

BÓDI KATALIN

A rejtőzködő Racine

JÁKFA LVI Magdolna, *A félrenézés esetei (Jean Racine drámái)*,
Pozsony, Kalligram, 2011.

A magyarországi színházelméleti és színháztörténeti hagyományok ismeretében legalábbis meglepő Jákfalvi Magdolna monográfiájának témaválasztása, hiszen – mindamelllett, hogy a középiskolai oktatásban és a színházi hagyományban nyomaiban még jelen van a francia klasszicista dráma fontosságára való rámutatás, illetve az általános műveltség mégiscsak őrzi Jean Racine nevét – maga a racine-i életmű gyakorlatilag hiányzik az olvasói és a színházi nézői köztudatból. A hiánypótlás feladata így bizonyosan összetett, amivel a szerző éleslátóan vet számot a kötet bevezető tanulmányában (*A félrenézés esetei: az alexandrinus és a szcenikai interpretáció*). A kötet címben és a bevezető fejezet címében egyaránt hangsúlyos *félrenézés* fogalma különleges vezérmetaforája a kötetnek, amely a félreértelmezések és a félreolvasások zsákutcáinak megmutatásával, a recepciótörténet sarokpontjainak ismertetésével párhuzamosan hangsúlyossá teszi a drámák korabeli kulturális közegéből eredő, a megértéshez Jákfalvi szerint elengedhetetlen nyelvi-dramatikus-színházi stb. tényezőket. A félrenézés a monográfia vonatkozásában is érthető hétköznapiabb értelemben, vagyis elhallgatásként, a szégyenkezés sajátos megnyilatkozásaként, ahogyan nem nézünk szembe, nem merünk szembenézni bizonyos jelenségekkel, jelesül a Racine-életmű hatástörténetével, szerteágazó, többek között színház- és irodalomtörténeti belátásaival. Nem veszélytelen ez a döntés, hiszen Racine (nem vitatható) felmentését sejteti a rossz, az érthetetlen, az olvashatatlannal jelzők alól, illetve feltételezi a helyes, a jó, a megfelelő értésmód létezését is. A monográfia azonban kikerüli ezt a csapdát annak nyomatékosításával, hogy a francia klasszicista dráma meghatározó alakjának körvonalazásában mindvégig kiemelt marad a néhez hozzáférhetőség alaphelyzete, illetve az értelmezés lehetőségeinek tudatos keresése.

Adott tehát egy vitathatatlan jelentőségű szerző, aki a francia nemzeti irodalmi kánon kiemelt figurájaként mára sajátos emlékezethellyé vált a kultúrában és a kultúra történetiségének felismerésében, kapcsolódik hozzá egy markáns rendezői-dramaturgiai-színjátszási hagyomány, valamint a 20. századtól egy jelentős irodalmi és irodalomkritikai figyelem, ami folyamatosan idézi és értelmezi az életművet. Illetve adott a magyar recepció majdhogynem teljes hiánya, amit az 1963-ban magyar nyelven közreadott, kritikai kiadás helyett használatos összes drámái és a diákkönyvtári kiadványok¹ készíthettek volna elő, s amit azonban eleve megnehezít az alexandrinus mint nyelvi-zenei forma, a 20. századi, jellemzően lélektani realista játszásmód, és egyáltalán a Racine-

¹ *Jean Racine összes drámái*, ford. Illyés Gyula et al., Bp., Magyar Helikon, 1963.; *Corneille és Racine drámái*, ford. NEMES NAGY Ágnes, SOMLYÓ György, VAS István, Bp., Európa, Európa Diákkönyvtár, 1993.

rendezések teljes hiánya a megelőző évszázadokból. Vannak természetesen kontextusok, kapcsolódási pontok, sajátos bejáratok a Racine-drámák olvasásához, amelyeket ismerhetünk vagy lehetőségünk lenne ismerni magyar nyelvű olvasóként is. Ilyen (lehetne) például Proust többszörös *Phaedra*-idézete *Az eltűnt idő nyomában* regényfolyamában (például a *Guermantes-ék* című részben a párizsi Opéra-Comique *Phaedra*-előadásáról), vagy Lucien Goldmann *A rejtőzködő isten* című (magyarul 1977-ben kiadott) monográfiája Pascal és Racine tragikus látásmódjáról. Ismert lehet még a Roland Barthes életművében elementáris jelentőségű Racine-vita, amelyet kontextusával és hatástörténetével részben Angyalosi Gergely Barthes-monográfiájából ismerhetünk,² illetve a *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből* című kötetből,³ amely közli Barthes *Sur Racine*-jének (1963) két hosszabb részletét, illetve George Poulet tanulmányát a *Phaedráról*. Az utóbbi évek (évtizedek) színházi bemutatói közül egyedül Tasnádi István *Fédra fitness* című, 2009-ben bemutatott darabja tekinthető Racine kísérletező és innovatív színrevitelének Magyarországon.

Azt, hogy Racine olvasása mégsem nyomasztóan fehér folt, esetleg bizarr egzotikum a szakmai olvasó számára, nemcsak az elősorolt, egyáltalán nem távoli vagy idegen értelmezések biztosítják, hanem Jákfalvi Magdolna két alapvető döntése is: a részben magától értetődő, a klasszikus szöveg újraolvasásának gyakorlatát választó interpretáció hangsúlyozása, részben pedig az ezzel szorosan összekapcsolódó, de a magyar értelmezői hagyományban rendre háttérbe szoruló másik apparátus, a dramaturgiai olvasás alkalmazása. Utóbbival nemcsak azt a nem elégszer hangsúlyozott színházelméleti közhelyet rögzíti, hogy a drámaszöveg és a színpadi műalkotás nem ekvivalensek, hanem azt is, hogy az irodalmi szöveg a színházi kontextus nélkül hiányosnak, nehezen hozzáférhetőnek mutatkozik, s veszélyesen kínálja fel magát a *félrenézésnek*, amely a francia klasszicista dráma kánonjának időbeli, radikális halványodásával folyamatosan adott. Az interpretációs módszer, amelynek egyik vezérfonala a darabok keletkezési sorrendjükben történő elemzése, az egyes szövegek vonatkozásában ráadásul felidézi a „félre” színházi fogalmát, vagyis színpadi gyakorlatát, amennyiben rámutat azokra a szöveghelelyekre, amelyeken keresztül a drámák metaforikusan közvetlenül az olvasóhoz/nézőhöz fordulnak – egyfajta önreflexív magyarázatként saját értelmezésükhöz.

A bevezető tanulmányban is kiemelten kezelt játékhagyomány, illetve a darabokhoz kapcsolódó paratextusokkal (előszavak, viták, színházi dokumentációk – például az előadásokról, a díszletekről fennmaradt metszetek) való számvetés az egyes fejezetekben is nagy hangsúlyt kap: ezeknek a rendre rejtve maradó kontextusoknak a megmutatásával Jákfalvi sajátos nyomozásba vonja be az olvasót, akinek legalább két fontos belátása adódik. Egyrészt világosan megmutatkozik, hogy miként hat a szerteágazó kulturális (színházi, irodalmi, társadalmi, politikai stb.) és technikai tényezőknek alávett játékhagyomány az írott szövegre, a drámairodalomra. Másrészt pedig – és ebben ki-

² Roland Barthes, *a semleges próféta*, Bp., Osiris, 1996;

³ *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya, Bp., Kijarat, 2007.

emelt szerepe van a Racine-életműre vonatkozó 20. századi figyelemnek – a klasszikus problémájával és a hagyományozódás jelenségeivel történő számvetés fontos módszertani példát mutat gyakorlati szempontból: mindez jól kamatoztatható nemcsak szaktanulmányok, hanem a kritikák írása során, illetve a tanításban egyaránt. Az egyes dráma műveket elemző fejezetek címe egy-egy jól megválasztott metaforával irányítja figyelmünket az interpretációk olvasásában, amelyek jellemzően kibontják a drámadiskurzusok dramaturgiai szerkezetét, a darabok színház- és irodalomtörténeti kapcsolódásait, de sosem maradnak elfogultak vagy naivak abban a tekintetben, hogy ne tennék világossá adott esetben egy dráma hozzáférhetetlenségét, érthetlenségét a mai, kortárs közegben.

Racine első darabját, *A testvér-ellenfeleket* Jákfalvi a thébai mondakörtől és a hozzá kapcsolódó antik drámatradíciótól (Szophoklész, Euripidész, Seneca) való távolságában vizsgálja, rámutatva az antik örökség adaptálásának nehézségeire. A francia klasszicista színházi szerzőknek ugyanis számot kellett vetniük a hagyományozódó történetek rövidségével, amelyek a kar énekeinek és egyáltalán a kar funkciójának kiiktatásából adódtak. A dramatikus egyszerűség megőrzése érdekében Racine Iokaszté karakterét erősíti meg, ez az egyik alapja a darab különleges szenvedély-diskurzusának, ami az érzelmek visszafojtása és kirobbantása alapján rendezi el a cselekményt. *A testvér-ellenfelek* előszavában Racine Arisztotelészre hivatkozik a tragikus téma lehetőségeinek megítélésében, így a darab elemzésében kifejezetten lényeges az a filológiai felfedezés, amely Jákfalvi bevezető tanulmányának tanúsága szerint az 1980-as évektől átrendezte azt a hagyományosan elfogadott elgondolást, miszerint az antik drámapoétikai tudás Racine számára csak közvetítőkönyv, elsősorban Boileau-n keresztül volt hozzáférhető. Egy Racine hagyatékából előkerült Arisztotelész-kiadásból ugyanis az vált világossá, hogy Racine fordította, illetve kommentálta is a tragédiára vonatkozó passzusokat, ami a szerző tudatos és alapos elméleti felkészültségét, tragikum és dramaturgia közötti kapcsolat kimunkálásának igényét jelzi. *A Nagy Sándor* című darab dramaturgiai elemzése viszont azt mutatja meg pontosan, hogy a történelmi téma a klasszikus hőszeménnyel mennyire sérülékennyé válik az aktualizálás folyamatában, vagyis a korabeli udvari kultúrának való megfelelni akarásban: a darabban mára zavaró a gáláns beszédmód és a szerelmi történetzsal mellett a dicsőséges uralkodó alakja, míg XIV. Lajos udvarának mikrokörnyezetében még elsődleges értelmezési mintaként működhetett az abszolút monarchia legitimizálása. Az azonosítás automatizmusának megszűnésével azonban Nagy Sándor sokkal inkább a kulturálisan és érzelmileg barbár (Jákfalvi szavaival: „alien”) figurájává válik, ami nem feltétlenül a darab esendőségét, hanem sokkal inkább a színház mint olyan időbeli és kulturális beágyazottságát és a jelentések változásának dinamizmusát teszi érzékelhetővé.

Az *Andromaché* című darab elemzésében is jól látható a kötet egészében finoman jelenlévő sajátos metaolvasás, ami folyamatosan számot vet mind Racine, mind a klasszicista színház idegenségével, rákérdezve és rámutatva egyáltalán azokra a kulturális szokásokra, amelyek az újkortól kezdődően a színház intézményéhez kapcsolódnak:

„Minden olvasó előtt a legerősebb és legelriasztóbb drámaolvasási hagyomány a klasszicista szabályrend.” (66.) A Racine-tragédiákban meghatározó antik inspiráció mint témaadaptáció és mint színházi forma átvétele, ahogy azt fentebb is láthattuk, már eleve feladatként értendő a szerző számára, s ezekre az értelmezői konstrukciókra rakódik rá az elmúlt háromszáz év színházi-dramaturgiai-olvasói stb. gyakorlata, ami különösen hangsúlyossá teszi a klasszicizmustól való radikális eltávolodást. Jákfalvi az *Andromaché* mellett más Racine-darabok újraértelmezésében is kiemelkedően értő példaként tekint Antoine Vitez 1970-es évekbeli rendezéseire, amelyek az aktivista és közösségi alkotást helyezték az előtérbe. Nem lehet azonban félreérteni: nem az egyetlen, a „helyes” autentikus kortárs színpadra állításra mutatnak rá ezek a hivatkozások, hanem arra a potenciálra, ami a Racine-darabokban rejlő teatralitás kibontását teszi lehetségessé.

A „nagy” tragédiák elemzését előzi meg az egyetlen vígjáték, a *Pereskedők* értelmezése. Ez a dráma – azzal együtt, hogy a fejezetcím szerint „csak” próba, hiszen Racine-t már kortársai is elsősorban tragédiászerzőként tartották számon – a szerző legtöbbet játszott műve a 17. században. Ez a darab ad alkalmat a francia klasszicista dráma magyar fordításhagyományával való számvetésre: Illyés fordítása Racine vígjátékát a többi 17. századi komédia mellé helyezi, s ebben az esetben is ugyanazt a kulturális fordítást alkalmazza, amit Molière-nél, vagyis „a tizenkilencedik századi magyar vidék rekonstruált nyelvi stilizációját választotta.” (85.) Petri Györgynek az 1980-as években Székely Gábor Molière-rendezéseire készített fordításai egyértelműen eltávolítják a paraszti témától a francia klasszicista drámát, s egyúttal arra is élesen rámutatnak, hogy Illyés nyelvi-kulturális fordítói gyakorlata Racine komédiájához végképp nem illeszkedik – s amint látni fogjuk, a magyar olvasó számára ez csak tovább bonyolítja a darab egyébként is agyafűrt összetettségének értelmezési esélyeit. Az elemzés folyamatában Jákfalvi ezután éleslátóan vet számot a komédia (Molière által továbbvitt) menandroszi, illetve (a háttérbe szoruló) arisztophaneszi hagyományával a klasszicista színházban, rámutatva a jellemkomédia, az erkölcskomédia és a cselkomédia kényszerítő kereteire. Azzal, hogy végeredményben dramaturgiai gyakorlathként értelmezi a darabot, rávilágít, hogy Racine működő színházi eseménnyé formálja az ó- és újkomédia kettős antik hagyományát. A konklúzió megint csak olvasható egyfajta kiterjesztésként, ami tehát nemcsak Racine és nemcsak a *Pereskedők* vonatkozásában érvényes belátásokat fogalmaz meg, hanem a komédia mint színházi forma tanulmányozásához is keretként szolgál: „hiszen a vígjáték mindig kortárs reakciókra épít, bár a komédia-szerkezet a legmervebb dramaturgiai váz, figurái a legstabilabbak, a kontextus nyelve és humora mégis gyorsan elavul. Ez történt itt is.” (96.)

Úgy vélem, hogy a bevezetőben és az első tanulmányokban hangsúlyozott kontextusok s a pontosan érzékelhető metadiszkurzív teljesítményű elemzési egységek (például az arisztotelészi hagyományról, a dramaturgiai olvasásról, a hagyomány rétegzettségéről stb.) mintha a további fejezetekben már átadnák a helyüket az interpretáció játékosabb – vagy más jelentéseket integrálva –, szinte nyomozói izgalmakat generáló tevé-

kenységének, nem nélkülözve továbbra sem természetesen a legmélyebb szakmaiságot és az értelmezői hagyománnyal történő folyamatos számvetést. A *Britannicus*-fejezet a látás (szem, tekintet, színlelés, megfigyelés, megértés, igazság) metaforája köré rendezi a szerelem, a hatalom és az örület dramatikusan folyamatának megértését. A *Bérénice*-t elemző szakasz az átmenet fizikai és metaforikus jelentéseit használja fel, miközben a lírai alaphelyzet dramatizálási lehetőségeivel is számot vet a sírás nézőtéri és színpadi (szövegbeli) végigkövetésével. A *Bajazid*, illetve a *Mithridates* dramaturgiai elemzésében a férfinősként által színre vitt hatalom válik középponti fogalom: magán és köz, politika és erőszak, szimbolikus és tragikus bonyolult és egymást olvasó hálózata lesz látható, többek között a corneille-i hagyomány, a *coup de théâtre* és a színpadi beszéd teljesítőképesége kontextusában.

Adott szerző műveiről azok keletkezési sorrendjében olvasni óhatatlanul megnyitja a fejlődéstörténetként értelmezés veszélyét, ahogyan a tökéletesség (látszólagos) ígérete felé visz az elemzett szövegek sora. Az ilyen típusú struktúrában ugyanakkor mégiscsak hangsúlyos lehet az egységesítő értelmezői narratívától való mentességnek a szándéka, ahogyan tehát nem választ az interpretáció hangsúlyos kulcsfogalmakat az életmű egészének értelmezéséhez, „csupán” az időrendre hagyatkozik – ez utóbbi látszik érvényesülni Jákfalvi Magdolna Racine-monográfiájában. Éppen ezért rendkívül izgalmas, ahogyan ezek az egymásra következő drámák egymásra (is) felelnek: *Bajazid* és *Mithridates* férfinősként-uralkodóinak tragédiájára két olyan dráma következik, amelyekben női figurák köré rendeződik a tragikum. Az *Iphigénia* elemzésében a mitológiai és színháztörténeti apparátussal való szükségszerű számvetés folyamatában nemcsak a felismerés és a bűnhődés, hanem az identitás (keresésének, rögzíthetlenségének) problémája is megmutatja az újraértés lehetőségét.

A *Phaedra* státusza azonban egyértelműen más minden eddig elemzett Racine-darabhoz képest, hiszen a kötet előszava (és valószínűleg az olvasói várakozás is) kiemelten figyel a darab recepciótörténetére. Ennek különlegessége abban is rejlik, hogy a mű „átmentése” Adrienne Lecouvreur és (*Az eltűnt idő nyomában* Marceljének emlékezetében is hangsúlyosan kezelt) Sarah Bernhardt színpadi sikereinek, illetve romantikus költői estekre rövidített szerepléseiknek köszönhető. Racine ráadásul maga is a legjobb darabjának tekinti a *Phaedrát*, ami „a legfenségesebb dolog, amit színpadra vitt”. (203.) Jákfalvi Magdolna a szóban, a kimondásban rejlő bűnösség problémáját állítja elemzése középpontjába, azt megmutatva, hogy a beszédaktusok miként válnak a teatralitás működtetőivé és a bűn jelölőivé a kimondások és az elhallgatások következtében. Rendkívül lényeges, hogy számot vet Barthes 1963-ban megírt *Sur Racine*-jének hatástörténetével, aki a kegyetlen Racine-t a középpontba állítva az el nem követett bűn tragédiájaként elemzi a darabot – ez az interpretáció pedig majd Antoine Vitez 1975-ös rendezésében megjelenik, s az olvasásban bizonyosan azóta is meghatározó. Ebben a fejezetben kiemelt hangsúlyt kap a számvetés a színházi-rendezői és irodalomtörténeti hagyománnyal, ami bizonyítja, hogy a hagyományosan irodalmi szöveggént szá-

mon tartott drámák színpadra állítása mindig a jelentések keresésének színreviteleként is érthető.

A kötet utolsó tanulmányának kiindulásában a színháztörténeti vonatkozások a leginkább lényegesekek: az *Idill*, az *Eszter* és az *Atália* az életművet lezáró, sőt, már csak az életmű függelékeként kezelt szövegek a recepciótörténetben, ami elsősorban a szövegek műfaji besorolásának nehézségéből ered. Az *Eszter* és az *Atália* egy lánynevelő intézet számára készült darabok, amelyekben egyszerre hangsúlyos az erkölcsi és az irodalmi nevelés. Mivel a témájukat a zsidó-keresztény hitvilágból merítik, az értelmezői hagyomány elsősorban Racine valláselméleti téziseire korlátozza a figyelmét, s nem vet számot a színházi kommunikáció módozataival. Ebben persze akadályozza a *théâtre religieux* kontextusának idegensége, illetve az opera udvari tradíciója, amely az *Idill* esetében is az értelmezés egyik kerete lehet – összekapcsolódva az ismét gyümölcsözőnek bizonyuló dramaturgiai olvasással.

Az egyes fejezetek metaforikus címei és frappáns lezárásai, valamint a bevezető tanulmány erősen koncipiáló jellege miatt nem hiányolható a kötet végéről az összegző utószó: a két lezáró fejezet inkább „kivezetőként” működik. Egyikben a Racine-darabok magyarországi bemutatásáról olvashatunk, csekély számuk miatt Racine valódi hatástörténetéről mégsem beszélhetünk; a második szöveg pedig az appendix-dramák között elemzett *Idill* librettójának fordítása. Kísérlet lenne ez is az ismeretlen Racine megmutatására? A szöveg mindenesetre nem olvasható függetlenül Jákfalvi Magdolna monográfiájának szakmai szándékaitól, amelyek egyszerre mutatnak komoly belemélyedést, az értelmezés sokszor játékos-ironikus kísérleteit, s tagadhatatlanul egyfajta ünnepélyes tisztelgést a francia drámaszerző előtt.