

SZEMLE

A HIT NEHÉZSÉGEI

Jean Guitton, filozófus és szellemtörténész új könyve: *A hit nehézségei** igen jellemző a mai francia katolikus szellemre, amelynek legfőbb törekvése helyreállítani az összhangot a hitetlen mai ember és a modern világtól elmaradt hívő között, hogy az első visszataláljon Istenhez, a második pedig a világhoz. A francia katolicizmus valóban át akarja hatni a modern világot az Evangélium kovászával; nagy missziós területnek látja a világot, amellyel szemben a misszionárius szellemi irgalmasságára és hajlékonyságára van szükség. Elfogadja a modern ember szellemi szokásait, alkalmazkodik hozzájuk, de ugyanakkor megtisztítja őket elfogultságuktól. Nagy jóindulattal és megértéssel közeledik hozzá, de e magatartás nem a múlt századbeli szkeptikusok mindent elnézése, hanem megváltó szeretet; nem megalkuvás, mert a hit dogmái terén a legteljesebb szigor jellemzi, csak módszerében simul a mai ember mentalitásához.

Ma a hitigazságok hirdetésének legfőbb akadályja, hogy a modern ember nem hisz abban, hogy az igazság az emberi szellem által megfogható. Sőt egyáltalán nem kíváncsi az igazságra, az csak annyiban érdeklődik, amennyiben gyakorlati hasznot húzhat belőle. Guitton a mai apostolnak azt ajánlja, főleg lélektani eszközökkel dolgozzék: azt mutassa meg, miképpen nyilatkozik meg az igazság a hívő előtt, milyen a magatartása vele szemben és főleg milyen gyakorlati következményei vannak az első elhatározó lépésnek, amellyel a hit mellett elkötelezzük magunkat.

A modern kor fia szeret mindent magának köszönni, küzdeni akar a saját igazságáért, tekintélyi alapon nem lehet rávenni egy mindenkire érvényes, abszolút igazság elismerésére. A hívő sokszor azért nem tudja hitét másokkal elfogadtatni, mert a boldog birtokos lelkülete jellemzi; nem tudja magát beleélni a kívülálló, kereső lélek állapotába: ami számára kiindulópont, a másik számára hosszas küzdelem eredménye; de a nehezen kivívott parányi igazság értékesebb számára, mint a készenkapott kincs. Ezért a nemhívő tapogatózása a hit irányában sokszor tanulságosabb, mint a birtokban lévő túlságosan magabiztos hite.

A mai ember őszinteségi igénye is sokszor nehézség lehet a katechumen számára, mert úgy érzi, nincs joga addig keresztény módon élni, amíg nem fogadta el teljesen a keresztény tanítást. A Pascal-féle huszáros megoldás, amely azzal vágja el a gordiuszi csomót, hogy akár hiszünk, akár nem, válasszuk a kereszténységet, mert nem veszünk, legfeljebb nyerünk vele, nem minden léleknek megfelelő.

A hit közlésének lélektani és módszertani nehézségei mellett Guitton rámutat a vallási igazság természetében rejlő nehézségekre is. ame-

* Jean Guitton: *Difficultés de croire*. „Présences“, Plon 1948.

lyek főleg a tudós és általában intellektuális típusokat riasztják vissza. Már Rivière fönnakadt rajta, milyen árnyalat nélküli, ellentmondást nem tűrő hangon történik a vallási igazság kinyilvánítása. Guitton erre azt feleli: az emberi tanok hirdetése is megkívánja ezt a hangnemet, s még inkább megkívánja az Isten által kinyilatkoztatott igazság, melyet az emberi szó közvetít. A megközelítő módszerekhez szokott tudós szellemi magatartása természetesen egészen más, ezért nehezen fogadja el az a priori és racionálisan fel nem fogható igazságot. Rivière, aki igazi intellektuális típus volt, megtérése után tisztán látta, hogy a dogmák fényénél minden látszólag érthetetlen mozzanat megvilágosodik. A legmodernebb tudomány az atom világának felfedezése óta különben is alázatosabb, mint Guitton hiszi, mert ráeszmélt, hogy a valóság az ész számára sokszor teljesen megfoghatatlan.

A kötet legérdekesebb tanulmányai azok, amelyek a szerző kedves témájával foglalkoznak: az Idő és Örökkévalóság összefüggéseivel, amely egyébként a mai francia katolikus irodalom egyik vezérmotívuma. A vallási igazság természetének főjellegzetessége, hogy nemcsak transzcendens, hanem a történelemben is meg kell testesülnie. Veszélyes eretnekség kettős arcának csak egyik oldalát látni, ahogy arra Suhard bíboros két korszakalkotó pásztorlevelében rámutatott. Az Igazság, amely örök és változatlan, különböző korok civilizációiban testesülvén meg, magán viseli a történelem különböző rétegeit. A mai ember sokkal türelmetlenebb, semhogy kétezer év változó mentalitásainak lerakódásai alatt megkeresné az örökifjú Igazságot. A mai apostolnak Guitton szerint meg kell tanítania az embereket arra, hogy tudjanak a melységbe szállni és a sokszor elavultnak ható történelmi maradványok alatt tudják meglátni az örökifjú lényegét. Nem egy hitbéli nehézség adódik azáltal, hogy a történelmi előzmények elmosódnak és csak az eredmény marad meg, amely az egyháztörténelemben nem járatos ember számára érthetetlennek tűnik: nem értik meg például, miképpen lehet néhány, megfelelő feltétel mellett végzett imával az ideiglenes büntetésektől megszabadulni. A búcsút egészen más szemmel látja a hívő, aki tudja, hogy ez az intézmény a vértanuk koráig nyúlik vissza, és a mi imáink mögött a mártírok vére a fedezet.

Mennyivel könnyebb volna bizonyos embereket Szent Ignác, Justinus és az első egyházatyák vallásának meghódítani, mint a mai fejlett katolicizmusnak — kiált fel Guitton. Állítását a „Mission de Paris”, a párizsi proletariátus munkáspapjainak vallomásai is alátámasztják. Szerintük a mai munkásság szívéhez sokkal közelebb állna a katakombák egyszerűsége, mint az idők folyamán mind komplikáltabbá vált szertartások fénye. Ezekben a körökben az őskeresztény stílushoz való visszavertérés az apostolkodás leghatásosabb formája. Ez a leegyszerűsítés semmiesetre sem jelenthet bizonyos dogmákról való lemondást, csupán a vallás őskeresztény formáihoz való visszatérést. (Az egyik munkásapostol írja, hogy hívei hajlamosak Krisztusban kizárólag az embert, a munkástevért látni, de nincs érzékük az Atya fensége iránt. A modern szellem egyik eretnekségét Suhard kardinális is abban látja, hogy elvesztette érzékét Isten transzcendenciája iránt és csak a Megtestesü-

lést látja. Ilyen eretnkség árán nem lehet a vallást a munkásság számára rokonszenvesebbé tenni.)

Vannak, akik szemére hányják az Egyháznak, hogy elmarad körünk tudományos és szociális tanításai mögött, s ezzel sokak szimpátiáját elveszti. Guitton erre a vádra is jól megfelel. Egyrészt — mondja — az Egyház elsősorban a lelkek közössége és nem lehet célja az emberek világi berendezkedése; másrészt bizonyos szempontból való „elmaradottsága” csak előny, „mert az új eszmék” sokszor bizonytalan és zavaros légkörben jelentkeznek, meg kell várni, míg leülepedik, ami bennük zavaros. Guitton Maritainnel együtt vallja, hogy ha a kereszténység közvetlenül nem is visz végbe társadalmi forradalmakat, mégis beoltotta az emberbe az örök nyugtalanság csiráit, amelyek arra ösztönzik, hogy folyton megújítsa a világ képét. (Gide-nek egyszer egy hindu azt a gúnyos kérdést tette fel, miképpen kereszténytelenedhetett el ennyire Európa, a kereszténység bölcsője. Éppen azért, — felelte az író, — mert a kereszténység beléoltotta a szabadság és individualizmus fermentumát s ezzel lehetővé tette, hogy az ember ellene fordulhasson.)

Guitton szerint az apostol szellemi irgalmassága nemcsak azt kívánja meg, hogy a kereszténység ellenfeleiben tiszteljék a tévutakra került hitet, hanem azt is, hogy a tévedésekkel keveredett részzigazságokat visszavezessük eredeti forrásukhoz.

Az Igazságnak a mentalitások burkából való kihámozására mindjárt példát is ad az író, „A bibliakritika és a mentalitások” című fejezetben, ahol a Genézis teremtéstörténetével kapcsolatban felveti a sok ember számára nyugtalanító kérdést: miképpen egyezhet sok tekintetben a Szentlélek inspirálta szöveg a babiloni teremtéstörténettel. Guitton megnyugtató válasza szerint a Lélek többszörös fénytörést szenved, amíg a kettős síkon: az emberi nyelv és mentalitás síkján áthaladva eljut öntudatunkhoz. A Genézis írója a mózesi ember mentalitásán át tükrözi a Lelket, tehát mi sem természetesebb, mint hogy a babilóni kozmogónia szemével látja a világot és a teremtéstörténet elbeszélésénél a korabeli terminológiával él. Az ember — mondja Guitton, — egész személyével elkötelezi magát a hit mellett, teljes szellemi állagával csatlakozik a vallás ügyéhez: képzeletével, előítéleteivel, egész örökségével. Mindez színezi a hithez való csatlakozás látszólag egyszerű aktusát. Az emberi nyelv a hitnek nem lehet tökéletesen pontos kifejezője, ezért Renan, Brunschwig és Loisy tévedtek, amikor a keresztény hit rovására írják a mózesi kozmogóniát, az aristotelesi rendszert, a római impérium eszméjét, vagy a középkori hierarchiát. A Genézis teremtéstörténetének elfogulatlan kritikusat nem az fogja érdekelni, hogy a bibliai elbeszélés és a babiloni mítosz miben egyezik egymással, hanem hogy miben különböznek, mi az a plusz, amit a bibliai szöveg jelent. Ha így nézzük a teremtéstörténetet, megállapíthatjuk, hogy metafizikai síkon összehasonlíthatatlanul fejlettebb a bibliai kozmogónia, amely szerint a személyes, egyetlen és természetfölötti Isten a semmiből teremtette a világot. A biblia sok tekintetben primitív és antropomorf elbeszélése mentes a babiloni mítosz sokistenhitétől és panteizmusától. A modern bibliakritika nem nehezíti, hanem éppen ellenkezőleg: meg-

könnyíti a hitet, mert elősegíti, hogy a vallás metafizikai lényegét megkülönböztessük a történelmi lerakódásoktól.

Az író külön fejezetben foglalkozik a Suhard kardinális által is elítélt „integristákkal”, akik számára a hitet az nehezíti meg, hogy el akarják vonatkoztatni minden történelmiségtől. Ezek azzal vádolják az Egyházat, hogy túlságosan alkalmazkodik az evilági civilizációkhoz. Guitton erre azt feleli, hogy a szeretet törvénye, mint titokzatos nehézkedési erő a föld felé vonzza a kereszténységet, hogy ideleln testet öltjön. Newman kardinálisra hivatkozik, akit éppen az győzött meg az Egyház isteni természetéről, hogy minden látszólagos alkalmazkodásán keresztül is megőrizte saját típusát és folyton megfiatalodott, miközben a történelmi fejlődés folyamán különböző civilizációk köntösebe öltözött.

A hit szempontjából kétségkívül nem egy nehézség származik az Egyház kettős természetéből, ami Suhard bíboros körleveleinek is egyik alap gondolata. Egyaránt nehéz hinnie annak, aki az Egyháznak vagy csak földi, vagy csak természetfölötti arcát látja. Mindkét álláspont közös eretnekségre vezethető vissza: a megtestesülés tagadására. Guitton szerint ettől a protestáns lelkület sem egészen mentes, ahogy „Tiszta és tisztátlan” című fejezetében kifejti, példát adva egyszersmind arra a jöndulatra is, amely a másvallásúakkal szemben kötelező. Ebben a tanulmányban szembeállítja a protestáns és katolikus lelkületet a földi realitások iránt tanusított magatartásuk szempontjából. Szerinte a protestáns lélekre főleg az jellemző, hogy már ideleln a földön is meg akarja valósítani az abszolút tisztaságot. Puritanizmusában odáig megy, hogy a konkólyal együtt hajlandó a bűzát is kitépni, mert nem ismeri fel azt a törvényt, hogy a földi valóságban a tiszta és tisztátlan összevegyül.

A protestáns léleknek kevesebb érzéke lévén a megtestesülés misztériuma iránt, hiányzik belőle az a hisztorizmus, ami a katolikusokat jellemzi. A protestantizmus transzcendensebb, kevésbé él az időben, mint a katolicizmus — mondja Guitton. — Jellemző — mondja, — hogy míg a protestáns számára a kegyelem egy kiváltságos pillanat felvillanása, a katolikusnál ez időben való lassú fejlődést jelent. Amíg a nagy protestáns szellemek — Barth, Kierkegaard — az örökkévalóságról az időn kívül tesznek tanubizonyosságot, a katolikus szellem legfőbb törekvése az, hogy az Örökkévaló az időben megtestesüljön. A katolicizmus sokkal kevesebbet zár ki, legfeljebb sok mindent megtisztít és megszentel, amit a protestáns mint tisztátlant elvet. A katolikus — mondja Guitton — az ellentétek hivatását gyakorolja.

Könyvében egyébként nemcsak a hívő magatartását mutatja be a megtérítendő modern emberrel és modern világgal szemben, hanem a hitetlenét is Krisztus személyével szemben. Egy agnosztikus naplójának ürügye alatt revízió alá veszi a renani kritikai felfogást, amely a Szentírásban kizárólag csak történelmi dokumentumot lát és sajátmagának ellentmondva, történelmi tanubizonyosságnak csak azt fogadja el, ami alátámaszthatja elméletét, mely szerint Jézus Krisztus nem Isten fia, csak ember, viszont önkényesen elveti azt a részt, amely Jézus istenségét

bizonyítja. Eszerint a tanítványoknak a Szenvedésről tett tanubizony-sága helyes, de a Feltámadásról szóló tanuskodásuk helytelen. A másik elmélet Krisztus életét mítosznak akarja feltüntetni, de csak látszólag ellentéte a renaninak. Mindkettő tagadja a Megtestesülést. De vajjon mi könnyebb: elhinni ezt a misztériumot, vagy feltételezni, hogy az emberi képzelet képes olyan Krisztus-mítoszt létrehozni, amely a tökéle-tes történelmi valóság illúzióját kelti, s elfogadni azt, hogy a tisztán csak történelmi valósággal bíró Názáretit egy monoteista nép, minő a zsidó, olyan rövid idő alatt Istenné tette?

A fejezet tanulsága szerint a hitetlen helyzete semmivel sem köny-nyebb, mint a hívőé: sőt neki még többet kell elhinnie.

Füzesséry Katalin

AZ OROSZ SZÍNPADI REALIZMUS

Az elmúlt évszázad utolsó előtti évtizedében számos komponens eredőjeként megvalósulásra várt a vágy: elszakadni az „udvari”, a „hi-vatalos” színjátszás hazugságaitól és megteremteni az emberi valóság-ot életszerűen, reálisan kifejező új stílust. Nem véletlen, hogy először az a nemzet tett hitet az új, szabad színházművészet mellett, mely a modern epikában Balzac, Flaubert és Zola művein keresztül hirdette, hogy a művészet egyetlen kánonja csak a *valóság* lehet. André Antoine 1887-ben alapított *Théâtre libre*-je az első hírnök, amelynek berlini ven-dégjátéka impulzust ad a *Freie Bühne* megalapítására 1889-ben, majd ennek két évi úttörő munkája után átveszi szerepét a *Deutsches Theater*, hogy egy sor kiváló német színészt neveljen a német színházkultúrának, akik fémjelzik a XX. század első évtizedeinek európai játékstílusát.

Semmi sem bizonyítja jobban, hogy a kultúr-flóra bizonyos mérték-ben nemzetek fölötti közös szellemi időjárás eredménye, mint az a tény, hogy a gall földről elindult, majd a germán tájakon áthömpölygő új atmoszféra további áramlása során eléri az orosz tájakat is és Moszkvá-han 1897-ben kicsirázik egy kezdeményezés, amely egy évvel utóbb moszkvai Művész Színház néven önálló létet kap, hogy azóta több, mint fél évszázados életével hirdesse egy színházi alkotó zseni földi életénél tovább élő teremtő erejét.

Oroszországban a Művész Színház megalapítása előtt hasonló volt a helyzet, mint Nyugaton. A moszkvai *Kis-színház* és a pétérvári *Sándor-színház* úgynevezett „klasszikus” stílusa súlyos érzelmeszedésben szenvedett, amikor a meiningeniek 1885-ben rendezett oroszországi ven-dégjátékai megtermékenyítették az újításra váró szomjas lelkeket. II. György meiningeni herceg nagy reformja több volt, mint a színpadi kép illúziójára, a korhű diszlet hitelességére, a történelmi kellékek és kosztümök valódiságára, tehát a *historiai realizmusra* való törekvés. A rendezői újszerűség nemcsak a külsőségekre, hanem az összjátékra is irányult: megszűnt a sablonos statisztéria és a tömegjeleneteket a leg-nagyobb gonddal színészileg is kidolgozták, a passzív szereplők néma-

játéka is megszűnt ötletszerű lenni és egyéni alakítássá lett és — főleg — fegyelem, összehangoltság került a szólószereplők játékába.

A meiningeniek játéka elementáris erővel hatott egy akkor 22 éves fiatal orosz színészre, Alexejev Szergejevics Konstantinra, aki később Sztaniszlavszkij művész-néven írta be magát a színészet történetébe és megerősítette benne a reform szükségességének meggyőződését. Amikor összetalálkozott Nemirovics-Dancsenkóval, a *Kis-színház* rokongondolkodású dramaturgiájával, elhatározták, hogy terveik megvalósítására szövetkeznek. Az új színház 13 évvel a meiningeniek vendéjjátéka után, 1898-ban megnyílt és ettől kezdve ez a színház volt kristályosodási pontja a színpadi realizmus művészetének.

„Sztaniszlavszkij nagy teljesítménye az volt, — írja a moszkvai Művész Színház történetének egyik legkitűnőbb európai ismerője, — hogy szinte fanatikus energiával az ábrázolás legfőbb elvévé emelte az élethűséget s egyszersmind bevitte a színházba a legszigorúbb fegyelem és szervezetség szellemét. Törekvéseinek végcélja minden életnyilvánulás lehetőleg tökéletesen pontos visszaadása volt. Ugy vélekedvén, hogy a színész csak azt tudja helyesen ábrázolni, amit maga is nagy mértékben átélt, együttese tagjaitól hallatlanul szigorú és komoly gyakorlatokat követelt meg. Hogy a színészeket bizonyos lelki állapotokba juttassa, gyakran hónapokon át a legszigorúbb eszközökkel készítette elő őket. Ha pl. egy darab valami magányban játszódott, elhagyott vidékre vitte magával a színészeit, lakatlan házakba szállásolta be őket, s mindaddig távol tartotta a világgal való érintkezéstől, míg a magány hangulata mélységesen erőt nem vett valamennyin. Ilyen erőszakos eszközökkel valóban sikerült neki annyira csodálódásig híven ábrázolni lélektani állapotokat a színpadon, hogy azok már nem a játék, hanem a benső átélés hatását tették.

Ezzel a módszerrel együtt járt, hogy Sztaniszlavszkijnek roppant hosszú időre volt szüksége, amíg egy-egy darabot betanított, — félesztendőn alul alig készült el darabbal, de némelyikre esztendőket is fordított. Ugyanílyen nagy gondja volt az inszenázásra is s itt is a lehető legnagyobb természetűségre és valóságosságra törekedett. Ebben a törekvésében eleinte annyira ment, hogy pl. egy *Othello* előadásához Velencéből hozatott egy kardot; de a naturalizmusnak ilyen kinövéseitől eltekintve, rendkívüli módon értett ahhoz, hogyan kell a valóság illuzióját előidézni. Gorkij darabjának, a *Nap gyermekei*-nek előadásában odáig ment a realizmus, hogy amikor a színpadon pogromot ábrázoltak, a nézőtérben valóságos pánik tört ki, az előadást félbe kellett szakítani s a függönyt leereszteni, ami aztán félig-meddig megnyugtatta a felzúgott közönséget.

Az orosz drámairodalom fejlődése körül Sztaniszlavszkij különösen Csehov műveinek erőteljes propagálásával és mesteri előadásával szerzett érdemeket. Ő fedezte föl ezt a nagy orosz drámaírórt s teremtette meg művei előadásának mintaszerű stílusát is.”

Természetes, hogy ilyen szigorú következetesség nem maradhatott visszahatás nélkül. Már Mamontoff S. J. gazdag moszkvai polgár, színházi mecénás pártfogoltjai, de főleg a *Művészet világa* című folyóirat körül csoportosult művészek (Golovin, Bakst, Benois, stb.) a realizmustól a pittoreszk irány felé kanyarodnak el. Az opera és balett színpadát csakhamar meghódítják, de a drámai színpad egyes művelői is megkezdik küzdelmüket a valóság-ábrázolás ellen. Evreinoff Nikoláj egyremásra írja cikkeit a „színházért való színház” érdekében és azok, akik sem a cári színházak „élő kép-csarnokaért”, sem Sztaniszlavszkij valóságához tapadó realizmusáért nem tudtak lelkesedni, 1912-ben megterem-

tik a harmadik „Szabad Színpadot“, mely ellentétben francia és német elődjével, nem a valóságért, hanem a fantázia szabadságáért szállt síkra. Két évi működés után összeomlott ez a vállalkozás is, de ebből sarjadt ki 1914-ben a *Moszkvai Kamara Színház*, Tairoff vezetése alatt.

Az 1917-es orosz forradalmat megelőző két évtized alatt Sztaniszlavszkij tökéletesen és módszeresen kidolgozza, rendszerbe foglalja a színész művészi gyakorlatára vonatkozó tapasztalatait. Közben pedig egy új színházi nemzedék nő fel a föld alatt lappangó forradalom szellemében, amely elszakad majd az „apák“-tól és a maga útján akar járni, abban a hitben, hogy mindent el kell vetnie a multból és az örök művészet számára is új szabályok teremthetők.

Ez a helyzet akkor, amikor Sztaniszlavszkij első ízben fejt ki — reánk maradt formában — nézeteit a színészi alkotásról.*

*

A forradalom után, 1918-ban veszi át Sztaniszlavszkij a moszkvai Nagy Színház operai stúdiójának drámai vezetését, hogy „megszabadítsa az operát a műfaj ostoba konvencióitól és összeegyeztesse a zenét a magas drámai kultúrával“. Az *Anyegin* és a *Werther* művészi kidolgozása kapcsán vezeti be az énekeseket Konstatin Szergejevics az ő „módszerébe“ és e stúdió-munka alkalmával hangzanak el azok a „beszélgetések“, amelyeket a Nagy Színház egyik tagja, az operában Olga szerepét éneklő Antarova K. E. feljegyzései mentettek meg az utókor számára. Az 1918. év júniusában kezdi meg az énekesek színészi oktatását és 1922-ig végzi azt a nagy munkát, hogy a fiatalokban kifejlessze a szereppel való misztikus eggyéválás képességét.

Kint, a világban a legnagyobb események zajlanak és Szergejevics Konstantin Sztaniszlavszkij a Karetnij-soron levő lakásán déltől néha éjfélután kettőig a legtisztább és legbensőségebb szavakkal csak az általa imádott művészetéről beszélt. A 380 oldalas könyv minden lapjáról sugárzik a tanítás, hogy a színház-művészet feltétel nélküli odaadást, teljes embert követel.

„Azoknak a sorsa, akik színházban dolgoznak, semmiben sem hasonlít a többi ember sorsához. Akik nem a színpad szépségei között élnek, megtehetik, hogy két életet élnek. Lehet egy magánéletük, a családban, amelyet nem osztanak meg a munkával, a színésznek azonban a színház a szíve-lelke. A színház ügyei: ez a napja. Hogyan szolgálhatja hazáját: ez a színpada. A szeretet és szüntelen alkotászenvedély: ez a szerepe. Ez a hazája, mámora, örök frissége forrása.“ (53. o.)

„A művészet az egész embert, egész figyelmét lefoglalja. Nem lehet morzsánként átadni neki az életet, az egész élet kell neki.“ (59. o.)

„Ha nem tépem szét a magam mindennapos „adott körülményei“-nek láncaát, ha nem szabadulok meg minden sallangtól, oly tökéletesen, hogy tudatára ébredjek: „íme, azonkívül, hogy mindennapos adott körülményeim egysége vagyok, még egysége és paránya vagyok a világmindenségnek is“, — akkor teljesen képtelen leszek a szerep ábrázolására és benne az általános emberi érzések szerves megjelenítésére.“ (74. o.)

* Sztaniszlavszkij *Beszélgései* a Nagy Színház színésziskolájában. Fordította Szendrő József. Parnasszus-kiadás. Budapest, 1949.

„Szerelmeseknek kell lenniök a színházba, a színiiskolába. Az első boldog üdvözlés, amely ébredéskor ajkukra jön, szóljon a színházuknak, munkájuknak, az iskolának, munkatársaiknak. A színiiskola iránti szerelmüknek a maga tisztaságában és költészetében kell megmaradnia halálukig. Csupán ez esetben lesz minden alakításuk, minden szerepük igazán művészetszeretetik édes gyermeke. S ekkor mondhatják: a színpad bennem van és én öbennem.” (233. o.)

„Soha sem formálhatják szerepüket a szerep emberévé, ha szívüket és gondolataikat, a művészet ügyén kívül, személyes törekvések, sztárságra törekvés, kitüntetések vágya, stb. tölti be. Ha képesek rá, hogy teljesen odaadják magukat a művészetnek és minden egyébről lemondjanak, akkor a siker magától jön.” (260. o.)

„Ha nem emelkednek felül személyszerinti tegnapjukon és nem lépnek be a szenvedésektől egyszerűbben, tisztábban és sugárzóbban az előttük tárulkozó mába, akkor maguk zárják be az ajtót az alkotás előtt.” (290. o.)

E néhány kiragadott kurta idézet is bizonyíthatja: nem volt még egy alkotó személyiség az egyetemes színészet-történelemben, aki mélyebb alázattal, tisztább szívvel, fenköltebb lélekkel közeledett volna a színház mesterségéhez, mint Sztaniszlavszkij.

*

A nagy orosz Mestertől először is azt kell megtanulnia mindenkinek, ha színházi embernek tartja magát, hogy az alkotó lelki magatartás olyan szakmai elmélyülést követel, amely kizár minden mással való foglalkozást. Vagy intenzív befeléfordulás, koncentráció, türelmes és fáradhatatlan ráirányulás a szerepre az alkotó én-résznek a szerep-alakkal való teljes egyévválásáig, vagy kifeléfordulás, a világ és annak dolgai felé irányulás, a koncentráció feloldásával, a figyelem szétszórásával és a művészi értékek teljes megsemmisülésével. A magyar mult nem egy példáját mutatta Sztaniszlavszkij tétele helyességének: komoly színészi értékek omlottak semmivé, mert hordozóik gyenge jelleműek voltak és elcsábította őket a „közélet”, a színpadon kívüli „szereplés” szédülete. De Sztaniszlavszkij még tovább megy! Az irodalomra nézve is felállítja a szabályt:

„Nincs undorítóbb a színházban, mint az a szindarab, amelyből kibújik a tendencia, — ahol eszmék járószalagján nem élő emberek, hanem bábok mozognak; bábok, akiket íróasztalnál agyaltak ki, éppen annak a forró szeretetnek és annak az emberi szívnek hijján, amelyet a színész ábrázolni óhajt a darabban.” (50. o.)

Egy másik művében teljes elvi következetességgel hasonló axiómát állított fel: „Az irányzatosság összeférhetetlen a művészettel. Mihelyt gyakorlatilag hasznos eszmékkel közelítünk a művészethez, elhervad, mint Siebel kezében a virág. A művészetben a célzatnak spontán eszmévé, érzéssé, öszinte lendületté kell átalakulnia.”

*

Természetes, hogy Sztaniszlavszkij ezzel a nézetével nem sokáig lehetett a fiatal Forradalomban az a színházi vezető-egyéniség, aki addig volt. A tanítványok, akik a színházi mesterségben való jártasságot a

mestertől tanulták, de törekvéseit igazán és lényegében megérteni nem tudták, háttérbe szorították tanítójukat. Elsősorban Vszevolod Mayerhold volt az, aki a bolsevista forradalom után „magához ragadta a színházi ügyek politikai vezetését” s végül 1920-ban megalapította saját színházát. Amikor hosszú időre azután diktátora lett az orosz színházművészetnek, teljesen szembefordult az apolitikus Sztaniszlavszkij lélektani módszerével. Az mindenesetre Mayerholdot dicséri, hogy nem gátolta Sztaniszlavszkijt művészi munkájában és nem akadályozta meg, hogy külföldi meghívásra vendégkörútra indulhasson, Európába és Amerikába.

Két esztendeig, 1922 szeptemberétől 1924 augusztusáig járta a világot Sztaniszlavszkij. Azután hazatért. A semmiféle versenytől vissza nem riadó, saját művészi meggyőződésének igazságában rendületlenül hívó nagy egyéniségek tárgyilagosságával ítélte meg a helyzetet. Elismerte az értékeket, de . . . A 62 éves mester 1925-ben megjelent *Életem* c. könyvében így bírálja az akkor divatos, hivatalos orosz színházművészeti irányt:

„Amíg a testi kultúra a főfeladatot segíti: a szellemi élet kifejezését a műalkotás segítségével, addig egész szívemből üdvözlöm a modern színész eredményeit. De elkeseredett ellenségévé válok, ha a testi kultúra, mint öncél jelentkezik, szembehelyezkedik az alkotással, ellentétet támaszt a szellem lendülete és a játék hagyománya között és meg akarja fojtani az érzést.

Miért van az, hogy az új színháznak, a külsőséges újdonságok sikere ellenére, mégis olyan elavult színezete van? Miért unatkozik benne az ember?

Azért, mert ez a művészet alig több a divatnál. Vagy talán azért is, mivel a rendezés anyagi lehetőségei nagyon korlátozottak és így örökös önméltóságra kényszerül.

Lényegében ugyanazokat a régi eljárásokat alkalmazzák, amelyeket már mi is kipróbáltunk: emelvényeket, spanyolfalakat, drapériákat, fekete bársonyt, különleges festői hatásokat, amelyek eltakarják a színész elmaradottságát. Igen. A rendezés külső lehetőségei kétségtelenül kimerültek. Semmi újat sem találni többé ezen a területen.

Es miért unatkozik az ember ebben a színházban?

Azért, mert a forma, bármilyen szép és szellemes is, nem élhet a színpadon önmagában. A külsőt a belsőnek kell igazolnia, hogy megmozgassa a néző lelkét. A mai művészet szerencsétlensége az, hogy miközben a színpadi játék anyagi eszközeit a végső határokig kidolgozta, megfeledkezett a lélekről. Az újítók igen sokszor ostobán ennek még a létezését is tagadják. Hát meg lehet változtatni az emberi természetet? *Élhet a test lélek nélkül?*

Bármennyire meglepett is az új színész formái haladása, őszinte szomorúsággal állapítottam meg szellemi visszafejlődését.

Az utóbbi hét esztendőben az új színház egyetlen olyan színészt sem adott, aki igazán alkotó hatalmas egyéniség lett volna. Nem hozott egyetlen új eljárást, a belső technikára irányuló egyetlen kísérletet, egyetlen ragyogó együtttest sem. Röviden, nem adott semmi befejezettest.

Sőt elképedve láttam az új forma mellett feltűnni a színpadon olyan belsőleg merev technikai eljárásokat, amelyeket a régi francia melodramáktól és az opera tenoristáitól örököltek.

Nagyanyáink idejében a színész legalább uralkodott e módszerek felett. Hiszen egy százados kultúra véste beléje. A modern színész azonban műkedvelő módon alkalmazza őket. Honnan van az, hogy ezt az elavult ócskaságot, mint újdonságot tálalták fel? Az ok egyszerű: a megsértett természet bosszulja meg magát.

Mihelyt olyan feladatot biznak a színészre, amely erőit meghaladja, az érzelem megriadva húzódik vissza, hogy helyet adjon a legdurvább mesterségbeli fogásoknak és modorosságoknak. Mivel az új színésszel szemben támasztott feladatok nagyon nehezek, változatosak és sokoldalúak, kell, hogy a színész a szemtelenségig durva és merész forma jogosultságát igazolja. De ez csak az érzés feletti tökéletes uralommal sikerülhet. Vagy hozzá kell idomítani a régi szerzőket a mai idők izléséhez, vagy teljesen meg kell szabadítani a színházat a költőtől és a színésszel kell helyettesíteni. A harmadik megoldás: ki kell irtani a műalkotásokból a lelket és gyakorlati tendenciával kell pótolni. A két első megoldás meghaladja az ember erejét, a harmadik pedig nyíltan szembehelyezkedik a művészettel. Hogyne menekülne el minden ilyen zsákutcába szoruló alkotó lendület az olyan színész elől, aki minden érzést naiv és elcsépelet modorossággal helyettesít és ezt, mint új művészetet találja fel!

Vajjon nem érkezett-e el az ideje annak, hogy a művészetet fenyegető veszedelemre gondoljunk és visszaadjuk neki a szellemet, esetleg még a forma kárára is?

Sürgősen fel kell emelni a színész lelki kultúráját testi kultúrájának színvonalára. Csak így találhatják meg az új formák belső igazolásukat, e nélkül értelmetlenek és nincs joguk az élethez.

Természetesen ez hosszú és nehéz út. De a lélek mindenek előtt! Ne késlekedjünk.

És célul tűzte ki maga elé, hogy hosszú, elmélyedő színházi munkájának tapasztalatait minden leendő színész okulására összefoglalja. Megírta minden idők legeredetibb színész-pedagógiai munkáját, mely 1938-ban Moszkvában *A színész munkája önmagán — A munka az életmény teremtő processzusában — Egy tanítvány naplója* hármas címmel jelent meg, röviddel a mester halála előtt. Ennek a kiforrott és a „rendszert” rendszeresen előadó nagy műnek a csirája van meg Sztaniszlavszkijnek magyarul most megjelent *„Beszélgetései”*-ben.

*

Nem feladatunk, hogy ismertessük Sztaniszlavszkij nézetét a színészi alak-alkotásnak folyamatáról, csupán arra kell rámutatnunk, hogy e tiszta jellemű és mélységesen etikus mester milyen szigorú követelményeket állít fel a művészeti gyakorlat terén.

Mindenekelőtt nem győzi hangoztatni, hogy művész nem lehet az, aki nem a szív embere, akinek érzései és gondolatai nem tiszták és hiányzik lelkéből a szeretet. A művész lelkében szakadatlan küzdelem él a nemes alkotó-én és az önző-én között. Alkotó énjét csak úgy erősítheti, ha belső koncentrációval kizárja magából az alacsonyrendű, zavaró elemeket és megvalósítja a teljes önátadást a magasztosnak, a művészi-nek, mert a színészi alkotás értéke a színészi lélek magatartásától függ: „A szerep értéke és mindazé, amit a színész zsinpadra visz, mindig a művész belső életétől függ, attól, hogy milyen életritmust tett szokásává, a káoszt-e, vagy a harmóniát.”

A tehetséges alkotóművészt elementáris erejű „izlés”, esztétikai érzék ragadja a szép felé, amikor eltölti a „lelkesedés, a magasztos percek érzése” és képessé válik egyé válni alakjával és élő művészi alkotást teremteni. A sztaniszlavszkiji „módszer” ennek az alkotóerőnek felkutatásához ad kulcsot.

Az első lépés: a koncentráció, de ezt is megelőzi az, hogy a színésznek ki kell tépnie magát a mindennapi élet nyűgéből, hogy alkalmassá váljon a figyelem zárt körének megteremtésére. A belső és külső figyelem, a jóindulat és teljes belső nyugalom szükségesek az alkotáshoz. Az önuralom és nyugalom nélkül nem tudja lelkében megteremteni a „nyilvános magány” állapotát, amelyben az alkotó erő megtalálja kapcsolatait az intuícióval, a tudatos formálókészség a tudattalan mélységeivel, pedig e kapcsolat nélkül a színészi munka lélektelen formalizmussá silányul.

A koncentráció készségét rendszeres gyakorlatokkal fejleszthetjük. Sztaniszlavszkij azt kívánja, hogy a növendék tökéletes uralomra tegyen szert testének minden izomcsoportja fölött, miközben figyelmét teljesen az önmagán való győzelem munkájára összpontosítja. Az izommozgatósi gyakorlatokat lélekzési gyakorlatokkal kapcsolja össze. Sztaniszlavszkijt olvasva lehetetlen fel nem fedeznünk „módszere” és az ind Hatha-jóga közötti meglepő hasonlóságot, sőt több vonatkozásban egyenesen az azonosságot. (Jellegzetesen jóga-rendszerű a 130—131. oldalon elmondott „kés”-gyakorlat és a 166—167. oldalon előadott „ujj-gyakorlat”.) A cél azonban Sztaniszlavszkijnál más, mint a keleti jógákban. Míg pl. a Rádzsa-jóga a „tökéletesen anyagtalan, attributum nélküli Brahmannel, a tiszta Paramatmannel való teljes egybeolvadás” elérését tűzi ki céljául, addig a Sztaniszlavszkij által követelt jóga, vagyis „egyevülés”, „eggyéválás” a költő-alkotta alakra irányul.

Kétségtelen, hogy Sztaniszlavszkij az ember által megvalósítható legnagyobb igényt támasztja a színésszel szemben a művészet nevében, de az, aki megvalósítja magában a nagy orosz mester követeléseit, tanácsait, „módszerét”, a művészet papi rendjében különleges helyet biztosít magának: a színészi hivatás legszigorúbb szerzetes-rendjébe avatódik be, ahová semmiféle protekcióval nem lehet bekerülni. E „rend”-hez való tartozás csak alázatos és fáradhatatlan öntevékenységnek lehet az eredménye, és ugyanígy önmagát rekeszti ki a beavatottak kis köréből az, aki külső célok eléréseire próbálja felhasználni tehetségét.

Ennek a tételnek igaz voltát nemcsak Sztaniszlavszkij, hanem az orosz színházkultúra fejlődése is bizonyította a „beszélgetések” elhangzását követő évtizedekben. A jelszavak alapján átmenetileg nagygyá lett színházi diktátorok sorra letűntek, a „fiúk”, akik megtagadták az „apákkal” a kapcsolatot, elsüllyedtek világi becsvágyaik ingoványában, tanítójuknak szigorú következetessége önmagához, a tiszta művészethez végül is győzedelmeskedett és e nagy művész dicsőségének teljes fényében fejezte be hősiess művész-életét.

A moszkvai Művész Színház fennállásának félévszázados évfordulójára egyik színházunk emlék-füzetet adott ki és ebben az egyik mai színházvezető ezt írta: „Tanultunk, tanulunk, és tanulni fogunk a Művész Színháztól.” Kívánatos program, mert egyenlőre színészeti nevelésünk nem sok jelét mutatta annak, hogy megvalósítaná Sztaniszlavszkij tanításait.

Németh Antal