakot választott, hanem a nagy angol Bárd színpadának egyik teremtményét. Deevy drámája két modern ír férfi drámairó által

¹¹ A vonatkozó cikkelyt számos feminista elemzés idézi, például Melissa Sihra, „Introduction: Figures at the Window”, in Melissa Sihra, szerk. *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007), 2.

¹² Teresa Deevy, *A 'Disciple'*. *The Dublin Magazine* 12.1 (1937): 38.

¹³ Uo. 39.

¹⁴ Cathy Leeney, „Ireland's 'exiled' women playwrights: Teresa Deevy and Marina Carr”, in: Shaun Richards, szerk. *The Cambridge Companion to Twentieth-century Irish Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 152.

¹⁵ Deevy, *A 'Disciple'*, 44.

¹⁶ Uo. 46-47.

megalkotott korábbi nőalakkal mutat jelentős párhuzamot, s velük összevetve még reménytelenebbnek mutatkozik Ellie sorsa. Az egyikük Pegeen, Synge *A nyugati világ bajnoka* (*The Playboy of the Western World*, 1907) című művéből, akit (és a többi karaktert is) elámít a kocsmájukba vetődő Christy Mahon apagyilkosságról szóló története, és az őt a kisszerű mindennapoktól és a pipogya vőlegénytől megszabadító hőst látja benne. Lelkesedése addig tart, míg ki nem derül, hogy az öreg Mahon él, minek következtében a falu közössége Christy ellen fordul, s a deheroizált „bajnok” fizikai büntetésében Pegeen tevékenyen részt vesz. Miután Christy az apjával otthagya őket, Pegeen később észre veszi, mit veszített; bár megcsillant előtte a szabadság lehetősége, nem hitt Christy önmegújító, nem szokványosan értelmezhető hősiességében. Deevy Ellie-jének ennyi sem adatott meg az időközben szabaddá vált, de a nők lehetőségeit behatóan vizsgáló Írországból.¹⁷ Másik elődje szintén az Ellie nevet viseli, G. B. Shaw *Összetört szívek háza* (*Heartbreak House*, 1919) című drámájában. Ő szintén Shakespeare-rajongó, aki az első világháború hajnalán Othello-ért lelkesedik, aki az otthona zártságában nevelkedett Desdemónának csodás történeteket mesélt a tágabb világról és katonai pályája során átélt hősi kalandjairól. Shaw Ellie-je irodalmi ideáljához hasonlóan elbűvölten hisz egy újdonsült férfi ismerősének, aki saját előadása szerint „szocialista, megveti a rangot, és már három forradalomban is harcolt a barikádokon”.¹⁸ Mikor kiderül, hogy ez a férfi barátjának éppenséggel a felsőbb osztályhoz tartozó férje, Desdemona sorsához ugyan nem mérhetően, Ellie keservesen csalódik és pragmatikus gondolkodásra vált: férjhez megy barátjának nyolcvanas apjához, a címbeli vendéglátó ház urához.

A brit identitás kialakításában jelentős szerepet játszó Shakespeare, érdekes módon, korántsem vált elutasított szerzővé a brit gyarmati alávetettségétől 1922-ben megszabadult Írországból, mely a specifikusan önálló nemzeti identitás megújítását törekvései középpontjába helyezte. 1924-ben Cork városában egy katolikus pap, James O’Flynn Shakespeare Társulatot alapított, a próbák helyszínére célozva „The Loft” (A padlás) néven, amely máig fennáll. Az első években különlegessége jórészt az volt, hogy a pap munkásfiatalok közül toborozta a Shakespeare darabokat lelkesen játszó amatőr színészeket. Erre a színjátzó előzményre több vonásában emlékeztet Jim Nolan ír drámaíró *Moons-hine* (Holdfény) című drámája, melyet 1991-ben mutattak be Waterford-ban, majd egy

¹⁷ Bővebb elemzés olvasható erről a párhuzamról itt: Leoney, „Ireland’s ‘exiled’ women playwrights”, 152-154; Mária Kurdi, „Intertextuality in Drama: Strategic Remodelling of Motifs and Character Figures in Synge and O’Casey by Irish Women Playwrights”, *Eger Journal of English Studies* 10 (2010): 4-6.

¹⁸ G. B. Shaw, *Összetört szívek háza*, ford. Gy. Horváth László. in: G. B. Shaw, *Színművek II*. Budapest: Európa, 2008. 307.

évvel később a dublini Abbey Színházban is. Nagypénteken kezdődő cselekményében egy vidéki amatőr csoport készül a *Szentivánéji álom* Húsvét vasárnapra kitűzött előadására. Az amatőr színészek itt is munkásemberek, a „rendező” pedig foglalkozása szerint temetkezési vállalkozó, McKeever, aki civil munkájára is rendezői és művészi tevékenységként tekint, beleértve a halotti maszkok készítését és a halottak mosdatását: „A bebalzsamozó”, mondja, illúziókkal szolgál”.¹⁹ A drámában többször említi egy bizonyos O’Flynn atyát, aki saját társulatával egy az 1916-os Húsvéti Felkelést idéző, éppen aktuális színházi eseményt próbál, elvéve tőlük a lehetőséget, hogy a városházán játsszanak. Ez arra enged következtetni, hogy Nolan tudatosan teremtett kapcsolatot a Shakespeare társulatot építő, a valóságban sok évtizeddel korábban élt katolikus pap egykori tevékenységével – igaz, annak csak egyik, a republikánus politikát támogató aspektusával. Nolan drámaszövegében tehát egybefonódik a történelmi realitás és az irodalmi fikció.

Valóság és illúzió kettőse több szinten jellemzi a művet: a falusi amatőrök által próbált *Szentivánéji álom*ban éppúgy jelen van, mint a *Moonshine* karaktereinek viszonyrendszerében. A metadrámai szint maga is megsokszorozódik: a külső drámán belül próbálnak egy darabot, amelyben az álom is illúziót keltő funkcióval bír, a mesteremberek előadása pedig kétségkívül játék-a-játékban. A *Moonshine* cím jelentése szintén kettős, egyrészt utal a holdra, egy valóságos égitestre, melynek fényénél Pyramus és Thisbe találkoznak, ugyanakkor jelenthet olyan beszédet, amely elrugaszkodik a valóságtól, netán illúziókat kerget. A Nolan teremtette alakok egy protestáns lelkész, Langton, és az anyja halála okán hazatért lánya, Elizabeth kivételével a Shakespeare darabban is játszanak, méghozzá többretegű szerepeket. Szereplők Nolan drámájának cselekményében, amelyen belül olyan Shakespeare karaktereket alakítanak, akik a maguk csetlő-botló, amatőr módján Theseus és Hippolyta, valamint a királyi udvar előkelőségeinek szórakoztatására egy tragikomikus szerelmi történetet, a Pyramus és Thisbét mutatják be.

Nolan drámájának cselekménye Nagypénteken kezdődik, amikor a Jézus szenvedéseinek és kereszthalálának földhöz ragadt párhuzamaként a szereplők többféle veszteséggel és nehézséggel néznek szembe. Langton, a protestáns lelkész elvesztette híveit, utoljára már üres templomban prédikált, felesége haldoklik, ugyanakkor a katolikusokból álló amatőr színjátszó csapat is megfogyatkozott, ennél fogva a megmaradt négy embernek, McKeever-t is beleértve, egyenként több szerepet kell majd játszaniuk a

¹⁹ Jim Nolan, *Moonshine* (Loughcrew: Gallery Books, 1992), 65. „The embalmer [...] is a creator of illusions”.

Shakespeare előadásban. Az ábrázolt „valós” élet és a felidézett színházi illúzió kölcsönös hasonlóságokat mutatnak. Nolan szereplőinek saját érzelmi problémái Shakespeare vígjátékának összekuszálódott, majd kibogozódó szerelmi viszonyaira rímelnek. Ebből a szempontból elsősorban McKeever és Elizabeth kapcsolata áll a középpontban, amely először fellángolt, majd évekre megszakadt, amikor a lány elhagyta szülei házáat, mert nem remélte, hogy apja, anyja és a közösség megértik és elfogadják vonzalmát egy középkorú, nem az ő társadalmi osztályukhoz és vallásukhoz tartozó kétéves mesterember iránt.

Húsvét vasárnap reggel, a *Szentivánéji álom* ötödik felvonásának első jelenetét próbálják az amatőr színjátszók, a hitében megrendült lelkész engedélyével a hívek által elhagyott templomban. A próbán Theseust és Demetriust egyaránt McKeever játssza, és a másik három amatőr szintén váltogatja szerepeit. Bridget Hippolytát és Thisbét; Michael, McKeever tinédzser segédje Philostrate és Pyramust személyesíti meg, és akár csak Zuboly Shakespeare-nél, az utóbbi mellett az Oroszlánt is, továbbá behozza a lámpást és a bokrot, mit több, átlényegül a Holdvilággá; Griffin a Prológ szövegét mondja el, majd a Falat is alakítja. Mint ténykedésükről McKeever biztatásul mondja, „Illúzió és Igazság. Illúziót hozunk létre, hogy kifejezhessük az igazságot”.²⁰ A gondolat nem új, hiszen a *Wilhelm Meister tanulóéveiben* már Goethe is azt írja, hogy „az álarc alatt olyan őszinték vagyunk, amilyenek akarunk. ... Ez a legjobb mondja annak, hogy az ember ki lépjen önmagából, és kerülő úton ismét visszatérjen”.²¹ Kell azonban hozzá egyfajta belső hit és önbizalom, s ezt McKeever is csak később ismeri fel. Nolan vidéki amatőrjei egy átmeneti szakaszba érkezett, látványosan szekularizálódó, de sok tekintetben még a konzervatív hagyományok negatív terheit viselő Írország közegében élnek.²² Michael autista, akit furcsaságaiért sokan csúfolnak a faluban, bolondnak, idiotának bélyegzik. Korábban is voltak kételyei az előadás sikerével kapcsolatban, a próbán pedig túl nehéznek bizonyul számára a sokszoros feladat, így McKeever-t okolva dühösen eldobja kelleit, majd elfut. Griffin követi: ez a fiatalember szintén könnyen válik kételkedővé, mert

²⁰ Uo. 41.

²¹ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister tanulóévei*, ford. Benedek Marcell (Budapest: Európa, 1983), 126-127.

²² Pat McEvoy, *Minister and Minstrel: A Critical Analysis of the Plays of Jim Nolan* (Waterford, 2014), 58. MA disszertáció, kézirat.

<https://repository.wit.ie/2952/1/Minister%20and%20Minstrel%20a%20Critical%20Analysis%20of%20the%20Plays%20of%20Jim%20Nolan%20Final%20Draft..pdf>. Letöltés: 2020. július 4.

homoszexuális hajlamát a társadalom megvetésétől tartva magába temeti, és bár szeretetre vágyik, magányosan, büntudatban él. Bridget iskolás lány, aki szerelmesnek képzelet magát McKeever-be, szintén csalódottan hagyja ott a félresiklott próba színhelyét.

McKeever azonban kiváló rendezőnek bizonyul, és nem csak a halottak másvilágra vezető útjának előkészítésében, vagy az általa kiválasztott drámák próbáin, hanem amikor a következő jelenetekben meghallgatja a három csüggedőt és empátiájával, megértő, önkritikus attitűdjével elő tudja mozdítani életük drámájában önmaguk elfogadását. Az utolsó jelenet a Feltámadás idején játszódik, a színtérré átalakuló protestáns templomban. Langton felravatalozott feleségének búcsúztatása összeér a Feltámadás reményt adó gondolatával, s az amatőr társulat tagjainak szintjén is megtörténik a csoda: újjáéled bizakodásuk, hogy a játék eszközével túljuthatnak saját másságuk és marginalizáltságuk bénító érzésének bezártságán. Ebben a nyitásban éppen betegsége miatt a legmélyebb elszigeteltséget nap, mint nap megélő autista Michael jár az élen, aki a reményt átérzve öngyógyító átalakuláson megy keresztül. Mintegy hitet öntve a többiekbe „a megváltás forrása mindnyájuk számára”,²³ amikor a nyitott ablakon átszűrő holdfény megvilágításában átveszi a rendezői szerepet és a templomba képzelet a bozótost, amely mellett Shakespeare mesteremberei játszanak és Bottom néven szólítja Griffint.²⁴ Nolan többrétegű metaszínházi stratégiája felmutatja, hogy az illúzióteremtés valóságalkító erőként képes működni, és fordítva: a keresztény ünnep hitet ad és szárnyat a képzeletnek.

Szerepjáték természetesen előfordul drámán belüli dráma keretei nélkül is. Kürtösi elsősorban Albee *Alpári hölgy* (*The Lady from Dubuque*, 1980) és Michael Tremblay *Hosanna* (1973) című drámái kapcsán tárgyalja ezt az eszközt és kiterjedtebb, átöltözéses, karneváli változatát.²⁵ A modern ír színház tárházából ismét két művet emelek ki, amelyekben a szerepjáték egy politikai helyzet, illetve bizonyos identitásképző történelmi események és hagyományok témáit cselekményesítő környezetben nyer jelentésképző funkciót. Brian Friel *A díszpolgárok* (*The Freedom of the City*, 1973) című drámája a szektás ellentétek miatt kialakult „zavargások” (Troubles) kezdeti szakaszában játszódik az észak-írországi Derry városában. Bár a cselekményt 1970-be helyezi át író, a darab elismerten az 1972. januárjában lejátszódott politikai esemény, a „Véres vasárnap” ha-

²³ Uo. 65.

²⁴ Nolan, *Moonshine*, 85.

²⁵ Kürtösi, *Valóság vagy illúzió?*, 70, 95.

tása alatt íródott. Azon a vasárnapon a város katolikusai polgárjogi demonstrációt szerveztek, melynek célja a protestáns lakosokkal való egyenlő bánásmód kivívása volt. Friel maga is részt vett a megmozduláson és látta az odavezényelt brit katonák támadó fellépését, melynek során tizennégy fegyvertelen demonstrálót lőtték halálra. Drámájában fikcionalizálja a történetet és három tüntetőt szerepeltet, akik a mű elején már holtan hevernek a színen, majd életük utolsó néhány órája elevenedik meg a cselekményben visszatekintő és párhuzamos, Brecht hatását is mutató, értelmező jelenetek formájában.

Mindhárom áldozat a fiatalabb korosztályhoz tartozik; a tömegoszlató könnygránát eső elől véletlenül éppen a városháza épületébe menekülnek be és a pazar bútorokkal és műtárgyakkal berendezett nagyteremben kötnek ki. Michael és Csontos (Skinner) munkanélküliek, de ellentétesen viszonyulnak a helyzethez: az előbbi naivan idealista, hisz a polgárjogi követelések teljesülésében és szeretne bekerülni a középosztályba, míg az utóbbi fiatalember cinikus és a rebellis magatartásban hisz. A közöttük lévő távolság az északír katolikusok szélsőségeit érzékelteti, bár a harmadik bemenekülővel, a sokgyerekes Lily-vel együtt mindhárman a legszegényebb réteghez tartoznak. Kihasználva, hogy ilyen ünnepélyes hangulatú helyen vannak, a vakmerő Csontos felcsap „ceremóniamesternek”²⁶ és beöltözéses szerepjátékot talál ki: magára veszi a polgármester díszruháját, és díszpolgárokká avatja Michael-t és Lily-t, majd tanácsülés megnyitását utánozza, amely az egyszerű emberek kéréseit tűzi napirendre.²⁷ A jelenet ironikusan kommentálja, hogy csak ilyen, a valóság nyomásától ideiglenesen felszabaduló módon, a hatalom kérészetű, karneváli stílusú ál-birtoklása során juthatnak ők hárman a hatalom közelébe és az igazságos bánásmód lehetőségének kilátásához.²⁸

Bár az író katolikus, Frank McGuinness legünnepeltebb drámája, az *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (Tekints Ulster fiaira, akik a Somme felé menetelnek, 1985) az ír protestánsok történelmének egyik meghatározó eseménye, az első világháborúban a brit oldalon való részvétel keretébe helyezi nyolc északír férfi szereplőjének sorsát a bevonulástól a Somme-nál 1916-ban lejátszódó vesztes csata előestéjéig. Cselekménye a dráma jelenében öreg főalak, Pyper visszaemlékezéseiből épül fel, aki nyolcuk közül az egyetlen túlélője a tragikus ütközetnek. McGuinness-t itt nem a tör-

²⁶ Christopher Murray, *The Theatre of Brian Friel: Tradition and Modernity* (London: Methuen Drama, 2014), 56.

²⁷ Brian Friel, *A díszpolgárok*, ford. Mihályi Gábor, in: *Nagyvilág*, 19.5 (1974): 745.

²⁸ A jelenet részletesebb elemzését lásd: Kurdi Mária, *Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában 1960-1990* (Budapest: Akadémiai, 1999), 88-89.

ténelmi összefüggések izgatják, hanem a protestáns identitás, amely kulturális hagyományokban, szokásokban és rítusokban ragadható meg leginkább, így a dráma a hozzánk kötődő releváns mozzanatok felidézésével halad előre, tulajdonképpen Pyper emlékeinek színpadán. A mű tetőpontja a csata előtti szerepjáték: az ír protestánsok történelmében igen fontos, a katolikus II. Jakab felett aratott, győztes Boyne-melléki csata (1690) júliusi évfordulójának minden évben az északír határon elterülő, Scarva nevű faluban megrendezett újrajátszásának az imitációjába kezdenek Pyper és bajtársai. Mint P. Müller Péter írja, az újrajátszás során „korábban végrehajtott történelminek minősülő/minősíthető tetteket az eredetitől eltérő kontextusban és funkcióval újra megtesznek, megcselekszenek”.²⁹ McGuinness-nél az újrajátszás újrajátszásakor kétszeresen átalakul az eredeti kontextus és a funkció: a csata előtt magabiztos bátorságot kellene a bevetésre váró fiatalokba öntenie.

A szokások szerint Orániai Vilmost (William of Orange), II. Jakabot és a lovaikat alakító katonák játékát a többiek mantra-szerű kommentárja kíséri.³⁰ Hirtelen az egész félresiklik, amikor az Orániai Vilmost megformáló bajtárs „lova” megbotlik, éppen mielőtt a narrátor bejelentené Jakab csúfos bukását, s az utóbbi helyett a biztos győzelemre induló Vilmos esik le a porba. A Boyne folyó melléki csata újrajátszásának ez a kudarcban végződő újrajátszása egy másik, nem hazai folyó, a Somme mellett természetesen rossz előjel a csata kimenetelét illetően. Ennél azonban többről van szó. A megbotló „lovat” Pyper alakítja, a protestáns Vilmost pedig Crawford, nyolcuk közül az egyetlen, aki anyja részéről katolikus. Mai napig minden év júliusában megrendezik a Scarva-beli újrajátszást és a városok katolikus negyedeit is érintő, következképpen alkalmanként szektás összetűzésekhez vezető „narancsmenetet” (Orange march) zászlókkal és dobszóval, a Boyne melléki győzelem emlékére. Miközben McGuinness emberségükben tiszteletre méltó, egyénített alakokat ábrázol, az újrajátszás újrajátszásának sikertelensége arra utal, hogy a protestáns írek identitás-megtartó, ciklikusan megidézett, militáns színezetű hagyományai kiüresedetté és anakronisztikussá válhatnak a modern világban. Az íróval készített interjúm során kíváncsi voltam arra, hogyan fogadták a drámát az északír protestáns nézők. McGuinness azt felelte, hogy az északi közönség „úgy tekintett rá, mint honi dabra, különösen Coleraine-ben, a Bann folyóhoz való hazatérésről szóló sorok hallatán. Riverside a színház neve, ahol ott előadták -- a Bann partján van, így a szereplők tényleg

²⁹ P. Müller Péter, *A szín/tér meghódítása: Színházi tanulmányok* (Pécs: Kronosz kiadó, 2015), 51.

³⁰ Frank McGuinness, *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme, Plays I* (London: Faber, 1996), 183-184.

hazatértek. ... A coleraine-i bemutató után csend lett, nem tudtuk mi történt. Amikor lenéztünk, azt láttuk, hogy az egész közönség csendben áll. Hatalmas pillanat volt, tele bánattal”.³¹ Sok év távlatából a Somme melléki csata áldozataival együtt közösségük veszteségeire és a katolikus őslakókkal szembeni gyökértelenségük okozta elmagányosodásukra legbensőbb érzelmeik megérintésével emlékeztette őket ez a színházi előadás.

Albee *Állatkerti története* (*The Zoo Story*, 1959) kapcsán az egyik kérdéskör, amelyről Kürtösi ír az, hogy a kétszereplős egyfelvonásosban a társadalom alján élő, örök-kereső Jerry, aki előre eltervezi, mi fog történni közte és a középosztálybeli Peter között, mintegy drámaíróként funkcionál a darabban.³² Ugyanakkor rendezőnek is tekinthetjük Jerry-t, hiszen tudatosan megrendezi saját halálát, és egyúttal Peter életének egy biztosan kitörölhetetlen élményét. Az ír dráma világából ismét két példát idézek hasonló eszközökre. G. B. Shaw gyakran visz színre művész karaktereket, s ezek mind valamennyire önarcképnek tekinthetők, még ha nem is az írás a mesterségük. *Az orvos dilemmája* (*The Doctor's Dilemma*, 1906) egy kutató orvost, Ridgeon-t teszi meg főszereplőjévé, akinek az a dilemmája, hogy új találmánya segítségével egyik nem sikeres, de becsületos kollégáját gyógyítsa-e meg, vagy a Louis Dubedat nevű rajzművészt, aki viszont erkölcsileg elfogadhatatlan dolgokat művel: hazudik, csal és bigámiában él az őt ajnározó második „felesége” tudta nélkül. Az írónál megszokott szatirikus humor és ironia csúcsteljesítménye, miközben kétségkívül metadramatikus, hogy a tetten ért Louis így jellemzi magát az orvosok előtt: „Maguk azt képzelik rólam, hogy közönséges bűnöző vagyok. ... A maguk erkölcsprédikációinak számomra nincs semmi értéke. Én nem hiszek az erkölcsben. Én Bernard Shaw tanítványa vagyok”. Tanítványa, ugyanakkor kreálmánya is, amelyek, a *Pygmalion*-ra gondolva, jórészt egyet jelentenek Shaw színházának világában. Az önironia még magasabb fokára ér a szöveg, amikor a darab egyetlen ír szereplője, Sir Patrick, a következőképpen reagál Louis szavaira: „Bernard Shaw? Sohasem hallottam a nevét. Biztos valami methodista prédikátor”.³³

A cselekmény fordulatait közepette a dilemma eltűnik, mivel Ridgeon a kollégáját gyógyítja meg és hagyja Dubedat-et egy másik orvos avatatlan gyógykezelése következtében meghalni, hogy elvehesse csinos feleségét. Dubedat mindvégig művész marad, aki

³¹ Kurdi Mária, *Otthonkeresés a színpadon: Beszélgetések ír drámaírókkal* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004), 242.

³² Kürtösi, *Valóság vagy illúzió?* 59.

³³ G. B. Shaw, *Az orvos dilemmája*, ford. Réz Ádám, in: *Hét színdarab* (Budapest: Európa, 1956), 646-647.

utolsó remekként megrendezi saját halálát. Áthozatja magát a műterembe, ahol mint egy teátrális eseményben búcsúzik a többiektől:

LOUIS (*gyöngén*). Igen, rettenetesen fáradt vagyok; de nemsokára alaposan kipihenhetem magam. Szeretnék még elmondani valamit maguknak. Mindannyian itt vannak, ugye? ...

RIDGEON Mindannyian itt vagyunk.

LOUIS (*összerezzen*). Ez a hang ördögien szólt. Vigyázzon, Ridgeon: az én fülem olyasmit is meghall, amire mások süketek. Gondolkoztam – sokat gondolkoztam. Okosabb vagyok, mint ahogy képzeli.

SIR PATRICK (*súgva Ridgeonhoz*). Idegesíted, Colly. Eredj ki szép csöndesen.

RIDGEON (*félre, Sir Patrickhez*). meg akarod fosztani közönségétől a haldokló színészt?

...

LOUIS ... *Maga* van még mindig a színpadon, Én már fél lábbal leléptem róla.³⁴

Ezek szerint Ridgeon és Dubedat kölcsönösen átlátnak egymás illúziókat keltő viselkedésén, köznapiasan szólva, színészkedésén. A magát tragikus hőssé emelő Dubedat abban a tudatban hal meg, hogy a dilemma megjátszott álarca mögött Ridgeon egyszerűen önző érdekből, ördögi Mefisztóként, hagyta őt veszni. Shaw rejtett társadalomkritikája abban érzékelhető, írja Alfred Turco, hogy míg Dubedat gazembersége könnyen leleplezhető, Ridgeon-é sokkal veszélyesebb, mert elfedi az orvosnak a társadalomban elfoglalt helye és rangja.³⁵

Másik példám Marina Carr *A Macskalápon* (*By the Bog of Cats*, 1998) című drámája, amely lazán adaptálja Médeia történetét a vidéki Írországra. A főalak, Hester Swane, a mitológiai hősnő idegenségéhez hasonlót abban testesít meg, hogy cigány származású; Jason-ja pedig egy nála sok évvel fiatalabb, a többségi társadalomhoz tartozó farmer, aki elhagyta és éppen házasodni készül, hogy a lánnyal hozományba kapott földdel növelje birtokát. Az ókori drámákhoz hasonlóan próféciaák működnek a szövegben: a dráma legelső jelenetében Hester egy kimúlt fekete hattyút vonzol maga után a Macskalápot borító fehér havon, melynek halála, mint rég elvesztett anyja mondta egykor a lápvilág folklór által ihletett félig ember, félig állat úrnőjének, a Macskanőnek, Hester saját halálának napja is lesz, hiszen a „hattyú” jelentésű Swane a neve. Szürreálissá lényegül a

³⁴ Uo. 668.

³⁵ Alfred Turco, „Sir Colenso’s White Lie”, *The Shaw Review* 13.1 (1970): 17.

jelenet: a halál az eufémisztikus, Szellemigéző néven ott áll és nézi Hestert, Emily Dickinson soraira emlékeztetve: „Mert meg nem álltam, a halál / Megállt illemtudón”.³⁶ A halál Carr drámájában az asszony előérzetének szimbolikus megjelenítése, akit tudatos énje azzal küldene el, hogy nem halhat meg, hiszen van egy kislánya, ám az udvarias Szellemigéző csak akkor megy el, amikor kiderül, még nem este, hanem hajnal van. Mindenesetre ez az előjel elhinti a gyanút, hogy az anyai jóslatnak megfelelően a fekete hattyú halála estéjén Hester földi útja is befejeződik.

Ugyanezen a napon történik Hester volt élettársának, kislánya apjának, Carthage-nek az esküvője. Hestert a többség kiközösíti, és otthona elhagyására akarja kényszeríteni, s mindezt betetőzi, hogy gyermekét Carthage el akarja tőle venni. Médeia aktusát ismételve Hester megöli a kislányt, de a mitológiai hősnővel ellentétben inkább szeretetből, mint bosszúból követi el a borzalmas tettet: nem akarja, hogy a hozzá ragaszkodó gyermek nélküle éljen, mivel őt az erősek számúzik a Macskaláp közeléből. Nincs már gyermeke és eljött a szürkület, s ekkor „*Belép a Szellemigéző. Hester meglátja, a többiek nem. A Szellemigéző felveszi a földről a halászkést*”.

HESTER ... (*a Szellemigéző felé lép*) Vigyél el, vigyél innen el.

SZELLEMIGÉZŐ Jól van, szépségem.

*Haláltáncba kezdenek, melynek végén a halászkés Hester szívébe hatol. Hester a földre rogy. A Szellemigéző kimegy a késsel.*³⁷

A Szellemigéző képzelt megjelenésével Hester tulajdonképpen megrendezi saját halálát, amely sokáig kísértő emléke marad a haláltáncot és önmaga szíven szúrását néző közösgnek, elsősorban Carthage-nek. Öngyilkossága így performatív aktus: a haláltánc középkori rítusát rendezi újra, mellyel kinyilvánítja, hogy ágenssé lép elő és a testével maga rendelkezik, nem mások döntenek felőle. Tágabb értelmezéshez vezet Melissa Sihra gondolatébresztő megjegyzése arról, hogy az ír történelem során a lánypilótát az anticolonialis küzdelmekkel asszociálták, amely Carr-nál a gyarmatosítás egyik következményeként megmaradt belső patriarchális elnyomással szemben folytatott női ellenállás terévé válik.³⁸ Ebben a keretben Hester performansza a gender – és etnikai határok megletét és szubverzióját láthatóvá tévő eszközként fogható fel.

³⁶ Emily Dickinson, „712”, in: *Emily Dickinson válogatott írásai: Károlyi Amy fordításai és tanulmányai* (Budapest: Magvető, 1978), 88.

³⁷ Marina Carr, *A Macskalápon*, ford. Háy János és Upor László. Kézirat, 58-59.

³⁸ Melissa Sihra: *Marina Carr: Pastures of the Unknown* (Cham, Switzerland: Springer, Palgrave Macmillan, 2018), 125.

Összegzőképpen szükséges megállapítani, hogy a fent hivatkozott nyolc darab mögött egy nagyságrendekkel szélesebb, hasonlóan számba vehető sajtóságokat színpadra képzelő korpusz áll. Az ír drámai termés jelentős része mindig is a nemzeti, társadalmi kapcsolódású témák megszólaltatója volt, ha mégoly áttételesen is, dramaturgiai stratégiáit illetően pedig újításokra és nemzetközi hatásokra nyitott formavilágának gazdagításával kísérletezik. Kürtösi Katalin könyvének ihletése nyomán tanulmányom rövid elemzései csupán ízelítőt nyújtanak a további feldolgozásra érdemes egészről, mely egyúttal az észak-amerikai és az ír színház dramaturgiáinak kapcsolatát még teljesebben vizsgálhatja meg.