

Hermann Zoltán

## DRÁMAI MESÉK 1–4.

### Retorika és performativitás

Paul de Man retorika-elméletének – vagy még pontosabban: retorika-kritikájának – színház- vagy drámaelméleti, dramaturgiai következményeiről a hazai színházelméletben mostanában kevesebb szó esik. Kérchy Vera *Színház és dekonstrukció* című 2014-es könyve kitűnően foglalja össze – persze nem könnyű olvasmány a gyakorlatlan olvasónak – azokat az elméleti problémákat, amelyek a színművek nyelvének a „szándék szerinti” (vagy hadd tegyem hozzá: szándékolatlan) „jelentést termelő tropológiája” és a színházi nyelv „performatív töltete”<sup>1</sup> közötti lehetséges összefüggéseket járják körül. A posztmodern színházelméletek általában nem is tételezik a két aspektus közötti kapcsolat lehetőségét: a performativitással, a cselekvésközpontúsággal foglalkozó színházi modellek többnyire kétségbe vonják a drámai szöveg poétikai-retorikai teljesítményét (ld. még posztdramatikusszínház), a retorikaközpontú színházelméletek pedig végtelenül leegyszerűsítik a performativitás problémáját, mert – ahogy Kérchy Vera írja – „félreolvassák” John Langshaw Austin beszédaktus-elméletét.

A két szempont összekapcsolhatóságára, kicsit talán meglepő módon, éppen Paul de Man két tanulmánya, *Az olvasás allegóriáinak* (1979) *Mentegetőzések* című fejezete és a Heinrich von Kleist marionett-tanulmányáról szóló, *Az esztétikai formalizálás* című esszéje mutat példát. Nem bocsátkoznék bele most a tanulmányok ismertetésébe, csak egy fontos következtetést szeretnék levonni a két tanulmány megjegyzései kapcsán, és ezzel elejét venni a kortárs színházelméleti és kritikai diskurzusok felesleges köreinek: a színházi előadás ugyanis – főképpen a de Man-i retorika-kritika komolyan vétele által megképződő, többdimenziós színházmodellben – nem a dráma szövegét, hanem mindig a drámai szöveg retorikai és performatív működését, potenciálját viszik színre, vagy vallanak kudarcot az egyik vagy a másik aspektus színrevitelében!

Tulajdonképpen abban sincs semmi meglepő, hogy éppen az *Über das Marionettentheater*-ről írt Paul de Man-tanulmány javasol megoldásokat azokra az elméleti kérdésekre, amikre mi is keressük a választ. Jóllehet a *bábszínház* történetiségét tekintve nem kizárólagosan „gyerekszínházi műfaj”, de nem véletlenül működik tradicionálisan is roppant hatékonyan gyerekszínházként. Ha szabad itt egy, az amerikai filozófustól sem idegen pedagógiai szempontot is említeni, a bábszínház vagy a gyerekszínház talán még látványosabbá teszi a retorikai és performatív *potenciálok* színrevitelét. A gyerekek színházi-esztétikai tapasztalatait, valóságérzékelését, absztrakciós képességeit olyan mértékben teszi próbára, hogy ha nem is mindig valamiféle

1 KÉRCHY Vera: *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikalemélet színházelméleti kihívásai.* JATEpress Kiadó, Szeged, 2014. 187. p.

szisztematikusan felépített színházi nevelési projektként, de a maga esztétikai összetettségében is reprezentálni képes a (felnőtt) színházi befogadás minden később alkalmazható attitűdjét.

Jó tíz éve egy színházi társaságban ülve volt alkalmam végighallgatni egy akkor egészen melankolikusra hangolt beszélgetést, amelyben arról volt szó, hogy a magyar színházak a bábszínház és a *Rómeó és Júlia* között, a 8–14 éves korosztály számára nem játszanak semmit, s hogy a prózai színházak a későbbi felnőtt közönségüket is elveszítik (nem véletlen, hogy a musical ragadja magával ezt a korosztályt!), mert a prózai színházak a darabínség miatt nem tudják biztosítani a kiskamasz közönség folyamatos jelenlétét. Ma már ez nem így van. A néhai Bárka, a Kolibri, a Fővárosi Bábszínház, sok vidéki színház törődik a 12–14 év alatti közönséggel, és ezzel zökkenőmentessé igyekszik tenni a kiskamaszok „nagyszínházi” akkulturációját.

Katona József majdnem kétszáz éve a *Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni költőmesterség lábra nem tud kapni?* című esszéjében már megírta, hogy a színdarabokat publikálni kell. Nem elsősorban az olvasóközönségnek (bár nekik is), hanem elsősorban a színházi szakembereknek, dramaturgoknak, rendezőknek, kritikusoknak való olvasmányok ezek; másfelől pedig a színműíró-dramaturgi munkának is kell, hogy legyen látható, kézzel fogható produktuma és szakmai hitele. A magyar gyerekkönyvkiadás ebben a műfajban eddig nem jeleskedett: a drámapedagógiai kiadványokról pedig most feledkezzünk meg egy pillanatra.

2014-ben indult és 2015-re Markó Róbert és Papp Tímea szerkesztésében négy kötete jelent meg a *Drámai mesék* sorozatnak, amelyről beszélni szeretnék: a *Régi magyar történetek*, a *Grimmek újratöltve*, a *Legkisebb fiúk* és *A halhatatlan Vitéz László* című kötetek, s még három van előkészületben: az *Andersenek újratöltve*, a *Tündérek, királylányok, boszorkányok* és a *Mai magyar mesemondók*. Az idén a Selinunte Kiadó *Olvasópróba* című sorozatának második kötete jött ki: négy új gyerek-ifjúsági színdarab.

A kötetek és a *Drámai mesék* sorozat weboldala, a győri Vaskakas Bábszínház – a sorozat kiadójának – honlapján, számon tartja a darabok színházi bemutatóit és színpadra állításait. Egy színikritikust kétségkívül vonzana a színrevitel minden mozzanata, itt azonban csak a drámai szövegekben benne lévő – visszautalnék a bevezetőben mondottakra – retorikai és performatív lehetőségekről szeretnék beszélni.

A mesék színpadi adaptációjának, dramatizálhatóságának egyszerűsége látszólagos. A mesékben eleve vannak párbeszéddek, a narratív szövegrészek pedig átírhatók színpadi szituációkká. Ennél azonban – a mese mediális és filológiai történetiségét szem előtt tartva – sokkal többről van szó. Az adaptációk, a *Grimm-kötet* és a *Legkisebb fiúk* drámaszövegei ugyanis írott, narratív és párbeszéddek szövegeket is tartalmazó, Hans-Robert Jauß által *míxtum*nak nevezett formában lejegyzett meseszövegekből íródnak, miközben a XVIII–XIX–XX. századi meselejegyzések általában élőszóbeli mesemondások alapján készültek. A kötetekben megjelent mesék dramatizációja tehát voltaképpen rekonstrukció is lehet, amennyiben az élőszóbeli mesemondás monodramatikus, az elbeszélés és a szereplők hangját különféleképpen megidéző, kezdetleges „színeszi játékot”, a mesemondásba bevont közönség cselekedtetését igyekszik többszereplős, szituatív, esetleg a mese narrációs technikáját is felidéző, és a beszélt nyelv önértelmező retorikai alakzatait is kiaknázó formákká tágítani.

A *Drámai mesék* több darabja, Veres András *Tündérkeresztanya* című, cigány népmese alapján, jambikus szabadversben írt darabja (1.),<sup>2</sup> Markó Róbert és Tengely Gábor *Vas Laci*ja (3.),<sup>3</sup> Gimesi Dóra *Szemenszedett meséje* (2.)<sup>4</sup> és Orbán János Dénes *Erős Jánosa* (3.)<sup>5</sup> a „prológekban” – ahol a shakespeare-i megoldást követve a *prologus* egy élő szereplő, olykor maga a főhős! – magát a mesemondás aktusát is színre viszi. Tengely Gáborék darabjában a színpadi mesemondó nagyon izgalmas dramaturgiai helyzetekben vált szerepet a mesemondói és a darabbéli *én*jei között; Orbán János Dénes megoldása hasonló, nála is a főhős elbeszélésében halljuk a szituációkat összekötő történetmondást: az eltúlzottan önreflexív, önértelmező narráció, az, hogy maga a főhős vonja le a szituációk tanulságait, azonban gyakran hitelteleníti a drámai hatást.

Még egy problémát kell szóba hozni ezzel kapcsolatban: azt, hogy a színházi meseadaptációk performativitása a legtöbbször eleve a mesék Arnold van Gennep és Vlagyimir Propp által feltárt iniciatív, az átmeneti rítusokhoz kapcsolódó cselekményes perspektívaként jelenik meg. A mese főhőse minden esetben az a személy, aki sikeresen teljesíti az átmenet próbáit: nem mindegy tehát, hogy a mesemondó mesehős az utólagosságból, a sikeres beavatási rítus felől nézve meséli-e el saját történetét (ahogyan ez OJD-nél tapasztalható), vagy a narrációban fenn tudja tartani a rítus kétes kimenetele fölött érzett befogadói aggodalmat, együttérzést.

Ha a mesemondás külsődleges narratív eszközeit a színműíró kivonja a színpadra vitt meséből, megszabadulhat ezektől a bizonytalan helyzetektől. Ekkor azonban az a veszély fenyegeti, hogy – ha ragaszkodik a nyelvi performativitás kizárólagosan rituális mintázatához, hiszen ekkor szinte csak ennek nyomán marad észrevehető a színjáték mesei eredete – a drámai szöveg csak a *mixtum* szöveg színreviteleként, ábrázolásaként, párbeszédésítéseként fog működni. Tasnádi István általában ezt a megoldást választja a kötetekben megjelent darabjaiban – *Lúdas Matyi* (1.)<sup>6</sup>, *Farkas és Piroska* (2.)<sup>7</sup> –, és ilyen Szálinger Balázs *Fehérlófia*-adaptációja (3.)<sup>8</sup>, vagy Veres András *Holle anyója* és Pallai Mara *Jancsi és Juliskája* (3)<sup>9</sup> – utóbbi alcíme szerint: *Rémálom tizenkét jelenetben* – is. Ezekben a darabokban a tropológiának, a költői képeknek kell olyan erővel, olyan összetett, szimbolikus (mitikus, lélektani stb.) mélységgel rendelkezniük, amely elbírja a szöveg képszerűségének túlsúlyát. Tulajdonképpen a köteteknek ezek a metaforizáló, allegorikus darabjai nagyon sok szállal kapcsolódnak a XIX–XX. század fordulójához, a magyar szecesszió és szimbolizmus felnőtt mesedramáihoz, Balázs Béla *misztériumai*hoz, Lengyel Menyhért műveihez.

A négy kötet legjobb darabjában azonban tetten érhető az az erősen rétegzett dráma-modell – és színházi modell –, amely drámai nyelv önmagáról való, retorikai alakzatokra

2 *Drámai mesék 1. Kortárs magyar gyerekdarabok. Régi magyar történetek.* Szerk. MARKÓ Róbert – PAPP Tímea. Vaskakas, Győr, 2014. 133–152. pp.

3 *Drámai mesék 3. Kortárs magyar gyerekdarabok. Legkisebb fiúk.* Szerk. MARKÓ Róbert – PAPP Tímea. Vaskakas, Győr, 2014. 133–158. pp.

4 *Drámai mesék 2. Kortárs magyar gyerekdarabok. Grimmek újratöltve.* Szerk. MARKÓ Róbert – PAPP Tímea. Vaskakas, Győr, 2014. 123–146. pp.

5 *Drámai mesék 3., i. m.* 27–56. pp.

6 *Drámai mesék 1., i. m.* 51–84. pp.

7 *Drámai mesék 2., i. m.* 9–39. pp.

8 *Drámai mesék 3., i. m.* 57–110. pp.

9 *Drámai mesék 3., i. m.* 75–98., 99–122. pp.

épülő nyelvét és cselekvésként való színrevitelét egyszerre reprezentálja, sőt szinte felismerhetetlenné teszi a troplógia és a nyelvi performativitás külön létét. Gimesi Dóra *Rózsa és Ibolya* című mesedramája több népmesevariáns, Arany János azonos című verses meséjének, az Arany László-féle mesegyűjteményben megjelent *Ráadó és Anyicska* című mesének (eredetileg Arany Jánosné, Ercsey Julianna meséje volt) és Lakatos Menyhért átdolgozásának motívumait vette át. Valamiféle típusrekonstrukciónak is tűnhetne, ugyanakkor ezt az adaptációt inkább a mese mediális formáival való kísérletként kellene értelmeznünk: nem az olvasott/olvasható mese, hanem annak pl. a felolvasásban imitált, élőbeszéd-szerűsége sejlik fel a ritmizált szöveg mögött, dalformákat emel be, s ezzel műfaji sokszínűséget teremt, van humora és – hadd beszéljek egy félmondat erejéig kritikusként is – nincsenek benne olyan verselési, kádenciális üresjáratok, amik a kötetek néhány szövegében azért megtalálhatók. Minden sor valamiért van jelen, és nem azért, hogy a ritmusban vagy a hangzásban ne legyen hiányérzetünk. Ugyanakkor Gimesi Dóra *Rózsa és Ibolyája* vállal valami nagyon tradicionális gyerekszínházi megoldást is: a két király békekötésének didaktikus zárójelene ugyan valamelyest zárójelbe teszi a szöveg kaotikus szépségű nyelvi bravúrijait, de ezzel a gyerekközönységben a *minden jóra fordult* kötelező, megnyugtató befejezéssel biztosítja is a gyereknéző számára fontos lezártág-élményt, a felnőtt néző – főleg az esztétikailag iskolázott – pedig látja ennek a nagy kibékülésnek az illúzió-szerűségét, a pusztá retorikai szabályok miatti jelenlétét is. Gimesi Dóra *Szemenszedett meséje* – Grimmék Márton László és Adamik Lajos fordításában *Egyszemke, Kétszemke, Háromszemke* című meséje alapján készült<sup>10</sup> – ennél is erősebben a szóval való játékra épül, sőt a magyar líra (az iskolai olvasókönyvekből megismerhető magyar klasszikusok) idézetvilágát parodizálja. A versolvasáskor a versből „kihallgatott beszéddel” való azonosulás egyfelől a nézőnek (a 10–14 éves nézőnek?) a főhős felé fordul empátiáját mozgatja meg, ugyanakkor ironikus – a *Paul de Man-i irónia* értelmében vett – játékba kezd a mesehősök mechanizmuszerű jellemfejlődésével, vagyis nem-fejlődésével, a mesehős érzelem-nélküliségével. A *Szemenszedett mese* hősei, főleg a főhős, Erzsí folyton idézetekben, vagyis nem a saját nyelvükön beszélnek, hanem idegen költők mondatait alakítják át, adaptálják (ez egy második adaptációs tér a darabban) a szituációkra. A mostohatestvérek, Agónia és Begónia megölték Erzsí segítőjét, Pistát, a Kecskét. Következik a *Gyászdal*:

Még nyílnak a völgyben a kerti virágok,  
 (de) már sose nyílnak a réten a kecskék.  
 Nézd csak e sokszemű sanda világot,  
 Szörnyű hiányodat észre se vették.

Én se hiányzom senkinek immár,  
 Pistike, itt maradok teveled.  
 Réted a házam, a sírod a párnám,  
 Őrizem itt a te két szemedet.

10 KHM 130, ATU 511, ld. *Egyszemke, Kétszemke, Háromszemke*. In: GRIMM, Jacob és Wilhelm: *Gyermek- és családi mesék*. Ford. ADAMIK Lajos – MÁRTON László. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2005. 479–485. pp.

*Elülteti a két szemet.  
Elalszik.  
És a két szem helyén kinő a terített asztal..<sup>11</sup>*

Petőfitől Adyig. Pár sorral később, másik nótára: Kölcsey és Ady – és egy Szepes Béláné szövegére írt Karády Katalin szövegtöredék:

Habár a balsors néha tépve tép  
egy rossz napot segít egy jó ebéd  
Ne kérdezzétek, ki vagyok, ki voltam  
szeretet van a rántott karfiolban

melegség van egy nagy tányér levesben  
mit emberszemben annyiszor kerestem  
Nem is Mohács kell nektek általában  
csak túrógombóc egy nagy tál darában<sup>12</sup>

Pallai Mara *Hanyistókja – Avagy a grófkisasszony és a lápi szörny története* – (1.)<sup>13</sup> bizonyos értelemben már nem is mese, hanem a XVIII. századi magyar iskoladrámáknak – hiszen ebben a korban is játszódik –, közelebbről pedig Csokonai Vitéz Mihály vígjátékainak, a *Karnyónénak*, és tematikai hasonlóságuk miatt az 1799-ben írt *Culturának* a műfaji dekonstrukciója. A magyar *vadgyerek*-történet – lehet, hogy Francois Truffaut 1970-es filmje, vagy Werner Herzog *Kaspar Hausere* is ott van a darab mögött – nemcsak kulturológiai alaptörténet, de a nyelv hibás, defektus használata, a nyelv pusztá ábrázoló, képleiró funkcióira való leegyszerűsödése, a viselkedés, a cselekvés szabályainak korlátozott ismeretéből származó konfliktusok kezelhetetlensége mind a Paul de Man-i retorika-kritika színházi jelenlétének indirekt módon való igazolását szolgálják. Paul de Man joggal bírálta a szemiotikuskok hírhedt tételét, amely szerint a nyelvnek azért van kitüntetett szerepe a jelrendszerek között, mert más jelrendszereknek és önmagának mint jelrendszernek a megértése is általa történik: a de Man-i retorika ezzel szemben azt mondja, hogy a nyelvnek éppen ez a tulajdonsága akadályozza meg, hogy a nyelv, vagy egy adott a szöveg minden alakzatát maradéktalanul be tudjuk vonni az értelmezésbe, vagyis éppen a nyelv az, ami alkalmatlan önmaga leírására. A darab egészen kitűnő jeleneteiben, Istók és a grófkisasszony aszimmetrikus dialógusaiban és gesztusaiban folyton ezek a retorika- és performancia-hiányok kerülnek felszínre.

A legkülönösebb talán az, hogy a *Drámai mesék* eddig nem említett negyedik kötetében, *A halhatatlan Vitéz Lászlóban* olvasható, eredeti Kemény Henrik bábjáték-szövegekben – és néhol ezek imitációiban (Fabók Mariann, Kovács Géza, Veres András és szerzőtársai) – jelenik meg a legélesebben az a tropológiai és performatív dráma- és színházmodell, amit az előadás során igyekeztem körülírni.

Szinte kimeríthetetlen annak az értelmezése – tradíció vagy/és zsenialitás: hiszen Kemény Henrik darabjaiban a szerző és az előadó ugyanaz a személy, így a színrevitel

11 *Drámai mesék* 2., i. m. 138. p.

12 *Drámai mesék* 2., i. m. 139. p.

13 *Drámai mesék* 1., i. m. 17–50. pp.

eleve nagyon közel van a mesemondás archaikus, monodramatikus formájához is –, hogy például Vitéz László torz nyelvhasználata voltaképpen *micsoda*? Hogy a „kezeit csukálom”, „a világot bemángorolni”, a „Molinári bácsi” mint nyelvtorzítás mögött milyen bonyolult szimbolika, retorika és beszédcselekvés van, és hogy a bábjátékok humorának látszólagos primitívsege tulajdonképpen mennyire mély, az szinte beláthatatlan. Vitéz László ütődöttsége, autizmusa, ravaszsága, mediterrán és közép-európai identitása és egyúttal idegensége, aszimmetrikus dialógusai és korlátozott dramaturgiája – hiszen a bábjátékosnak csak két keze van! –, a nyelvihiány, a megértés eleve félreértésként való kezelése, vagy ahogy már említettem: a retorika- és performancia-hiányok olyan összetett színházi tapasztalattá állhatnak össze, amelyhez képest jószerevével csak egyszerűsödni tudnak a felnőtt színháznézők befogadói konvenciói és stratégiái.

Na, jó, azért ez *nincs teljesen így!* Kétségkívül sok minden van benne a színdarabok szövegében, és a színrevitel nemcsak esztétikai többletet hoz létre, de esztétikai és retorikai hiányokat is. Szóval, olvassunk drámát, mert a dráma irodalom *is*, nem csak színház!