

TEÁTRÁLIS MEGOLDÁSOK

Jákfalvi Magdolna: A félrenézés esetei.

Jean Racine drámái

Kalligram, 2011. 267 oldal, 2700 Ft

Lucien Goldmann fontos könyve, A REJTŐZKÖDŐ ISTEN 1977-ben jelent meg magyarul. Nagy élmény volt annak a bölcsészgenerációnak a számára, amelyhez magam is tartozom. Talán azok is élvezték, akiket nem túlságosan foglalkoztatott Pascal vagy Racine, és magától értetődőnek tartották a (Jákfalvi Magdolna által a könyv végén röviden bemutatott) magyar művelődéstörténeti tradícióban elevenen élő mély meggyőződést, hogy az újkori Európa színház történetének legnagyobb alakja Shakespeare, s hozzá képest a francia klasszikus tragédia mesterkelt, üvegházi képződmény. Goldmann-nak ugyanis sikerült olyan koncepciót megvalósítania, amely a tragikus világlátást egy adott korszakban egyszerre több oldalról tette megközelíthetővé, méghozzá a totalitás marxista igényéről egy pillanatra sem lemondva. Ez azt jelentette nála, hogy akár egyetlen konkrét megállapításával sem kellett egyetértenünk ahhoz, hogy érvényesnek tarthassuk az általa felrajzolt világot, amelyben jutott hely az ideológiatörténetnek (a janzenizmusról például rengeteget lehetett tanulni belőle), a marxista társadalom- és politikatörténeti szempontoknak, a kultúrtörténeti összefoglalásoknak, az életrajzi adalékoknak és természetesen a műelemzéseknek is. Lelkes ifjú olvasóként, egyáltalán nem érzékelve azt, hogy egy húsz évvel korábban megjelent könyvről van szó, üdítően frissnek láttam ezt a könyvet a hazai fafejű marxista műelemzésekhez képest. Úgy tűnt fel előttem, hogy valóban „totalitás” magyarázatát képes adni, mondjuk, Racine tragédiáinak, éppen azért, mert egy teljes világon belül helyezi el azokat, miközben elegendő figyelmet szentel Racine-nak mint individuumnak is. Vagyis szemben az akkor szokásosnak nevezhető marxista gyakorlattal, sem a művek esztétikai sajátosságait, sem a szerző személyéhez kapcsolható megfontolásokat nem oldja föl társadalomtörténeti vagy ideológiai összefüggésekben, noha természetesen nagy hangsúlyt fektet ezekre. Külön izgalmat jelentett számunkra, hogy Goldmann a fiatal Lukács tragédiaelfogásából indult ki, annak aktualitását és természetességét hangsúlyozta. Vagyis azt művelte ebben a könyvben, amit Roland Barthes később

„*interpretáló kritikának*” nevezett, vagyis a művek megközelítésének ama formáját, amikor az irodalomtudós egy vagy több megszabású elméletből kiindulva igyekszik kialakítani a maga értelmező hálóját. Ezt természetesen lehetett jól és rosszul is csinálni. Ha rosszul csinálták, a művek eltűntek a kiindulópontul választott „nagy elméletek” által sugallt konklúziók mögött, mindössze azok igazolásaként szolgáltak. Ha azonban jól csinálták, az olvasó valóban új szemszögből vehette szemügyre a műveket, amelyek korábban nem is sejtett jelentéseket mutattak fel – noha teljesen világos volt, hogy ezek az új jelentések a teoretikus háttér nélkül sohasem válhattak volna láthatóvá. Mindenesetre Goldmann, véltük, jól csinálta, amit csinált. Nem esett nehezünkre, hogy – szemben az egyetemen tanultakkal – ezentúl az ő szemével lássuk Racine-t, a hűtlenkedő, majd megtérő janzenistát.

Így hát azoknak is felkelthette az érdeklődését a „*tragikus világlátás*” leírása, akik továbbra sem szerették túlzottan a francia klasszikus drámát; néhányan talán még a darabokat is újraolvasták. (Erre szükség is lehetett. Racine-t ugyanis, mint erre Jákfalvi figyelmeztet, nem túl gyakran állították színpadra nálunk a korábbi évtizedekben.) Föl sem tűnt számunkra, hogy ez a kiváló könyv, amikor felfed valamit, ugyanezzel a mozdulattal el is takarja a kép másik, aligha kevésbé fontos oldalát: magát Racine színházat. Jákfalvi Magdolna könyve, ha nem is ezzel a céllal íródott, tényszerűen ennek a gesztusnak a megfordítását végzi el. Fűtyül a janzenizmusra, a „*noblesse de robe*” Goldmann számára oly fontos hányattatásaira, sőt a tragédia metafizikai koncepcióira is. Viszont arra kíváncsi, amiről itthon oly keveset tudtunk eddig: a PHAEDRA szerzőjének színházi gyakorlatára, a művek eredeti színrevitelének mikéntjére, az *előadásokból* kialakuló értelmezői hagyomány kiépülésének történetére. Vagyis nem az esztétikai háttér, a szociológiai meghatározottságok vagy akár az életrajzi adalékok felől akarja becserkészni a drámák „jelentését”. A művek Barthes által emlegetett „igazságát” Jákfalvi szemében egyértelműen az eleven színházi hatástörténet teszi megközelíthetővé. Szembeállítja a drámai szövegek olvasása közben lezajló értelmezést a színház történeti értelmezéssel, amely az előadott művekből, az előadások során kialakuló koncepciókból indul ki. Nem vállalok túl nagy kockázatot annak kijelentésével, hogy A FÉLRENÉZÉS

ESETEI Goldmann könyvének megjelenése óta a legjelentősebb esemény a hazai Racine-recepció történetében. Talán még néhány megvalósult előadásnál is fontosabb (bár ezt a szerző, aki a történelmi munkát mélyeséges alázattal rendeli alá a színházi gyakorlatnak, valószínűleg tagadná).

Jákfalvi Magdolna abból a felismerésből indul ki (főleg Proustra hivatkozva), hogy a XX. században Racine életművének vonatkozásában hatástörténeti fordulat állt be, amely képes arra, hogy újraolvasási folyamatot indítson be. Ahogy írja, szándékában áll „keresni ennek az óriási dramatikus életműnek színházi átértelmezéseit. Vagyis az élő részeit”. A megfogalmazás nem kis mértékben provokatív. Jákfalvi „újraolvasásról” beszél, de ezen csakis és kizárólag élő, színpadi újrafogalmazást ért, ami azokat a keveseket, akik valamilyen okból rendszeresen olvasnak drámaszövegeket, feltehetőleg bosszant némi képp. Maga az olvasás ezek szerint nem jelentheti a mű eleven átértelmezését? A Racine műveit olvasó irodalomtörténész vajon nem arra törekszik-e (s tehet-e mást egyáltalán), hogy saját hermeneutikai szituációjának megfelelően újrainterpretálja azokat? Jákfalvi kristálytisztán fogalmaz: az érdekli, hogy „mely pontokon alakítja át a játékhagyomány a dramatikus művek struktúráját”, és hozzáteszi, hogy „a színházi hatásmechanizmus következtében biztosan mást olvasunk ma, mint 1670 körül tettük volna”. Feltételezi, hogy „egy színházi siker nyomán évszázadokra” megváltozik egy-egy mű értelmezése. Az, hogy egy nagy hatású bemutató alapvetően befolyásolhatja a kortársi értelmezésmódokat, aligha szorol bizonyításra; annál inkább a hatás „évszázadokra” való kiterjesztése. Ha jól emlékszem, amikor ifjúkorunkban találkozunk a színház jelenségével, rögtön egy sajátos paradoxonnal is szembesülünk – ha nem is feltétlenül tudatosan. Valamiképpen megértjük a színmű kettős létmódját, vagyis azt, hogy éppen itt és most nem az adott szerző adott művét látjuk önmagával való azonosságában (ez ugyanis nem létezik), hanem a mű konkrét és egyedi színpadi megvalósulását. Mely utóbbi törekeny és mulandó, szemben a drámai szöveggel, amelynek minden filológiai viszontagság ellenére van egyfajta állandósága. Az új és új értelmezések ebből az önmagára „a megszólalásig” hasonlító szövegből indulnak ki, és ez nem csak játék a szavakkal, hiszen a megszólaltatott szöveg már egy bizonyos értelmezést jelent. Az értelmezés nulla foka ter-

mészetesen nem létezik, de ezzel nemcsak a néző van tisztában, hanem a szöveg tudatos olvasója is. A nagy sikerű előadások emléke elenyészik, a kortársi beszámolók ellenére úgyszólván lehetetlen reprodukálni, hogy mi történt annak idején a színpadon. Engedtessek meg nekem egy laikus (tehát a szakértők számára nyilván felületesnek ható) megjegyzés: ez a helyzet szerintem lényegében azzal sem változott, hogy lehetőségessé vált az előadások rögzítése és archiválása. Nyilván mérhetetlenül többet tudunk a filmen vagy digitálisan rögzített produkciókról, mint azokról, amelyekre vonatkozólag csak kritikák vagy visszaemlékezések, esetleg rajzok vagy festmények maradtak ránk. De amikor *nézzük* ezeket az előadásokat, állandóan ott kísért bennünket ez az érzés, hogy az eseményen *kívül* vagyunk, a színészek nem hozzánk szólnak, a nézők nem mi vagyunk. (Recenzens elnézést kér a színháztörténet művelőitől az okvetetlenkedésért.) Egy viszonylag hozzánk közeli példát említve: tudjuk és elfogadjuk – noha az előadásról fennmaradt filmrészletek ezt nem könnyítik meg –, hogy Gábor Miklós Hamlet-alkatítása jó fél évszázada nagy pillanata volt a magyar színháztörténetnek. Mégis azt gondolom, hogy nem lenne könnyű a hatását kimutatni egy mai előadáson, amelynek sem a rendezője, sem pedig a nézői nem részesülhetnek a kortársi befogadás élményében. (Kivéve persze, ha az alkotók kifejezett szándékában áll a hajdani produkcióhoz viszonyulni, s ennek érdekében megpróbálják a maguk számára rekonstruálni azt.) Jákfalvi Magdolna ellenben „évszázadokig” tartó hatásmechanizmusokról beszél olyan előadásokról szólván, amelyekről alig-alig tudunk valamit. Előrebocsátom, hogy a tézis ugyan meglepőnek hangozhat, főleg az olyan, a mai színháztörténetben járatlan olvasók számára, amilyen magam is vagyok, a szerző azonban korántsem a levegőbe beszél: vannak nyomós filológiai érvei állításainak alátámasztására.

A továbbiakban egyaránt fogok utalni a könyvnek azokra a mozzanataira, ahol Jákfalvi koncepciója újszerűségében is meggyőző és revelatív, valamint azokra a szöveghelyekre, ahol a teoretikus hév érzésem szerint nehezen megalapozható állításokra sarkallja. Teljesen egyetérthetünk vele, amikor leszögezi, hogy „a dramatikus szöveg a közösség tudásában formálódik...” Ez aligha vitatható; a közösség tudásán azonban a jelek szerint leginkább az előadások to-

vábbhagyományozódó emlékezetét érti: „*élő színházi emlékezés nélkül Racine nehézkesen érthető*” – mondja. Sajnos, csak töredékesen fejt ki, hogy mit jelent itt a „*nehézkesen*” jelző. Néhol azért ad némi fogódzót, például azt sugallja, hogy a tragédiák elé írt nevezetes előszók nem adhatnak *mai* olvasási segítséget, noha jól rávilágítanak az írói intenciókra. Ez a megjegyzés is bővebb kifejtésre szorulna, de szerzőnk inkább a konkrét dramaturgikus szövegekre utalva igyekszik meggyőzővé tenni álláspontját. A TESTVÉR-ELLENFELEK elemzése során például megjegyzi, hogy ebben a darabban Kreón az abszolút rossz, s ez a szövegelőadás olvasójából „*a legnagyobb, a feltétlen hiszékenységet váltja ki*”. Vagyis a szöveg-előadás olvasóját szembeállítja a (kortársi?) előadások *nézőjével*, s az utóbbinak érezhetően szabadabb vagy tágasabb értelmezői potenciált tulajdonít. Meglehet, sőt valószínű, hogy ebben igaza van, csak az a kár, hogy ennek illusztrálására nem említ egy lehetséges *másik* értelmezést, amely esetleg egy konkrét előadás nyomán alakulhatott volna ki. Nagyszerű megfigyelése viszont, mely szerint Iokasté szokatlan dramaturgikus státusza a kar hiányának strukturális következményeként jön létre, szerintem kifejezetten a szövegelőadás olvasójának a felismerése (is) lehetne. Ezt az érvelést folytatja Molière-re hivatkozva, aki szerint, idézi fel Jákfalvi, a komédia szövege nem tartalmazhatja mindazokat a teátrális megoldásokat, amelyek a színházat művészetté emelik. A látás és az olvasás tehát itt is szembekerül egymással, s megint csak az utóbbi húzza a rövidebbet. Ezt az eredetileg a *commedia dell'arte* gyakorlatára vonatkozó felismerést alkalmazza a szerző Racine NAGY SÁNDOR című drámájáról írva, mivel meggyőződése, hogy „*a kortársi játék hatása, a befogadói közönség kontextuális tudása nagyobb sikert kölcsönzött a szövegnek, mint amit az utókor el tud képzelni*”. Az állítást meggyőzően dokumentálja is; mindössze azt jegyezném meg, hogy talán érdemes lenne különbséget tenni a kortárs közönség feltételezhető kontextuális tudása, valamint a szó szoros értelmében vett színháztörténet között. A rekonstruált kontextuális tudás véleményem szerint olyan hatástörténeti tényező, amelynek része lehet az áthagyományozódó színháztörténeti tradícióban, de az is előfordul, hogy teljesen eltűnik abból. Ez esetben konkrétan arról van szó, hogy Nagy Sándor szerepét úgy írta meg Racine, hogy benne XIV. Lajos felismerhes-

se önmagát. De mi van azokkal a nézőkkel, akik történetesen nem születtek királynak? Jákfalvi érzi a problémát, ezért úgy fogalmaz, hogy Nagy Sándor szerepe „*olyannyira hibásan enigmatikus és allegorikus, hogy a naiv (nem szakmai) befogadó, még ha király is, azonnal az azonosulás fázisát éli át*”. Ha viszont a szerep így (hibásan) van *megírva*, s az olvasó nem tehet ellene semmit, akkor a kortárs néző kontextuális tudására sincs szükség. Egy pont a szövegdráma-olvasó javára. Nagy Sándor még olyan kései és eredeti értelmezőnél is, mint Roland Barthes, „*isteni figura lesz*”, jegyzi meg később, bár az olvasóra bízva a döntést, hogy vajon ez is az egykori bemutató hatástörténetének köszönhető-e. Erről a darabról is kapunk egy revelatív és eredeti értelmezési javaslatot. Ennek lényege az, hogy Nagy Sándor voltaképpen egy „*alien*”, egy kulturálisan idegen barbár, aki semmit sem ért abból, ami körülötte történik, nem is tesz semmit, mégis mindig győz. (A Napkirály aligha örült volna ennek az értelmezésnek.) Jákfalvi azonban ismét utal arra, hogy ebben a drámában a gáláns és a hősi retorikai vonal nem egy irányba tart, s „*ez rendkívül gyorsan hibának éri az olvasó*” (kiemelés tőlem). Aki tehát egy újabb pontot szerez az elemzés végén.

Az ANDROMACHÉ ismét csak azt példázza A FÉLRENÉZÉS ESETEI szerzője számára, hogy miként befolyásolja „*évszázadokon át az egyes legendás bemutatók emlékezetben, legendákban élő története, vagyis a színház meg nem írt története a szöveg mind Ezekről függetlennek és szabadnak vélt olvasatát*”. Már említettem fenntartásaimat az „*évszázadokon át*” tartó hatással kapcsolatban, mivel ennek bizonyítására nagyon kevés esély nyílik. Bizonyos szerepek esetében kézenfekvőnek látszhat ugyan, hogy néhány híres alakítás a későbbi korok értelmezéseit is meghatározza, de erre nézve leginkább csak hipotéziseket fogalmazhatunk meg. A mondat másik felével pedig az a gondom, hogy nem látom világosan, kik azok, akik „*függetlennek és szabadnak*” vélik a Racine-tragédiák olvasásának lehetőségeit. Lehet, hogy ez naiv álláspont, de úgy gondolom, hogy „*maga a szöveg*” is rengeteg korlátozást tartalmaz, vagyis független és szabad olvasás nem létezik. Azt ellenben meggyőzően mutatja ki Jákfalvi több fejezetben is, hogy egyes, a szövegek által tartalmazott korlátozásokon a színháztörténeti tradíció a legnagyobb könyvedséggel lépett át (lásd például a szereplők

életkorának kérdését). Az ANDROMACHÉ elemzésének legnagyobb találatja azonban az a megállapítás, hogy ennek a darabnak a tengelyében a generációk közötti viszony áll, pontosabban az, hogy az új generáció a korábbi, a háborús nemzedék nyelvét próbálja beszélni. A néző (és az olvasó...) nagy felismerése ebben a tekintetben éppen az, hogy a diskurzusok lehetőségét a történelem határozza meg: a diskurzus, akár a történelmi tapasztalat, nem átadható. Nem lehet a háború nyelvét beszélni akkor, ha nincs háború. Megvilágító erejű az is, amit Hermioné figurája kapcsán az új hősnő-tipológiáról olvashatunk, és a kötet alapkoncepciójának termékeny oldalát mutatja meg annak a kérdésnek a tisztázása, hogy miképpen lehetett Orestes „*egészen az utóbbi évtizedekig erős, nagy, félelmetes uralkodó, ereje és kora teljében levő férfi*”. Ha viszont elfogadjuk Jákfalvi állítását, mely szerint a darabban eredendően „*hibás volt a szerepszerkezet*”, ez az érv nem elegendő-e ennek a színpadi értelmezői hagyománynak a magyarázatához? Valóban vissza kell-e mennünk 1667-ig, Racine eredeti szereposztásához? A fejezet végén olvashatunk Vitez 1971-es rendezéséről, amely minden játékhagyománnyal szakít, s így a műből „*nem marad más, csak Racine*” (ezek a rendező szavai). Én ezt a butuska mondatot nem idéztem volna a szerző helyében, ugyanis túlságosan emlékeztet Barthes ironikus „*Racine az Racine*”-jára a MITOLÓGIÁK-ból.

Racine egyetlen komédiája, A PERESKEDŐK azáltal hozza kellemetlen helyzetbe a színháztörténetészt, hogy, mint írja, semmit sem tudunk a bemutató körülményeiről, miközben azt lehet tudni, hogy ez a legtöbbet játszott Racine-darab a XVII. században. A színházi hatástörténet tehát ilyenkor végképp nem működik. A BRITANNICUS vagy a BAJAZID elemzését sem a játékhagyományra tett utalások miatt olvassuk különös élvezettel, hanem a racine-i térkezelés pontos és főleg újszerű értelmezése miatt. Ez az interpretáció a palota terének és az érzelmi viszonylatok terének párhuzamosságát emeli ki, amely „*a látás és az értés összekapcsolt, közös rendjét*” hozza létre. A BAJAZID szerájának labirintusa, amelyből kijutni csak vezetővel lehet, szintén fontos dramaturgiai funkciót tölt be: „*a hősök között fennálló viszonyrendszert teatralizálja*”. A BERENICE tere pedig, amely voltaképpen két szoba közötti átjáró, vagyis „*zéró teatrális jel*”, a maga minimalizmusával a dráma egyik legfontosabb mozza-

natát, az átmenetiséget jeleníti meg a színpadon. Mindezt az olvasott drámaszöveg alapján állapítja meg Jákfalvi Magdolna. Mélyen egyérthetünk azzal is, hogy ez utóbbi darab „*nem férfidöntésekről szól*”, és ez „*biztos*”; de ez is a szöveg alapján „*biztos*”, nem pedig azért, mert a korabeli beszámolók szerint a nők zokogtak a nézőtéren. (Jákfalvi egyébként nagyon szellemen nevezte „*invenciózus könnyhullatásnak*”, vagyis a siratás metonimikus eszköztárának azt, ahogy Racine a könnyek motívumát használja ebben a darabban.) Felsorolni sem győzném azokat a kitűnő megfigyeléseket, amelyeket A FÉLRENÉZÉS ESETEI-ben olvashatunk, nem csupán az egyes drámákról, hanem a klasszikus tragédiáról általában véve. (Felesleges is lenne: akit érdekel a téma, többet nem kerülheti meg ennek a könyvnek az elolvasását.) Magam különösképpen a kettősségek Jákfalvi-féle analízisét találtam izgalmasnak. Ilyen a királynak mint a hatalom szimbolikus és valós megtestesítőjének kettős halála a MITHRIDATES-ban, Iphigenia alakjának megkettőzése a róla szóló, „*családi közegbe szorított kozmikus tragédiában*”. Ezen a ponton nagyon is indokoltnak látszik a szerző megjegyzése, mely szerint ezt a kettős szerepet a drámai konvenciók nem támogatták, mégpedig nagyon is gyakorlati okokból: a kettősség „*színpadra fordítása*” nehézkessé teszi az előadást. XXI. századi identitáskeresés, a virtuális terek és világok iránti érdeklődés azonban, jegyzi meg Jákfalvi, talán kedvez az IPHIGENIA jövőbeli színpadi megjeleníthetőségének. Ebben teljesen igaza lehet; kis túlzásnak érzem viszont, hogy Klytaemnestra szenvedő anyaként való beállítástát a Mlle Duménil 1737-es alakítása óta kialakult hagyományhoz köti. Szerintem ugyanis Klytaemnestra alakjából a szenvedő anyát aligha lehetne kispórolni.

Mint minden Racine-kedvelő, én is a PHAEDRÁ-t elemző fejezetet vártam a legjobban. Az elmúlt évszázadokban tudomásom szerint nem akadt senki, aki ne ezt a darabot tartotta volna az életmű csúcának. Maga Racine is azt írja az előszóban – amely ezúttal mintha mégis segítene az értelmezésben –, hogy ez a „*legfenségesebb*” dolog, amit színre vitt. („*Le plus raisonnable*” – Jákfalvinak igaza van, a Somlyó György fordításában szereplő „*értelmes*” szó kevésnek tűnik; az ő javaslata [fenséges] azonban kicsit sok. A „*raisonnable*” a korban a középszerűnél magasabb rendűt jelenthetett inkább.) Nem is csa-

lódtnam, hallatlanul érdekes az, amit Jákfalvi Magdolna „*az el nem követett bűn drámájáról*” (Barthes) mint a nyelv, vagyis inkább a beszéd szintjén lezajló tragédiáról mond. „*Az elhallgatás és a kimondás aktusaként értelmezett tragédia a tett helyett a szó erejéről beszél, s a szimbolikus beszéd-aktusok teatrális működését indítja el.*” Később pedig azt írja, hogy ebben a tragédiában „*az istenek maguk is a nyelvben élnek, megidézésük bűn*”. Ha színházrendező lennék, és a PHAEDRA-t kívánám színpadra állítani, alighanem elsőként ezt a fejezetet olvasnám el a szakirodalomból. Kissé gonoszkodásnak tűnik azonban az, amit a játékhagyományban öröklődő PHAEDRA-klisékről mond, leginkább, ami a címszereplő színpadi életkorát illeti. Joggal feltételezi, hogy Phaedra „*öregasszonyként*” való beállítása, amit a szöveg egyáltalán nem támaszt alá, azért válhatott színházi hagyományá, mert szükség volt arra, hogy életkora és bűne a szerepértelmezésben összekeveredjék. Ez nyilvánvalóan így van, ezért válhatott a szerep idősödő színésznők jutalomjátékává, holott Phaedra „*mostoha, de fiatal*”, írja Jákfalvi. Jómagam inkább fordítva tenném ki a hangsúlyt: fiatal ugyan, de mégiscsak a mostohaanya szerepében van. Mint a könyvből megtudhatjuk, a témának született olyan feldolgozása is, amely Phaedrát ártatlannak mutatja; bevallom, én nehezen tudom elképzelni ezt a nőalakot a bűne nélkül. Ha úgy van, mint a szerző állítja, vagyis hogy „*Phaedra alakja kiszakadt a tragédiából, külön hatástörténete van*”, ennek oka talán magában Racine művében keresendő inkább, semmint a színpadi játékhagyományban. Lehetséges, hogy Phaedra vallomása „*az irodalomtörténet turisztikai látványossága*” (bár néhány híres színpadi szövegről, például Hamlet monológjáról is el lehetne mondani ugyanezt), de ez mit sem von le döbbenetes erejéből. Ezt nem is állítja Jákfalvi Magdolna; érdekes viszont, hogy egyáltalán nem nyilvánít véleményt abban a kérdésben, hogy valóban a PHAEDRA lenne-e Racine legjobb darabja. A színháztörténész óvatosságáról vagy bizonyos fenntartások diszkrét jelzéséről van szó? Akárhogyan áll is a dolog, ennek a kiváló munkának a szerzője ezen a ponton az olvasóra bízta az ítéletet. Megteheti: a könyv végére érve annyit tanulunk tőle Jean Racine drámáiról, hogy talán ítéletalkotásra is képesek lehetünk.

Angyalosi Gergely

AFFEKTUSTAN ÉS VIDÉKE – ESETTANULMÁNYOK HALADÓKNAK

Pintér Tibor: Tört akkordok. Zeneesztétikai írások L'Harmattan, 2012. 173 oldal, 2100 Ft

Pintér Tibor tanulmánykötetének harmadik írása (MONTEVERDI PLATÓN-OLVASATA ÉS A TILALMAK ÁTHÁGÁSA) mindjárt a második mondatban sajátos jelenséggel szembesít: „*A XVII. század zenei irodalma valójában azonos jelentésű kifejezésekként kezeli az affetto és passione terminusokat. Az affektustan kifejezés pedig csak a legritkább esetben fordul elő. Azaz, valamennyi e tárgyban született forrásmunka megegyezik abban, hogy a zene elsődleges célját az affektusok ilyen vagy olyan célú ábrázolásában kell keresni, ám sehol sem találkozunk olyan munkával, amely átfogó doktrínában írná le az affektust magát. Az ok abban keresendő, hogy maga az affektustan kifejezés nem a kor zenei irodalmában lelhető fel, hanem a XX. század elejének zenetudományi műveiben.*” (45.)

Ismerős képlet, számos hasonlóról tudunk, példaként elég a szonátaformát említeni: a XVIII. század, Haydn, Mozart és Beethoven kora kikristályosítja és műveli-variálja e szerkezetet, de nem kodifikálja szabályrendszerét és felépítését – ezt csak a későbbi elméletírók teszik meg. Vagy itt egy hozzánk közelebb álló jelenség, az úgynevezett „Kodály-módszer”, melyet ma számos zenepedagógus propagál szerete a világon (valóságos iparág ez, melyből sokan megélnek), holott maga Kodály nem foglalta össze e módszer lényegét, sőt azt sem állította önmagáról, hogy „módszere” volna. De hát sok egyéb mellett ez is az elmélet dolga a művészet világában: bizonyos fáziseltolódással rendszerbe foglalni azt, amit a praxis véghezvisz, utólag értelmezve fogalmakat, mutatva rá szándékokra. Pintér Tibor kötetének tizenegy írása (melyek közül nyolc látott napvilágot korábban, köztük kettő a *Holmi* hasábjain, három pedig most, a könyv lapjain jelent meg először) látószólag sok mindenről szól, valójában azonban egy világosan megnyilvánuló gondolkodásmód köti össze e dolgozatokat. Ahogy a hátsó borítóra szorult anonim (szerkesztői? szerzői?) filiszöveg fogalmaz: „*a Nagy Elbeszélés végének szelvénytörténeti állapotában nem az átfogó, monografikus cél vezérelte szerzőjét, hanem az foglalkoztatta, hogy*