

Egedi-Kovács Emese

## Quinault librettói a klasszikus prózai darabok árnyékában, avagy a francia barokk opera szövegvényének irodalmi megítélése

### BEVEZETÉS

A régi zene újjáélesztése és ennek korhű előadásmódja már Magyarországon is igazi „mozgalommá” nőtte ki magát. Lelkes „hívei” fáradhatatlan buzgalommal próbálják ismét hozzáférhetővé tenni a reneszánsz és barokk zene századok óta szunnyadó kincseit. A cél egyfelől feltárni sok méltatlanul mellőzött zeneművet, másfelől a már ismerteket a lehető legautentikusabb, tehát a kor előadói gyakorlatának leginkább megfelelő formában előadni. Az instrumentális zeneműveken kívül természetesen a vokális műfajok – ezen belül is leginkább az opera – egyre nagyobb érdeklődésre tartanak számot. Nem egy ilyen előadás – lévén újkori ősbemutató – igazi kuriózumnak számít. Felmerülhet azonban a kérdés, hogy vajon az újrafelfedezés varázsán kívül valóban bírnak-e ezen művek komolyabb művészi értékkel, vagy mégsem véletlen az, hogy a századok folyamán mellőzve lettek. Minden bizonnyal sokat lehetne arról vitatkozni, hogy mitől számít jónak, értékesnek egy mű. Sokféle oldalról, szempontból közelíthetjük a kérdést, s ha az opera műfajáról van szó, ez fokozottan érvényes. Hiszen az opera – s a francia barokk opera különösképp – talán az egyik legösszetettebb műfaj. Zene, ének, tánc, képzőművészet és nem utolsósorban színház találkozása ez. Ily módon egy opera megítélésének kapcsán az irodalmi szempontok éppúgy előtérbe kerülhetnek. Kiváltképp érdekes lehet ez a francia operák esetében, hiszen ezek keletkezése a XVII. századra datálódik, mely egyúttal a franciák „nagy százada”, a klasszikus francia színház fénykora. Adódik tehát a kérdés, hogy vajon ezen operák szövegvényszerzői, mint például a korában igen ismert és elismert Philippe Quinault<sup>1</sup>, mennyire képesek versenyre kelni az általunk jól ismert nagy francia tragédiáirókkal, Racine-nal vagy Corneille-jel. Azonban ezen a ponton érdemes egy kissé elidőznünk. Miképp hasonlítható ugyanis össze egy próza és egy zenés színházi darab? Hiszen ez utóbbinak, túl azon, hogy költik a francia színműírás igen szigorú és rögzített szabályai, még mennyi elvárásnak kell megfelelnie, melyek az opera műfaji jellegzetességeiből adódnak. Ehhez társul még az is, hogy ez időben még csupán egy születőben lévő műfajról beszélhetünk, melynek kitalálása és formálása nagyrészt a librettista feladata. S emellett már csak zárójelben említenénk meg, hogy Philippe Quinault-nak talán a szokásosnál is nehezebb feladata volt, hisz mindezt Lully ellentmondást nem tűrő irányítása alatt tette. Éppen ezért – mielőtt véleményt alkotnánk ezen szerzőkről – szükséges

<sup>1</sup> Philippe Quinault 1635-ben született Párizsban. Számos színházi darab szerzője, melyek közül a legismertebb a *La mère Coquette* című komédia. A *tragédie lyrique* (lírikus, énekelt tragédia vagy zenés tragédia) műfajának megteremtője. 1660-tól Lully operáinak szövegvényviroja. 1670-től az Akadémia tagja. 1672-től Franciaország hivatalos librettistájaként tartják számon.

megvizsgálni, hogy egész pontosan mi az, ami a műfaj sajátosságaiból szükségszerűen adódik, hiszen ezáltal rájöhethetünk arra, ami egyébként Quinault korában már sokak számára nyilvánvaló volt, hogy legtöbbször talán épp azon a ponton támadjuk a szövegkönyvíró, ahol leginkább méltó lenne a dicsőre. A klasszikus szabályoktól és stílustól való eltérés, mely által ugyanakkor alkalmassá válik a darab megannyi elvárás összeegyeztetésére, vajon a szövegíró gyengeségét, vagy épp ellenkezőleg, zsenialitását mutatja? Anélkül, hogy meg akarnánk válaszolni ezeket a kérdéseket, a téma és legfőképp maga a szerző, ha hitelt adhatunk egyes kortársi véleményeknek<sup>2</sup>, megérdemli a figyelmünket.

## A „NAGY SZÁZAD” KETTŐSSÉGE

A franciák „nagy századának” büszkesége kétségkívül a színház. Azonban a prózai darabok mellett egy új műfaj – a zenés tragédia (*tragédie lyrique*) – is ebben a korban születik meg. A zenés színház, vagy egész pontosan a francia opera – amely hosszú időn keresztül különböző vitáknak képezte tárgyát – egy egészen összetett műfaj, mely magában foglal sokféle előadásformát, és melynek olykor egymással teljességgel ellentmondó követelményeknek kellene egyidejűleg megfelelnie. Ezen elvárásokban egy bizonyos kettősséget is felfedezhetünk, és e kettősség az egész századot jellemzi. Egyrészt láthatunk egy központosított, minden területen racionalizált államhatalmat egy abszolút uralkodóval. Minden intézmény, minden szabály a királyi hatalom megszilárdításának eszköze. Az uralkodó mindent ellenőrzése alá kíván vonni, és ez alól a színház sem kivétel. A színdarabírást szigorú szabályok kötik, s egy-egy darab létjogosultsága felől kizárólag az Akadémia hivatott dönten, sokszor akár a közvélemény ellenére is. Mindazonáltal ez a fajta racionalizmus nem egy külső kényszerítő erő, sem pedig „királyi találmány”. A racionalista lelkiület, melyet a filozófusok is hirdetnek, a modern ember jellemzője. A nagy felfedezések, a tudományok fejlődése nagyobb rálátást engednek a világra, melyről az emberi szellem egyre többet és többet szeretne megtudni. A régi mesterek étellel és emberi léttel kapcsolatos válaszaik többé már nem tűnnek kielégítőnek. A skolasztikus tanítások feltétlen elfogadása helyett előtérbe kerül a dolgok közvetlen megtapasztalásának, vizsgálatának és kiértékelésének igénye. Az emberiség tehát kezdi felfedezni saját hatalmát a természet és önmaga felett. Saját sorsának irányítójává, nem pedig elszenvettségévé kíván válni. (A kérdések mindennek előtt az anyagi világra koncentrálnak, melyben Isten szerepe lassan háttérbe szorul, a XVIII. századtól kezdve pedig már az egyik központi téma magának a Gondviselésnek a megkérdőjelezése. Természetesen senki sem kételkedik még Isten létezésében. Ugyanakkor az a fajta elképzelés, mely egy olyan Teremtőt feltételez, aki közvetlenül nincs jelen teremtményeinek életében, a későbbiekben utat enged a nyílt materializmus és ateizmus kialakulásának. És ez már egy meglehetősen kényes terület: ha Isten nem létezik, vagy legalábbis nincs közvetlenül jelen az emberi életben, vajon mi indokolja továbbra is a király személyének és magának a királyságnak mint isteni intézménynek létjogosultságát? Láthatjuk tehát, hogy furcsa mód épp az a rationa-

<sup>2</sup> Példának okáért, ahogyan azt Bassinet is idézi előszavában, Abbé Mably így ír egyik levelében: „Egy Quinault darab elemzése kapcsán az ember igencsak elcsodálkozhat mindazon finomságoztól, melyeket benne fölfedez.” L. QUINAULT 1992, 7.; MABLY 1749, 67.

lizmus, mely XIV. Lajos korában még látszólag megerősíti a királyi hatalmat és a régi rendszert, egyike lesz később azon összetevőknek, melyek mindezek végét jelentik.)

Ami a színházat illeti, ez a fajta racionalizmus, amely habár igen szigorú és pontosan rögzített szabályokat ír elő, egyáltalán nem tűnik száraz követelményrendszernek, vagy akár a művészi alkotást akadályozó gondolkodásmódnak. Egyes szerzőknél – így Racine-nál is – megfigyelhető, hogy a szabályok betartása egyfajta belső igényként jelentkezik. Szerinte ugyanis ezen megkötések korántsem gátolják, sőt inkább segítik az író munkáját. Ez tehát az egyik arca a kornak: a világoosság, az egyszerűség és a komolyság. A színház tekintetében mindez az előadás emelkedett, katartikus jellegét (*spectacle d'élevation*) követeli meg, mely képes a lelket a fennköltség állapotába eljuttatni. A kornak vagy még inkább a királyi udvarnak másík, nem kevésbé fontos tulajdonságát két fogalommal lehetne jellemezni: a dicsőség mindenek feletti hajhászása, valamint a fényűzés imádata. A színháznak olyannak kell lennie, mely látványos előadásaival képes megjeleníteni a király nagyságát és dicsőségét, és egyidejűleg szórakoztatni is a közönséget. Francia színházi szaknyelvvél élve ez a *spectacle de distraction*, melynek legfőbb lényege a szórakoztatás. A francia opera ezen két előadástípusnak a keveréke, melyeknek alapkövetelményei sokszor egymással teljesen ellentétesek. Ez az oka annak, hogy igen nehéz megállapítani, vajon a zenés színház – mint műfaj – a barokk hagyományhoz kapcsolódik-e, vagy inkább már a klasszicista esztétika jegyeit hordja magán. Nem könnyű feladat azonban ezen egység megteremtése. A zenei követelményeknek oly módon megfelelni, hogy mindeközben a klasszikus tragédia szabályain se essék csorba, komoly feladat elé állítja a librettó szerzőjét. Ennek eredményeként egyfelől a szabályok is sérülnek bizonyos pontokon szükségszerűen, másfelől a darab stílusa és nyelvezete is némi változtatásra szorul. E tekintetben Philippe Quinault, Lully kedvenc librettistája, gyakran volt kitéve támadásoknak és kritikáknak kortársai részéről. Többek között Boileau, La Fontaine vagy Racine is gyakran kifogásolja szókincsének szegényességét, ami bizonyos értelemben – mint azt később majd látni fogjuk – szintén a műfaj sajátosságaiból adódik, vagy stílusát, mely szerintük meglehetősen unalmas és túlságosan leegyszerűsített. Azonban könnyen lehet, hogy Quinault zsenialitása épp abban rejlik, amit felrónak neki. Perrault fogalmazza meg világosan ezt az ellentmondást *Parallèle des anciens et des modernes* című művében, védelmezve Quinault-t támadóival szemben, egyszersmind példaértékű meghatározását adva a lírai nyelvezetnek. „Őnök is tudják, hogy a hang, bármily tiszta legyen is, mindig elhanyag egy részt abból, amit énekel. [...] Szükséges tehát, hogy a kiénekelte szóban az a szótag, melyet hallunk, segítsen kitalálni azt is, amit nem hallunk; hogy a mondatból az a pár szó, melyet kihallunk kiegészítse azokat is, melyek nem jutnak el fülünkhöz és végül, hogy csupán egy rész is elegendő legyen az egész szöveg megértéséhez. Márpedig mindez csak abban az esetben valósítható meg, ha a beszédmód, a kifejezések és a gondolatok teljességgel természetesek, ismertek és használatosak. Ilyeténképpen Uraim, Monsieur Quinault-t épp azon a ponton marasztalják el, ahol a leginkább megérdemelné a dicséretet, nevezetesen, hogy behatárolt számú hétköznapi kifejezéssel és egyszerű gondolatokkal mégis sikerült neki megannyi szép, kellemes és egymástól igencsak eltérő darabot írni.” (PERRAULT 1688–1697, 238. QUINAULT 1992, 13.)

Ugyanakkor a nyelvezet nem az egyetlen pont, ahol a zenés és a klasszikus prózai színház eltér egymástól. Ahhoz azonban, hogy jobban megérthessük eme két színházi műfaj között a fennálló különbségeket, mindenekelőtt meg kell ismernünk azon forrásokat és alkotórészeket, melyekből a zenés színház építkezik.

## SZÍNHÁZI MŰFAJOK TALÁLKOZÁSA, AVAGY A ZENÉS TRAGÉDIA LÉTREJÖTTE

A zenés tragédia „francia módra” (*tragédie lyrique*) magában foglal számos művészeti területet, hacsak nem az összeset. Egyenes ági leszármazottja a megelőző századok színházi műfajainak, magán viselve a különböző előadásfajták sajátos jegyeit. Lully célja pontosan ez volt. Nagyszabású terve szerint egyesíteni kívánta a zenét, a költészetet, a táncot, a festészetet és – a hagyományos színházi műfajok segítségével (udvari balett, gépezetes színjáték, pásztorjáték, tragédia) – mindezeket a katarzis és a szórakoztatás szolgálatába állítani. Alapvető funkciójuk szerint tehát különbséget tehetünk a szórakoztató (*spectacle de distraction*) és az emelkedett színház (*spectacle d'élévation*) között. Amíg az első megelégszik a közönség egyszerű szórakoztatásával, addig a második a nézők okítását és lelküknek felemelését is megcélozza. Az első kategóriába három műfajt sorolhatunk: az udvari balettet (*ballet de cour*), a gépezetes tragédiát (*tragédie à machine*) és a pásztorjátékot (*pastorale*). Az udvari balettel kapcsolatban kissé pontosítanunk kell. Az opera műfajában ugyanis inkább a balett-komédia (*comédie-ballet*)<sup>3</sup> és a balett-tragédia használatával találkozunk, ahol a tánc csupán a közjátékokra (*divertissement*)<sup>4</sup> korlátozódik. Ennek a műfajnak a beillesztése komoly hatást gyakorol a szövegkönyvre. Egyfelől a szövegírónak a *divertissement*-hoz biztosítania kell a drámán belül olyan pillanatnyi szüneteket, melyek mégis fontosak a cselekmény szempontjából, másfelől külső szereplőket is be kell vonnia, mivel az énekesek nem tudnak táncolni. A gépezetes színjáték (*pièce à machine*) egy olyan technikát jelöl, melyet legfőképp a mirákulum (*miracle*) és a moralitás (*moralité*) műfajában, valamint később az udvari balettben alkalmaztak. Egészen pontosan ez azt jelentette, hogy egyes jeleneteket – ilyen lehetett egy angyal átrepülése a színen, vagy egy-egy isten alászállása – különböző gépi szerkezetekkel oldottak meg. Például a *Phaeton* című opera – mely egyike azon daraboknak, melyek Lully és Quinault közös munkája során láttak napvilágot, és egyben elemzésünk tárgyául is szolgál majd a későbbiekben – népszerűségét részben egy ilyen technikai megoldásnak köszönhetette a darab azon jeleneténél, ahol Phaeton – elveszítvén az uralmat apja fogata felett – lezuhan a fellegek közül. (Azonban meg kell jegyezni, hogy kétségkívül nem ez az egyetlen erénye ennek az operának. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a tény, hogy a bemutatott a kedvezőtlen körülmények ellenére – gépek használatára és a díszlet változása nélkül is – osztatlan sikert aratott a darab.) A másik alapköve a zenés színháznak a pásztorjáték (*pastorale*), melynek jelentőségét az is mutatja Bassinet szerint (QUINAULT 1992, 15.), hogy nem csupán a *divertissement*-ban jelenik meg. Ez a műfaj adja az inspirációt azon darabokhoz, melyek szereplői pásztorok, nimfák vagy allegóriák, és ez a műfaj ad lehetőséget a csodás elemek bevezetésére is. Ezen tulajdonságok alapján – melyek e három említett műfajt jellemzik – tartozik az opera a látványsszínház körébe. Ez a jellege szintén hatással van a szövegkönyvre. A cselekménynek alkalmasnak kell lennie arra, hogy lehetőség nyíljon pompázatos díszletek, különleges gépezetek, gazdag és változatos jelmezek felvonultatására.

A másik jelentős forrása a francia operának kétségkívül a tragédia, ami a második kategóriába sorolható, tehát az emelkedett műfajhoz. Ez az irodalmi műfaj, mely pon-

<sup>3</sup> Vigjáték balett betétekkel.

<sup>4</sup> *Divertissement*: (fr. „szórakozás”), színpadi művekben az udvari balettből származó, táncos vagy énekes betétszám. A XVII. századi balett-komédia (*comédie ballet*) felvonásközi zene vagy zárószám, a Lully-féle operában a cselekménnyel laza összefüggésben álló epizód. L. BROCKHAUS–RIEMANN 1983, 445.

tos és rögzített szabályaival – a királyi akarat és a szigorú kritikusok szerint – alapvetően kellene, hogy meghatározza a zenés darab szerkezetét és stílusát, komoly fejtrést okoz a librettistának, mivel a klasszikus tragédia követelményei ebben az esetben sokkal inkább akadályként jelentkeznek, ellentétben a prózai színházzal, ahol akár még meg is könnyíthetik a művészi alkotást. Ugyanis hogyan lehet a díszleteket úgy cserélni, és a betétszámokat az egységes és megszakítás nélküli cselekmény követelményét figyelembe véve beilleszteni a színpadtérbe, hogy közben ne essen csorba a hármas egység szabályán, azaz a tér egysége megmaradjon. Mégis megjegyzendő, hogy jóllehet a zenés színház látszólag kevésbé tartja be a klasszikus szabályokat, a kórus bevonásával például sokkal közelebb áll az eredeti arisztotelészi doktrínához.

Létezik még egy másik igen fontos tényező is, melyről eddig csupán pár szót ejtetünk: a zenei követelmények. Természetesen nem leírt szabályokról van szó, hanem sokkal inkább alapvető szükségszerűségekről. Mivel a zene és a betétszámok lelassítják a cselekményt, fontos, hogy a történet és ténylegesen maga a szöveg is rövidebb legyen. (Amíg egy Racine tragédia körülbelül 1800 verssorból áll, addig Quinault darabja csupán 900–1000 sorból.) Ez a megrövidülés különböző következményekkel jár: a cselekmény letisztultabb és gyorsabb lesz, ami előnyös, ugyanakkor talán kissé szárazabbá is válik a túlságosan leegyszerűsített szereplők és érzelmek által. A zene igényel némi változtatást a verselés és a ritmus tekintetében is. Ahhoz, hogy a zene ne váljék unalmassá, valamint hogy az énekeseknek legyen elegendő levegőjük az egyes frázisok elénekléséhez, Quinault a *décasyllabe*-ot, a tízszótagú verssort részesíti előnyben a nagy klasszikus tragédiaszerzők megszokott formájával, az alexandrinussal szemben. Az együttesek és legfőképp a duettek és a triók viszont különleges lehetőséggel szolgálnak, mellyel egyetlen más műfaj sem rendelkezik: egyidejűleg lehet megszólaltatni több szereplőt is az érthetőség feláldozása nélkül (QUINAULT 1992, 11).

És végezetül mindezen jellegzetességek mellett meg kell még említeni a nyelvezet különbözőségét is. Az énekes nyelvezet (leegyszerűsített színpadi retorika: átláthatóbb szintaxis, rövidebb mondatok) feltalálása szintén megkülönbözteti a zenés tragédiát a prózai tragédiától.

## **PHAETON, A „RAGYOGÓ” (QUINAULT MŰVÉNEK ÖSSZEVETÉSE A KLASSZIKUS FRANCIA DRÁMA SZABÁLYAIVAL)**

Láthattuk tehát, hogy az opera különböző műfajok keveredéséből jön létre, valamint azt is, hogy jellegéből adódóan sokféle – nemegyszer egymással ellentmondásos – elvárásnak kellene megfelelnie. Ezen elvárások közül, ami talán a legszigorúbb követelményeket támasztja, az minden bizonnyal a klasszikus francia drámaírás igen kötött szabályrendszere. Nem kétséges az sem, hogy egy-egy szerző megítélése a korban jelentős részben függött attól, hogy milyen mértékben sikerült ezen elvárásoknak megfelelnie. Elképzelhető, hogy Philippe Quinault ezért maradt más szerzők árnyékában, és ezért nem sikerült a maga korában maradéktalan elismerésre szert tennie. Vegyünk egy konkrét példát Quinault szövegkönyvei közül, melyen pontosan végigkövethetjük, hogy milyen különbségek mutatkoznak mind formai, mind tartalmi szempontból a „nagy kortársak” műveikhez képest. Az elemzésünk tárgyát képező *Phaeton* című opera szövegkönyvét is Quinault írta – ez egyike a legszebb Lully-operáknak. Az erről a darabról szóló írásokban gyakran találkozhatunk a „nép operája” című jelzővel. Nehéz

megmondani, hogy ez a népszerűség a zeneszerzőnek vagy inkább a szövegírónak köszönhető-e. Mégis, „ha a közönség kívülről tud egész jeleneteket, az már –írja Voltaire – igazi dicshimnusz egy költőnek” (VOLTAIRE 1751). Voltaire egyébiránt egyike Quinault lelkes védelmezőinek, aki szerint ugyanaz a megbecsülés illeti meg Quinault-t is, mint bármely más nagy kortársát. „Quinault egy egészen új műfajban, amely sokkalta nehezebb, mintsem gondolnánk, méltó arra, hogy más kiváló kortársaival egy lapon említsük (Corneille, Racine, La Fontaine stb.)” (VOLTAIRE 1751).

A darab már az 1683-as bemutatón nagy sikert aratott, minden kedvezőtlen körülmény ellenére, ami abból adódott, hogy a király Versailles-ba való költözése miatt az operát kénytelenek voltak egy átmeneti színpadon előadni, gépezetek és díszletcsere nélkül. A mű fogadtatása külföldön is igen kedvező volt, melyet megerősít az a tény is, hogy még a későbbi századok folyamán is többször előadták. Phaeton, a vakmerő ifjú alakja a görög mitológiából ismeretes, a szöveggönyv alapjául viszont Ovidius *Metamorphoses* című műve szolgált.<sup>5</sup> Ovidiusnál a cselekmény viszonylag tömör és egyszerű, Quinault azonban alkalmazkodva a színházi műfajhoz, és még inkább a kor ízléséhez, darabját meglehetősen kibővítette. Magas rangú személyek jelennek meg benne (királyok és hercegek),<sup>6</sup> a helyszín a királyi palota és a templom, de a szerelem sem hiányozhat belőle. Általában, mint azt már a korábbiakban is láthattuk, a zenei követelmények és magának a zenés műfajnak a sajátosságai nagyban akadályozták a szerzőt a klasszikus színház alapvető szabályainak megtartásában, például a Boileau által definiált *hármasság* megteremtésében. Ugyanakkor ebben az esetben a darab mégis többé-kevésbé megfelel ezen elvárásoknak. Az *idő egysége* megvalósulni látszik: a történet valószínűleg a délelőtti folyamán kezdődik és reggel, nem sokkal napfelkelte előtt ér véget, így tehát a cselekmény kevesebb mint 24 óra alatt játszódik. A *cselekmény egysége* hasonlóképp eleget tesz az elvárásoknak (feltéve, ha a Prológust nem a tragédia szerves részeként fogjuk fel, hanem csak mint egyszerű bevezetést, melynek használata műfaji sajátosság): a főcselekményt nem szakítja meg semmiféle másodlagos esemény vagy epizód, még a közjátékok és a kórusrészek is fenntartják a linearitást. A *tér egysége* viszont már nehezen valósulhat meg. Nem csupán a műfaj alapvető jellemzője akadályozza ezt, miszerint a látványosság érdekében sorozatos színpadképváltozásokra lenne szükség, hanem maga a történet is, mely mivel két dimenzióban játszódik (a földön és a nap birodalmában), lehetetlenné teszi ezt a feladatot. Ily módon a helyek változtatásával és a szereplők megsokszorozásával (minden királyt, istent és istennőt nagyszámú kíséző követ), ami elsősorban a közjáték beillesztésére szolgál, a darab inkább követi a barokk hagyományt, a klasszicista esztétika szempontjából nézve tehát sok tekintetben kritizálható. Az *illendőség szabályának*, mely előírja, hogy kerülni kell a színen mindenféle erőszakot és alacsonyrendű megnyilatkozást, a darab tökéletesen megfelel. A két kéro vitája is ennek megfelelően zajlik, még csak egy pofon sem csattan el (nem úgy, mint Corneille drámájában, a *Cid*-ben, melyben a „végzetes” pofon a későbbiek folyamán egyik alappillére lett a *querelle du Cid* néven elhíresült vitának), vagy akár a darab végén Phaeton lezuhanása is inkább emelkedettséget vált ki, semmint megbotránkoztatná a közönséget. Ezzel

<sup>5</sup> A Diderot és D’Alambert-féle Encyclopédia utalást tesz egy Phaeton című tragédiára is, amelynek szerzője feltételezhetően Euripidész, ez azonban elveszett. L. DIDEROT–D’ALAMBERT 1751, 482.

<sup>6</sup> Az Encyclopédia a következő meghatározást adja: „A tragédia cselekményének elsődleges értéke tehát, hogy hősiessé jelleget. Hősiessé pedig akkor válik, ha azok, akik cselekszenek, illetve akik ellen cselekszenek, királyok és hercegek.” (DIDEROT–D’ALAMBERT 1751, 513)

szemben a *szükségszerűség* elve kevésbé érvényesül. Eszerint minden szükségszerűen és elkerülhetetlenül következnek az adott körülményekből és a szereplők tulajdonságaiból. Mindez eleve kizárja a megmagyarázhatatlan eseményeket, mint amilyen a *deus ex machina* vagy a szereplő akaratának megváltozásából adódó végkifejlet. Jelen esetben Jupiter végső közbelépése *deus ex machinának* számít, így ez a szabály mindenképpen sérül. Amint azt már korábban is említettük, a verselés megváltoztatásának szükségessége szintén zenei sajátosságokból ered. Habár a klasszikus szabályok az alexandrinust írják elő mint nemes versmértéket, Quinault mégis kénytelen verseit tízszótagú sorokban írni. Egyfelől, hogy ezáltal elkerülje a zene egyhangúvá válását, másfelől, hogy megfeleljen az énekesek kívánalmainak, akiknek lehetőségei a légzés tekintetében behatároltak. Ám ami a verselést illeti, nem ez az egyedüli különbség. A páros rímmel (AABB) szemben, mely Racine-nál a leggyakrabban használt forma, Quinault előnyben részesíti a keresztrímet (ABAB), valamint az ölelkező rímet (ABBA). Ez szintén zenei okokkal magyarázható: ezek a rímképletek könnyebben lehetővé teszik a zenei frázis felosztását (AB<sup>1</sup>=arsis/kérdés; AB<sup>2</sup>=thesis/felelet).

Ez után a kissé talán száraz és inkább technikai elemzés után lássunk néhány részletet, melyek a mű lehetséges mondanivalójához is kapcsolódnak. Mindenekelőtt a főhős jellemét érdemes megvizsgálnunk. Ehhez támpontot nyújthat a neve is. A Phaeton név, melynek jelentése „aki ragyog / fénylik” (< φαέθων, gör.) már sugallja egy lehetséges magyarázatát a műnek. A „ragyogás” szó egyfelől egyértelmű utalás Phaeton származására. (Ez a szövegben is megerősítést nyer, miszerint Phaeton a „ragyogó isten fia.”<sup>7</sup>) Másfelől azonban eszünkbe juttatja a kor udvaroncának prototípusát is, aki hasonlatosan királyához, mindenkéfelett a dicsőséget és a ragyogást keresi. Amint azt Pascal Paul-Harang is írja előszavában, Phaeton célja elsősorban nem a hatalom megszerzése, hanem a bizonyítás.<sup>8</sup> (Ez a fajta bizonyítási kíváncságot azonban, ami a színházi kereteken belül nagyszabású és hősies vállalkozásokban manifesztálódik, a mindennapi életben megreked a „látszódni” vágyás szintjén: többnek, másnak mutassák magukat, mint amik valójában.) Ezenkívül a főhős magatartása egy másik – a kor „modern” emberére jellemző tulajdonságra is rámutat. Phaeton erősen hiszi, hogy képes a sorát maga irányítani,<sup>9</sup> és a baljós előjelek sem téríthetik el eredeti szándékától (Proteus kedvezőtlen jóslata ellenére sem mond le tervéről). Quinault főhőse tehát céljai és jelleme tekintetében láthatóan különbözik Racine vagy Corneille hőseitől. Corneille főhősének alapkonfliktusa a kötelesség és a szerelem szembenállásában rejlik, és mindig az első győzedelmeskedik. Ez komoly vívódás, hiszen ha a hős nem hajtja végre kötelességét, nem méltó a szerelemre, viszont kötelességének teljesítésével saját szerelmének lesz ellensége, a szerelem tehát lehetetlenné válik a továbbiakban számára. (Ezt a fajta már-már ördögi kört láthatjuk a *Cid*-ben is: ha Rodrigue meg akarja védeni családjá becületét, meg kell ölnie Don Gomès-t, Chimène apját, ezáltal viszont elveszti szerelemét, ha azonban nem áll bosszút apjáért, úgy gyávának bizonyul, s így többé nem érdemes a lány szerelmére.) Quinault tragédiájában azonban a becületet vagy még inkább a büszkeséget bármi áron meg kell védeni. A szerelem így csak másodlagos szerepet tölthet be, amelyről a főhős képes akár önként is lemondani. Quinault hőse ugyanakkor Racine hőseitől is sokban eltér, akik cselekvés helyett csupán elszenvedik az eseményeket (ellentétben Phaetonnal, aki mint már említettük, maga kíván-

<sup>7</sup> „Le fils du Dieu brillant qui donne la clarté/ Tout fier qu'il est, porte vos chaines, [...]” (LULLY 1994, 88)

<sup>8</sup> „[...] la carrière de Phaéton n'est pas une lutte pour le pouvoir, mais une lutte pour la preuve.” (LULLY 1994, 25)

<sup>9</sup> „Un Coeur comme le mien fait son destin luy-mesme” L. LULLY 1994, 116.

ja irányítani sorsát), és akik sorsának alakulásában a szerelem – egészen pontosan egy bűnös szenvedély – a legmeghatározóbb tényező, mely elkerülhetetlenül sodorja őket a tragikus vég felé. Mindazonáltal ezen különbségek természetesen nem minősítik sem a szerzőt, sem a művét. Annál is inkább, mivel nehéz eldönteni, hogy Phaeton karaktere pontosan kitől származik. Bizonyos források szerint legfőképp Lully akarta formálta Phaeton-t ilyen becsvágyóvá, és szintén neki köszönhető, hogy hőse számára a szerelmi szál kevésbé fontos (LULLY 1994, 116).

Mindezek alapján világosan látszik, hogy Quinault megítélése pusztán a korabeli irodalmi szempontok szerint meglehetősen hiányos és igazságtalan lenne. Hiszen látható, hogy egy librettista sokkal kevésbé önálló, mint egy drámaíró, illetve feladata – mivel az opera a korban még kialakulóban lévő műfaj – meglehetősen újszerű. A lírai nyelvezet kialakítása, a különböző műfajok összeegyeztetése mind-mind az ő dolga. Mindehhez társul az is, hogy gyakran még a zeneszerző szeszélyeinek is ki van szolgáltatva, kiváltóképp ha Lully-ről van szó. A feladata meglehetősen bonyolult tehát, és még hálátlan is: kritizálják, ha megsérti a szabályokat, ugyanakkor, ha a darab jól szerepel, a sikert kizárólag a zeneszerzőnek tulajdonítják. Viszont Quinault-nak ezek ellenére is sikerült komoly tekintélyre szert tennie, hiszen még az Akadémia tagjai közé is beválasztották. Művészetének újrafelfedezése és átértékelése mindenképp hasznosnak tűnik tehát, melyre napjainkban szerencsére egyre többen vállalkoznak. Számos tanulmány és doktori értekezés látott napvilágot, melyek arra próbálják felhívni a figyelmet, hogy Quinault művészete messze túlmutat az egyszerű librettóíráson, és művei komoly irodalmi értékkel is bírnak.<sup>10</sup> S ha ezen rövid és minden bizonnyal hiányos elemzés nem is tudta teljeséggel sem az opera műfajának gazdagságát feltárni, sem maradéktalanul bizonyítani Quinault drámaírói zsenialitását, mégis rávilágíthatott arra, hogy ezen operák újbóli felfedezésével talán nem csak a zenei élet gazdagodhat, hanem az irodalomértő közönség is komoly – ez idáig rejtve maradt – kincsekhez juthat.

## IRODALOM

- BEAUMARCHAIS, J. P. de – COUTY, D. – REY, A. 2001. *Dictionnaire des écrivains de la langue française*. Quinault. Paris: Larousse.
- BOFFRAND, Germain 1778. *Vie de Philippe Quinault, dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra*, préface au *Théâtre de M. Quinault*. Vol. 1. Paris: Libraire Associés.
- BROCKHAUS – RIEMANN 1985. *Zenei lexikon*. Vol. 1. Budapest: Zeneműkiadó.
- CANDÉ, Roland de 1978. *Histoire universelle de la musique*. Tome 1. L'opéra en France. Paris: Editions du Seuil.
- DIDEROT – D'ALAMBERT 1751: *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. Volume II., New York, Pergamon Pr., 1986.
- GERVAIS, Philippe 2005. *Etude rhétorique des tragédies lyriques de Philippe Quinault*. (Thèse). Université Paris III.
- GIRAUD, Yves 1973. *Quinault et Lully ou l'accord de deux styles*. Marseilles: k. n.
- GROS, Etienne 1970. *Philippe Quinault, sa vie et son oeuvre*. Genève: Slatkine.
- LEMAÎTRE, Henri 1994. *Dictionnaire Bordas de Littérature française*. Quinault. Paris: Les Editions Bordas.
- LULLY, Jean-Baptiste 1994. *Phaeton. Les musiciens du Louvre*. Marc Minkowski. (Paris: Erato Disques S. A.
- MABLY 1749. *Lettres à la marquise de P... sur l'opéra*. Paris: Didot. II.
- MICHEL, Albin 2001. *Dictionnaire des Genres et notions littéraires. Tragédie*. Paris: Encyclopædia Universalis.
- PERRAULT, Charles 1688–1697. *Parallèle des anciens et des modernes*. III. vol. Paris: Coignard.
- QUINAULT, Philippe 1992. *Atys*. Edition critique avec introduction et notes par Stéphane Bassinet. Genève: Droz.
- VOLTAIRE, 1983. *Correspondance VIII (avril 1765 - juin 1767)*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Edition Theodore Besterman – Gallimard.
- VOLTAIRE 1751: *Le siècle de Louis XIV*. <http://www.voltaire-integral.com/>; <http://www.voltaire-integral.com/00Table/14Loui14.html>

<sup>10</sup> Ezek közül csak példaként említenénk meg néhányat, természetesen a teljesség igénye nélkül: Gros 1970; GIRAUD 1973; BOFFRAND 1778; GERVAIS 2005.