

Limpek László

Színház a klasszicista Franciaországban

AVAGY RACINE MIÉRT NEM SHAKESPEARE?¹

„A régi színházban minden olyan békés volt, hogy a nők, akik szinte a lakásukat sem merték elhagyni, a gyerekükkel is teljes szabadságban jártak oda. De itt az előadásokat szüntelenül megzavarják a kicsapongó fiatalok, akik csak bajt keverni mennek oda, akik rettegésben tartanak mindenkit, és akik ott gyakran gyilkosságokat is elkövetnek.”

A XVII. század Franciaországának egyik legfontosabb színházi gondolkodója, d’Aubignac abbé 1657-ben adta ki több száz oldalas eszmefuttatását a színházról, *Pratique du théâtre* (A színház gyakorlata) címen, melyből a fenti részlet alapján az derül ki, hogy a XVII. században még nem futball-, hanem színház-huligánok keserítették a kulturált kikapcsolódásra vágyó művelt közönség életét.

Pedig már 1657-ben vagyunk. Vége a harmincéves háborúnak, vége a Mazarin ellen indított, öt évig tartó Fronde mozgalomnak, XIV. Lajos lassan személyesen is uralkodhat országában, öles léptekkel haladunk a francia kultúrtörténet egyik virágkora felé. Sőt, voltaképpen már benne is vagyunk: több mint húsz éve van Akadémia Párizsban, kinyitott az új Sorbonne, Descartes leírta, hogy *Cogito ergo sum*. Ami a színházat illeti, húsz éve, hogy Corneille *Cidje* a francia dráma-történet egyik jelentős, ha nem a legnagyobb sikerét aratta, és a következő évben megjelenik Párizsba Molière társulata is.

Abban a színházban, ahol Racine és Corneille darabjait általában elképzeljük – a klasszicista stukkókkal gazdagon díszített színházteremben, ahol a király mulat, a legyezőjüket keblükön pihentető, parókás dámák között –, nem nagyon lenne helyük kötekedő embereknek. Ám mivel d’Aubignac abbé többször volt XVII. századi színházban, mint mi, kénytelenek vagyunk módosítani a francia klasszicista színházról alkotott, legfőképpen talán kosztümös filmek által ihletett képünket, mely számos félreértést és tévhitet tartalmaz.

Ezek közül talán a legsúlyosabb, hogy a klasszicista színház előtt legfeljebb karnevál és vásári komédia lé-

tezett Franciaországban, és a klasszicista tragédia szinte a semmiből született. Sőt: kitalálta önmagát. Mint ismeretes, a klasszicizmus egyik legfontosabb ismérve a szabályozottság, és legfőképpen a művek antik példa szerinti megszerkesztése. Különösképpen igaz ez a színdarabokra, leginkább pedig a tragédiákra, melyekben tilalmak és előírások szabályozták mind a szöveg dramaturgiáját, mind a stílusát. Egy klasszicista tragédia cselekménye nem futhat több szálon, nem játszódhat több helyszínen, nem lehetnek benne meghökentető fordulatok, sem megbotránkoztató jelenetek, ami nem kevesebbet jelent, mint hogy a szereplők nem léphetnek testi kontaktusba egymással. A klasszicista színházelméletben például több éven át tartó heves vita alakult ki a tragédia cselekményének maximális időtartamáról: az egyik tábor szerint huszonnégy óra alatt kell végbemennie, míg a másik legfeljebb tizenkét órát tartott elfogadhatónak.

Ha mindezt végiggondoljuk, a francia klasszicista drámában szinte minden tilos, ami színpadon érdekes lehet: nincs meglepő cselekmény, nincs párbaj, sem romantika, nincs éveken átívelő – mondjuk – hamleti feszültség, nincs látványos díszletváltás. A karakterek javarészt egymásra hasonlító antik hősök, akiknek a történetét ráadásul a közönség rendszerint jól ismeri. És mindez persze versben. Ha a klasszicista tragédiát előzmények nélküli, önmagát kitaláló színháznak tekintjük, arra a következtetésre jutunk, hogy megpróbálhattak volna valami jobbat is kitalálni, mert ebben az elméletben minden van, csak épp színház nincs.

Csak hogy természetesen nem előzmények nélküli. Az igaz, hogy a XVI. századig tényleg nemigen lehet tragédiáról beszélni Franciaországban. Ellenben a XVI. század második felétől kezdve igen aktív színházi élet van kialakulóban, elsősorban Párizsban, valamint két fontos kereskedővárosban, Lyonban és főleg Rouenban. Kőszínház eleinte még nincs ugyan, de ahogy az előadások népszerűsége nő, egyre nagyobb az igény arra, hogy a produkció jól elkülönített térben játszódjon. A darabokhoz ezért előbb labdaházakat bérelnek, majd lassan megépülnek az első színházak is. Közben elég erős kölcsönhatás alakul ki a környező országok színházával, főként az ekkoriban Európát járó olasz,

¹ Ezt a cikket a *SZÍNHÁZ* folyóirat felkérésére, a Nemzeti Színházban bemutatott *Atália* apropóján írtam, de a Nemzeti előadását nem láttam, ahogy kritikát sem olvastam vagy hallottam róla.

spanyol és angol társulatokkal. Mindennek következtében a darabok témája és stílusa egyaránt színesedik. Ahogy a közönség „polgárosodik”, és ezzel együtt „intellektualizálódik”, a darabok írói is szívesebben nyúlnak komolyabb témákhoz. Többségük egyébiránt jogász, ami nem meglepő, mivel ők egyaránt jól ismerik koruk társadalmi konfliktusait és a retorikáját. Corneille is ügyvéd volt, Molière is tanult jogot. A kezdeti idők tragédiái ezért sokszor mutatják be, milyen fatális következményekkel jár, ha valaki vét a törvény vagy a jó erkölcs ellen. Ugyanebben az időben éli Franciaországban első virágkorát a regény, ezért népszerűek a regényesen csapongó, kalandokat elbeszélő darabok, dívik a közönség „ijesztgetése” is, például „vademberek” (fekete rabszolgák) rémséges tetteivel, ahogy az ismeretlen szerző tollából származó *Tragédie française d'un more cruel* (Francia tragédia egy kegyetlen mórról) című darabban, mely azt mutatja be, hogy miként áll bosszút és irtja ki gazdája egész családját egy rabszolga, akit a főszereplő, Rivierey, elragadtatván magát, megkorbácsolatott.

E tragédiák szinopszistát olvasva azonban csakhamar kiderül, hogy meglehetősen lassúak, dramaturgiájuk kezdetleges, cselekményük kitalálható, és – noha már versben íródtak – nyelvezetük sokszor suta. Ezeket a darabokat még passzióból írják, általában ismeretlen szerzők – csak az 1630-as évektől lehet már megélni drámaírásból. Gazdagodik viszont az előadások látványvilága, a századfordulóra divatba jönnek a gépek, a sok statisztával – sőt állatokkal – előadott nagy jelenetek. 1626-ban a *La folie de Clidamant* (Clidamant őrülete) című darab számára például középen egy palotát, balra a tengert egy nagy (valószínűleg mintegy ötméteres) hajóval, jobbra pedig egy szép hálószobát, díszes, baldachinos ágygal ír elő a szerző, Alexandre Hardy.

A klasszicista színházelmélet erre a korabeli színházra adott válasz. A regényes, túlbonyolított cselekmény helyett tisztaságot, átláthatóságot kíván. Az összetett, monumentális díszletek, az érthetőséget zavaró helyszín- és időpontváltások helyett egyetlen idő és tér körbejárását írja elő. Az erőltetett meglepetések helyett racionalitást keres, a hatást keltő, gyakran öncélú szerelmi jeleneteket visszautasítja, akárcsak a véres aktusokat. (Ez utóbbihoz egyébként az is hozzájárul, hogy a XVII. századtól arisztokrata hölgyek is járnak színházba, akiket a szerzők és a színészek kímélni szeretnének. Ha belegondolunk, mekkora jelentőségre tettek szert valamivel később az általuk szervezett és – nem utolsósorban – finanszírozott irodalmi szalonok, nem is csodálkozhatunk ezen.)

A klasszicista változásoknak természetesen az is oka, hogy a növekvő érdeklődésnek köszönhetően a színház lehetőségei bővülnek. Ahogy a közönség gyorszik, úgy nő a színház véleményformáló hatalma is, ami felkelti a politika érdeklődését. Legelőször perse Richelieu-ét, aki kiváló diplomataként úgy dönt, számára az a legelőnyösebb, ha a színházat a maga szolgálatába állítja, így – a francia történelem során először – a színház állami támogatást kap. Ez azt is jelenti, hogy a színháznak lojálisnak kell lennie az uralkodó iránt; Richelieu politikája az államhatalom megerősítését célozza, és a XVII. századi tragédia elő-

szerepettel ábrázol az állam szolgálatában ténykedő hősokeket.

Látható tehát, hogy a klasszicista tragédia öncélúnak tűnő szabályai egyáltalán nem az elmélet torzszülöttjei, hanem nagyon is racionális és gyakorlati megfontolás eredményei, amit nem kizárólag az ókori görög színdarabok tisztelete táplál, hanem legalább ennyire a XVI. századi „populáris-vulgáris” tragédia kritikája is. Továbbra is nehéz azonban elképzelni a klasszicista drámát a színpadon, ha a színpadiasság tökéletesen hiányzott belőle. Erről megoszlanak a vélemények, mivel nemigen tudhatni, pontosan hogyan festett egy előadás a XVII. századi Franciaországban. Egyesek szerint a színészek arcjátéka, gesztusaik és mozgásuk szigorúan kódolva volt. Mások úgy gondolják, hogy ha volt is ilyen kód, annak jelentőségét nem szabad túlértékelni. Bár a darabokat délután játszották, a zárt színház gyertyákkal megvilágított színpadán aligha látszott, ki hogyan tartja a kezét, és a látvány másodlagos szerepéről tanúskodik az is, hogy – ellentétben a nézőtér olasz típusú elrendezésével – a legjobb helyek, a páholyok nem félkörívben voltak elhelyezve, hanem a színpadra merőlegesen, így némelyikből be sem lehetett látni a teljes színpadot. Amelyen pedig díszlet már nem volt, csak egy festett háttér. A színpaddal szemben lévő földszinten a közönség állva nézte az előadást, köztük a d'Aubignac abbé által kifogásolt bajkeverők is. Hátul szintén ülőhelyek voltak, sőt, 1637-től a színpadon is – ugyanis ekkor mutatják be Corneille *Cidjét*, s az óriási siker miatt a színház nem győzi hová ültetni a nézőket. A színpadra szóló jegyek nyolcszor-kilencszer annyiba kerülnek, mint a földszintiek, de ennek ellenére olyan népszerűek, hogy a XVIII. század közepéig szokás marad, hogy a leggazdagabb nézők a színpadon üljenek (a felvilágosodás nagyjai, élükön Voltaire-rel, erősen hadakoznak majd e gyakorlat ellen, ám a színészek nem kívánnak elesni ekkora bevételtől – végül 1759-ben egy Lauraguais nevű gróf harmincezer frankért nemes egyszerűséggel megveszi az egész évadra az egész színpadot, csak takarítsák el onnan az ülőhelyeket).

Onnantól kezdve tehát, hogy a klasszicista dráma visszautasítja a hatásvadász, monumentális díszleteket vagy az öncélúnak titulált párbajokat, gyilkosságokat, a félhomályban nem sok mindenről szólhat a színpadi látvány. A színészi játékról kevés információ van, de tekintve, hogy drámaiskolák ekkor még nem léteznek, és a színész körülbelül a kéjhölgyvel van egy társadalmi szinten, nem valószínű, hogy egységesen jó színvonalról beszélhetnénk. Rendezés pedig természetesen egyáltalán nincs, még azt is csak a XVIII. században kezdik igazgatni, hogy melyik színész pontosan mikor és merről jöjjön a színpadra.

De mi lehetett akkor érdekes a színpadon? Jóformán egyetlen dolog: a szöveg. A klasszicista dráma értelmi dráma. A francia barokk populáris színházára adott válaszként minimalista színpadképeivel és cselekményével a szöveget kívánja előtérbe helyezni. A drámaíró költő. A színdarab irodalom. Akkor tartják jónak, ha olvasva is ugyanazt az élményt nyújtja, mint eljátszva. A klasszicista tragédia először fordítja ki a színházat: nem megmutat, hanem segít elképzelni. A színpadon nem cselekmény van, hanem szöveg.

Ez utóbbi formája rendkívül fontos: a század második felére kötelezővé válik a klasszikus francia versmérték, az alexandrin, melyhez külön dikciót találnak ki. Nagyon valószínű, hogy az érzelmek megjelenítésénél fontosabb a szöveg megfelelő ritmusra vagy dallamra való deklamálása. (Vonzó lenne Corneille-t a rap atyjaként emlegetni, de ettől most eltekintünk.)

Mindezzel el is értünk ahhoz a kérdéshez, amit kultúrkörökben nem illik feltenni, de szinte minden színházi ember felteszi magának legalább egyszer: miért olyan rossz Racine? Magas labda, csapjuk le: mert értelmiségi. Persze a kérdés még csak nem is így hangzik, hanem úgy, hogy miért nem tud Racine is olyan jó lenni, mint Shakespeare. Csakhogy Racine-t Shakespeare-rel és úgy általában azzal a színházzal összevetni, amit az emberek nagy része érdekesnek tart, olyan, mintha Quentin Tarantinót hasonlítanánk össze Tarr Bélával. Ugyanezért olyan nehéz Racine-ból jó előadást rendezni. Aki azt várja, hogy történjen a darabban valami érdekes, keserűen csalódnai fog: Racine darabjaiban ugyanis semmi sem történik, a történet a háttérben játszódik, a szereplők fejében, és legfőképp a közönség képzeletében. Lehet Racine-ból ma jó szín-

ház? Persze, hiszen bármiből lehet jó színházat csinálni, épp erről szól a műfaj. Csakhogy az igazi kérdést fordítva kell megfogalmazni: lehet-e a jó színházból Racine? Valószínűnek tartjuk, hogy aki ez utóbbi problémát megoldja, az találja meg az utat az élvezhető klasszicizmus felé. És ha közben még a huligánokat is visszacsalogatná a színházba... tíz Shakespeare-t adnánk érte.

IRODALOMJEGYZÉK:

BERTRAND, Dominique, *Lire le théâtre classique*, Paris, Armand Colin, 1999.

Biblio 17 : *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004, 165/2006.

BIET, Christian (sous la dir. de), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e–XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006.

MAZOUER, Charles, *Le théâtre français de l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2006.

CITTON, Yves, POIRSON, Martial, BIET, Christian (sous la dir. de), *Les frontières littéraires de l'économie: XVII^e–XIX^e siècles*, Paris, Desjonquères, 2008.

Rádai Andrea

Racine-ásatás

JEAN RACINE: ATÁLIA

Vannak drámák, amelyekről érdemes letörölni az évszázadok alatt rájuk rakódott port – hiszen vagy az önmagát ismétlő történelem kínál egyértelmű párhuzamot, vagy a rendező lel olyasmire a sorok között, ami az elfeledett darabot új megvilágításba helyezi, összekapcsolja a jelennel. Jean Racine drámáit elővenni bátor tett, amellyel ráadásul Nemzeti Színházunk – bizonyos értelmezések szerinti – egyik küldetése is kipipálható. A drámaíró utolsó darabjának, a nálunk alig ismert *Atáliának* a színpadra állítása azonban – Valló Péter rendezésében – inkább öncélú vakmerőség: az előadás nem hidalja át a mű és a közönség közötti, több évszázados szakadékot, és nem ad kielégítő válaszokat a Racine fogadtatásával kapcsolatos problémákra.

Az *Atália* az ószövetségi *Királyok Könyvének* egyik történetét, a zsarnok Atália bukását dolgozza fel. A Baál istenségnek hódoló királynő korábban összes leszármazottját kiirtotta, de a mézszárlást túlélte egyik unokája, a csecsemőkorú Joás, akit Jozabet, Joád főpap felesége mentett meg és vett gondjaiba. Joás – semmit sem tudván származásáról – a templomban nevelke-

dik, és Jahve szolgálatára tanítják. A dráma – amely a klasszicista hármasság egységnek megfelelően néhány órába sűrűsödik – azon a napon játszódik, amikor Atália megpillantja unokáját, s ráébred a kilétére. Pillanatnyi gyengeségében mégsem pusztítja el, és ez a vesztét okozza: őt megölik, Joást pedig királlyá koronázzák. Az ószövetségi történet szerint Joás később ugyanolyan véres kezű zsarnoknak bizonyul, mint Atália.

A biblia ilyen mélységű ismerete nem várható el a közönségtől; a Nemzeti előadása pedig nem alkalmazkodik az általános műveltség fogalmának elmúlt évtizedekben lezajlott változásaihoz. A nézőnek – hacsak nem biflázza be a címlapon feltüntetett rokonsági kapcsolatokat – eleinte halvány sejtése sem lehet arról, hogy mi történik a színpadon. Így biztosan nem is találja meg a – Valló szavai szerint – magyar rendszerváltásnak a darabban „leképzett” problémáit. Igaz, ilyesmire alapos előtájékoztató után sem könnyű lelni. A drámában nagy formátumú személyiségek teljesítik be eleve elrendelt sorsukat, amely itt történetesen az, hogy Dávid leszármazottja letaszítja a trónról a Baál istenséget imádó zsarnokot.