

## A király és a szegény

szerencsétlen Simmel

színészfilozófiája Philip Lawton

Végleges verzió: április 3,  
2017

A modern élet legmélyebb problémái abból fakadnak, hogy az egyén megpróbálja megőrizni létének függetlenségét és egyéniségét a társadalom szuverén hatalmaival, a történelmi örökség és a külső kultúra és élettudományok súlyával szemben.  
-Georg Simmel<sup>1</sup>

"Van-e nyelvem - követeli Edward király -, hogy bátyám halálára kárhoztassam a testvéremet?"

Shakespeare *III. Richárd tragédiájának* II. felvonása 1. jelenetében Edward éppen most értesült arról, hogy öccsét, Györgyöt, Clarence herceget megölték. Idézzük fel a cselekményt eddig a pontig: Egy régi jóslat szerint egy "G" nevű férfi meg fogja gyilkolni Edward fiait. A király legfiatalabb testvére, a gazember Richard, Gloucester hercege meggyőzte őt arról, hogy a jóslat Clarence-re, más néven Györgyre vonatkozik, és a király ezen értelmezés alapján cselekedve Clarence-t a Towerbe záratta, hogy kivégzésére várjon. Edward később megbánta sietségét, és visszavonta a parancsot, de Richárd sietve orgyilkosokat küldött a Towerbe, mielőtt a király visszavonása elérte volna a börtönőröket. Így Richárd ravaszul megszervezte Clarence halálát, és felgyorsította Edward halálát azzal, hogy az erkölcsi felelősséget a beteges, melankolikus királyra hártotta.

Edward monológja irodalmi gyöngyszem, ritmikailag gördülékeny és lélektanilag éles, a Shakespeare-i bámulatos virtuozitás és a mellékszereplőkre is kiterjedő gondosság mintaképe. A király bánatán és büntudatán keresztül ostromozza tanácsadóit:

Ki perelt nekem érte? Ki (haragomban)  
térdelt a lábamhoz, és kérte, hogy adjak  
tanácsot?

Az udvaroncok nem beszéltek testvériségről és szeretetről, és nem emlékeztették Clarence hűségére a csatátéren. Pedig Edward csendben bevallja a saját hibáját is:

De az én testvéremért senki sem beszélne,  
és én, kegyetlen, magamnak sem szólnék.  
Neki, szegénykémnek.

A színházban Edward megérint minket. Visszatérve az utcán azonban filozófiai kérdések merülnek fel a játékos identitásával és művészetével kapcsolatban. Hogyan lehet a színész, aki a magánéletben egy szegény szerencsétlen, király a színpadon? Sőt, ha már Shakespeare monológja is műalkotás, mi a színész műve? Művészileg alkotó? Lehet-e érvényes és bizonyos értelemben igaz két kiváló színész eltérő értelmezése ugyanarról a szerepről?

A német szociológus és filozófus, Georg Simmel (1858-1918) terjedelmes munkásságának számos pontján foglalkozott ezekkel és más kérdésekkel, és bár gyakran finom, de a színész művészetével kapcsolatos meglátásai lenyűgözőek. Szó sem lehet arról, hogy Simmel színészfilozófiája, nem is beszélve tágabb értelemben vett gondolkodásáról, átfogó vagy

akár csak adekvát feldolgozást kapjon ebben a rövidke

bevezető esszé. Megkísérlem csupán kiválasztani a színpadi színészi játékra vonatkozó legmarkánsabb gondolatait, és azokat - ha vázlatosan is - a modern életre vonatkozó leglényegesebb megfigyeléseivel összefüggésben mutatom be.<sup>2</sup> Remélem, hogy a színház komoly tanulói ezután valamivel hozzáférhetőbbnek találják majd saját írásait, különösen két nemrég lefordított cikkét, "A színész filozófiája felé" és "A színész és a valóság" címűeket, mint amilyenek egyébként bizonyulnának. Történelmi háttérként a mű függetlenségében összefoglalom Rousseau és Diderot nézeteit is a színészekről és a színészetéről - nézeteket, amelyeket Simmel hallgatólagosan elutasított.

## A pénzgazdaság és a városi mentalitás

Az, hogy Simmel elsősorban esszéista volt, nem pedig szisztematikus gondolkodó, magyarázza, hogy munkássága nem kapott olyan tudományos figyelmet, mint kortársai, Emile Durkheim (1858-1917) és Max Weber (1864-1920), akik a szociológia úttörőjeként a szociológia tudományágában is úttörő szerepet játszottak.<sup>3</sup> Ma leginkább a városi életnek és a pénzgazdaságnak az átlagemberek mindennapi tapasztalataira gyakorolt hatásairól szóló írásairól ismert, és mint látni fogjuk, ezek a témák a színészi filozófiája szempontjából is alapvető fontosságúak. Am ha Bergsonnak igaza van, amikor azt állítja, hogy minden olyan filozófus életműve, aki megérdemli ezt a nevet, egyetlen egységesítő intuícióból sugárzik,<sup>4</sup> akkor azt mondanám, hogy Simmel döntő felismerése az, hogy "létezik egy relativizmus, egy véget nem érő folyamat a belső és a külső élet között: az egyik a másik szimbólumaként, elképzelhetővé és ábrázolhatóvá teszi azt, nem az első és nem a második, hanem kölcsönös függésük révén valósítja meg a kettőjük - vagyis a mi létünk - egységét".<sup>5</sup> Ember és világ, szubjektum és objektum, belső és külső szembenállásban egyik sem élvez elsőbbséget, sőt, egyik *sem* a másik nélkül; ami számít, az a kapcsolat, a viszony. Ez nem a közkeletű értelemben vett relativizmus, nem az a könnyelmű felfogás, hogy én így látom a dolgokat, te pedig másként, vagy az a politikailag veszélyes nézet, hogy az egyik ember által kifejtett vélemény ugyanolyan érvényes, mint bárki más által kifejtett. Ez inkább az a filozófiai szempontból következetes elképzelés, hogy a szubjektív tapasztalat és az objektív valóság összefonódásában találjuk meg a mi teljes lényünket, életünk igazságát. Simmel sajátos relativizmusa egész munkásságát áthatja, nem utolsósorban a színész művészetéről alkotott felfogását.

Szociológusként Simmelt kezdettől fogva a társadalmi interakciók formái, nem pedig tartalma érdekelte.<sup>6</sup> Mire megírta érett művét, *A pénz filozófiáját*, az interperszonális kapcsolatokról alkotott nézetei kiélesedtek. Ott azt írta: "Minden interakciót cserének kell tekinteni: minden beszélgetést, minden vonzalmat (még akkor is, ha elutasítják), minden játékot, minden pillantást a másik emberre".<sup>7</sup> A dolgokat értékekkel ruházzuk fel, és másokkal kapcsolatban léteünk, akikkel folyamatosan szavakat, szolgáltatásokat és árucikkeket cserélünk; még önmagunkkal is kereskedünk, amikor megválasztjuk, hogyan töltjük az időnket: "a szükségletek kielégítésének legalacsonyabb szintjétől a legmagasabb szellemi és vallási javak eléréséig minden értéket valamilyen más érték feláldozásával kell megszerezni".<sup>8</sup> A csere a társadalmi interakció alapvető formája.

A szakmai specializáció - a munkamegosztás, amelyet Adam Smith a termelékenység motorjaként ünnepelt, Durkheim pedig a társadalmi rend alapvető feltételeként vizsgált - képessé tesz minket arra, hogy másokkal való interakció révén gondoskodjunk magunkról. De nem cserekereskedelemben élünk. Az elvont és személytelen pénz az értékmérő és a csere eszköze. Simmel sajátos hozzájárulása annak leírása, hogy a pénzgazdaság hogyan szabadít fel és hogyan tesz rabszolgává bennünket, hogyan hajtja a funkcionális specializálódást, hogyan befolyásolja személyes fejlődésünket, és hogyan alakítja széleskörűen a természethez és más emberekhez

A király és a szegény  
szerencsétlen, 3  
fűződő kapcsolatainkat.<sup>9</sup>

Bárhol is dolgozunk, például egy vállalatnál, egy öntödében, egy étteremben, egy bárban, egy kávézóban vagy a vasútnál, nagyrészt az határoz meg minket, amit csinálunk. Pénzügyi elemzők vagyunk,

öntők, kiszolgálók, karmesterek. Tudjuk, hogy a munka nem fejezi ki az egész embert, hogy a barista lehet klasszikus zongorista is, a vasúti kalauz pedig történelmet olvas, hogy a pénzügyi elemzőnek és az öntödei munkásnak is van "extrasociális természete", amely magában foglalja "temperamentumát, sorsát, érdeklődését, személyiségként való értékét",<sup>10</sup> és homályosan azt is tudjuk, hogy az emberek, akikkel csak úgy mellékesen találkozunk - ügyleteink partnerei -, más, elsősorban nem kereskedelmi jellegű kapcsolatokkal is rendelkeznek: barátok, szeretők, gyerekek. Túlmutatunk a foglalkozásunkon, többek vagyunk, mint a kereskedelmünk. Mindazonáltal produktív éveinkben a munka emészti fel időnk nagy részét, és az, hogy mivel foglalkozunk, objektíven meghatározza, kik vagyunk, funkcionális identitásunkat. Elfedi azon tulajdonságok sokaságát, amelyek egy egész embert alkotnak, egyedi személyiséggel. Simmel szavaival élve:

Az ilyen személyiség a pénzgazdaság körülményei között szinte teljesen megsemmisül. A kézbesítő, a pénzkölcsönző, a munkás, akitől függünk, nem személyiségként működik, mert csak egyetlen tevékenység, például az áruszállítás, a pénzkölcsönzés révén lépnek kapcsolatba, és mert egyéb tulajdonságaik, amelyek egyedül személyiséget adnának nekik, hiányoznak.<sup>11</sup>

Így mások szemében eltűnünk a foglalkozási szerepeink mögött. És ez elviselhető. Egyénileg üdvözítő távolságot teremt köztünk, és - legalábbis szabadidőnk és maradék erőnk korlátozott mértékéig - megmarad a magánélet egy olyan zónája, amelyben személyiségünk kibontakozhat.<sup>12</sup> Sokkal rosszindulatúbb az a hajlamunk, amely ma már vitathatatlanul nagyobb, mint Simmel idejében, hogy a karrierünkre való felkészülés és a karrierünkben való előrehaladás során internalizáljuk a másik véleményét, és korlátozzuk saját fejlődésünket. "A pszicho-fizikai energiák és készségek növekedése, amely a specializált tevékenység eredménye, kevés értékkel bír a teljes személyiség számára, amely gyakran még csonkává is válik az én harmonikus növekedéséhez nélkülözhetetlen energiák elvonása miatt." A pszicho-fizikai energiák és a készségek növekedése a teljes személyiség számára kevés értékkel bír.<sup>13</sup> Bármennyire is okosak vagyunk, az előrejutás iránti elkötelezettségünk felemészt bennünket, kevés teret hagyva a szakmai életünk szűk határain kívüli intellektuális vagy kulturális érdeklődésnek. A munka, vagy legjobb esetben a munka és a család, mindent egybevetve.

Amellett, hogy a pénzgazdaságban a szakosodott munka funkcionális szervezése a személyes fejlődésünk megfékezésén és másoktól való eltávolodásunkon túl elszakít minket a dolgoktól, beleértve a saját termékeinket is. Ez a megállapítás a modern vállalatok logisztikájára éppúgy vonatkozhat, mint az ipari korszak futószalagjaira. Tudjuk, hogy mit csinálunk, és mit csinál a részlegünk vagy egységünk, és talán azt is, hogy mit csinálnak az egymással összefüggő munkacsoportokban, de gyakran, úgy tűnik, nem igazán értjük, hogy a mi funkciónk hogyan illeszkedik a vállalat összetett munkafolyamatába, még kevésbé abba az iparágba, amelyhez a vállalat tartozik. Simmel írta:

Minél kevésbé állít elő az egyes egyén egy teljes végterméket, annál inkább úgy tűnik, hogy tevékenysége csupán egy előzetes szakasz, és annál inkább úgy tűnik, hogy tevékenységének forrása eltávolodik munkájának végső értelmétől és céljától. Egyenesen fogalmazva: ahogyan a pénz közbeavatkozik személy és személy között, úgy avatkozik be személy és áru közé.<sup>14</sup>

Mivel időnkét és képességeinket pénzért, pénzünket pedig árukért cseréljük, nincs semmiféle személyes kapcsolatunk az általunk készített és megszerzett dolgokkal, nem abban

A király és a szegény  
szerencsétlen, 5

az értelemben, ahogyan az emberek korábban élvezték, amikor a kézművesek egyedi  
termékekkel látták el őket.<sup>15</sup> Ez a változás a

A király és a szegény  
szerencsétlen, 6

a fizikai világhoz, a dolgok birodalmához való viszony alapvetőbb módon teremt teret a személyes szabadságnak, mint az egyének közötti távolság:

Ha a modern ember kedvező körülmények között képes biztosítani a szubjektivitás szigetét, a magánélet titkos, elzárt szféráját - nem társadalmi, hanem mélyebb metafizikai értelemben - legszemélyesebb létezéséhez, ami bizonyos mértékig kompenzálja a korábbi idők vallásos életmódját, akkor ez annak köszönhető, hogy a pénz egyre nagyobb mértékben mentesíti a dolgokkal való közvetlen kapcsolat alól, ugyanakkor végtelenül megkönnyíti számunkra, hogy uralkodjunk rajtuk, és kiválasszuk belőlük, amire szükségünk van.<sup>16</sup>

De akárcsak a funkcionális szerepeink közötti távolság, a pénz beavatkozása vagy közvetítése, amely elválaszt minket a dolgoktól, még azoktól is, amelyeket mi magunk állítunk elő, szintén mélységesen káros hatásokkal jár. Megszakítja a szubjektum és a tárgy közötti kapcsolatot, szétválasztja a tudatot és a külső valóságot. A dolgok, amelyeket megvehetünk és eladhatunk, bizonyos függetlenségre tesznek szert, szembeállnak velünk, uralkodni kezdenek rajtuk egy önmagát erősítő dinamikában: "A modern élet külsőségei által elnyomott érzés nemcsak következménye, hanem oka is annak, hogy autonóm tárgyként szembesítenek bennünket".<sup>17</sup> Simmel írja:

Ahogy egyrészt a termelési folyamat rabszolgái lettünk, úgy lettünk a termékek rabszolgái is. Vagyis amit a természet a technika révén kínál nekünk, az mára az önállóság és az élet szellemi központja feletti uralom a végtelen szokások, a végtelen figyelemelterelés és a végtelen felszínes szükségletek révén....Az ember ezáltal elidegenedett önmagától; a médiumok, technikai találmányok, képességek és élvezetek leküzdhetetlen sorompója épült fel közte és legjellegzetesebb és leglényegesebb lénye között.<sup>18</sup>

A város a pénzgazdaság helyszíne,<sup>19</sup> és a városi élet felszabadító és elidegenítő hatásait vegyíti. A "külső és belső ingerek gyors és folyamatos váltakozása" - a zsúfolt járdák, a fények, a zaj, a reklámok, a kirakatok, a taxik és a futárkocsik, amelyek az utcán való átkelést kalandossá teszik - felerősíti érzelmi életünket, megalapozva azt, amit Simmel a városi individualitás pszichológiai alapjának nevez.<sup>20</sup> De a benyomások sokfélesége és gyorsasága, amellyel változnak, nyomasztó. Vidéken, ahol én élek, van időnk érzelmileg alkalmazkodni az új információkhoz. A városban, ahol dolgozom, a racionális, azaz kognitív reakciókkal védekezünk a belső zűrzavar ellen, amellyel az események gyorsasága és az ingerek diszkontinuitása fenyeget bennünket. Óvatossá, éberré válunk, figyelmünket hol ide, hol oda irányítjuk, reagálunk a különbségekre, és ebben a felfokozott tudatállapotban az elme az uralkodó. "Így - írja Simmel - a nagyvárosi ember reakciója ezekre az eseményekre a mentális tevékenységnek arra a szférájára helyeződik át, amely a legkevésbé érzékeny [az érzésekre és érzelmi kapcsolatokra], és amely a személyiség mélységeitől a legtávolabb van".<sup>21</sup>

Végül, a városi emberekre jellemző visszafogottság páratlan szabadságot biztosít számunkra,<sup>22</sup> de a névtelenség felszabadító élményét az egyéniség érvényesítésének állandó igénye kíséri. Megragadjuk a "minőségi megkülönböztetéseket" - nevezetesen többek között a

## A király és a szegény szerencsétlen, 7

a ruhák, amelyeket viselünk<sup>23</sup> és a tevékenységek, amelyeket választunk, hogy elnyerjük a társadalmi világ figyelmét. Simmel:

Ez végső soron a legkülönösebb különbségekhez vezet, az önsanyargatás, a szeszélyesség, az igényesség kifejezetten nagyvárosi extravaganciáihoz, amelyek értelme már nem magában a tevékenység tartalmában rejlik, hanem abban, hogy a "másság" - a feltűnés - egyik formája.<sup>24</sup>

A pénzgazdaság és a városi élet felszabadít bennünket, teret ad (ha drága kevés időt is), hogy felfedezzük és kifejezzük magunkat, hogy "belső természetünk törvényeit kövessük", azáltal, hogy elválaszt minket a dolgoktól és más emberektől. Erről a szabadságról azonban csak akkor vagyunk meggyőződve, ha önkifejezésünk megkülönböztető: "mások által való pótolhatatlanságunk az, ami azt mutatja, hogy létmódunkat nem kívülről kényszerítik ránk".<sup>25</sup> Arra törekszünk, hogy kitűnjünk, és a különbségekre hangolt világban az a figyelem, amelyet megkülönböztető stílusunkkal vonzunk, megalapozza önbecsülésünket, társadalmi pozíciót ad, és valakinek érezzük magunkat.

Georg Simmel jövőre száz éve halt meg. Hogy a "modern élet" leírása mennyire érvényes még mindig, az vita tárgyát képezi. Vajon az emberek ma általában jobban elidegenedtek, mint akkoriban, vagy kevésbé? Az biztos, hogy a szakosodás rohamosan folytatódott, és az oktatás, úgy tűnik, nagyrészt szakképzéssé vált.<sup>26</sup> Mint a pénzügyi eszközök általában, a pénz is elvontabbá vált, és sok ember számára a munka jellege is megváltozott: a földművesek, öntödei munkások, gyári munkások és bányászok gyermekei, akik korábban élelmiszert termesztettek, dolgokat készítettek vagy ércet ástak ki a földből, úgy találják, hogy az egyetlen elérhető munkahely a szolgáltatóiparban van. Néhányan természetesen értelmes állást kapnak a szakmákban, mások pedig, felfedezve tehetségüket a divattervezésben vagy az egyedi bútorgyártásban, kisvállalkozást indítanak, és jellemzően az állandó jövedelmet cserélik el az önkifejezésért és a munkahely feletti bizonyos fokú kontrollért. Mindazonáltal megkockáztatom, hogy sokan közülünk, különösen talán a vállalati világban, úgy látják, hogy a foglalkozásuk eredendően nem hálás. Ez az, amit pénzért csinálunk. A legjobb esetben is teljesebbek vagyunk egy szeretetteljes párkapcsolatban vagy a családban (bár ott is töredékes, többé-kevésbé világosan meghatározott szerepeink vannak), és a személyes érdeklődésünket, hobbinkat a lehető legnagyobb mértékben a saját időnkben üzzük. A többit pedig ruhákkal, tárgyakkal és alkalmazásokkal, a mai élet kellékeivel terejük el és különböztetjük meg magunkat.

Az én szememben - és legalábbis ebben a tekintetben elismerem, hogy mogorva vagyok - sok minden, amit Simmel a modern életről, és különösen a városi életről írt, még mindig igaz. Szerencsére azonban nem kell egyetértőnünk szociológiai következtetéseinek pontosságával vagy azok folyamatos érvényességével ahhoz, hogy megértsük és értékeljük színészi filozófiáját.

### A színész művészete

Triviálisnak tűnik, hogy a színész feladata a darab megvalósítása, azaz valósággá tétele, a drámaíró egydimenziós alkotásának átültetése az érzéki világ három dimenziójába,<sup>27</sup> a szerep megelevenítése előttünk. Irodalmi műként a színdarab jelzi a színész cselekedeteit és diktálja a szavait, de csak ritkán, és akkor is csak összefoglalóan írja le a hangszínt vagy a beszéd hangerejét és tempóját, és általában hallgat a színész mellékes fizikai tulajdonságairól, a testtartásról, a járásról, a tikkekről, a fejformáról, a szem színéről, mindarról, amit a való életben találkozó embereken észreveszünk.<sup>28</sup> A színész testi jelenléte a színpadon kitölti ezeket a



A király és a szegény  
szerencsétlen, 8

hiányosságokat. De félreértés azt a következtetést levonni, hogy a színészek "megvalósítják" a darabot,

téves értelmezés, amely abból ered, hogy összekeverjük az érzékiséget a valósággal, amely, mint látni fogjuk, egy egészen más metafizikai kategória, "valami, ami érzéki megjelenéssé válik, az érzéki benyomások titokzatos megerősítése".<sup>29</sup> A színész érzékelhetővé teszi az irodalmi szereplőt, nem pedig valóságossá.

Egy hasonlóan téves nézet szerint a színész feladata a drámaíró által megalkotott színpadi figura viselkedésének utánzása, vagyis úgy viselkedni, mintha egy valódi személy viselkedne ugyanolyan körülmények között, ugyanolyan karakterrel, ugyanolyan sorsával szembenézve, a lényegi Tartuffe, a paradigmaticus Mariane. Az egyik klasszikus változat, Denis Diderot elképzelése szerint a legjobb színészek azok, akik életüket a társadalomban élő emberek megfigyelésének szentelik, arra képzik magukat, hogy utánozzák mozdulataikat, arckifejezéseiket, egyszóval utánozzák stílusukat, és végtelen gyakorlással képzetté válnak a megszemélyesítés művészetében: itt egy képmutató, itt egy szerelmes nő, egy kétségbeesett lány. Egy másik megfogalmazás szerint a legjobb színészek azok, akik saját tapasztalataik alapján el tudják képzelni, hogyan érezne és viselkedne Tartuffe vagy Mariane, és akik - ismét csak a képzés és a gyakorlás révén - a leghitelesebben tudják magukat annak a személynek kiadni. A színészek mindkét ábrázolásban a valósághoz igazodnak: az egyik esetben mások megfigyeléséhez, a másikban saját belső tapasztalatukhoz. "A művészi színész azonban nem a valóságos világ utánzója" - mondja Simmel - "éppúgy, mint a portréfestő, hanem egy új világ megteremtője", egy olyan világré, amely a valósággal rokon és abból táplálkozik, de önálló létezéssel rendelkezik.<sup>30</sup>

Az a csábító, de hamis elképzelés, hogy a színész munkája a valóság utánzása azáltal, hogy megszemélyesíti az irodalmi karakter mögött álló eredeti alakot, a képzeletbeli valós karaktert - paradox kifejezés -, egyeseket (köztük Jean-Jacques Rousseau-t) arra készítetett, hogy a színészi játékot kétszínűségnek tekintsék.<sup>31</sup> A színészek hazugok: megpróbálnak meggyőzni bennünket arról, hogy ők valaki más, valaki, aki valójában nem ők. De ez - mondja Simmel - csak a rossz színészekre igaz, és kudarcuk nem a színpadi valóság hiányának, hanem a színpadi valóságtöbbletnek köszönhető. "Nem azért hazugság a színész, mert a színpadon király, a magánéletben pedig egy szerencsétlen szerencsétlen, mert tényleges művészi funkciójában király, egy "igazi" király - de mégsem igazi király".<sup>32</sup> A rossz színészek a valótlanság benyomását keltik, magyarázza Simmel, vagy azért, mert hagyják, hogy előadásukba belopakodjon egy csipetnyi nyomorult életükből, vagy azért, mert olyan valósághűen játsszák a királyt, hogy a közönség elfelejti, hogy a művészet birodalmában vannak. Ilyenkor a színész és a színpadi figura, személy és személyiség a valóság ugyanazon szintjén ütközik, megbontva a színházi élmény egységét. A legjobb esetben a közönség a szünetben távozik.

Röviden, a színész munkája nem áll egy valódi személy utánzásából, és a forgatókönyv sem old meg mindent azzal, hogy egy fiktív karaktert mutat be, akit a színész a valóságba hozna. "És így kimondható az az axióma - írja Simmel -, amely nélkül a színész művészi jelentése egyáltalán nem fogható fel: a színész művészete, mint olyan, éppúgy túl áll az irodalmi művön, mint ahogyan túl áll a valóságon".<sup>33</sup> Hogyan kell tehát megértenünk a színész és a valóság viszonyát? A színész és a szerep között?

Lépjünk egy lépést hátra, és gondoljuk át újra a tér, az idő és a cselekvés klasszikus drámai egységét. Simmel szerint a valóságos világ - vagyis a hétköznapi tapasztalat világa, a tudatunk által közvetített jelenségvilág - eseményei és tárgyai dinamikus időbeli, térbeli és fogalmi sorozatokban helyezkednek el, és számtalan, a végtelenbe nyúló, egymásba fonódó szál köti össze őket.<sup>34</sup> Például a lépcsőn felfelé haladva, üres kávéscsészével a kezemben, futólag észreveszem, hogy a szőnyegen több lépcsőfokon kopott foltok vannak. A konyhában azt látom, hogy a kávéskanna is üres, és a faliorára pillantva elgondolkodom, hogy készítsék-e még egyet; lehet, hogy nincs elég időm, mert néhány perc múlva fel kell hívnom az ügynökömet. Mivel

A király és a szegény  
szerencsétlen, 10

eszembe jut, hogy egy szerződést kell megbeszelnünk, amit a földszinti dolgozószobában hagytam, leteszem a csészémet a pultra..... Egyszerűen, a mozdulataim, gondolataim és észleléseim elmesélésével...

ez alatt az egy-két perc alatt elkezdtem narratív struktúrát erőltetni erre a triviális szekvenciára, de ez egy következtelen részlet, még csak nem is anekdota, és nem vezet sehova, nem is ér véget, csak elhalványul. Ez alig több, mint egy felsorolás, amely egy pillanatra leköti a figyelmemet. Minden összefügg (vagy legalábbis összefüggő) időben, térben és gondolatban, a csésze, amit tartok, a lépcső, ami támogat, a kávéskanna, az óra, még a vágyam egy újabb csésze kávéra és a napszakkal kapcsolatos aggodalmam is - ezek a tudattartalmak olyan belső és külső sorozatok elemei, amelyek potenciálisan örökké tartanak: látom az erdőt a konyhaablakom előtt és a kékesszürke hegyeket a távolban, azt kívánom, bárcsak a kutyámmal kirándulnék, tervezem, hogy veszek még kávé, gondolatban feljegyzem, hogy kicseréltetem a lépcsőház szőnyegét. De ezek csak esetleges elemek, a tudatosság pillanatnyi tárgyai, a tapasztalat különálló szilánkjai, nincs lényegi kapcsolatuk egymással, nincs belső asszociációjuk vagy szerves kapcsolatuk, nincs kötődésük a határtalan térben való véletlen együttlétükön és a végtelen időben való ideiglenes átfedésükön vagy egymásutániságukon kívül. "Éppen ezért - mondja Simmel - minden egyes kimutatható valóság töredék, egyik sem önmagába zárt egység. *A művészet lényege azonban az, hogy az ottlét tartalmát ilyen egységgé formálja.*"<sup>35</sup>

Az, hogy a művészet "a valóság egy véletlenszerű töredékéből egy autonóm teljességet, egy önálló mikrokozmoszt alkot"<sup>36</sup>, visszatérő téma Simmel munkásságában. A művészet igazságának ebből következő definíciója némi fényt vet a korábban idézett kijelentésére, miszerint a szegény szerencsétlen színész, aki nem igazi király, mégis igaz lehet:

Az igazság egy műalkotásban azt jelenti, hogy a mű egésze megtartja azt az ígéretet, amelyet egy része mintegy önként felajánlott nekünk..... Az igazság a műalkotás elemei közötti viszonyként valósul meg, és nem az elemek és egy külső, abszolút normát jelentő tárgy közötti pontos megfelelésként.<sup>37</sup>

Az objektív és az esztétikai igazság megkülönböztetése - az egyik a legegyszerűbb felfogás szerint egy állítás és egy tényállás közötti megfelelésre, a másik egy autonóm, önálló mű belső koherenciájára utal - tovább vezet bennünket a színészet mint művészet természetébe. Magánéletükben a színészeknek saját személyiségük, történelmük, érzékenységük, saját stílusuk vagy a világban való létezésük van. Egy adott szerepre való felkészülés során a jó színészek teljes mértékben elkötelezik magukat, és a létezésnek ugyanabba a mélységébe ereszkednek, amelyet a drámaíró a karakter megalkotásakor feltárt.<sup>38</sup> Ott elemeire bontják a szerepet, és az alapoktól kezdve rekonstruálják azt, oly módon, hogy nemcsak minden szó, hanem minden mozdulat, hanglejtés, gesztus, arckifejezés és tétovázás, még a mellékes színpadi dolgok, a kabát levétele, a pohár letétele is, szerves részét képezik az általuk játszott szerepnek.

Miután az író által külső cselekvésekben megjelenített személyiség hagyja, hogy [a színész] elérje, vagy azzá váljon az egység pszichológiai pontjává, a létezés látható középpontjává, amely e cselekvések mögött áll, e középpont látens erőt beveti a fokozatosan kialakuló helyzetekben - ha a paradox kifejezés megengedett: mintha szerencsés véletlen vagy előre meghatározott harmónia lenne, hogy a fejlődés pontosan azokban a szavakban és cselekvésekben megy végbe, amelyeket a szerző előre megírt.<sup>39</sup>

A színész messze nem teszi valóságossá az elképzelt figurát, és jóval túl azon, hogy egy olyan valós személyt imitál, aki állítólag a drámaíró alkotása mögött áll, hanem teljesen elmerül a

szerepet, ő maga *válik* a fiktív szereplővé, és "ebben a cselekvésben egyáltalán nem őriz meg semmilyen eltérő személyiséget". De - Rousseau *tempójában* - ezzel nem áldozza fel saját személyiségét, sőt, "anyanyelvi lényé maradék nélkül belemegy abba a formába, amelyet maga előtt talál", vagyis abba a szerepbe, amelyet a drámaíró teremtett, abba a figurába, akinek szavai és cselekedetei már az irodalmi műalkotásban is megfogalmazódtak.<sup>40</sup> Úgy tűnik, van egy olyan értelemben, amelyben az igazság korrespondenciaelmélete még mindig érvényes, itt nem egy tétel és egy tény egyezőségében, hanem mindazonáltal a "szubjektum és a tárgy", a színész és a szerep közötti "illeszkedő *viszonyban*", egy olyan viszonyban, amely nem a színészből és nem a szerepből ered, hanem inkább egy új fogalmat, egy harmadik fogalmat alkot, amely nem nyomja el egyiket sem, hanem mindkettő fölé emelkedik. Nincs ebben a viszonyban semmi szubjektív vagy önkényes, teszi hozzá Simmel, mert a színész mint egyén nem kevésbé objektív tényező, mint az irodalmi személyiség. Mindkettő adott.<sup>41</sup>

Igy Simmel relativizmusa a színész művészetében is alkalmazásra talál. Egy mesteri előadásban, egy kreatív előadásban a jól megformált színész<sup>42</sup> művészi módon egységes egészet alkot, amelyben temperamentuma és tehetsége éppúgy tájékoztatja a szerepet, mint ahogy a szerep diktálja szavait és tetteit. És ez az összefüggés magyarázza meg, legalábbis elvileg,<sup>43</sup> hogy két színész hogyan értelmezheti helyesen ugyanazt a szerepet merőben különböző módon:

A valódi irodalmi mű és a valódi én között ideális kapcsolat van, ahogyan a valódi dolgok és a bizonyos módon felépített valódi értelem között is. Két, *a priori* előfeltevésekben 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".<sup>44</sup>

A színész egész személye, teste és lelke, fiziognómiája, története és jelleme, egyszóval a színész világban való létezésének módja egyszerre művészi eszköze és alkotói munkájának tartalma vagy anyaga. Nem ugyanolyan távolságból szembesül előadásával, amely érzékletessé teszi a játékot, mint a festő vagy a költő, hanem "teljessége megkülönböztethetetlenül az előadás tartalmában bontakozik ki".<sup>45</sup> Ez a szoros kapcsolat a színész és az előadás között páratlan a művészetekben.<sup>46</sup> Simmel számára "minden művészet alapelve" az, hogy "közelebb hozza hozzánk a dolgokat azáltal, hogy azokat tőlünk távolabbra helyezi". Részletesebben kifejti:

Minden művészet megváltoztatja azt a látómezőt, amelyben eredetileg és természetesen elhelyezzük magunkat a valósághoz képest. Egyfelől a művészet közelebb visz a valósághoz; közvetlenebb kapcsolatba hoz bennünket annak megkülönböztető és legbelsőbb jelentésével; a külső világ rideg idegensége mögött feltárja előttünk a létezés spiritualitását....Emellett azonban minden művészet eltávolodást hoz a dolgok közvetlenségétől; hagyja, hogy az ingerek konkrétsága visszahúzódjon, és fátylat feszít közénk és közéjük, akár csak a távoli hegyeket beborító finom kékes köd.<sup>47</sup>

Pontosan ez a minimális távolság a színészek és az általuk játszott szerepek, pontosabban a színészek és az irodalmi szerepekben nyújtott alakításaik között, ami miatt olyan nehéz megérteni munkájuk művészi jellegét; túlságosan könnyű nem észrevenni a színész sajátos kreativitását, ha visszazuhanunk a színészetnek a szerep "megvalósításaként" való könnyed naturalista felfogásába. A festmények, versek, regények és színdarabok függetlenül léteznek az alkotóktól.

alkotók, belépnek a gazdaságba, saját karriert futnak be, értelmezésnek és újraértelmezésnek vannak kitéve, és a festők vagy szerzők tiltakozásának nincs nagy súlya. Ezekkel a többi kulturális termékkel ellentétben a színpadi színészi alakítások elválaszthatatlanul kötődnek személyükhöz, nemcsak azért, mert csak addig tartanak, amíg a színészek a színpadon vannak (a képernyőszínészet más problémákat vet fel), hanem azért is, mert a nagy színészek egész belső és külső lényüket hozzák a szerephez. Teljesen beleélik magukat a szerepbe, és úgy játsszák azt, ahogy senki más nem tudja, nem egyedülállóan jól - láttuk, hogy más nagy színészeknek más, de ugyanolyan sikeres értelmezéseik lehetnek -, hanem egyedülállóan. Ők maguk a közegük.

Ennek ellenére van egy bizonyos üdvözítő távolság a színészek és az előadásaik között. Az a konceptuális tér, amelyben a szerepet mint művészi egységet létrehozzák, a hétköznapi, magánéletben való anyanyelvi létükre támaszkodik, de nem törli el azt. Lenain telitalálat, amikor a kapcsolatot "az alkotó szubjektum és a művészi tárgy tér-időbeli együttlétéként" határozza meg.<sup>48</sup> Az előadás időtartama alatt a színész és a színpadi figura egyaránt ott van, ahogyan Proust az önkéntelen emlékezés boldog pillanataiban egyszerre volt a múltban és a jelenben, és ugyanezért a színész elméjének bővülése.<sup>49</sup> Amikor a függöny lehull, nem a király, hanem a szegény szerencsétlen megy haza.

Simmel úgy látja, hogy a pénzgazdaságban a funkcionális szerepek átvétele "a színészi művészet korai formája".<sup>50</sup> Láttuk azonban, hogy ezek a társadalmilag előírt szerepek a legjobb esetben is csak töredékesek, olyan kapcsolatokra korlátoznak bennünket, amelyek alapvetően tranzakciós jellegűek, és a legjobb esetben is igen kevés teret biztosítanak számunkra, hogy kifejezzük magunkat. A színészet azonban művészet, és a színészi szerepek másmilyenek. A színház csoportos vállalkozás; egy darab sikere rengeteg embertől függ, nemcsak a színészektől, hanem a drámaírótól, a rendezőtől, a dramaturgtól, a színpadmestertől, a világosító rendezőtől, a forgatókönyvfelügyelőtől, a díszlettervezőtől, az ácsoktól és festőktől, a jelmeztervezőtől, a sminkmestertől, a színpadi segédektől, a jegyszedőktől és a felszolgálónőktől, valamint a színház adminisztrációjától, marketingeseitől és a pénztárosoktól. Ezen az összeállításon belül mégis a színészekre, mint önálló alkotóművészekre összpontosíthatunk, és felismerhetjük, hogy ideális esetben egész embereket alkotnak a drámai személyiségükben. A színészek akkor a *legjobban önmaguk*, amikor egy teljesen kidolgozott szerepben lépnek fel.<sup>51</sup> "A műalkotás csak egyetlen embert igényel" - mondta Simmel - "de teljesen, egészen a legbelső magjáig igényli őt. Azzal jutalmazza a személyt, hogy formája a személy legtisztább tükröződésévé és kifejeződésévé válik".<sup>52</sup>

Ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy a jó színészek, nem is beszélve a sikeres művészekről általában, a legegészségesebbek, a legintegráltabb személyiségek, a legkevésbé elidegenedett egyének lennének; a színészek klinikai pszichológiájáról egész szakirodalom létezik, amely elsősorban a mesterség potenciálisan káros mentális egészségügyi hatásaira összpontosít. Itt csupán arra teszek kísérletet, hogy Simmel színészfilozófiáját a szociológiai kutatásaiban feltárt témák összefüggésében helyezzem el. A színház tanulmányozói számára lényegesebb a színész és a szerep, a szegény szerencsétlen és a király közötti problematikus kapcsolat mélyen kielégítő megoldása, valamint az a következtetése, hogy az objektív szükségszerűség és az egyén legszuverénebb szabadságának összeegyeztetése révén a színészet a művészet legradikálisabb példája.<sup>53</sup>

## Függelék: A filozófiai kontextus

A király és a szegény  
szerencsétlen, 14

A filozófusok legalább annyira vitatkoznak elődeikkel, mint amennyire kortársaikkal, és nem tudjuk megfelelően megmagyarázni Simmel filozófiáját a cselekvésről anélkül, hogy ne tudnánk

hozzátéve néhány szót két korábbi filozófiai álláspontról, amelyeket elutasított: Jean-Jacques Rousseau svájci filozófus erkölcsi kritikájáról, amely a színészi tevékenységet kétszínűségként értékelte, valamint Denis Diderot francia író felfogásáról, amely szerint a színészi tevékenység - vagyis a jó színészi tevékenység - az ideális érzelmek fizikai megjelenítésén keresztül történő mimikri. Az biztos, hogy Simmel, akinek írásai egyedülállóan nem terheltek tudományos hivatkozásokkal, nem tulajdonította ezeket a gondolatokat kifejezetten Rousseau-nak és Diderot-nak. Talán feltételezte, hogy olvasói ismerik nézeteiket. Mindazonáltal ezek a gondolkodók klasszikus módon olyan véleményeket fogalmaztak meg, amelyeket Simmel a saját cselekvésfilozófiájának megfogalmazásában erőteljesen bírált.

Rousseau (1712-1778) egy Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, az *Encyclopédie* társszerkesztője (Diderot-val együtt) által szülővárosáról, Genfről írt cikkekre válaszul fejtette ki gondolatait. D'Alembert volt olyan vakmerő, hogy azt javasolta, hogy Genfben hozzanak létre színházat. A "Levél d'Alembert-hez" című írásában Rousseau úgy támadta ezt a javaslatot, ahogy csak ő tudta, és a szenvedélyesen ékesszóló érvelés remekművévé változtatta azt, ami egyszerűen csak egy mogorva szónoklat lehetett volna.<sup>54</sup>

Rousseau színházzal szembeni ellenvetései egybecsengenek politikai filozófiájával. Az emberek természetüknél fogva szabadok, egyszerűek és erényesek, "jónak születnek",<sup>55</sup> de a polgári társadalomban a vágy és az irigység olyan szélsőségesen hajtja őket, hogy függetlenségükkel együtt önmagukat is elveszítik. A színház pedig a társadalom a legrosszabb formájában. A színházba járás sokba kerül a családoknak, mert a belépőjegy árán kívül szép ruházatot is követel, vagyis jó megjelenésre kényszeríti azokat az embereket, akik önértéküket mások véleményéből merítik. A közösség számára is költséges: elkerülhetetlenül adókra van szükség az előadóművészetek támogatásához, és ami a legrosszabb, a színházlátogatás értékes időt pazarol el, amelyet az emberek egyébként produktív tevékenységekre fordítanának. Ráadásul a színdarabok aláássák a közerkölcsöt: a vígjátékok megcsúfolják az erényt, a tragédiák a nagyságot dicsőítik, a színpadi románcok pedig "túlságosan gyengéd érzelmekre hajlamosítják a lelket, amelyeket később az erény rovására elégitenek ki".<sup>56</sup>

Ami a színészeket illeti - és itt érkeztünk el a lényeghez -, nem csak az életben hírhedtek,<sup>57</sup> arra tanítják a közönséget, hogy csodálja az őszintétlenséget. Rousseau írta:

Mi a színész tehetsége? Az a művészet, hogy meghamisítsa önmagát, hogy ~~ajánl~~ eltérő karakterbe öltözzön, hogy másnak tűnjön, mint amilyen valójában, hogy hidegvérrel szenvedélyes legyen, hogy oly természetesen mondjon mást, mint amit gondol, mintha valóban azt gondolná, és végül, hogy elfelejtse saját helyét azáltal, hogy más helyét foglalja el. Mi a színész szakmája? Az a mesterség, amellyel pénzért előadásra adja magát, aláveti magát a gyalázatnak és a sértéseknek, amelyeket az emberek megvásárolnak tőle, és nyilvánosan áruba bocsátja a személyét.<sup>58</sup>

Denis Diderot (1713-1784), aki maga is drámaíró volt, kedvezően viszonyult a színházhoz mint intézményhez, és nyilvánvalóan szimpatikusabb volt a színházi emberek számára. Ennek ellenére szigorú kritikus volt, akinek határozott nézetei voltak a színészet természetéről. A rossz és közepes színészek, úgy vélte Diderot, valóban átérzik az általuk közvetített érzelmeket, míg a jó színész a magánéletben "hideg és nyugodt néző"<sup>59</sup>, a színpadon pedig ügyes mimika: "minden tehetsége nem az érzésben rejlik, ahogyan azt önök feltételezik, hanem abban, hogy az érzés külső jeleit olyan lelkiismeretesen adja vissza, hogy az embert becsapják".<sup>60</sup> Diderot posztumusz művében, *A színész paradoxona című*, kiválóan idézhető művében szerepel ez az aforizma:



A szélsőséges érzékenység az, ami középszerű színészeket teremt; a középszerű érzékenység az, ami a rossz színészek sokaságát teszi; és az érzékenység abszolút hiánya az, ami fenséges színészeket készít.<sup>61</sup>

Ezt az álláspontját alátámasztandó Diderot megjegyzi, hogy a lélekből játszó színészek következetlenek, egyik este briliánsan, a másik este pedig gyengén teljesítenek. "Ne várjunk tőlük egységet". De az érzéketlen színész, az utánzó, akinek munkája az emberi természet egész életen át tartó tanulmányozásán alapul, és akinek minden intonációját és gesztusát begyakorolja és megjegyzi, *egy lesz*, egyformán tökéletes minden alkalommal, amikor eljátssza a szerepet.<sup>62</sup> A természetnek ez a szenttelen tanulmányozása az, ami a színészeket a művészek közé emeli:

A nagy költők, a nagy színészek, és talán általában a természet nagy utánzói, legyenek akármilyenek is, a szép képzelőerővel, nagyszerű ítélőképességgel, finom tapintattal, biztos ízléssel megáldottak, a legkevésbé érzékeny lények. Túl sok mindenre egyformán alkalmasak; túlságosan lefoglalja őket a nézés, a felismerés és az utánzás, ahhoz, hogy önmagukban életre szólóan érintkezzenek..... *Mi* érzünk; ami őket illeti, ők megfigyelnek, tanulnak és festenek...<sup>63</sup>

A legjobb színészek tehát megfigyelik a többieket, ahogyan élik az életüket. Tanulmányozzák a természetet. De nem viselkednek természetesen a színpadon, mint ahogy a társadalomban sem viselkednek színházilag. A színház egy másik világ,<sup>64</sup> és a tizennyolcadik századi francia színház közönsége abszurdnak találta egy naivan természetes előadást.<sup>65</sup> A színész természettanulmánya nem felületesen leíró jellegű. Sokkal inkább kísérlet arra, hogy a látszaton túli valóságot lássa, hogy érzékelje vagy elképzelje az emberek ideális viselkedését szélsőséges körülmények között, a szerelmes, féltékeny, dühös, kétségbeesett emberekét. "Gondolkodjunk el egy pillanatra - javasolja Diderot - azon, amit a színházban *igaznak* neveznek".

Úgy mutatja meg a dolgokat, ahogyan azok a természetben vannak? Egyáltalán nem. Az igaz ebben az értelemben csak a köznapi lenne. Mi tehát a jelenet igazsága? A cselekedetek, a beszéd, az alak, a hang, a mozgás, a gesztusok egyezősége a költő által elképzelt és a színész által gyakran eltúlzott ideális modellel. Íme a csoda. Ez a modell nemcsak a hangszínt befolyásolja; még a járást, a tartást is megváltoztatja. Innen ered, hogy az utcai színész és a színész a jelenetben két olyan különböző személyiség, hogy az ember alig ismeri fel az egyiket a másikban.<sup>66</sup>

Az igazi tehetség tehát Diderot szerint abban áll, hogy "jól ismeri a kölcsönzött lélek külső tüneteit", és azokat olyan nagyszerűen, olyan részletesen utánozza, hogy a közönség az előadást a valóságnak tekinti. "Aki tehát a legjobban ismeri ezeket a külső jegyeket, és a legtökéletesebben adja vissza őket, a legjobban elképzelt ideáltípus szerint, az a legnagyobb színész".<sup>67</sup>

Rousseau és Diderot tehát egyetértett abban, hogy a színészek azt akarják, hogy előadásukkal megtévesszék a közönséget. Ráadásul mindketten úgy oldották fel a színészek személyisége és az általuk játszott szerepek közötti feszültséget vagy ellentmondást, hogy az előbbit feláldozták az utóbbinak, gyakorlatilag elnyomva az egyik feltételt. De még itt is csupán formális volt a megállapodásuk. Rousseau számára a színészek megtagadják saját

A király és a szegény  
szerencsétlen, 17

érzelmeiket, és sorozatosan magukra öltik mások személyiségét, akárcsak a jelmezüket, elfelejtve ezzel a helyüket, és elveszítve önmagukat. Diderot számára ez az elemzés összekeveri ok és okozatot: a sokféle szerep eljátszása nem kerül a színészek személyiségébe;  
a

A király és a szegény  
szerencsétlen, 18

éppen ellenkezőleg, "a színészek minden karakter eljátszására alkalmasak, mert egyáltalán nincs karakterük".<sup>68</sup> De a színész és a szerep közötti feszültség elkerülhetetlen, és egyik megoldás sem elfogadható.

Rousseau és Diderot tulajdonképpen visszavezet minket a Simmel által leírt hamis alternatívába: "a színész feladata vagy az irodalmi színdarabnak a valóság benyomásává való redukciójában, vagy a színdarab egyszerű közvetítésében és megjelenítésében állna....". De - ellentétben - "az első elmélet tagadja a színész *művészi* jellegét, a másik pedig a színész művészetének függetlenségét és kreativitását".<sup>69</sup> Simmel (és - az ő munkásságától teljesen függetlenül - Sztanyiszlavszkij, Meisner és Strasberg) ehelyett a színész és a szerep integrált látásmódját kínálta.

## Hivatkozások

Bergson, Henri. 2015. "Intuition philosophique. Conference faite au Congrès de Philosophie de Bologne le 10 avril 1911." In *La Pensée et le mouvant*. Amazon: Kindle Edition.

Damrosch, Leo. 2005. *Jean-Jacques Rousseau : Nyughatatlan zseni*. New York : Houghton

Miffilin. Diderot, Denis. 1902 [1830]. *Paradoxe sur le comédien*. Édition critique avec introduction,

jegyzetek, fac-simile par Ernest Dupuy. Párizs : Société Française d'Imprimerie et de Librairie.

Frisby, David. 2002. *Georg Simmel*. Felülvizsgált kiadás. New York és Oxford :

Routledge. Lenain, Thierry. 2015. "Le jeu d'acteur: Un paradigme expérimental pour l'étude des arts?"

*Revue philosophique de Louvain*, vol. 113, nr. 3 (août), 497-511.

Proust, Marcel. 2012 [1927]. *À la recherche du temps perdu*. Édition complète. Charenton le Pont, Franciaország : Éditions Humanis. Kindle kiadás.

Rousseau, Jean-Jacques. 1962 [1758]. "Lettre à M. d'Alembert sur son article 'Genève' dans le septième volume de l'*Encyclopédie*, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie dans cette ville," in *Du Contrat social ou Principes du droit politique*. Paris : Editions Garnier Frères, 123-234.

Shakespeare, William. 1998. *Harmadik Richárd tragédiája*. New York: Signet Classics.

Simmel, Georg. 2017a [1923]. "A színész filozófiája felé". Fordította Philip

Lawton. Elérhető a [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2897044](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2897044) oldalon.

-----, 2017b [1912]. "A színész és a valóság". Fordította Philip Lawton. Elérhető a [https://papers.ssrn.com/sol3/papers2.cfm?abstract\\_id=2915587](https://papers.ssrn.com/sol3/papers2.cfm?abstract_id=2915587) oldalon.

-----, "Hogyan lehetséges a társadalom?" 1971a [1908]. In *Georg Simmel az*

A király és a szegény  
szerencsétlen, 19

*egyéniségről és a társadalmi formákról*. Válogatott írások, szerkesztette és bevezetéssel ellátta Donald N. Levine. Chicago: University of Chicago Press, 6-22.

------. "Divat." 1971b [1904]. In *Georg Simmel az egyéniségről és a társadalmi formákról*, *op. cit.* 294-323.

-----". "A nagyváros és a szellemi élet". 1971c [1903]. In *Georg Simmel az egyéniségről és a társadalmi formákról, op. cit.*, 324-339.

-----". 2011 [1900]. *A pénz filozófiája*. Charles Lemert előszavával.  
Tom Bottomore és David Frisby fordítása Kaethe Mengelberg első vázlatából. New York: Routledge Classics.

Thomas, François. 2013. *Le paradigme du comédien. Une introduction à la pensée de Georg Simmel. Suivi de Georg Simmel, Le comédien*. Paris : Hermann Éditeurs.

---

<sup>1</sup> Simmel (1971c), 324.

<sup>2</sup> Hálás vagyok Thierry Lenain-nek, akinek 2015-ös élelítő cikke nemcsak Simmel hozzájárulására hívta fel a figyelmet, hanem felnyitotta a szememet a művészetfilozófia kortárs gondolkodására is. Simmel munkásságának olvasását két könyv vezérelte: François Thomas 2013-ban megjelent, a színészfilozófiáról szóló, magisztrális tanulmánya, amely bőségesen megérdemli, hogy lefordítsák, valamint David Frisby 2002-ben átdolgozott, szociológiájáról szóló szakszerű áttekintése.

<sup>3</sup> Frisby áttekinti a különböző tudományos kísérleteket, amelyek arra irányulnak, hogy Simmel az 1908-ban megjelent *Szociológia* című alapművében tárgyalt különböző témák között tematikus koherenciát fedezzen fel. Lásd Frisby (2002), 112-120. <sup>4</sup> Bergson (2015), 117-123.

<sup>5</sup> Simmel (2011), 512.

<sup>6</sup> Simmel a szociológiát először "a társadalmi interakció formáinak" tanulmányozásaként, később pedig "a szociáció (*Vergesellschaftung*) formáinak", vagyis azoknak a folyamatoknak a tanulmányozásaként határozta meg, amelyek révén a társadalomban részt veszünk és annak tagjai vagyunk". A társadalmi interakció tartalmával más diszciplínák foglalkoznak. Frisby, *op. cit.*, xiv-xv.

<sup>7</sup> Simmel (2011), 86.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 88.

<sup>9</sup> Simmel elkötelezettsége a marxizmus iránt összetett. Elutasította a történelmi materializmust, kritizálta Marx munkaérték-elméletét, és miközben fontos különbséget tett az objektív és szubjektív kultúra között (lásd a 17. végjegyzetet), megszabadult a kultúra mint ideológiai felépítmény fogalmától.

Mindazonáltal Frisby nyilvánvalóan egyetért Goldscheiddal abban, hogy "...*A pénz filozófiájának* néhány passzusa úgy olvasható, mintha Marx gazdasági vitáinak a pszichológia nyelvére való fordítása lenne" (idézi Frisby, 2002, 95), és Frisby maga is azt sugallja, hogy ha az áruk világában helyezük el, Simmel pénzviszonyok elemzése "alapját képezheti a kapitalista pénzgazdaságban szerzett tapasztalat marxista fenomenológiájának". (*Ibid.*, 148.) Frisby megjegyzi továbbá Simmel elidegenedéselemzésének nyomait Georg Lukács 1923-as főművében, a *Történelem és osztálytudat* című művében (*ibid.*, 107-108, 145-146), valamint a 20. század eleji<sup>h</sup> század más jelentős marxista gondolkodókra gyakorolt hatását.

<sup>10</sup> Simmel (1971a), 13.

<sup>11</sup> Simmel (2011), 319. Máshol ezt írja: "A kontinuum egyik pólusát a szerelmes vagy barátságban élő egyén képviseli....A kontinuum ellentétes pólusát a modern kultúrára jellemző bizonyos jelenségekben találjuk meg a pénzgazdasággal. Itt az egyén, amennyiben bármit termel, vásárol, elad, és általában véve bármit teljesít, megközelíti az abszolút objektivitás ideálját....és minden, ami nem tartozik ehhez a tiszta objektivitáshoz, tulajdonképpen eltűnt belőle". Simmel (1971a), 13.

<sup>12</sup> "A kapcsolatok pénzbeli jellege, akár nyíltan, akár ezerféle formában elrejtve, egy láthatatlan funkcionális távolságot helyez az emberek közé, amely belső védelmet és semlegesítést jelent kulturális életünk túlszűfolt közelségével és sűrűlódásaival szemben." Simmel (2011), 518.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 492.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 519.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 496.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 509.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, 499. Vö. Simmel megfigyeléseit az objektív szellemnek a szubjektívvel szembeni túlsúlyáról a modern kultúrában, amely fölényt a specializációnak tulajdonít, amely "az egyéntől egyre egyoldalúbb teljesítménytípust követel meg, amely a csúcsponton gyakran megengedi, hogy személyiségének egésze elhanyagolásba kerüljön". Simmel (1971 [1903]), 336-337.

<sup>18</sup> Simmel (2011), 525.

<sup>19</sup> "A nagyváros mindig is a pénzgazdaság székhelye volt, mert a kereskedelmi tevékenység sokoldalúsága és koncentrációja olyan jelentőséget adott a csereeszköznek, amelyet a vidéki élet kereskedelmi vonatkozásaiban nem tudott volna megszerezni." Simmel (1971c), 325-326. o.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 325.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 326.

<sup>22</sup> "Ez a fenntartás, a rejtett ellenszenv árnyalatával... olyan típusú és mértékű személyes szabadságot biztosít az egyénnek, amelyhez más körülmények között nincs analógia". *Ibid.*, 331.

<sup>23</sup> Simmel megfigyelései a divat társadalmi funkcióiról, például az osztályok megkülönböztetésében, nem tartoznak ezen összefoglaló tárgykörébe. Elég, ha csak annyit mondunk, hogy a divatot úgy látta, mint ami az egyén elszigetelődési és egyesülési igényeit egyaránt szolgálja. "A divatos emberre a helyeslés és az irigység vegyes érzéseivel tekintünk; irigyeljük őt mint egyént, de helyeseljük őt mint egy halmaz vagy csoport tagját". Simmel (1971b), 304.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 336.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 335.

<sup>26</sup> Anekdotikus bizonyítékok, ha ez számít valamit: Adam Smith, Marx, Keynes, Schumpeter vagy Veblen írásaiból semmit sem olvastak, és akiknek nagy gondot okoz saját kutatásaik kommunikálása. Ők általában nem szoktak színházba járni.

<sup>27</sup> Simmel (2017b), 1.

<sup>28</sup> Simmel (2017a), 1; ugyanez a passzus szerepel a 2017b, 1. Hasonlóképpen írta Diderot: "És hogyan játszana egy szerepet két különböző színész ugyanúgy, hiszen a legtisztább, a legpontosabb, a legergikusabb írónál a szavak csak megközelítő jelei egy gondolatnak, egy érzésnek, egy eszmének, jelek, amelyek értékét a mozgás, a gesztus, a hang, az arc, a szem, az adott körülmény egészíti ki?". Diderot (1902), 89.

<sup>29</sup> Simmel (2017a), 1.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>31</sup> Így a színészi játéknak mint csalásnak ebben a felfogásában a Tartuffe-ot játszó színész kétszeresen is képmutató lenne. Simmel játszik ezzel a gondolattal a 2017a, 1-2. oldalon.

<sup>32</sup> Simmel (2017b), 2.

<sup>33</sup> Simmel (2017b), 3.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 1; kiemelés tőlem.

<sup>36</sup> Simmel (1971c), 537.

<sup>37</sup> Simmel (2011), 115. François Thomas megjegyzi: "A műalkotás nem kínál nekünk mást, mint önmagát, és elutasít minden kívülről jövő kritériumot. Egyedül termeli ki azt az ideális kritériumot, amelynek alapján sikeresnek vagy sikertelennek nyilvánítjuk". Thomas (2013), 159.

<sup>38</sup> "A színész leereszkedik abba a lényegi alapba, amelyből az író megteremtette a személyiséget, és szavakban és cselekedetekben megtestesítette annak megnyilvánulását." Simmel (2017a), 13. És még egyszer: "A színész tehát csak az irodalmi műtől vezérelve merül le a valóság azon mélységeibe, ahonnan Shakespeare is kiemelte, és onnan teremti meg a Hamletet mint színházi műalkotást". Simmel (2017b), 2.

<sup>39</sup> Simmel (2017a), 13.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 9. A "kapcsolat" szót Simmel hangsúlyozza.

<sup>42</sup> Ennek előfeltétele az érzékeny öntés. "Egy olyan színész, akinek a rendezése csak arra alkalmas, hogy *bonvivánokat* játsszon, egyáltalán nem lehet viszonya Hamlethez, számára nem létezik "helyes" Hamlet-értelmezés." *Ibid.* , 10.

<sup>43</sup> Simmel azt állítja, hogy a harmadik kifejezés "eszményként, szükségszerűségként" létezik. *Ibid.* , 9.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>46</sup> Lenain megjegyzi, hogy sem a táncosnak, sem az énekesnek nem kell olyan mértékben személyes vonásokból alakítania az előadást, mint a színésznek. Lenain (2015), 503.

<sup>47</sup> Simmel (2011), 513.

<sup>48</sup> Lenain (2015), 501-502.

<sup>49</sup> "...a boldogság, amit éreztem, nem az idegek pusztán szubjektív feszültségéből származott, amely elszigetel bennünket a múlttól, hanem éppen ellenkezőleg, elmém [*esprit*] kitágulásából, amelyben a múlt megreformálódott, aktualizálódott, és amely - sajnos, csak pillanatnyilag - az örökkévalóság értékét adta nekem." Proust (2012), loc. 54423 ("Albertine disparue").

<sup>50</sup> *Ibid.* , 6. Mivel a társadalmi elvárások alakítják a pénzgazdaságban ránk osztott szerepeket, ezek valóban a színpadi színjátzás előfutárának tekinthetők. Én azonban azt állítom, hogy a színészi művészet *legkorábbi* formája a gyermekkori képzeletbeli játék.

<sup>51</sup> Köszönet Richard Warnernek ezért a megfogalmazásért.

<sup>52</sup> Simmel (2011), 493.

<sup>53</sup> Simmel (2017a), 11.

<sup>54</sup> A "Levél d'Alemberthez" Rousseau végleges szakítását jelenti a felvilágosodással. D'Alembert maga nyugodtan vette, de Voltaire és Diderot megbocsáthatatlannak tartotta. Lásd: Damrosch (2005), 295-305.

<sup>55</sup> "Ami engem illet, gondolhatják-e megint gonosznak, amiért azt állítom, hogy az ember jónak születik, én úgy gondolom, és azt hiszem, bebizonyítottam: az érdeklődés forrása, amely a becsületes dolgokhoz köt bennünket, és a rosszal szembeni ellenszenvre ösztönöz, bennünk van, és nem a színdarabokban." Rousseau (1962), 139. o.

<sup>56</sup> *Ibid.* , 163.

<sup>57</sup> "...Általában azt látom, hogy a színész állapota a szabadosság és a rossz erkölcsök állapota; hogy a férfiak hajlamosak a rendbontásra; hogy a nők botrányos életet élnek; hogy mind a férfiak, mind a nők, egyszerre fősvények és tékozlóak, mindig adóssággal terheltek és mindig marokszámra költik a pénzt, ugyanolyan kevéssé tartják vissza a kicsapongásukat, mint amilyen lelkiismeretesen gondoskodnak a megélhetésükhöz szükséges eszközökről. Látom továbbá, hogy minden országban a szakmájuk gyalázatos....." *Ibid.* , 183.

<sup>58</sup> *Ibid.* , 186.

<sup>59</sup> *Ibid.* , 92.

<sup>60</sup> *Ibid.* , 99.

<sup>61</sup> *Ibid.* , 100.

<sup>62</sup> *Ibid.* , 93.

<sup>63</sup> *Ibid.* , 97.

<sup>64</sup> "Ismétlem, jóban-rosszban a színész semmit sem mond, semmit sem tesz a társadalomban pontosan ugyanúgy, mint a színpadon ; ez egy másik világ". Diderot (1902), 159.

<sup>65</sup> Diderot szerint társaságban nagy hatásfokkal mesélhetsz egy történetet, de "hozd a színházba a megszokott hangodat, az egyszerű kifejezésedet, a házias viselkedésedet, a természetes gesztusodat, és meglátod, milyen szegényes és erőtlen leszel. Hiába sírtál: nevetséges leszel, nevetni fognak rajtad". *Ibid.* , 102. Diderot azonban talán arra céloz, hogy a színészi játék fesztelen stílusa összeegyeztethetetlen kora nagy drámaíróinak, Molière-nek, Corneille-nek és Racine-nak deklamáló stílusával. A *Philoktétészt* helyeslően idézi, megjegyezve, hogy a Szophoklész által írt beszédek ugyanolyan jól előadhatók a társaságban, mint a színpadon. "Minél erősebbek a cselekedetek és minél egyszerűbbek a szavak" - mondja - "annál jobban csodálom őket". *Ibid.* , 155-156.

<sup>66</sup> *Ibid.* , 159.

<sup>67</sup> *Ibid.* , 153-154.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 145. Korábban Diderot így vélekedett: "És talán éppen azért, mert semmi, *par excellence* minden, sajátos formája sohasem mond ellent az idegen formáknak, amelyeket fel kell vennie". *Ibid.*, 134.

<sup>69</sup> Simmel (2017a), 8.