

Színházi mérce

Nemrégiben egy rendező barátom kifogásolta, hogy a Marosvásárhelyi Állami Színház magyar tagozatának Macbeth előadásáról írott cikkemben, bizonyos vonatkozásban, a Royal Shakespeare Companyra hivatkoztam, vagy — mint a vita hevében megfogalmazta — egy „vidéki“ együttesünk teljesítményét a „vidékiség“ minden jelét magánhordozó sajtószervünkben az angolok előadásához viszonyítottam. „Hogy jövünk ahhoz, hogy ezen a téren hozzájuk mérjük magunkat? — kérdezte. — Hol vannak hozzá a hagyományaink, színészi és rendezői adottságaink, lehetőségeink? Vidék vagyunk, barátom — ismételte a nyomatékosság kedvéért —, akár teszszik ez nekünk, akár nem!“ S hogy szavait más oldalról is alátámassza, követendő példaként egy olyan színbírálatra hivatkozott, mely egy másik együttesünk produkcióját saját korábbi színvonalához mérte, és nem támasztott vele szemben — mint mondotta — „abszurd követelményeket“.

Bármennyire edzett vagyok is immár a vitában, bármennyire hozzászóltam a színháziak és színikritikusok kutya—macska barátságához, meglepett, hogy észrevételemet így értelmezték. Ha ugyanis azt a kérdést vettem volna fel, hogy Csorba András, Macbeth alakítója, vagy Harag György, az előadás rendezője szárnyalja túl Paul Scoffield, illetve Peter Brook teljesítményét, hiszen feltételezhetően mindketten teljesebb ideológiai vértessel rendelkeznek, mint angol társaik, méltán vártattam volna, hogy egy harmadik vagy negyedik személy a dogmatikus, voluntarista felfogásra illő összes átkokat, az ostobaságtól a provincializmusig, fejemre zúdítsa. Én azonban mindössze azt bátorkodtam említett cikkemben megjegyezni, hogy a romantikus színjátszás sablonjaival szemben nem az a hatásos hadakozási mód, ha az előadásból (a korszerűen értelmezett Shakespeare-előadásból természetesen) a szenvedélyt kilúgozzuk, hanem ha — mint a Royal Shakespeare Company tette — a szenvedélyek felnagyított külső rajza helyett újszerűen érzékeltetjük a szenvedélyek reális tartalmi gazdagságát, ma is elevenen ható erejét.

Vitába szálltam a rendezővel négszemközt, s úgy érzem, az eszmecsere szélesebb nyilvánosság előtt sem érdektelen, mert színházi mozgalmunk megítélésével, a színházesztetikával és a színbírálattal kapcsolatos általánosabb kérdéseket is érint. Épp ezért mindenekelőtt le akarom szögezni: én sem vagyok hive, hogy egy előadás kapcsán — legyen az mégoly jó vagy mégoly rossz is — mindjárt égbe emelő vagy pokolba sújtó minősítéseket sorakoztassunk fel, mint ahogy nem szeretem azokat a fejtegetéseket sem, melyek néhány előre gyártott gondolati elem segítségével játszi könnyedséggel megoldják a lét összes kérdéseit. Sajnos, nagyon sokat ártott az az évekkal ezelőtti még eléggé általános gyakorlat, hogy a becsület, tiszteletre méltó igyekezetet, mely adott körülmények között előrelépést jelentett, egyesek olyan általános harsonázással fogadták, mintha legalábbis az ENSZ-statisztikák szerint nálunk volna a legnagyobb az 1 km²-re jutó zseniális emberek száma. A jó kolozsvári, marosvásárhelyi, aradi vagy craiovai előadásokat gyakran kiáltották ki országosan, sőt nemzetközileg is helytálló teljesítménynek, vagy keltették ezt a látszatot minden mértékét meghaladó dicséző jelzőikkel. Túl sok cikk igyekezett indokolni „a provincia már nem provincia“-tételt, s ezek a megnyilatkozások legtöbbször nem is az újonnan feltárt tényleges lehetőségeket, a velük való sáfarkozást és a további fejlődés reális távlatait vették számba, hanem csupán néhány felületi jelenségből ítéltek. Az aránytalanság, a csinnadratta pedig nem növelte, hanem csökkentette az értékítéletek hitelét. Ezért magam sem találok alaptalannak,

ha egyik-másik színházi szakemberünk bizonyos túl merész, túl kockázatos összevetésekkel, minősítésekkel szemben tartózkodó, óvatos, sőt szkeptikus.

Az általános tényezők mellett néhány jellegzetesen színházi jelenség is arra int, hogy a józanságot — mely feltételezhetően barátom bírálati észrevételét diktálta — nagyra becsüljük. Színházainkban ugyanis manapság sem megy ritkaság számba, hogy egyik-másik színész, egy-két sikeres alakítás után, valamilyen képzeletbeli Laurence Olivier, Peter O'Toole, Cserkaszov vagy Jean Louis Barrault mororában tetszeleg; fáradt, nagy művészként már csak pihenésre, kikapcsolódásra vágyik, s az is előfordul, hogy egyik-másik értékelő gyűlés inkább bátorságidéző csatakiáltáshoz hasonlít, mint fontolgató elemzéshez. Az már a dolgok természetéből következik, hogy az önmaguk és egymás iránt érzett mértéktelen tisztelet, bizonyos érdekek — művészi vagy másfajta érdekek — összeütközésekor saját ellentétébe csap át, vagy hogy a külső „ellenséges támadással”, a kritika olykori szigorúságával szemben, az önmagának is kalapot emelő tisztelet a szerénység álcáiban és érveivel jelentkezik. Mindez nem mond ellent sem annak, hogy rendezőink, színészeink és kritikusaink szubjektíve őszintén vallják magukat a marxii—lenini esztétika híveinek, sem annak, hogy a legjobbakat ezen az elvi alapon álló közös művészi eszmény fűzi össze. Utóvégre a lehetséges felfogások közül a jobb nem automatikusan, hanem a más nézetekkel való harcban jut legelőbbször diadalra. S talán a mesterség természetével, a teljes fizikai és szellemi odaadás követelményével megmagyarázható az is, hogy bizonyos helyzetekben (főpróbán vagy bemutató előtt) valakinek a teljesítményét jogosan mérik különleges belső színházi mércevel, a vélemény nyíltságát az illető teherbíró képességéhez alkalmazzák. A kérdéseknek ez a rendkívüli szövevényessége újabb érv amellet, hogy a józan mérlegelést, a szakember konkrét lehetőségekkel és adottságokkal számoló racionális álláspontját különlegesen méltányoljuk.

Mégis vitába szálltam és vitába szállok rendezőbarátom álláspontjával: egyrészt, mert a színházon belüli jogos vagy jogtalan különmércékkal szemben a kritikának — véleményem szerint — csak egyfajta mércéje lehet, s ez a korszerű marxista—leninista színházesztétika; másrészt, mert az ő vélekedésében nemcsak a józanság hangját vélem felfedezni, hanem a defetizmusét is.

A dogmatizmus, melytől barátom szemmel láthatóan irtózik, a színírálatban többek között abban nyilvánult meg, hogy csupán az általános jelenségekre vagy egyes jelenségek általánosítható vonásaira figyelt, az általánosat elszakította konkrét jelentkezési formájától, a színházi teljesítmény értékelését „a termőtalaj” lehetőségeinek mérlegelésétől, egyszerűen egy relatív vonást vagy részleges igazságot abszolutizált, egybemosta az árnyalatokat, a minőségi különbségeket. Ez a fajta „esztétikai ítélet” nagyhangúságában sokszor valóban az agresszív provincializmus megtestesülésévé vált, szélsőséges esetekben az „ova intjük Angliát” jellegű handabandázás szinkritikai vetületévé. De ennek a végletnek az elvetése nem jelenti szükségképpen a másik végletnek, a relativitás abszolutizálásának helyességét. Nem jelenti azt, hogy valamely együttes teljesítményét kötelező módon mindig saját korábbi teljesítményéhez kell mérnünk. A relativitás abszolutizálása a helyi úrmértékekkel való szüntelen pepecselésre kárhóztat, és nem figyel — nem tartja feladatának, hogy figyeljen — az egyediben megtestesülő általánosra. Ha következetesen akarjuk alkalmazni, külön bukaresti, kolozsvári, temesvári színházesztétikai mércét kellene kidolgoznunk, s ha történetesen egy városban három vagy négy színház van, ugyanennyi helyi mértékegységet kell találnunk. Mondja meg bárki, milyen elvi ellenvetést tehetünk, ha ezek után a színház együttesét kitevő színészek, rendezők és díszlettervezők egy szép napon azzal állnak elő: tessék az ő számukra is differenciált, egyéni mércét találni.

A relativitás abszolutizálása bármennyire ellenkező végletet is jelent, módszerben sok hasonlóságot mutat a dogmatizmussal. Csak éppen nem a műben fellelhető általános, hanem a specifikus vonásokat abszolutizálja. S mindkettő megegyezik abban is, hogy az alkotást vagy a teljesítményt önmagában szemléli (legfeljebb saját lehetőségeivel méri össze), a szélesebb és tágabb arányú viszonyítást, összehasonlítást, az alkotás nagyobb összefüggések között való elhelyezését pedig tagadja, megkérdőjelezi vagy nem tartja feladatának. Ilyenformán az effajta értékelés a Mucsát világvárosnak kikiáltó agresszív provincializmussal ellentétben a passzív, beletörődő vagy siránkozó, mindenre „helyi érvet” találó provincializmusnak válik a szülőanyjává.

Véleményem szerint a kétfajta véglet buktatóit csak úgy hidalhatjuk át, ha a gyakorlati színházesztétika rangjára emelt színírálat mértékegységévé a korsze-

rűséget tesszük meg. Korszerűsége természetesen elsősorban tartalmi vonatkozásokat értek, a mondanivaló korszerűségét a legtágabb értelemben, és nem exhibicionizmust vagy excentrikumot, de különösen nem divatot. A rendezői és színészi szemlélet korszerűsége szempontjából pedig igenis állítom, hogy mércéink csak úgy ösztönöznek, ha magasak, sőt a lehető legmagasabbak, ha a mindenséggel mérjük magunkat. Eszembe jut ezzel kapcsolatban, hogy Illyés Gyula, mikor 1954-ben végignézte az akkoriban világviszonylatban is kiemelkedő magyar futball-csapat győztes mérkőzését az angolok ellen, versben tette föl önmagának és íróársainak a kérdést: mindez szép és jó, de mikor győzzük le már végre Shakespeare-t? A legmagasabb általános mércét állította fel, nem a külön mércék szükségessége mellett tört lándzsát.

Felvetődhetik azonban a kérdés: megvannak-e a korszerűség igényléséhez az objektív lehetőségeink? A külső objektív lehetőségeink nézetem szerint föltétlenül. Mindig büszkén szoktuk emlegetni, hogy pártunk nemzetiségi politikájának eredményeként van hat magyar színházunk, színművészeti főiskolánk, operánk, s talán nincs messze az az idő, amikor a színháztudomány is önálló kutatási területté alakul. Arról azonban mintha megfeledkeznénk néha, hogy a keretek értékét működésük tartalma, e tartalom korszerűsége adja meg. Föltétlenül előny — méghozzá jelentős előny —, hogy színházi szakembereink világviszonylatban is korszerű általános esztétikai ismeretekkel rendelkeznek, hogy a tájékozódás, az információ sokoldalúsága és a kifejezési lehetőségek szélesedése az utóbbi években örvendetesen megnövekedett. Persze, hátra van még a legnagyobb — nem külső, hanem belső — objektív feltétel: a kiemelkedő tehetség, melynek megszületése és fejlődése, sajnos, nem tervszerűsíthető, nem gyorsítható és nem általánosítható.

Ne felejtjük el azonban, hogy a szemlélet korszerűsége — bárhogy is vélekednénk erről a relativitást abszolutizáló túlzott mértéktartás — a művészetben nem maximális, hanem minimális követelmény. S bár a művészi teljesítmény színvonala rendszerint szorosan összefügg a szemlélet korszerűségével, láttunk már magas művészi szintet elérő színházi előadást, melynek szemléletmódját egyáltalán nem lehetett korszerűnek minősíteni, s a korszerű próbálkozások között akadtak sikerek és bukások is.

Mércénket azonban a legtágabb értelemben korszerű szemlélet igényénél nem szállíthatjuk lennebb. Erre köteleznek eddigi sikereink, így emelkedhetünk valóban a provincia szintje fölé, s az egyben a kapocs is, mely a színházi mércét és az általánosabb mértékességeket összefogja. Hogy azután a korszerű szemlélet a színművészet és a színháztudomány gyakorlati munkájában milyen szintet ér el, az már tudásunktól, tehetségunktól, odaadásunktól függ.

Páll Árpád

