

A színész filozófiája felé

Georg Simmel

Fordította Philip Lawton

Amit általában az anyag és a forma művészi kapcsolatának tekintünk - hogy a kézzelfoghatóan adott valóság adja az anyagot, amelyet a művész művész művészi formába visz át, minden valóságon túl a műalkotássá alakít -, azt a színész művészetéről alkotott népszerű első benyomás teljesen megfordítja. Míg minden más művészet az élet valóságát objektív, túlvilági alkotássá transzponálja, addig a színész ennek az ellenkezőjét teszi. A színész előadásának szubsztanciája már műalkotás, és az ő feladata most az, hogy ezt a tisztán ideális, tisztán szellemi művet, a színdarabot valósággá tegye, a valóság kifejezésévé alakítsa át. Tulajdonképpen: a darab már önmagában álló műalkotásként áll. Vajon a színész emeli-e azt a második hatalom művészetévé? Vagy ha ez értelmetlen, akkor a színész mint élő test nem hozza-e vissza meggyőzően a valóságba? De ha ez a helyzet, akkor miért várjuk el, hogy előadása művészetnek tűnjön, ne pedig pusztán egyszerű természetnek? Ebből a csomóból kell gondosan kibogoznunk a színészre vonatkozó problémákat a művészetfilozófiában.

A színpadi szereplő, ahogyan a szövegben áll, nem egy egész személy, úgymond, nem egy személy, ahogyan érzékszerveink érzékelik¹ - mégis egy személyre vonatkozó irodalmi nézőpontok komplexuma. Az író sem a hangot, sem az intonációt, sem a beszéd *ritardando* és *accelerando*, sem a melegvérű figura gesztusait és különböző hangulatait nem tudja megjelölni, de még igazán egyértelmű premisszákat sem tud adni hozzájuk. Sokkal inkább ennek a figurának a sorsát, a megjelenését, a lelkét állította elénk a pusztán egydimenziós menetben, aminek csak a szellemhez van köze. Irodalomként szemlélve a színdarab önmagában álló egész; a történelem összességét tekintve a darab szimbólum marad, amelyből a cselekmény logikailag nem vezethető le.

Most a színész ezt az egydimenziós áramlást mintegy átviszi az érzékelhető háromdimenziósságba. És itt rejlik a színházművészet naturalista száműzetésének első oka a valóságban: összetévesztjük a szellemi tartalom érzékelhetővé tételét a valóságossá tételével. Schiller azt mondja a művészről általában, hogy két dolog vonatkozik rá: "a valóság fölé emeli magát, és az érzékiségben marad".² A valóság valami, ami az érzéki megjelenéshez jut, az érzéki benyomások titokzatos megerősítése. A valóság valami metafizikai, nem érzéki, ezért nem tartozik a művészethez, amely az érzékihez korlátozódik. De a színész nem vezet be minket ebbe az érzékiségen túli rétegbe, mint bármely más művész, és csak azért, mert élő emberként áll előttünk, keletkezik egy ügyetlen félreértés: hogy azáltal, hogy érzékivé válik előttünk, a játék is megvalósul. Amilyen kevésbé a színekkel fedett fizikai vászon a festő műalkotása, olyan kevésbé a színész élő valósága a színházi műalkotás. A tartalomnak olyan *képbe* kell átkerülnie, amely a színpadra való, nem pedig a valóságba. A színész a maga valóságában éppoly kevésbé a művészi színpadi személyiség, mint a szín a kép. A csaló és a képmutató

¹ Sibylle Muller elegáns francia fordítása sokat segített abban, hogy megértsem az esszé számos nehéz passzusát. Itt követem őt a következő mondat fordításában: "*sie ist nicht ein Mensch im sinnliche Sinne*". Georg Simmel, *La philosophie du comédien*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Précédé de Denis Guénon, "Du paradoxe au problème". Belfort, Franciaország : Les éditions Circé, 2001.-TRANS.

² "Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: dass er sich über das Wirkliche erhebt und dass er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides connected ist, da ist ästhetische Kunst." Friedrich Schiller, 1797. szeptember 14-én kelt levél Goethének. Forrás: Szépirodalom: Szépirodalom: Szépirodalom: Friedrich Schiller Archive.-TRANS.

Georg Simmel, "Toward the Philosophy of the Actor", "A színész filozófiája felé". 2

a való életben a valóság bemutatását kívánják előhívni; valóságát olyasminek kell venni, ami nem az. A valóságba akar minket vezetni, mert a valóságos Tartuffe azt akarja, hogy őt igazi jámbor aszkétának tartsuk. Az őt játszó színész egyáltalán nem ezt akarja; azt az érzéki képet kell nyújtania nekünk, amelyet Molière irodalmilag bemutat, de az ember valóságát ebben az érzéki képben vagy az érzéki kép mögött - az egyetlen valóságot, amelyet a néző levezethet - nem kérdezzük meg jámborságáról vagy istentelenségéről. Ki tehát valóban jámbor vagy képmutató a színpadon? Senki; mert csak a színész áll ott, és semmilyen más lény. De ő nem jámbor és nem képmutató. A létezésnek nincs dolga a színpadon. Ha ma sok érzékeny ember a színház iránti ellenszenvét annak minden csalására alapozza, akkor nem a színpadi valóság hiánya, hanem a túlzás az, ami a színpadon hat ránk. A színész nem azért hazugság, mert a színpadon király, a magánéletben pedig egy szerencsétlen szerencsétlen, mert tényleges művészi funkciójában király, "igazi" király - de mégsem igazi király. Csak a rossz színész kelti a valótlanság benyomását, vagy azért, mert a királyi szerepben hagyja, hogy a szegény nyomorultként való valóságából valamit sugalljon, vagy azért, mert olyan nagyon is valóságghűen játszik, hogy a valóság szférájába ránt bennünket; de ott persze ő is szegény nyomorult, így most két, azonos szinten bemutatott, egymással küzdő hazugság kínos versenye keletkezik, ami nem történhet meg, ha a színész képe a művészet irreális szférájában tart bennünket.

Ha felismerjük, mennyire téves az az elképzelés, hogy a színész "megvalósítja" az irodalmi alkotást, holott ezzel az alkotással kapcsolatban egy különleges és egyedi művészetet alkalmaz, amely éppoly távol áll a valóságtól, mint maga az irodalmi mű - azonnal megértjük, hogy a jó utánzó miért nem jó színész, mert az emberek utánzásához való tehetségnek semmi köze a színész művészi és alkotói képességeihez. Mivel az utánzó alanya a valóság, célja az, hogy lényegében valósággá váljon.

A művészi színész azonban éppúgy nem a valóságos világ utánzója, mint a portréfestő, hanem egy új világ megteremtője, amely bizonyosan rokon a valóság jelenségével, amelynek (ideális) tartalmaiból mind a színész, mind a portréfestő, mint minden lény, táplálkozik.

Ezért teljesen helytelen azt állítani, ahogyan klasszikusaink is állították, hogy a művészetnek általában, és különösen a színészi művészetnek a látszat a lényege. Mert minden látszat feltételez egy valóságot, vagy egy mélyebb rétegben, amelynek a felszíne, vagy annak ellentétéként, amelyet képmutató módon helyettesíteni akar. A művészet azonban túl áll ezen az ellentétén, egy önmagáért létező birodalom, amelyben nem keressük a valóságot, és ezért nem találjuk a látszatot.

Zárójel a darab érzékiségéről

A színészi művészet egyedülálló teljesítménye, vagyis általában új formát adni valaminek, aminek már van formája, új létformába transzponálni azt, érzékivé tenni azt, ami csak a szellem módján adott - ez a művelet szimbolikusabban mutatja meg, mit jelent az idő és a tér a játék számára. A színdarab időtlensége mint tiszta szellemi kép, mint tárgyiasult szellem, tartalma az idő folyása, a történések sorozata. De ez az időbeli meghatározottság csak a részekre érvényes, nincs más értelme, mint az egymásutánosság; egyik rész számára sem valami külsődleges, inkább a részek tényszerű belső viszonyainak és következményeinek kifejeződése. A darab ideje tehát nem tartozik az idő általános áramlásához, a darab egésze nem egy meghatározott időpillanatban, nem térben helyezkedik el, nem az itt és mostban játszódik, mert ez azt jelentené, hogy egy külső, a műalkotás mint olyan iránt közömbös kontextusba záródik. A színházi előadás, amelynek időbeli egyedisége és térbeli meghatározottsága nyilvánvalóvá teszi a különbséget a játék objektív időbeliségétől és térnélküliségétől a szellem területén, olyan dolgot hoz létre, amely e két szempontból rögzített, önmagán kívül létező és minden dimenzióban végtelenbe nyúló rendekben helyezkedik el. És ez a tér-időbeliség a színpadon a színpadon a

a valóság érzéki minőségét; az érzéki élet rendjei megragadták az irodalmi művet, amely korábban elérhetetlen volt számukra.

Egy világos érzés mégis azt mondja, hogy a színházi műalkotásnak ez a térben és időben való elhelyezése nem azonos valamilyen empirikusan valós eseményével. Ha úgy teszünk, mintha egy színdarab, ahogy a könyvben áll, változatlanul átültetnénk a való életbe, akkor nyilvánvalóan érzéki egyénisége, a tér és idő végtelen, egymásba fonódó soraiba való beillesztése sokkal megállapodottabb, sokkal értelmesebb lesz maguknak az eseményeknek, mint egy színházi előadásban. Az előadás, noha ehhez vagy ahhoz a színészhez, ehhez vagy ahhoz a helységhez, ehhez vagy ahhoz a naphoz kötődik, bizonyos mértékig köztes fogalom az irodalmi szöveg absztrakt időtlensége és az események konkrét, érzéki rögzítettsége között a tapasztalat világában. Ezt a középső fogalmat pontosabban úgy határozhatjuk meg, mint a színdarab stilizált érzékiségét a színpadi megnyilvánulásban. De az, hogy a darab érzéki megjelenése így önmagában műalkotássá válik, nem jelentheti egyszerűen azt, hogy ez a megjelenés a természetes kifejezések esztétikai véletlenszerűségén túl autonóm "szépséget" nyer, hogy behízeleg a szemnek és a fülnek, hogy olyannyira független az irodalmi műtől, mint ahogyan egy vonzó könyvtervezés független a könyv tartalmától. A tiszta jelenség esztétikai megformálása, amelynek csak azért van művészi értelme, mert egyúttal egy sajátos tartalom hordozója is, és amely még a maga tiszta külsőségében is másként lenne és működne, ha nem árulna el egy sajátos belsőséget - ez a művészetfilozófia egyik legnehezebb problémája.

Amikor a költői versek szépségéről beszélünk, nem a hangok pusztán akusztikai szépségére utalunk. Hiszen ez ugyanaz, akár értjük a verset, akár nem (például egy számunkra idegen nyelven); de mindenki tudja, hogy az a varázs, amit tiszta érzékiségnek szoktunk nevezni, a hangok harmóniájából, gazdagságából, szimbolikájából fakadó varázslat rendkívül lecsökken, ha az érzék számunkra elérhetetlen, vagy akár kellemetlennek találjuk.

Mégis, a között, amit érzéki jelenségnek nevezünk, és a között, amit jelentésnek, értelemnek, tartalomnak nevezünk, kétségtelenül léteznie kell a benyomás egységének - egy kötelező kapcsolat révén -, amelyet a gondolkodás csak nehezen tud leírni, mert annyira megszokta, hogy szétválasztja őket. Bizonyos, hogy egy vers érzéki oldala válhat zenei műalkotássá (a színész megjelenésének, beszédének, gesztusainak megfelelően); de ha a tartalma nem érthető, vagy ha ellentmond ennek a benyomásnak, vagy ha vékony vagy hibás - akkor ezt nem egy intellektuális vagy metafizikai vagy érzelmi réteg hiányának érezzük, amely önmagában nem kapcsolódna a művészethez, és csak a körülmények által lenne a művészettel összekapcsolva. Inkább valami hiányzik magából a műalkotásból, abból, amit a jelenség ad nekünk, hogy élvezzük. Ez talán a következőképpen kapcsolódik össze. Amit a költő a versbe hoz, az nem egy tetszőleges konkrét és prózai esemény vagy érzés; nem ragaszt bele a versbe valamit, aminek önmagában, úgy, ahogy van, semmi köze a költői formához, ahogyan valami tárgyat egy díszes dobozba zárnak, ugyanúgy, akár formailag rokon, akár heterogén a tartalom. Sokkal inkább az a belső élmény, amely a nyelv művészi formájában kínálja magát - akár a tényszerűség vagy a sorsszerűség, a látottak vagy a tapintottak rendjébe tartozik a tartalom, akár másképp fogalmazva -, maga is, a maga belső oldaláról, már költőileg megformált. A valóságos élet sorozatában bármilyen alakot ölthet; mint a költészet anyaga - függetlenül attól, hogy még a verssé válás előtt vagy azzal egyidejűleg keletkezik - *költői módon* tapasztalható.

Ahol ez nem így van, ahol csak a külső forma, de nem a benne kifejeződő belső, átélt tartalom rendelkezik költői struktúrával (bárhogyan is határozzuk meg), ott nem műalkotásról van szó, hanem versben, rímbe szedett prózáról. Ennek a köztes fogalomnak, ennek a hídnak a tartalma a valóságból, a formája pedig végső soron az érzéki, művészi megformálásból származik. A gondolkodás vagy az érzés folyamata a költőben tovább nem leírható módon, önmagában ritmikusan, artikuláltan, formailag strukturáltan valósul meg, és így kovácsolódik érzéki, esztétikai kifejezésre, miközben

Georg Simmel, "Toward the Philosophy of the Actor", "A színész filozófiája felé". 4

ha másképp lenne, akkor ennek az oldalában, összefüggéstelenül feküdne; a külső forma és az ugyancsak megformált tartalom eme egyesülése révén válhat először igazán az egész hordozójává.

A vers csak így fejezheti ki *műalkotásként* a tartalmát, míg az egyszerű valóságos tapasztalatot csak a (vagyis a vers) logikai értelme szerint tudná kifejezni. Az, hogy a külső megjelenés elválasztja a művészi formát és tartalmat, az adja meg szépségének azt az erőt és értelmet, amely nagyobb a külsőségnél, és mégis ebben a külsőségben válik teljesen láthatóvá. Ez a sajátos művészi, úgyszólván érzékfeletti hatása annak az érzéki bájnak, amelyet a műalkotás egyedül kínál fel azonnal, egyetlen felénk forduló arca és egyetlen megnyilvánulása. Ami a hatásos műalkotásnak ezt az érzéki megjelenését lenyűgözővé teszi, az a törvényszerűségek szerinti elrendeződés, amely egyben - egy olyan egyenlőségben, amelyet értelmezhetünk közvetlen vagy szimbolikus, külső vagy metafizikai értelemben - meghatározza *tartalmának* tapasztalatát, növekedését, ottlétét [*Dasein*]. Minden esetben a művészi szenualizációnak már művészi tartalma van.

Amikor tehát a színész feladatát a játék érzékiesítéseként határoztam meg, és amikor a szokásos gyakorlattól, vagyis a tartalom érzékiesítése iránt közömbös formától eltérően, egy esztétikai törvényszerűség normái szerint alakított *művészi* feladatként definiáltam, akkor értelmezésem nem érthető a díszítettségtől elszigetelt szépség értelmében. Ez utóbbit némileg ismerjük, amikor egy kecses ember, vagy olyan néphez tartozó ember, amelynek kultúrájában a gesztus általánosan elterjedt, úgy mutatja be kifejezéseit, hogy azok művészi módon hatnak ránk. Itt az esztétikai báj nem áll semmilyen viszonyban a kifejezés lényegi tartalmával, és a legprózaibb előadásban mutatkozik meg, teljesen nélkülözve a belső formát, mindig külső szépséggel. Gyakran megfigyelhetjük az alsóbb osztálybeli olaszoknál, hogyan kísérik a leghitványabb szidást vagy a legbanálisabb alkudozást a hang pátozával, a gesztikuláció monumentális nagyságával, jellegzetes hangsúlyozásával és egész viselkedésük jellegzetes fesztelenségével, úgy, hogy az ember azt hiszi, színészt lát, és az események menetét a nézők, sőt maguk az érintettek is, valóban színházi jelenetnek látják. De ez a színész művészetéhez olyan, mint valami rímbe szedett reális tartalom egy tényleges vershez, amelynek tartalma belsőleg ugyanolyan művészi, a formával ugyanolyan analóg törvények alatt áll, mint annak művészi megnyilvánulása.

A színész feladata, amely a játék érzékletessé tételében áll, *művészi* jellegét a forma törvényeiből meríti, amelyeknek engedelmessé válik, hogy az érzékiből műalkotást alkosson, amelyet egyedül ő mutat be közvetlenül, és azok egységéből vagy analógiájából azokkal a törvényekkel, amelyek a jelenség nem fizikai belső szubsztanciáját alkották. A művészi érzéki több mint az érzéki, több mint a külsőség, azzal a feltétellel, hogy amit kifejez, az már művésziileg megformált, és így nem áll semmilyen érzéki teljesség mellett, hanem ténylegesen belemegy abba, és önmagában gazdagítja azt. A színésznek nem az a dolga - és ez jelenti az ő művészi problémáját -, hogy bármilyen tetszőleges dolgot művésziileg érzékivé tegyen - ez inkább az olaszok esete -, hanem az, hogy olyan tartalmat tegyen érzékivé, amely eleve művészi, és amelyet művésziileg él meg. Lehet tehát, hogy számára egy adott színdarab áll azon a helyen, amelyet a versben korábban a belső művészi élménynek tartottam fenn? Ez lenne a színész művészetének sajátossága, hogy az alkotói élmény, amely bőségesen ellátja a többi művészetet a jelenséges forma anyagával vagy tartalmával, némileg passzívan a darab befogadásából áll, amely már művészet? Akkor az érzéki megjelenés művészi formája hordozná és közvetítené a tartalmat, mert hasonló törvényszerűség szerint alakul, de ez utóbbi alakzatot nem ugyanaz a szubjektum valósítja meg, mint az elsőt.

Ez az egyszerű képlet azért nem elégséges, mert a színész művészetete minden lényegében és alapvető normáiban különbözik a költő művészetétől, és az utóbbtól való függése ellenére önmagában is önfenntartó. Ezért van az, amit a műalkotás belsejének neveztem, a láthatatlan szubjektív élmény, amely a külső felé él tovább az érzéki művészi

jelenség, nem azonosítható pusztán a színész esetében az objektíven jelenlévő darabbal (annak ellenére természetesen, hogy szorosabb, a helyettesítéshez közelebb álló viszonyban van, mint egy festő vagy egy költő megfelelő folyamata a külső valóságával - ami a következőkben még fontosabb lesz számunkra). Ellenkezőleg, be kell vezetni egy másik lépést: a színdarab belső aktualizálását a színész által, a megjelent színdarabban kéznél levő objektív szellemi tartalom érzéki, gyakorlatilag szubjektív életre keltését. Az a szellemi kép, amelyet a színész mint olyan kap a darabban szereplő személyiségről, különbözik attól, amelyet a költő vagy egy másik olvasó kap - nyitva hagyom, hogy bármelyik olvasó pillanatnyi vagy folyamatos szereplője-e a maga bensőjének. A színész művészete iránti különleges érzésének szintjére vetül, amelyet a maga tiszta bensőségében más törvények határoznak meg, mint az előadás, ahogyan az látható és hallható; de ez a művészete iránti érzés belekerül ebbe az előadásba, és lényege éppen abban van, amelytől kezdve több, mint művészileg megvalósított játék az érzékek számára. A színész lelkének belső Hamletje nem a könyvben szereplő és olvasható irodalmi Hamlet, nem is a Hamlet-természetnek az olvasás alapján esetleg felajánlható reális pszichológiai képe, hanem saját kép, egy sajátos művészi szférán belüli élmény, amely még nem tartalmazza, vagy csak potenciálisan tartalmazza az érzékileg bemutatott jelenséget.

Ezzel tulajdonképpen csak a logikus helye van annak, amit az egyes művészek részéről megértésnek neveznek. A megértés ebben az értelemben az objektivitás és a szubjektivitás furcsa keveréke, és valamiképpen egy középső fogalom az irodalmi vagy lényegileg adott forma és a látható és hallható részleteiből kiinduló végső érzéki előadás között. Sem az, amit az író gondolt, sem az, amit az olvasó elképzelt, nem áll pontosan párhuzamban azzal, ahogyan a színész megérti a szerepet. Ez a szerep mint anyag belső válás-művészete, vagyis a szereppé válás-színházi művészete, amely elvileg nem különbözik a lírai költő bármilyen belső élményformálásától, vagyis attól a formálástól, amely az élmény adottságával egyidejűleg művészként megadatott neki, és mégis annyira különbözik az érzékileg érzékelhető, ritmikus és dallami fejlődéstől, amennyire a szerep elképzélése különbözik a látható és hallható elemek komplexumától, amellyel a színész előadása külsőleg kiteljesedik. De ha ennek a bensőségnek éppúgy van művészi formája, mint a külsőnek, és valójában olyan formája van, amelyet minden egyes esetben ugyanaz az egyéni művész nyomott rá, akkor ez a külsőt a belső számára átjárhatóvá teszi, ahogy a test a lélek számára átjárható, lehetővé teszi, hogy az érzékletesség olyan jelentést hordozzon, amely által több lesz, mint érzéki benyomás, és nem egyszerűen a darab irodalmi tartalma, hanem úgyszólván annak metempsychosisa a színész önálló művészi szellemiségévé válik. Hogy ezt a középső fogalmat, amely a színdarabot mint költői művet összekapcsolja a színész egyéniségén keresztül történő szenzualizációjával, ritkán ismerik el egyetlen és egyedi kategóriaként, annak köszönhető, hogy a koncepció és a végső előadás között rendkívül szoros kapcsolat, töretlen átjárás van. A jó színészeknél a kettő annyira összefonódik, a belső és a külső alkotás annyira *az* egyéni művészet *egyetlen* törvénye alatt áll, hogy a külső cselekvés a belsőtől függetlenül és annak tudata nélkül is végbemehet, és mégis teljes érvényességgel képviselheti a belsőt. Ez lehet a sémája egy olykor megfigyelhető jelenségnek, az enigmatikus zseninek: a színész, aki egyáltalán nem fogta fel szerepe és a darab egészének értelmét, nem is foglalkozott vele, mégis a leghelyesebben és legmélyebben sikerül. A művész lényegi lényének és alakító erejének egysége itt olyan nagy és hatékony, hogy *eo ipso* megfelel a szerep láthatatlan értelmének követelményeinek. Amit általában a zsenialitás lényegeként határozhatunk meg - hogy tudja, amit nem tanult meg -, az itt két egyedülálló pillanat viszonyában találta meg analógiáját és bizonyítékát. Hasonlóképpen a nagy költő is képes néha eljágni

összhangban az egyszerű hangzó szépséggel, és ezáltal értelmes tartalmat teremtsen; vagy elég, ha a festő a *külső* vonásokat vázolja fel, hogy a *lélek* legmélyebb kifejezését adja vissza.

A színész művészi autonómiája a művészetfilozófia fogalmi számára a legnehezebb feladatot állítja. Elvetendő nemcsak az a rabszolgaság, amelybe a legdurvább naturalizmus is számítani szeretné - mintha a színész eszménye lenne, hogy úgy viselkedjék, mint egy igazi Hamlet -, hanem a csábítóbb gondolat is: mintha a szerep eljátszásának ideális módja magával a szereppel együtt egyértelműen és szükségszerűen adott lenne, mintha annak, aki tisztán lát és követni tudja a logikát, elegendő lenne a szerep teljes színházi megvalósítását magának a Hamlet-szövegnek a lapjairól bemutatni; így, pontosan szólva, minden szerephez csak egyetlen "helyes" előadás létezik, amelyet az empirikus színész többé-kevésbé megközelít. Ennek azonban ellentmond az a tény, hogy három nagy színész három teljesen különböző értelmezésben játssza a szerepet, amelyek mindegyike ugyanolyan értékes, mint a többi, és egyik sem "helyesebb" a másiknál; sőt, annyira nem törődnek egyetlen legfőbb, superdiszkrét normával, hogy bármelyik részlet, amelyet az egyik színész különösen jól ad elő, nem vihető át egy másik színész értelmezésébe anélkül, hogy teljesen megzavarná azt. Ahogyan a Hamletet sem lehet egyszerűen a valóság alapján (ráadásul teljesen megvalósíthatatlan naturalista közhely), úgy nem lehet egyszerűen a szöveg alapján játszani, mert a szöveg ugyanúgy érvényesíti Moissi értelmezését, mint Kainz vagy Salviniét.³ Az a bevett elmélet, hogy csak a megírt szerep mutatná meg, hogyan kell játszani, irodalmi, de nem színházi eszményt képvisel. A színész nem a szerep bábja. De a valóság egyszerű intuíciója és az irodalomból való kipróbálásra tett kísérlet között - amit az irodalom soha nem adhat önmagáért - középútként áll a színész művészete, amely saját gyökeréből nő ki, és nem a valóságból, nem a játékból kell vezetni, és nem is "szintézisként" kell megnyerni. Ahogyan nem szabad az előtte lévő festményt a valóságnak tekinteni, amelyhez a kép csak a képzelet reprodukálásának eszközeként szolgálna (ez a fotográfia), hanem a képet öncélúnak kell tekinteni, amelyhez a valóságot hozza, de nem vezet vissza a valósághoz, úgy a színész Hamlet-előadása sem olyan médium, amelyen keresztül a képzelet a valóságos Hamletet vagy az irodalmi Hamletet látja. A színész művészi feladata maga az út célja, és nem egy híd, amelyen át onnan egy további cél felé haladunk.

A színésznek van egy eredeti magatartása, bizonyos természeteknek az élet benyomásaira adott alkotó, formáló reakciója - pontosan úgy, ahogyan a festőnek és a költőnek is van ilyen magatartása. Mégis, mindez nem elég egy önálló művészi cselekvéshez, hanem beleszövődik a mindennapok sokféle aktualitásába és gyakorlatába. A "szerepjátás" - nem mint disszimuláció és csalás, hanem mint a személyes élet külső formában való áramlása, amellyel mint valami már létezővel, előre megrajzoltan találkozunk - a tényleges életünket alkotó funkciók közé tartozik. Egy ilyen szerep lehet, hogy adekvát az egyéniségünkhöz, de mégis valami más, mint ez az egyéniség és annak belső és teljes lefolyása. Aki pap, tisztviselő, professzor vagy irodavezető, az olyan előírás szerint viselkedik, amely túlmutat az egyéni életen. Nem csupán olyan dolgokat *teszünk, amelyekre* a kultúra és a sors külső szerencséje vezet bennünket, hanem elkerülhetetlenül olyasvalamit ábrázolunk, ami valójában nem vagyunk. Ez bizony nem, vagy nem mindig az, hogy egy külső reprezentációval akarunk hatni, ez nem teljesítmény és nem is becstelenség, hanem az egyén valóban belebújik az előírt szerepbe, ez már az ő valósága, csak éppen nem ez, vagy

³ Alexander Moissi (1879-1935), *született* Aleksandër Moisiu Albániában, és Josef Kainz (1858-1910) osztrák színészek voltak ; Tommaso Salvini (1829-1915) olasz színész.-TRANS.

hanem inkább ezt vagy azt a funkciót. A nagy és a kis dolgokban, a megmaradásban és a változásban találunk ideális formákat, amelyekbe létezésünknek öltöznie kell. Nagyon ritkán határozza meg az ember a viselkedésmódját pusztán a saját létezéséből, legtöbbször egy már létező formát látunk magunk előtt, amit mi töltünk meg egyéni tartalmainkkal. Nos, ez: az ember egy előírt szerepet él vagy mutat be, amely más, mint a saját magának hagyott, magára hagyott fejlődés, de mindazonáltal ezzel nem hagyja el egyszerűen a saját létét, hanem ezt a létet a másikba önti, és a szerep áramlását sok osztott patakba vezeti, amelyek mindegyike, bár egy meglévő folyómederben folyik, befogadja az egész belső létet, hogy sajátos formát adjon neki - ez a színészi művészet korai formája. Azáltal válik művészetté, hogy elvonatkoztat az élet valóságától, és eszközként az élettel összefonódó egyszerű formából a valóságon túl álló saját életévé alakul át. Ez alatt természetesen nem történelmi vagy tudatos folyamatot értünk, hanem csak azt a pontot jelölik, ahol a színész művészete kiemeli jelentését az életből, és ahol megjelenik teljesen autonóm lényege. Ebben az értelemben valamilyen mértékben mindannyian színészek vagyunk, ha csak töredékesen is - ahogyan valamilyen fokozatos mértékben mindannyian költők és festők vagyunk. A körülöttünk lévő világot sohasem elemeinek folyamatos áramlásában és egyenlőségében szemléljük, ahogyan a tudományos megértés megmutatja nekünk azok objektivitását; szemünk inkább mindenütt darabokat hasít ki, amelyeket úgyszólván bekeretez, és önálló teljességként kezel, elosztatja őket előtérben és háttérben, bejárja a formákat és észreveszi a színek közötti kapcsolatokat - egyszóval gyakorolja azokat a funkciókat, amelyek a gyakorlattól megszabadulva és saját integritásukra emelve a festő művészi aktusát alkotják. És hasonlóképpen mindannyian költők vagyunk. Nemcsak ott, ahol a távirati stíluson túllépve hagyjuk, hogy a ritmus és a hangnem varázsa irányítsa a beszéd szerkezetét; hanem abban a belső látásmódban is, amelyben saját és mások létezése, sorsa, érzései mutatkoznak meg, szövédnék a formák és az egységek, a stilizációk, az egyszerűsítések, amelyek az életből kiemelkedve és az élet tartalmát egyedül önmagukban képmássá alakítva így végzik el a költői műalkotást. Ebben az értelemben tehát, amelyben költők és festők vagyunk, színészek is vagyunk; vagyis a kulturális élet mindenütt a formát jeleníti meg: az egyén hamisítás és képmutatás nélkül metamorfózza személyes létét egy előre adott formába, amely igaz, hogy saját életének erőiből táplálkozik, de nem saját életének jelensége. Egy ilyen - tőlünk valahogyan idegen - forma felvétele teljesen a saját természetünkben rejlik; ez a paradoxon egészen jól hozzátartozik a mi felszereltségünkhöz. És itt rejlik a színész művészetének prototípusa, az a tény, hogy még ez a funkció is művészetté válik, amikor az élet tevékenységét határozza meg, önmagáért és önmagából, ahelyett, hogy a maga részéről az élet tevékenysége határozná meg - ez tehát nagyon fontos, mert a színész művészete ebből a gyökértalajból kiindulva pontosan olyan autonóm dolognak mutatkozik, mint a festészet és a költészet művészete. A színészet nem reprodukív művészet, mert nincs semmi adott, amit a *színész művészeteként* reprodukálhatna, hiszen az író csak irodalmi művet ad. A színész reprodukál, amikor egy másik színészt másol. Persze, amennyiben ebben az előzetes formában, amely csak az élethez kapcsolódik, megvalósítjuk normális személyes valóságunk egy részét, úgyszólván fél testünkkel benne maradunk, mindig a saját egyéni és teljes életünket érezzük állandó feszültségben, ha nem is ellentmondásban azzal a szereppel, amelyet a társadalmiság, a vallás, a sors vagy az élet technikája alapján kijelöltek számunkra, még ha a legmélyebb késztetéseink és szükségleteink alapján meg is ragadtuk. De a színész, akire ugyanaz a formai feladat vonatkozik a naponta változó és a legpontosabb részletekben előírt, teljesen különböző körülmények között, ebben a cselekvésben abszolút nem őriz meg semmilyen eltérő személyiséget, anyanyelvi lénye maradék nélkül megy bele az előtte álló formába. De közvetlenül viselkedésének ezen abszolútumán keresztül hagyja maga mögött teljesen más "valóságát", normális életének érdekeit, cselekedeteit, összefonódásait, vagyis a művészetet használja - miközben

egy formailag hasonló, de részleges viselkedés valóban a művészet előzetes formája, még mindig marad egy aspektusa vagy eleme az empirikus valóságnak.

A művészetfilozófia központi problémája a színész vonatkozásában nyilvánvalóan abban az egyetlen tényben rejlett, hogy itt egy már létező művészeti termék egy másik művészi konstrukció anyagává vált. Ez egy alternatívára készítetett: a színész feladata vagy az irodalmi színdarabnak a valóság benyomásává való redukációjában állna, vagy a színdarab egyszerű közvetítésében és megjelenítésében, annak átültetésében a másik fizikai állapotba, amelynek során a színészi játék már magával a darabbal együtt adott, és csak ki kell belőle venni. Az első elmélet tagadja a színészi művészet *művészi* jellegét, a másik pedig annak függetlenségét és kreativitását. De erre a kétségbeesett kiútra egyáltalán nincs szükség, mihelyt világossá tesszük, hogy a színészi feladat semmiképpen sem művészileg egyedülálló, hanem, mint minden más művészet, az élet által művelt előzetes formából emelkedik ki, hogy éppoly alapvető, mint a festő és a költő művészete, csak valamivel bonyolultabb. Nekik is szükségük van bizonyos adott feltételekre. Hogy lássuk, hogy a drámai anyag művészi formája nem jelent radikális problémát, gondoljunk a színház korábbi formáira, amelyekben a színészek szerepeit egyáltalán nem szóról szóra előre meghatározták, hanem csak a cselekmény általános körvonalait. Bár itt a színész maga alkotta meg azt, amit egyébként az író jelölne ki, és így nem létezett az a problematika, hogy a művészet felülírja a már megvalósult művészetet, mégis, ami a színész művészetében lényeges és sajátos, az pontosan ugyanaz volt, mint a későbbi helyzetben: egy olyan személyiség és sors képének megteremtése, amely nem az őt megjelenítő egyén személyisége és sorsa. Amiközben ez sem nem hamisság, sem nem hamisság (mert nem a valóságnak szánják), hanem éppen ellenkezőleg, miközben ez a más-más lét az egyén lényegének és hajtóerőinek legmélyebb, legszemélyesebb rétegéből fakad, ebben a paradoxonban hozza létre a sajátosan művészi jelenséget. Az, hogy a színész számára a szerep az utolsó szóig előre ki van írva, csak az általános feladat kiélezése és becsatornázása, ami az improvizációra is vonatkozik, és végső soron elvileg nem különbözik attól, mintha a portréfestőnek modellt adnának. Bármilyen szépen cseng is az a képlet, hogy a színésznek csak élettel kell megihletnie a darabot, csak az író által adott életszerűség formáját kell ábrázolnia - a *színész* igazi, páratlan művészetét mint olyat hagyja eltűnni a darab és a valóság között. Az élet elemeinek színházi formát adni eredeti jelenség, éppúgy, mint újjáteremteni azokat a festészet, a költészet, a tudás vagy a vallás által.

A színész művészetének ez az értelme, mint saját művészi tevékenységének, amely eredetileg minden művészet teremtő talajából fakad, úgy tűnik, nem old meg egy végső problémát, amely egy teljesen egyszerű tapasztalatból jön szembe velünk. Aki látott már egy és ugyanazt a szerepet két nagy színész által teljesen különböző értelmezésben eljátszva, azt bizonyára zavarja a rejtély: itt van egy figura, akit az író egyetlen, egy értelemben meghatározott alaknak látott és alkotott meg - és most két összeegyeztethetetlen, teljesen más irányba tájékozódó alak lép a színpadra; és mégis mindkettő szellemileg és művészileg következetes, önmagában teljes, egyik sem kevésbé igaz vagy helyesebb, mint a másik, mindegyik az irodalmi személyiség kimerítő és teljesen kielégítő kibontása, és mégis annyira ellentétes az egységével, hogy az egyik értelmezésben meggyőzően igaz vonást nem lehetne átültetni a másikba anélkül, hogy annak igazsága teljesen meg ne sérülne. Ennek semmi köze ahhoz a kétértelműséghez, amely sok drámai alakhoz, például Hamlethez, már irodalmi formájukban is tapad. Ellenkezőleg, egy irodalmilag egyértelmű figura, mint Coriolanus, Posa, Iphigeneia vagy Gregers Werle, színházilag is kétértelművé válik.⁴ De hogyan is megengedhető, sőt lehetséges ez, amikor a színész feladata, minden sajátos

⁴ Shakespeare *Coriolanus*, Schiller *Don Carlos*, Goethe *Iphigénia Tauriszban* és Ibsen *A vadkacsa című* műveinek szereplői.-TRANS.

művészi érvényesség, mégis ideális esetben az író egyetlen és egyetlen szándéka határozza meg? A színészi feladat függetlensége itt a színész egyéniségének függetlenségévé fokozódott. Most már nem általában a színész művészetének autonómiájáról van szó, hanem az egyes színészek egyéniségéről. Ez pedig nem létezhet sem akkor, ha a színész az egyedüli irodalmi személyt jeleníti meg, sem akkor, ha naturalisztikusan játssza el azt a személyt, akinek ez a karakter a valóságban megfelelne. Az az empirikus tény, hogy a színházban sok Hamlet van, míg az irodalomban és a valóságban is csak egy, mutatja, hogy alakítása mennyire túlmutat *mindkettőn*.

Itt jön létre a naturalizmus egy finomabb formája, amely nem a valóság utánzására, hanem a színész egyéniségének bemutatására törekszik. Azt mondják: a színész előadása, amennyiben más lenne, mint szavalás vagy élő képek sorozatának láncszeme, egy ragyogó, ritmusa, temperamentuma, testi-lelki egyedisége révén érdekes személyiség megnyilatkozásaként kapná meg értelmét, és a színész tehetsége úgyszólván csak külső szerv lenne, hogy ezt a természetet láthatóvá és élvezhetővé tegye. Ha a szöveg irodalmi értelme szempontjából mindaddig lényegtelen, hogy ki játssza a szerepet, amíg azt a saját, vagyis az író jelentésének megfelelő módon játssza, akkor eme individualista, naturalista értelmezés szempontjából is lényegtelen, *hogyan* a színész *milyen* szerepet játszik, amíg azt játssza. Még ha a két álláspont absztrakt kifejezése szélsőségesnek tűnik is, bizonyos, hogy a színész művészetének megszokott felfogása ide-oda ingadozik a kettő között, és gyakran zavarosan keveri őket. Kell lennie egy harmadik útnak, egy szerves kapcsolatnak a színész természetének függetlensége és sajátos művészete között az egyik oldalon, valamint a darab jogai és értelme között a másik oldalon; kell lennie egy ideális vázlatnak, amely meghatározza, hogyan kell érzékletessé tenni a szerepet, amelyben a színész személyiségének varázsa és vonzereje és a darab objektív követelményei összefonódnak, anélkül, hogy mechanikus *keveréket* kínálna, ami valóban elképzelhetetlen. Egy hasonlat tisztázza, mire gondolok. Amit egy tárgyról igazságnak nevezünk, az sokféle lehet, mindig a lényegnek megfelelően, amelyre az igazságnak vonatkoznia kell. Egy összetett szemű rovar, egy sas, akinek 100 és több méter magasból kell észlelnie zsákmányát, és egy ember számára egy és ugyanazon tárgy három teljesen különböző vizuális képe "igaz"; egy másiknak az elméjébe helyezve az egyik a legkevésbé sem megfelelő reakciókat váltana ki, "hamis" lenne számára. Így minden lény számára egyetlen igazság létezik, amely az egyes lények egyéniségének megfelelően különbözik, minden adott tárgyról. Akár eléri, akár nem éri el ezt az igazságot, az továbbra is az ő ideális igazságaként létezik. Ez az igazság egyáltalán nem szubjektív és önkényes, mert az egyén nem változtathat azon a tényen, hogy ez egyszerűen az ő igazsága, de nem is olvasható ki csupán a tárgyból vagy önmagából, mert minden lénytípus számára más és más. A szubjektum és a tárgy közötti illeszkedő *viszony* kifejezése, de ez a viszony nem önmagában ered a kettő közül egyikből sem, hanem egy új kifejezés, egy harmadik kifejezés, amely mind a kettő fölé emelkedik, ami adott. Az ideális igény tehát most ez: hogyan kell eljátszani egy adott szerepet, nem merítve azt sem magából a szerepből - akkor nem lehetne azt annyi teljesen különböző, de egyformán tetszetős értelmezésben eljátszani -, sem a színész természetes hajlamából önmagában, mert az teret adna minden véletlen eseménynek, szubjektivitásnak, a játék megsértésének. Inkább egy középső fogalom létezik, mint eszmény, mint igény: hogyan kell ennek a konkrét színésznek érzéki, tényleges, aktív egyéniségének formát adnia ennek a konkrét, irodalmilag megjelenített szerepnek. A valóságos irodalmi mű és a valóságos én között éppúgy van ideális viszony, mint a valóságos dolgok és a bizonyos módon konstruált valóságos értelem között. Két, *a priori* előfeltevéseikben eltérő intelligencia számára a világ két különböző mentális képe lenne "igaz", két, temperamentumukban és tehetségükben eltérő színész számára a Hamlet két különböző előadása lenne "helyes". Itt nincs önkény és

szubjektivitás; inkább az egyén maga az objektív tényező; belőle és az adott szerepből egy emberfeletti szellemnek ugyanolyan egyértelműen következne egy kép arról, hogy ez a színész milyen tökéletesen játssza ezt a szerepet, mint ahogyan egy adott mentális struktúrából és egy adott világból következik, hogy egy ilyen struktúra számára mi az igazság erről a világról. Az a tény, hogy bármely mentális struktúra elmulaszthatja ezt a világot, éppoly kevésbé rontja érvényességét, mint amikor a színész elmulasztja a szerep neki megfelelő értelmezését. Ha ennek az ideális kapcsolatnak a legtökéletesebb megvalósítása nem tetszik nekünk, az azt jelenti, hogy a színész tehetségének megfelelően nem tud a szereppel a maga *teljességében* semmilyen kapcsolatba kerülni. Nem mintha magából a szerepből hiányozna valami, mert a szerepben nem is "passzolhat", hanem inkább a színészhez való viszonyából hiányzik valami. Talán, szembesülve azzal, hogy nemcsak a valós, hanem az ideális szerepfelfogás is a színész egyéniségétől függ, az ember a szerző önrendelkezési jogát hangsúlyozza, és azt mondja, hogy a darab, amelyet a színésznek csupán szolgálnia kellene, ezáltal nem jutna a maga igazába. Ez az érzés téves. Figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy egyetlen szerep sem mondja vagy mondhatja meg, hogyan kell *játszani*. Csak az téveszti meg, hogy minden színész reakciója egy szerepre, talán nagyon is egyéni, bizonyos általános pontokban megegyezik; nehéz lenne, ha egy színész temperamentuma és a Hamlet-szerep között úgy alakulna ki a kapcsolat, hogy Hamlet *bonvivánná* válik. De ezen a legáltalánosabb ponton túl minden hangsúly és minden gesztus színészenként különbözik: egyáltalán nem az elvont tevékenységből, hanem csak az adott színész konkrét játékából derül ki, hogyan kell az adott szerepet eljátszani. Hogy léteznek értelmetlen és helytelen szerepértelmezések, és hogy ezek még egy konkrét színész egyéniségének a szerephez való viszonyából sem vezethetők le - ez egyszerűen arra világít rá, hogy bizonyos színészi diszpozíciók és bizonyos szerepek között egyáltalán nem áll fenn kapcsolat. Egy olyan színész, akinek a tehetségének iránya csak arra alkalmas, hogy *bonvivánt* játsszon, *egyáltalán* nem lehet viszonyban Hamlettel, számára nem létezik "helyes" Hamlet-értelmezés. A néző számára úgy tűnik, mintha a színésznek hiányozna az a felfogás, amely a szereppel együtt azonnal adott; ez azonban a színész szemében azt jelenti, hogy a szerep és a színész természete között nem jött létre helyes kapcsolat - ahogyan nem minden szellemi szervezet képes egy adott tárgy bemutatását elképzelni, és ezért, amikor valamilyen gyakorlati kapcsolatot keres vele, kirívó tévedésekbe vezet. Bizonyos, hogy egyes színészek számára Hamlet olyan, mint a színek a színvakok számára. Ebben az esetben a művészi logika nem vonhatja le az ideális következtetést ebből a két valóságos előfeltételből. Mivel a költői tényező invariáns, a színészi tényező megváltoztatásának az értelmezés ideális szükségszerűségének megváltozását kell eredményeznie. Erről meggyőződhetünk azáltal, hogy egy és ugyanazon szerepet rendkívül változatos és mégis egyformán tetszetős módon lehet előadni, amelyek mindegyike mégis megfelel egy bizonyos ideális vázlatnak. Hasonlóképpen meggyőződhetünk az egyformán tetszetős portrék közötti radikális különbségről, amelyet a nagy mester ugyanarról a modellről készít - a modellhez képest is tetszetős -, hogy sem a modell önmagában, sem a művész egyénisége önmagában nem valósítja meg a keresett értéket. Marad valami mélyen rejtélyes: hogy egy önmagában egységes, úgyszólván Isten szemében egyértelmű dolog, akár személy, akár irodalmi műalkotás, a művészi újratelentésen belül képek sokaságává válhat, amelyek mindegyike objektíve adekvátnak tűnik hozzá, és kimeríti lényegét. Bizonyos, hogy a festő aktusa, akárcsak a színészé, valamint eszményük, ugyanaz a formává sűrűsödött viszony a művész egyénisége és tárgyai között. De egy utolsó rejtély rejlik benne, hogy ezek a *viszonyok*, amelyek az egyéniségek szerint változnak, meggyőzően fejezik ki maguknak a tárgyaknak abszolút értelmét a maguk tisztaságában és megkérdőjelezhetetlenségében, és alapjukból teszi őket nyilvánvalóvá.

Ez az ellentmondás, amely talán logikailag nem oldható fel, azt mutatja, hogy a művészi alkotás a lét metafizikai mélységében gyökerezik, amelyben egyéni és ellentétes tendenciái elveszítik összeegyeztethetlenségüket a tárgyak önmagukban való egységével. Ez a metafizikai paradoxon - világosan vagy homályosan - a világhoz való viszonyunk alapjaiban rejlik. Tudjuk, hogy nem tudunk kibújni egyéni bőrünkől, és hogy a dolgokról alkotott képek, amelyeket tevékenységünk formál, az e bőrön belüli egyéni erőktől függenek. És mégis ezek a teljesen objektív képek meggyőznek bennünket, amennyiben nagy művészet vagy mélyreható spekuláció, hogy bennük a tárgy a maga legigazibb lényegében mutatkozik meg, nem törődve az egységének és egyéni formáinak sokasága közötti ellentmondással. Itt egy olyan szinten vagyunk, ahol ezek a fogalmi ellentmondások elveszítik destruktív jelentőségüket. És itt kapja metafizikai visszatükröződését a színész művészi problémája. Itt, ahol hirtelen hiányzik az a kétértelműség, amelyet az elme az egyszerű természetben mindig megtalál, és a szellem által már lenyomott költői kép alkotja a művészi konstrukció tárgyát - itt van az egyéni előadások eltérése, amelyek mindegyike "hiteles", a legteljesebb és legjogosabb. Itt rejlik annak a ténynek a legtisztább szimbóluma, hogy az alkotás, amikor valóban csak a dolgokhoz való *viszonyát* mutatja meg, amely az egyéniségén keresztül ideálisan előformálódik, tisztán és teljes mértékben kifejezi e dolgok lényegét.

Ez egy újabb lépéssel tovább vezet bennünket a művészet metafizikai jelentésében. Az ideális színész feladatának egész magyarázata azon a folyamaton nyugszik, amelynek során a színész művészete függetlenné válik az uralkodó hamis követelményektől, amelyeket egyrészt a valóság, a külső és szubjektív, másrészt a színdarab mint irodalmi mű támaszt vele szemben. Megértés kérdése, hogy sem a természetnek semmilyen értelemben, sem az irodalomnak nem áll fennhatósága alatt, hanem testvéreihez hasonlóan az emberi élet egy eredeti állapotának autonóm válóművészete. Hogy minden egyes szerep kitette a maga ideális igényességét mint önmaga és a színész egyéniségének viszonyát, az csak, úgymond, a színész művészetének mint olyanak e művészi önállóságának megvalósulása, konkrét megelevenedése. És most a művészet csodája általában példátlan terjedelemben tárul fel. A színész művészete saját életének pólusából, saját művészi normáin keresztül fejlődött ki, a végsőig megtagadva minden alárendeltséget a valóságnak, a szövegnek, a meztelen természetének - és ennek ellenére, megvalósulásában most már megfelel a minden oldalról támasztott követelményeknek. Ahogyan a portréfestő a legmélyebb szinten akkor méri ki a lelket, amikor a láthatóság művészi törvényei szerint a legvilágosabban ábrázolja annak megjelenését; ahogy az író a hang és a ritmus varázsát akkor korlátozza a legerőteljesebben, amikor nem gondol sziporkázó játékokra, hanem zavartalanul követi lelke mozgalmasságának válóművészetét, úgy általában minden művészet felfoghatatlan csúcshoz tartozik, hogy magától értetődő egységbe foglalja az értékek sorát, amelyek az életben egymástól elválasztva, közömbösen, idegenül vagy ellenségesen állnak egymás között, s ezért csak tisztán és tökéletesen kell követnie közülük az egyet, amellyel együtt a többinek gyümölcsei kegyelemként hullanak rá. A színész, aki tisztán és céltudatosan engedelmeskedik művészetének eredendő törvényeinek, a természet és a költészet minden igényét e törvények szerint alakítja, mégis pontosan abban a mértékben fogja kielégíteni ezeket az igényeket, amilyen mértékben autonóm művészi aktusa tökéletesedik; és éppen annyiban, amennyiben színészi művészete kiteljesedik, a legmélyebb értelemben fog megvilágosítani bennünket a világ valódi útjáról, a színész személyiségéről és magáról a játékról, és mint minden nagy művészet, ez által megsejteni és zálogul adja nekünk, hogy az élet elemei végső alapjukban nem olyan teljesen közömbösen és összefüggéstelenül fekszenek egymás mellett, mint ahogy azt maga az élet elhíti velünk.

Ezzel kapcsolatban egy további kiigazítás a színész művészetét más általános művészeti és metafizikai összefüggésekbe helyezheti. Érdemes leszállni egy mélyrétegbe, ahol mindaz, amit eddig felismertünk, egy végső értelmet és gyökérzetet örökít meg. A művész olyan szükségszerűséget érez, amely minden önkényt ellenőriz és a szubjektivitás minden véletlenjét elutasítja, és ezt a *dolog* törvényének érzi, olyan törvénynek, amely megköveteli a betartását - még akkor is, ha ez a dolog nem csupán létezik valahol, csak arra vár, hogy átírják, hanem a zenész és a lírai költő előtt is mint a képzelet belső logikája, mint a minden szeszélyes élvezettől független művészi motívum kidolgozásának szükségszerűsége áll. Ennek felel meg belülről a hajtás vagy a vonzás, a kikerülhetetlen kötelesség kényszerítő érzése, amelyet a művészek oly gyakran állítanak produkciójuk szubjektív színezeteként. De ami most figyelemre méltó, az az, hogy a művészi alkotást nemcsak a választás nélküliségnek, az akaraton túli hatalomnak való alávetettségnek ez az érzése hordozza, hanem egyúttal az ellenkezője is: egy olyan mély és feltétlen szabadság érzése, amely semmilyen más szellemi tevékenységben nem él, egy olyan anyag szuverén uralmának érzése, amellyel szemben a gyakorlati vagy elméleti tapasztalat minden más anyaga kissé tompa, visszahúzó, kezelhetetlen. Akkor a műalkotásnak az az értelme, hogy tartalmának törvényszerűségeit kibontakoztassa, hogy eszméjének tiszta tárgyiasságához mérje magát - és amely minden megvalósításban, legyen az tökéletes vagy tökéletlen, érvényes marad -, most ebben találja meg a maga megfelelőjét, hogy a művész személyisége, változhatatlan lénye - csak-csak-egyszer [*Nur-einmal-dasein*] - úgy jut kifejezésre művében, ahogyan az semmilyen más emberi lénynek semmilyen más tevékenységben nem adatik meg. Az ember egyszer s mindenkorra megérti, hogy ez milyen óriási dolog: amikor valahol a világban egy konkrét márványdarabbal találkozunk, tudjuk: ezt a formáját Michelangelo adta, csakis ez a bizonyos Michelangelo, szükségszerűen és abszolút módon, az összes milliárdnyi ember közül, aki valaha élt. A mű úgy illeszkedik a művész egyéniségéhez, mint egy bőr, belső törvénye, amely csak rá érvényes, adja a műnek a formáját, egyedül ez az ember találja meg szükségszerű kifejezését a műben, amelynek más ember nem lehet a gyökere és a lelke. A művészet a maga rejtélyes eszközeivel olyan feladatot teljesít, amely az élet szinte minden területére nézve ellentmondásos: egy formai konstrukcióban egyszerre engedelmessé a dolog és a személy törvényének, egy entitás objektív értelmét valóban és önzetlenül visszaadni, és így éppen ennek az alkotásnak a nyelvén beszélni, mintha az kizárólag a természetének és a hajtóerőinek a terméke lenne.

Ha a művészet az ember összes tevékenységi módja közül az, amelyben a tartalom objektív szükségszerűsége és ideális előformálása a szubjektum legszuverénebb szabadságából valósul meg, akkor a színész művészete ennek legradikálisabb példája. Úgy mutatkozik be, mint amely spontán kifejezést hoz létre, az előadó lényegi alapjából és temperamentumából felcsendülve, mint egy sajátos élet öntermelésének, közvetlen, önmaga által és a rendelt sorsok által meghatározott, azonnali produkciója. A színész szavai és cselekedetei a színpadon úgy mutatkoznak meg, mintha teljesen spontán módon emelkedtek volna ki az impulzusából és a helyzetből. Nem szaval, nem deklamál, nem deklamál, nem játszik el egy tartalmat oly módon, hogy az egyedül, mint "objektív szellem" lenne egyedülként jelen, és a kijelentés csak olyan forma lenne, amely az írással, a nyomtatással vagy a fonográffal koordinálható. Ezzel szemben ez a marionett "játéka", amely nem úgy jár a színpadon, mint valami önmagában, az adott tartalomtól kívül álló valami, hanem csak egy sajátos írásmód, amellyel ez a tartalom le van írva, hogy másnak közvetítse önmagát. A színész azonban tisztán önmagából ad elő a nézőnek, az általa előadott tartalom nem egy könyvből vagy egy másik tudatából és produktivitásából, hanem közvetlenül a lelkéből meríti a megjelenését. *Önmagát* mutatja be, a cselekvés és a szenvedés, amit az ember lát benne, saját személyének a tettei és szenvedései, amelyek látszólag úgy bontakoznak ki, mint az élet valóságában. Ez annyira fel tudja fokozni önmagát, hogy a színész lényének egyszerű bemutatásával éppúgy hatni tud, mint azzal, amit tesz vagy mond; így a komikus, akinek pusztán belépésekor a közönség nevetni kezd. (Bizonyára ez is igénybe veszi

más előadásoknál, de ezekben az esetekben az érzékelhetőség nem olyan azonnali, mint a nevetésnél).

És most az a csoda, hogy ez az élet, amely azonnal megmutatkozik, spontán módon árad és cselekszik, egy máshol adott és formált tartalomban fejeződik ki, szavakban és tettekben, amelyek értelmét és koherenciáját ez a személy, akinek érzései és viselkedése saját törvényeinek vannak alávetve, szilárd külső szükségszerűségként találta meg. ⁵

Ami a hétköznapi szemlélet számára a színész rejtélye: hogyan válhat valaki, aki egy sajátos, egyedi személyiség, hirtelen egészen mássá, sok mássá - az mélyebb problémává válik: hogy egy testi és szellemi egyéniség által végrehajtott, termékeny zsenialitásából kirobbanó és általa formált cselekvés ugyanakkor szóról szóra, egészében és részleteiben is adott.

Mindaz a hűség, amellyel a színész egyfelől az író karakteréhez, másfelől az adott világ igazságához igazodik, nem mechanikus utánzás, hanem azt jelenti, hogy a színész személyisége, amely *mint olyan* születik, és nem az írott darabokhoz vagy az utánzott valósághoz való ideális kötődéssel - ez a két dolog szerves elemként fonódik össze életének kifejezéseiben.

A színész leereszkedik abba a lényegi alapba, amelyből az író megteremtette a személyiséget, és azt a megnyilvánulásának szavaiban és tetteiben megfogalmazta. A darab nem úgy van készen számára, mint az olvasó és a néző számára, hanem ő bontja elemeire, amelyekből aztán átformálja, átívelve az irodalmi formán, hogy saját művévé tegye. Mint az alkotó művész általában, ő is valahogyan magába, egy tisztán intenzív középpontba hozza az egész jelenséget, amelyből aztán kifejlődik, növekszik és formálódik, új jelenséggé válik. Számára az értelmezendő személy olyan lény, aki még minden kifejezésen túl van. Miután az a személyiség, akit az író külső cselekvésekben ábrázolt, hagyta, hogy elérje vagy azzá váljon az egység pszichológiai pontjává, a létezés látható középpontjává, amely e cselekvések mögött áll, e középpont látens erőit beveti a fokozatosan kialakuló helyzetekben - ha a paradox kifejezés megengedett: mintha szerencsés véletlen vagy előre meghatározott harmónia lenne, hogy a fejlődés éppen azokban a szavakban és cselekvésekben megy végbe, amelyeket a szerző előre megírt. A színész szabadsága olyan formát ölt, amelyet erkölcsinek szokás nevezni. Ebben az értelemben nem azt nevezzük szabadnak, aki bármilyen önkényes készletet és szeszélyt követ, hanem azt, akinek akarata azon a vonalon halad, amelyet az erkölcsi kötelesség önmagában előír. A legmesszebbmenőkig azt a látszatot kell keltenie a színésznek, hogy azt *akarja*, amit a szerep imperatívuszának megfelelően *kell*. És valóban, mi az erkölcsben sem egy olyan parancsnak engedelmessé válnunk, amely úgyszólván készen, kívülről érkezik hozzánk, hanem saját, független lényegünket fejlesztjük ki, amikor engedelmessé válnunk az egyetlen tiszta rendhez tartozó imperatívuszunk, amelyet spontaneitásunkból fakadóan magunkra kényszerítünk. lélek.

A színész művészetében az objektív tartalom vagy az előadás manifeszt eredményének jellege a legközelebb áll az előadás mint szubjektív szándék természetéhez. Egy szenvedélyes ember interpretációjának szenvedélyesnek kell lennie, egy melankolikus emberének melankolikusnak, és így tovább. Ez annak köszönhető, hogy a színész művészetében az előadóművész sohasem ugyanolyan távolságból néz szembe az előadásával, mint a többi művészetben, hogy a teljessége kibontakozik

⁵ Az ezen az oldalon kezdődő szaggatott vonalak megfelelnek az eredeti cikkben szereplő vonalaknak.-TRANS.

megkülönböztethetetlenül az előadás tartalmában.-----

-----A színészi tehetség pontosan azt jelenti: saját személyiségének teljességével reagál egy irodalmi alakra, nem úgy, mint mi mások az érzésünkkel és a megértésünkkel.-----

-----A tiszta szemlélődésben az egész embert érzékeljük a maga még fel nem boncolt egységében. Ha ez az egység testre és lélekre válik szét, akkor annyiban nyerjük vissza, amennyiben a praxis a test révén értelmezi a lelket, a művészet viszont a lélek révén értelmezi a testet. A színész művészetében az egység a legközvetlenebb.-----

-----Minél tökéletesebb a színész, annál közvetlenebbül fakad alakítása minden pillanatban saját lényéből és fiktív sorsából, és minél tökéletesebb, annál tökéletesebben esik egybe az író által előre megformált figurával.-----

-----A marxista kérdés: a tudat függ-e a létezésétől vagy a lét a tudattól - mindenekelőtt, de talán végső soron is, a következőképpen módosul: a tudat függ-e az élettől vagy az élet a tudattól? Mert az élet maga az a lét, amely a tudat és a lét között áll általában. (Csakhogy nem szabad a kérdést eleve olyan idealista módon elvágni, amelyben minden a tudatban lenne elhelyezve, mintha ez magától értetődő lenne.) Az élet a tudat fölötti magasabb fogalom és a tudat fölötti magasabb valóság; ez utóbbi mindenestre élet. Talán nem is lehet ugyanígy a tudat fölé helyezni a létet, mindkettő elhelyezkedhetne metafizikailag egymástól függetlenül, a tudatnak lehet egy másik lét- vagy aktualitási formája, amely nem a lété, a lét lehet egyszerűen a tudat tárgya - nem szabad hagyni, hogy tévedésbe ejtse az a nyelvi szükségszerűség, hogy azt mondjuk, hogy a tudat *van*. De az nem kérdéses, hogy a tudat *él*. Az sem, hogy vannak olyan tartalmak, amelyek mint olyanok, nem élők. A művészet sajátossága talán éppen az, hogy a tartalmaknak is életet ad. A színész ezt a legmagasabb fokon valósítja meg. Páratlan stílus, amelyben egy megváltoztathatatlanul előírt tartalom úgy kerül itt előadásra, hogy az előadói életfolyamatban feloldódva közvetlen kifejezésként, tiszta spontaneitásként jelenik meg. -----

-----E közvetlen, élő, teremtő valósággal szemben minden, ami a szellem terméke, minden objektív teljesítmény, minden, amit az élet folyamatban lévő folyamata eredményként kitűzött, valami merev, valami idő előtt befejezett. Az élet zsákutcába futott, és csak egy töredékes jelentést hagyott maga után, amely egyáltalán nem hasonlítható végtelen belső gazdagságához. De most már figyelemre méltó, hogy ez a valóban nyomorúságos darab, amelyben nincs helye a szubjektív életnek mindazt a bőségét, mégis valami tökéletes, kerek, feltétel nélkül tetszetős. Ami az életben hiányos és problematikus, az éppen ebben a látható, befejezett, korlátozott darabban váltatik meg. Az élet és annak eredménye egyszerre több és kevesebb. A színész egyesíti őketA mű -----elszakíthatatlanságafizikai és pszichológiai a színész létezése. Az élet eredménye csak úgy válik láthatóvá, mint ennek az eredménynek az élete.-----

-----A rossz színész a "hálás" pillanatokra játszik, amelyek között bizonyos mértékig kimarad a valódi folyamatos cselekvés, míg a művészi elkerüli ezeket a széteső hangsúlyokat, és olyan elvi állandóságban tartja meg előadását, amely minden pillanatban egyenletesen engedi látni a teljességét.

Georg Simmel, "Toward the Philosophy of the Actor", "A színész filozófiája felé". 15

Az élet legfontosabb *belső* megnyilvánulása: hogy az élet minden pillanatban az egész élet, és mégis minden pillanatban egy másik élet. Actor's art!-----

A színész művészete minden pillanatban valós és művészi események és kapcsolatok szimbóluma.-----

Bibliográfiai jegyzet

Georg Simmel, "Zur Philosophie des Schauspielers", *Logos : Internationale Zeitung für die Philosophie der Kultur*, Bd. 9 (1920-1921), 339-362. Elérhető a DigiZeitschriften e.V. honlapján: https://www.digiZeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN51032052X_1920-21_0009%7Clog39. Hozzáférés 2016. december 27.

Ez és Simmel egy másik frissen lefordított cikke Philip Lawton: *The King and the Poor Wretch* című könyvében található: *Simmel's Philosophy of the Actor* című könyvében, amely az Amazonon rendelhető papírkötéses és Kindle változatban.