

PIKLI NATÁLIA

## *Átékelhető elembertelenedés és totális háború*

*A diktatúra támogatóinak anatómiája  
Caryl Churchill Valahol (Far Away) című drámájában*

Caryl Churchill (1938–) a kortárs angol dráma és színház meghatározó és máig aktív alakja, művei – a hetvenes évektől kezdve – témájukat tekintve aktuális és általános politikai-társadalmi-gender kérdéseket feszegetnek, ezen intellektuális frissességhez pedig formai sokszínűség és kísérletezőkedv is járul. Churchill világában gyakran keveredik a dokumentarista-verbatim színház szürreális-fantasztikus elemekkel, újszerű szerepsokszorozási megoldásokkal, a dikció széttöredezésével, vagy épp ellenkezőleg, nonszenszig hajló feldúsításával. A *Valahol [Far Away]*, e 2000-ben született rövid paraboladráma sokak szerint a World Trade Center elleni 2001-es terrortámadás utáni világot előlegezi meg a totális háború képével, ahol emberek és állatok válogatás nélkül támadnak egymásra vagy szöveteznek a másik elpusztítására a krokodiloktól a thai hentesekig és lett fogorvosokig, parodisztikusan reprezentálva a dehumanizáció azon formáját, amikor elmosódik a határvonal ember és állat között. Emellett a dráma feltérképezi az ehhez vezető utat: a főszereplő, Joan szemszögéből követjük végig azt a folyamatot, melynek során először gyermekként, a családi körben szembesül a „mások” bebörtönzésével, kínzásával, majd fiatal, szerelmes felnőttként maga is aktív részesévé válik a diktatúra abszurdan esztétizált erőszaktevéseinek, végül a totális háborúban kénytelen definiálni saját pozícióját. Joan karakterén keresztül a néző bepillantást nyer abba, hogyan válhat valaki jószándékú emberként is elkövetővé, majd áldozattá, illetve hogyan mosódik el a határvonal a kettő között. A három szereplő, Joan, nagynénje, Harper és szerelme, Todd kapcsán Churchill a lényegre lecsupaszítva mutatja be a diktatúra támogatóinak anatómiáját, mely a színházi előadás képi és verbális ellenpontozásával, gyermekien abszurd humorával, szürreális groteszkjével egyszerre hat érzelmileg és intellektuálisan a befogadóra. Az elemzett drámai és színházi megoldások a befogadói együttérzést folyamatosan alakítják. Jelen tanulmány e dráma kapcsán vizsgálja a dehumanizáció és az elkövetők nézőpontját, szem előtt tartva a dráma és színház speciális médiumának sajátosságait: erős érzelmi-intellektuális és direkt hatását, ezáltal közvetlenebb politikumát, miközben reflektál az ember–állat viszonyrendszer sajátos transzformációjára a műben. A dehumanizáció ebben a műben nem az ember tárgyiasításában mutatkozik meg, hanem az állatvilággal való összevetésben – ennek egy egészen speciális formáját használja fel Churchill drámájában, a humor és egyfajta abszurd kiegyenlítődéssel által létrehozott totális háború képében, ahol minden és mindenki, ami és aki él és lélegzik, tehát „anima”-val rendelkezik, beletagozódik a háborúba.

Caryl Churchill Magyarországon nem ismeretlen, de recepciója még nem olyan széles körű, mint az kívánatos lenne annak fényében, milyen nagy hatással van a kortárs színházra és drámára a hetvenes évektől kezdve.<sup>1</sup> A *Valahol* című rövid drámát a kortárs angol dráma meghatározó színházában, a Royal Court Theatre Upstairs stúdiójában mutatták be 2000. november 24-én, majd 2001-ben a West Enden, 2002-ben pedig New Yorkban. Mindhárom produkciót Stephen Daldry rendezte, változó színtársulattal, de változatlan sikerrel.<sup>2</sup>

Ugyan a 2001-es New York-i terrortámadás előtt született a dráma, az angol kritikai közvélekedés szerint szinte prófétikusan megelőlegezte a terrortámadás utáni, totális félelem uralta világot, és így vált rövidege ellenére a 2000-es évek egyik legnagyobb hatású angol drámájává.<sup>3</sup> Rabillard szerint a *Valahol* a globális kapitalizmus által felemészített emberiség és világ disztópikus képét rajzolja ki, ahol az ember dehumanizációjáért a kapitalizmus felelős.<sup>4</sup> Azonban érdemes lefejtetni a drámáról ezt a korhoz és közgazdasági megfontolásokhoz kötött aktualitást, mert maga a drámaszöveg ennél sokkal általánosabb, filozofikusabb érvénynyel mutatja be, mi történik az egyszeri polgárral egy elnyomó, erőszak uralta közegben, az egzisztenciális abszurd és a familiaritás világában, ahol Harper, az egyik szereplő szerint „[a] vadkacsák nem rendes vízi madarak. Rendszeresen nemi erőszakot követnek el, ráadásul szövetkeztek az elefántokkal meg a koreaiakkal. A krokodilok viszont mindig rosszban sántikálnak.”<sup>5</sup>

A dráma erős, egyszerű szerkezetre épül: egyszerre megtartja a brechti epizodikusságot és Joan könnyen követhető felnövekvéstörténetét (mint gyermek, majd fiatal szerelmes, végül a háború részvevője és áldozata), másrészt azonban

<sup>1</sup> Lásd a *Drámák* című gyűjteményes kötetet: Caryl CHURCHILL, *Drámák*, ford. ENYEDI Éva, KÚNOS László, NAGY István, RUTTKAY Zsófia és UPOR László, vál. és szerk. UPOR László és ENYEDI Éva (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007). Churchill több darabját is bemutatták már, ezek közül leg híresebbek *Az Iglie* [*The Skriker*] előadásai Zsótér Sándor rendezésében a Vígszínház Háziszínpadán 2000-ben, illetve 2014-ben a Katona József Színház és a Bábszínház koprodukciójában, legutóbb pedig a K.V. Társulat tartott ősbemutatót egyik paradigmateremtő drámájából a Trafóban (*Földi mennyország* [*Cloud Nine*]). Részletesen a Churchill-recepcióról lásd KURDI Mária, „Caryl Churchill 80 éves: Churchill-bemutatók Magyarországon”, *Critikai Lapok* 27, 14. sz. (2018): 14–18.

<sup>2</sup> A dráma előadástörténetét itt most nincs alkalom elemezni, de összefoglalóan megállapítható, hogy 2000 óta folyamatos népszerűséget élvez az angolszász világban, bár rövidege miatt más művel összehasonva főként amatőr, illetve színészképzési vizsgadarabként is népszerű.

<sup>3</sup> Lásd R. Darren GOBERT, *The Theatre of Caryl Churchill* (London: Bloomsbury, 2014), 35; Aleks SIERZ, *Rewriting the Nation: British Theatre Today* (London: Methuen, 2011), 75. Emiatt egyes rendezések leegyszerűsítő, sematikus megoldásokhoz folyamodnak, pl. a 2004-es dublini előadásban a Guantanamo-i foglyokat idéző narancssárga overallban érkeztek az elítéltek.

<sup>4</sup> Sheila RABILLARD, „On Caryl Churchill’s ecological drama: right to poison the wasps?”, in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, eds. Elaine ASTON and Elin DIAMOND, 88–104 (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 100.

<sup>5</sup> Caryl CHURCHILL, „Valahol”, ford. ENYEDI Éva, in CHURCHILL, *Drámák*, 315–336, 332. Rabillard szerint a dráma egy posztumán világot feltételez a terror logikáját bemutató, ahol a mindent elborító erőszak, gyanú és félelem az állatokra is kiterjed, és mindez az elkövetők-részvevők tudatán keresztül látjuk, akik kérdőjelek nélkül fogadják el ezt a világot. Az ő olvasatával némiképp vitatkozom.

fel is lazítja e szigorú szerkezetet egy vizuális némajátékkal, a rabok groteszk-szürreális halálmenetével. Az első felvonásban Joant, a főhősnőt gyermekként ismerjük meg, aki az „ártatlan lánygyermek” toposzának megfelelően jelenik meg. Itt találkozik először azzal a világgal, amely egyszerre otthonos – hiszen nagynénje, Harper házában és udvarában történnek az események –, ugyanakkor idegen és félelmetes. Az első előadáson egy bukolikus vidéki házikó vászonra festett képével szembesültek először a nézők, madárcsicsergés és patakcsobogás hangjait hallották, mielőtt felhúzták a függönyt.<sup>6</sup> A kezdő párbeszéd szintén az ártatlan hétköznapiság kontextusából indul, ahol a vendég rokongyerekek kényelméről gondoskodik a nagynéni, akinek előzékeny, kedves segítőkészségét emeli ki a drámaszöveg, miközben később ugyanezen segítőkészség meggyőző látszatával terel, csúsztat és értelmez félre azokban a válaszokban, melyeket a kislány szünni nem akaró kérdéseire ad.

A kislány Joan kimászott az ablakon, hallott és látott valamit, a nagynénje viszont mindenre észszerű, „felnőtt” magyarázatot kínál, a gondoskodás – és a békés angol vidéki élet – illúziójával halasztja el az igazság beismerését, amíg csak lehet. Joan biztos abban, hogy emberi sikoltást hallott, de nagynénje végig ellentmond ennek, együttérzően, de határozottan, ragaszkodva ahhoz, hogy „[a] bagoly olyan, mintha ember sikoltana”.<sup>7</sup> Apránként derül ki – egyszerre a néző/olvasó és Joan számára –, mi is történik valójában. Így avatódik be az egyén a diktatúra világába, ahol az elhallgatások, részizgagságok és hazugságok hivatottak arra, hogy elfedjék a válogatás nélküli (tehát indokolatlan) társadalmi erőszakot, azt, hogy a békés angol hátsó kertben embereket (a nagynéni eufemisztikus megfogalmazásában először „vendégeket”, majd „menekülteket”, végül „árulókat”) tartanak fogva és kínoznak meg. Ahogy Darren Gobert megfogalmazza, végül egyfajta „kerülő retorikával” (*evasive rhetoric*)<sup>8</sup> jutunk el ahhoz a felismeréshez, hogy a kertben a pocsolya, melybe a kislány belelépett, vérből van, nagybátyja embereket terel ütlegekkel a fészker felé, ahol a gyermek Joan véletlenül más gyermekek véres arcát is megpillantja. Harper verbális manipulációja jól követhető: mindig csak kis mértékben tolja el másfelé, írja át a valóságot, minden válasza racionálisnak tűnik, és ebben a milióban a gyermek Joantól egyszerre hangzik természetesen és a nézőknek iszonytatóan, ahogy kijelenti: „Segíthetnék a nagybácsinak a fészkerben, gondoskodnék róluk.”<sup>9</sup>

Sokatmondó, hogy Joan szülei nincsenek sehol, ugyan nincs kifejtve, de nagy valószínűséggel ők is e rendszer áldozatai, eltűntek. Nincs kifejtve az sem – és ezzel az általános parabolyszerűség erősödik fel, hogy kik azok az „ők” és „mi”. Nem egyszerű osztálykonfliktusról van szó, a diktatúra lecsupaszodik önnön csontvázszerű valójára – nem is fontos, hogy miért és kiket ejtenek foglyul, kínoz-

<sup>6</sup> GOBERT, *The Theatre...*, 36.

<sup>7</sup> CHURCHILL, „Valahol”, 319.

<sup>8</sup> GOBERT, *The Theatre...*, 32.

<sup>9</sup> CHURCHILL, „Valahol”, 322.

nak meg és végeznek ki. Ahogy Maria Kronfeldner is hangsúlyozza,<sup>10</sup> ez a szembeállítás egy politizált, indexeszerű emberfogalmon alapul: a „mi, akik itt és most vagyunk, mi vagyunk emberek” csoportmentalitása szembeállítódik a „másikkal”, akikről nemcsak Joannak nincs biztos, első kézből szerzett tudása, hanem nekünk, a nézőknek/olvasóknak sem. A gyermek Joan ebbe a világba nő bele, szocializációját Harper irányítja. Az ezzel a világgal való kollaboráció „természetes”, sőt, kívánatos és idealizált, ahogy Harper kifejti: „Te is részt veszel egy fontos ügyben, amitől majd minden jobb lesz. Büszke lehetsz rá. Amikor felnézel a csillagokra, azt gondolhatod, hogy itt vagyunk mi, a helyünkön, és én azoknak az embereknek az oldalán állok, akik helyre akarják hozni a dolgokat, és a lelked egyesül az éggel.”<sup>11</sup>

A második felvonásban már a felnőtt, fiatal és szerelmes Joant látjuk, aki barátjával-szerelmével, Todd-dal dolgozik együtt egy szürreálisan extravagáns kalapokat gyártó üzemben, és az egymást követő repetitív jelenetekben a kalapok egyre extravagánsabbá válnak. Bár vázlatos utalásokban felsejlik egy, a tévén koncepciók pereket közvetítő, korrump rendszer, amellyel Todd tésék-lássék néha szembeszállni látszik, hiszen ígéri, hogy beszél újságíró barátjával, említi, hogy emiatt elveszítheti munkáját, de mindig kiderül, hogy ezt a politikai felelősséget felülírja a mindennapiság: hol ebédelnek a szerelmesek, hol arról beszélnek, állatos vagy absztrakt kalapot készítsenek-e, s hogy milyen szépek a kalapra tett gyöngyök.

Joan őszinte művészi ambíciója, a kettőjük között kibontakozó szerelem pozitív üzenete sem képes elfedni annak a borzalmát, hogy mi történik körülöttük, és hogy ők ketten mennyire közömbösek mások szenvedése iránt. Churchill ritkán állít színpadra művészeket: egy soha be nem mutatott, nagyon korai drámán kívül (*Portrait of the Artist*, 1961) ez az egyetlen darabja, ahol művész a főhős.<sup>12</sup> Véleményem szerint azonban nem Joan művész vagy igyekvő iparos volta a lényeges, hanem hogy maga a művészet milyen hatékonyan tud nyugtató gyógyszerré, egyfajta szedatívvá válni, elkendőzve a valóságot. Joan és Todd számára a mindennapok részévé vált mások halála, mely egy erőteljes néma képben jelenik meg később, ahogy az elítéltek e kalapokban masíroznak a halálba. A metaforának van nemzeti relevanciája, hiszen jól ismert az ascoti derbyre is jellemző furcsa angol kalapdivat, azonban Churchill messzebbre megy: egyszerre triviálisan giccsesek és fel nem vállalt cinizmusukban elborzasztóak nemcsak a vizuális jelek, hanem kettejük párbeszédei is. Mint lassanként kiderül, a kalapokat a kivégzésre szánt elítélteknek készítik. Szerelem és esztétikum abszurd összefonódásában tapasztaljuk meg, hogyan fogadja el Joan részben tudatosan a másokkal szembeni erő-

<sup>10</sup> Lásd „social perspectivity”: Maria KRONFELDNER, *What's Left of Human Nature? A Post-Essentialist, Pluralist, and Interactive Account of a Contested Concept* (Cambridge: MIT Press, 2018), 31.

<sup>11</sup> Uo., 323.

<sup>12</sup> Gobert ennél is tovább megy, és egyfajta *Künstlerromán*ként jellemzi ezt a jelenetet (GOBERT, *The Theatre...*, 33.), ezzel vitaköznék.

szakot, miközben az esztétikai preferenciák felülírják az embertársakkal kapcsolatos együttérzést: a kalapok elégetése a „hullákkal” nem sokkoló tényként, hanem az élet mulandóságának metaforájaként értelmeződik, egyfajta *l’art pour l’art* keretben, Todd megfogalmazásában: „Létrehozol valami szépet, és az eltűnik, nekem ez nagyon tetszik”.<sup>13</sup>

A harmadik felvonásban már az áldozattá váló Joant látjuk, aki a totális háborúból menekül ismét a nagynénje, Harper háza és a szerelme, Todd által jelzett „otthonosságba”, illetve annak illuzorikus voltába.<sup>14</sup> Todd és Harper dialógusában a totális háború egyszerre komikus és komikumában tragikus képét látjuk, ahol különös szövetségre lépnek emberek és állatok, marokkóiak és hangyák, a venezuelaiak a szúnyogokkal, a thai hentesek és a lett fogorvosok a disznókkal. A rasszizmus tipikus narratív elemei is felidéződnek – az egyén talán még nem elutasítandó („Azért van néhány normális macska is”), de a faj igen (a macskák „büdösek, karmolnak” és már gyerekeket is ölnek), és egy nemzetközi összeesküvés rémképe is megjelenik („A fogorvosok összeköttetésben vannak a nemzetközi fogászhalózzal, ráadásul lojálisak a Dar es-Salaam-i fogorvosokkal”<sup>15</sup>). Itt nincs menekvés, és ahogy Joan zárja monológját, sosem tudhatjuk, mikor borít el minket a hideg víz: „De nem tudtam, kinek az oldalán áll a folyó [...], de tudtam, hogy csak így juthatok ide, szóval beletettem az egyik lábamat a vízbe. Nagyon hideg volt, de semmi több. Amikor belelépsz, még nem tudod, mi fog történni. A víz mindenesetre körbeveszi a bokádat.”<sup>16</sup> Hideglelés a zárómondat, és egyben nagyon hatásos: nemcsak nyitva hagyja az akciót, Joan sorsát, hanem aktívan inspirálja a nézőt, hogy gondolkodjon el a színházi élményen: egy ilyen dráma vagy színházi előadás után nem lehet intellektuálisan és érzelmileg érintetlenül távozni.

A három karakter felvázolja számunkra az elkövető három alakját. Harper, a nagynéni fizikailag nem vesz részt a dehumanizáló agresszióban, de a csoportidentitás szimbólumává válik, ő az ideológia megtestesítője, terjesztője. Todd, a férfi szereplő maga is gyilkossá válik, az ő megszólalásain keresztül látjuk a szexizmitás fokozatos elvesztését, a másik, az áldozat iránti közöny kialakulását. Sajat fizikai fáradtsága, a rá tett hatás válik fontossá. Ez egyben azt jelenti, hogy Todd saját önjellemző elbeszélése kapcsán látjuk, hogy az ego, az én előtérbe helyezése hogyan járul hozzá a dehumanizációhoz, miként válik örömszerző szexuális aktussá a gyilkolás: „Marhát és gyerekeket lőttem Etiópiában. Egy vegeyes osztag spanyolt, programozót és kutyát gázosítottam el. Seregélyeket téptem

<sup>13</sup> CHURCHILL, „Valahol”, 328.

<sup>14</sup> Kritzer jóval pozitívabb olvasatát adja a drámának és főként Joan karakterének: szerinte a harmadik felvonásban épp Todd iránt érzett szerelme a darab pozitív üzenete („it argues against defeatism”). Lásd Amelia Howe KRITZER, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing 1995–2005* (Houndmills: Palgrave-Macmillan, 2008), 81–84.

<sup>15</sup> CHURCHILL, „Valahol”, 330.

<sup>16</sup> Uo., 335. Ez a Daldry által rendezett első előadásban még hangsúlyosabb lett azáltal, hogy a jambikus utolsó félmondat után („in any case”), hirtelen lezuhant az első felvonás előtti függöny (GOBERT, *The Theatre...*, 37).

szét pusztá kézzel. Szerettem pusztá kézzel csinálni, amikor a kezem jó véres és tollas lett, teljesen beindultam, jobb volt, mint a szex [...]. Voltak unalmas munkáim. Dolgoztam a vágóhídon, disznókat és zenészeket öltem, de mire ott vége lesz a napnak, majd leszakad a hátad, és ha becsukod a szemed, nem látsz mást, mint a lábuknál fellógatott akasztott embereket”.<sup>17</sup> Joan ezzel szemben a néző/olvasó számára leginkább követhető azonosulást kínálja. Ugyan a második felvonásban szerelmével együtt kollaboránssá válik – kétségeit feloldva a kalapkészítés művészi tevékenységében –, és az utolsó nagymonológiájában van utalás arra, hogy ő is elkövetővé vált, sőt, hangsúlyosan ártatlanokat gyilkolt, Churchill drámaíróként mégis úgy irányítja a befogadói együttérzést, hogy Joant szimpatikusabbá teszi, az ő története az „átélhető elembertelenedés”. Hármójuk közül ő a leginkább individualizált, hiszen három életszakaszát követjük, a lánygyermek és az üldözött áldozat toposza is hozzá kötődik – és ő fejezi be a drámát.

A dráma nyelvezete egyszerre könnyen érthető és – épp magától értetődő volta miatt – történelemfilozófiailag sokatmondó: így haladunk a diktatúra felé, tanúból elkövetővé, cinkossá, majd áldozattá válva, ilyen nevetnivaló egyértelműséggel, mindennapi szavainkkal és tetteinkkel. Bár Sierz hangsúlyozza, hogy mennyire hétköznapien brit a dikció és a környezet, azaz az egyszerű brit polgár ilyen magától értetődően fogadja el a haláltáborokat idéző tényeket („ordinary Brits accept horror”<sup>18</sup>), ennél általánosabb érvényű a mű hatása. Churchill hatásosan játszik a közönséggel: egyrészt felébreszti együttérzésüket Joannal, a főhősnővel kapcsolatban, akit először gyereklányként, majd szerelmes, naivan álmódzó fiatal lányként, végül pedig áldozatként látunk – közben azonban a szavak által felidézett világ és Joan vidám közönye az elítéltekkel szemben más azonosulási lehetőségeket is felmutat. A magától értetődő dikciót ellenpontoszza a néma halálménet erős vizualitása és a dikció komikumuma.

A totális háború rajzában<sup>19</sup> elmosódik az emberek és állatok közötti határvonal – de nem úgy, ahogy tradicionálisan szokott, egy abszolút vagy relatív antropocentrizmus vagy antropomorfizmus szerint, és nem is a kortárs posztdramatikus performansz-jellegű színház kontextusában.<sup>20</sup> Azaz nem a középpontba állított, idealizált, intellektussal felruházott „Ember” bestiális ellenpontjaként jelennek meg az állatok (abszolút antropocentrizmus) vagy bestializált egyes embercsoportok állnak szembe kiemelt csoportokkal (például protestáns angolszász férfiak, relatív antropocentrizmus). Nem is az antropomorfizmus hagyományos képeit látjuk, azaz az állatmese emberi tulajdonságokkal felruházott alakjait, melyben az

<sup>17</sup> CHURCHILL, „Valahol”, 333.

<sup>18</sup> SIERZ, *Rewriting the Nation...*, 76.

<sup>19</sup> Dan Rebellato Hobbes háború-ideájához hasonlítja a művet. Lásd DAN REBELLATO, „From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting”, in *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, eds. Nadine HOLDSWORTH and Mary LUCKHURST, 245–262 (Malden: Blackwell, 2008), 258.

<sup>20</sup> Lásd DERES Kornélia, „Cselekvő növények, állati ágensek – és kortárs színrevitelek”, *Műút* 63, 4. sz. (2018): 40–45.

állat vagy állatszerű lény az „emberi” egyes, kiválasztott vonásait jeleníti meg.<sup>21</sup> Churchill egyéni módon illusztrálja a totális háborút: nem az embert „süllyeszti le” az állatok, a bestiális szintjére (ahogy azt a középkori „létezők nagy láncolata” eszméből örököltük), és nem is az állati „nemes ártatlanságot” ünnepli, mint Montaigne némely esszéjében, hanem egy olyan egalitáriánus világot hoz létre, ahol az állatok süllyednek le a mi szintünkre – az ember maga a bestiális, a cél és ok nélkül öldöklő, összevissza szövetkező és háborúzó „lény”. Nem a karnevál vidám egyenlőségcsodája valósul meg, hiába egyfajta karneváli, hierarchiafelforgató komikum köntösében jelenik meg. A groteszk és abszurd világában járunk, ahol a nézői képzeletben a potenciális nevetés együtt és egyszerre létezik a hideg-lélős borzalommal, hiszen míg a szereplőknek ez a „valóság”, azaz színészileg hitelesen közvetítik a félelmet ettől a világtól, a dikció komikuma is hat a nézőre, nem kitörölve egyben a dehumanizáció keserű tanulságait.<sup>22</sup> A Joan alakjával átélhetővé tett és általa végül megfogalmazott és megmutatott reflexió az egyetlen lehetőség a dehumanizáció és önkényuralom ellen. A dráma átélhető mikrotörténelmet villant fel lecsupaszítva – van lokális (brit) színezet, de minden könnyen transzponálható: bármely hátsó udvarban, a civilizáltnak mondott világban bárhol megtörténhet mindez.

<sup>21</sup> E három kategória megkülönböztetéséhez lásd Bruce BOEHRER, *Shakespeare Among the Animals: Nature and Society in the Drama of Early Modern England* (New York: Palgrave-Macmillan, 2002), 1–40.

<sup>22</sup> Sierz kiemeli, hogy ezekben a felidézett képekben egyszerre jelenik meg a hétköznapi (darázs-támadás), a főbiás félelem (veszélyes pillangók) és a szokatlan (őzek támadják meg a bevásárlóközpontban vásárló embereket). SIERZ, *Rewriting the Nation...*, 76.