

Bécsy Tamás

A színész az “én-cselekvés-világ” viszonyában

Ismert, hogy színház az, ahol és amikor valaki olyan valakit játszik mások, nézők számára, aki nem ő. Ez a színpadon az élet ismérveivel viszonyítva új és más szabályoknak teremti meg az alapját. De ezen kívül filozófiai – ontológiai és ismeretelméleti -, esztétikai, szociológiai, szociálpszichológiai, alkotáslélektani stb. kérdésekkel is vonatkozásban van.

Az “én-cselekvés-világ” viszonyrendszere arra adhat választ, hogy egy-egy adott korszakban mi az emberkép legalapvetőbb ismérve, ezzel összefüggésben milyen cselekvéseket hajthat végre. Mindezt vázlatosan a színészre vonatkoztatottan említjük.

Már az ókorban feltették azt a kérdést, hogy mit “csinál” a színész: utánoz, hazudik, becsap? Az angol reneszánsz egyik kérdése, hogy a színész teremtő isten-e, mint Philip Sydney neoplatonikus költője, aki megvalósítja az emberi kreativitás erejét; avagy – más korabeli nézetek szerint – démonikus megtévesztő-e, aki aláaknázza az isteni teremtés rendjét. A 18. század közepén Angliában az emberi természet és a társadalom viszonyát, problémáját látták ebben a kérdéskörben. Akként, – miként hitték - hogy tíz velünk született érzelmünk van, amelyek mindegyikének megvan a külső kifejeződése a test különböző mozgásaiban. Az öröm, a szomorúság, a fájdalom, a düh, a szorongás, a sajnálat, a megvetés, a gyűlölet, a féltékenység és a csodálat a drámai szenvedélyek; ám ezeket csak külső jelekből lehet felismerni és megkülönböztetni.¹ A színész ezeket a külső megnyilvánulásokat konvencionálisan, a kifejezések általánosított formájában jelenítette meg.

Akkoriban szokásos volt az ún. “pointing”. Az adott darab hosszabb szövegeit, monológjait a színpad szélén állva, közvetlenül a nézőkhöz szólva adták elő. A nézők az érzelmeket kifejező, megnyilvánító külső jeleket figyelték, összevetették az életben általuk tapasztaltakkal és más színészek megoldásaival. A színész érzékenységét, szenzibilitását és az érvényes színpadi konvenciót keresték-figyelték. A színházi teoretikusok – pl. Aaron Hill 1746-ban The Art of Acting-ben és 1753-ban An Essay the Art of Acting-ben az én-cselekvés-világ viszonyában a psziché asszociációs modelljét állította fel. A gondolatoknak és érzelmeknek, árnyalataiknak és

fokozataiknak attitűdbeli, gesztusbeli jeleiből az asszociációk révén lehet megállapítani, hogy miként válik nyilvánvalóvá a benső világ éppen adott állapotát továbbá, hogy mi készíti a színészt érzéseinek hibás követésére; sőt, még azt is, hogy milyen lesz a nézők adott válasza, reagálása. Az eljátszott alak nem személyes és nem egyéni. Épp azáltal kelti fel a nézők érzelmeit, hogy saját magán az általános emberi természetet képviseli. Sokkal inkább volt fontos tehát az érzéki ízlés, mint az intellektuális ítélet. Egy másik Hill, John The Actorban /1755/ azt vallotta, hogy az érzelmeket és külső megnyilvánításait a természet diktálja, mivel az emberiség egészében közösek. 1762-ben Lord Kames az Element of Criticismben fejtette ki, hogy ezen tények egyesítik a színészt a nézővel. Az előadás sűrített energiája irányítja a szociális interakciókat a színházban és azon kívül is. Ez azért is lehetséges, mert – mint közismert – a viselkedés szabályai olyannyira voltak részletesen kidolgozva, hogy általuk pontosan megkülönböztethető a gentleman a közembertől, a magasrendű színész az alacsonyrendűtől. Amint Richard Sennet kimutatta, a 18. században a nyilvános viselkedés a szociális szerepjátszás bizonyos formáját követte, és “az ember-mint-színész” képmás a szociális viszonyrendszereket taglaló kortársi eszméknek az alapját alkotta.²

Ez az értelmezés a még viszonylag egységes világban lehetőség. A színjátékmű összhangban, legalábbis megfelelésben volt az énképpel és az én cselekvéseivel.

Pontosan ismertek azok a dinamizmusok, amelyek ezt a még viszonylagos egységességet is szétszabdalták. Mivel világunk már ilyen, fontosabbak azok a nézetek, amelyek a 19.-20. század fordulójától kezdve alakultak ki. Két egymással szoros összefüggésben lévő trend figyelhető meg: a naturalisztikusság a játékmódban, kosztümben, díszletekben valamint az egyéni-egyedi színészi teljesítmények helyett az együttes-játék, a színészek összjátéka.

W.H.Pollock 1883-ban fordította angolra Diderot Színészparadoxonát. Nyomában vita támadt, amelyet W. Archer 1888-ban megjelent műve alapján a “maszkok vagy arcok?”³ vitának neveznek. Nemcsak arról váltottak szót, hogy a színésznek át kell-e élnie szerepét, hogy a szerep érzéseit valóban éreznie kell-e, vagyis “arc” legyen-e, vagy az érzelmeknek csak a külső megnyilvánulásait mutassa fel, vagyis “maszk” legyen-? Ha átéli, szüksége van-e valódi élettapasztalatokra? A

kérdés rejti azt is, hogy a szerepmegformálás a fikció-világon kívüli tényezőket jelöljön-e? A válaszokba belejátszott, hogy a színésznek igen sok és különböző szerepet kell eljátszania. Vagyis: művészete önreveláció vagy – és itt egy új fogalom kerül elő – önelárulás, self betrayal-e? Ez utóbbi érintkezik valamiképp életbeli szerepeinkkel. 1887-ben Henry Irving például az Ahogy tetszik Jacques-jának szövegeit idézve már azt érintette, hogy a monológban említett szerepek foglalkozások és kosztümök az identitás változékonyságát jelölik. A sok szerep révén a színész az életbeli tapasztalatok metaforája, amely tapasztalatok a színpadon is, az életben is efemerek.⁴

Közismert, hogy az új színházeszményt, az új színészi metodológiát, ám ezzel együtt az új emberképet és életértelmezést Sztanyiszlavszkij dolgozta ki. Nézeteiből csak annyit kell megjegyeznünk, hogy a szerep megformálását, a színész akcióit töretlen egyenesvonalban kívánta megvalósíttatni. Az érzelmek és cselekvések a múltból indulva áthaladnak a jelenen a jövőbe mutatva. Így kinyilvánítódik a karakter állandó azonossága és markánsná válik az alakítás. Egy másik ismérv, hogy a fizikai környezet, a karakter és akció között szoros megfelelés van, miként a színésznek és a szerepnek benseje és külső, testi megnyilvánulásai között. Mindezek létrehozták a naturalisztikus-realisztikus színház követelményét, a lélektani realizmuson alapuló összjátékot.

Mit jelöl és jelent a színészi összjáték? Értelmezhető mint Sztanyiszlavszkij módszerének mélyen, magasrendűen művészi stílusa. Ami egyben biztosítja a színjátékmű minősítésének, értékelésének is a lehetőségét. A színházi, a színészi összjáték az, amikor minden egyes szerep pontos és hiteles kapcsolatban van egymással, amikor a színészek a szerepek révén megteremtik a történetnek és mikrohelyzeteinek összetartó jelentéslehetőségét; még akkor is, ha a jelentéslehetőségek részleteikben egymástól eltérőek. Másképpen nézve, a színészi összjáték végső soron egységes fikcióvilágot épít fel, amely világ minden vonatkozásban áttekinthető, azonnal felfogható.

De ezen cselekvések által, ezen én-képek által és az összjáték által manapság a színjátékmű hitelesen kerül-e kapcsolatba a minden vonatkozásban széttört világgal? Aligha.

Azonban már Sztanyiszlavszkijnál van egy mozzanat, amely ezt az egységességet megtöri. Ez pedig az ún. szövegalatti, ami a szerep törekvése, szándéka, akarata és célja közötti viszony egyértelműségét kérdőjelezi meg. A szövegalatti olyan motivációknak ad jelentést, amelyeket a nyelv képtelen megformálni vagy tolmácsolni. A verbális jelek mellett nem verbális jelek természetesen minden színjátékban megjelennek; hiszen a színész művészete éppen a nem verbalitás, a metakommunikáció művészete. A szövegalatti azonban a tudattalant nyilvánítja ki. Ennek a megjelenítése pedig megtöri az érzelmeknek, cselekvéseknek a múltból kiinduló, a jelenen át a jövőbe mutató egyenesvonalúságát. De nemcsak ezt, hanem a mikrohelyzetek összefüggését, egységességét is.

Az én-cselekvés-világ viszonyát a színészre és az életbeli szerepekre vonatkoztatva mindez úgy is érinti, hogy a színész szerepet játszik-e – akár a konvencionális, akár a szociológiai szerepjátszás értelmében – avagy önrealizálás, önkinyilvánítás-e a kívánt megoldás? Ebben az összefüggésben a szerepjátszás úgy értendő, hogy vonatkozásba kerül a színjátékon kívül tapasztaltakkal.

Az új nézeteket jelzi, hogy az ilyen értelmű szerepjátszást Reinhardt már elutasította: “Csak a színpad művészete szabadíthat fel az élet konvencionális drámái alól, /.../ csak az a színész nem tud hazudni, aki levetette álarcát, s az érdemli meg a babért, aki alapvetően kinyitotta szívét”.⁵ Az életbeli és színpadi szerepek azonossága már itt téves megoldásnak bizonyult. J.-P. Sartre a maga ontológiájának alapján már az énnel alapvetően más meghatározást adott. Arról írt, hogy a múlt nem a jelen meghatározó előzménye; lévén a múlt bizonytalan viszonyban van a jelen cselekvéseivel. Az identitást, mint vállalkozások sorozatát értelmezte. A színész mindegyik szerepében pillanatnyi, átmeneti imagóvá válik, a nem-autentikusság archetípusává; ő nem a “megjelenés-egzisztenciáját” mutatja föl, mert a “nem-lét médiumává lesz”.⁶ Artaud már azt mondta, nyersen fogalmazva, hogy a színész az “igazi aktust”, az igazi cselekvést azzal valósítja meg, ha primitív és szocializálatlan énjét nyilvánítja ki; Grotowski pedig, hogy a “totális” cselekvéssel reprezentálja önmaga autentikus és közvetlen kinyilvánítását, s ezt úgy éri el, hogy a próbák során “személyes élményeit, asszociációit kutatva kiválogatja a feltáruló elemekből azokat,

amelyek egy önálló narratív és/vagy cselekvési struktúrát alkotnak...” – miként ezt R. Schechner fogalmazza.⁷

Ismert B. Brecht elidegenítő effektusa. A nézőkhöz szólóan kell a színésznek önmagát megkülönböztetnie a szereptől. Kritizálhatja és ellentmondhat neki; de akármit tesz, mindent szociális, társadalmi kontextusba belehelyezve úgy, hogy minden a most-ban történik. Így fogalmazott: “Eleven előadásban meséli el az ábrázolt alak történetét, többet tudva mint emez, és a Most-ot, akárcsak az Itt-et nem fikcióként tételezi, amelyet a játékszabály tesz lehetővé, hanem elválasztja a tegnaptól és a többi helytől, ami által az események kapcsolata láthatóvá válhat.”⁸

A 18. századi Angliában konszenzus volt a szöveg, a színész és a nézők között, mert konvencionális volt a nyelv. A lélektani realiztikus színház megteremtette azt a megegyezést színpad és néző között, mely szerint a színpadon fiktív világ van, amelyben a szavak megjátszottak és jelentésteliek, a helyzetek, alakok és történetek pedig szimbolikus vagy metonímikus módon a mindennapi életnek az értelmezései. Az én, a szerep és a cselekvés megegyezésben van az életbeli vagy a színpadi szerepjátszás követelményeivel, valamint – általánosságban érve: a világgal. A színész reprezentálja azt a jelölő embert, akinek szerepjátszásait mutatja föl.

A 18. századi színész elsősorban technikájával volt jelen a színjátékban. A lélektani realiztikus játékmódban elsősorban alkotó tehetségével van jelen a tőle különböző szerepben; azzal van jelen, hogy a fiktív világon kívül is meglévő karaktert, tulajdonságot, helyzetet milyen fokú hitelességgel prezentálja. A színész énje és a szerep énje ezekben különböző, egymástól eltérő. Sartre, Artaud, Grotowski és Brecht viszont azt kívánja, hogy valamilyen, tehát mindegyiküknél különböző módon a színész énje és a szerep azonos legyen. Feltűnő és meghatározó azonban az, hogy az én-t másképp és másképp definiálják vagy írják körül. Vagyis: az én lehet átmeneti imago, lehet a szocializálatlan én, lehet a benső mélyének közvetlen kinyilváníthatósága, és lehet én az is, aki egy alak történetének elmesélése révén reprezentálja önmagát.

Ezek az elméletek tökéletesen kifejezik – miként Michel Goldman mondja -, korunk ismeretelméleti válságát éppen azáltal, hogy más és más értelmezést adnak az én-nek. Ezáltal azonban “az én elvész a róla szóló meghatározások között, illetve a

világról szóló ismereteink módszere és ezeknek artikulálása az én-t végül is elmetszi mind a világtól, mind magától az én-től”.⁹

Az említett elméletek nemcsak az én ismeretelméleti válságát jelölik, hanem azt is, hogy az én valamely aspektusának megnyilvánítását tartják értelmes cselekvésnek. Ezzel együtt megfogalmazzák az értékek ellentmondását, az értékhálózatok eltérő voltát, az én világhoz való jelenlegi viszonyát.

Ezek az elméletek azt kívánják, hogy a színész ne szerepet alkosson, hanem saját énjét mutassa fel.

Ha a színpadon a színész átmeneti imagoja formálódik meg, vagy önmaga szocializálatlan én-je, vagy önmaga mélyeinek közvetlen kinyilvánítása, vagy ha akár egy alak történetének elmesélése révén reprezentálja önmagát – akkor ezek a személyes dinamizmusok, attitűdök nem válnak-e szereppé a néző számára? A néző számára a színész személyes énjének egyik változata lesz-e az, akit az ő számára az x.y. színész most eléje állít? Annak a színésznek, aki a néző előtt most játszik, életbeli én-je nem átmeneti imago, életbeli én-je nem szocializálatlan, az életben nem egy másvalaki történetének elmesélése révén reprezentálja én-jét. És ha mégis, a próbafolyamatokban kidolgozza én-jének most, a színpadon megjelenő változatát, a néző a színész saját én-je egyik változatának érzékeli-e?

A kérdések ontológiai nézőpontból fogalmazódtak meg. A válasz is innen látszik: a néző mindig szerepként percipiálja a színész produktumát. Hiszen azt, amit percipiál, annak mibenlétét éppúgy, mint jelentését és értelmét nézői szituáltsága, a “nézői észlelési struktúra” alapján alkotja meg. Ez pedig annak az alapbeállítódottságnak a struktúrája, hogy színház az, amikor valaki olyan valakit játszik a néző számára, aki nem ő.

Ontológiai nézőpontból és a nézői beállítódottságból szerep lesz, vagyis a színésztől különböző másvalaki lesz, akit a színész most játszik; legyen az az ő átmeneti imagoja, szocializálatlan énje, a benső mélyéből megformált archetípusa, vagy akár a színész életbeli énjének az az autentikus változata, ami az általa elmesélt alak történetében revelálódik. A néző mindig a szerep által eléje állított történet vagy eseménymenet illetve a helyzetek összefüggéseiből alkot jelentéseket, értelmeket. Ezáltal mégsem a színész énje egyik változatának jelenléteként percipiálja a néző a

színész énjének adott változatát, hanem annak a szerepnek, amit az adott történetből, eseménymenetből, ennek mikrohelyzeteiből, ezek jeleiből tud jelentésként megformálni. (L. Grotowski Akropoliszát, a R. Wilson rendezte a Hamletgépet, vagy Martin Wuttke Arturó Uiját. Úgyis mondhatjuk, hogy a színész által megformált énjének valamely változata és ennek nézői percepciója és értelmezés-lehetősége elválik, különböző lesz. Más az, amit a színész megteremt és más az, amit a néző percipiál. Vagyis ugyanannak lesz két- vagy többféle mibenléte is, jelentése, értelme, minősítése is. Ez a kettő csak a színházelméletekkel foglalkozó szakemberek értelmezésében válik azonossá. Valószínűleg csak ők rendelkeznek az elmélet által megkívánt “produktív recepcióval”. Ez természetesen többszörös hasadás, eltolódás a színpad és a néző között.

Ezek mind jelei korunk ismeretelméleti válságának. Továbbmenve érvényes ez a szerep fogalmára is. Hiszen immáron a szerep nem interpretáció, mint a 18. századi Angliában. Nem is egy másik alakká való átlényegülés, transzformáció, mint a realiztikus színházban. A szerep értelmezése és fogalma annyi, ahány én-értelmezés, ahány erre vonatkozó elmélet van. Ha Michel Goldman megállapítását tovább vinnők, mondhatnánk, nemcsak az én vált teljesen bizonytalaná a róla szóló meghatározások sokaságában, hanem a szerep és hovatovább a színház fogalma is.

A mai színházművészetnek ezek a kérdései jelölhetik nemcsak életünk széttörtségét, de sokszínűségét éppúgy, mint a szubjektum és a szubjektivitás kivirágzását. És ezzel együtt az én-cselekvés-világ összefüggés rendszerének mai jellemzőjét, ismérveit. A mai színházművészet mindezek mellett jelöli azt is, amit Jean Baudrillard állapított meg. Megvalósult, mint írja “Az összes ábrázolási modell és az összes antiábrázolási modell elfogadása...” ami azt is jelenti, hogy “Nincs többé alapszabály, a megítélésnek nincs többé kritériuma...”¹⁰

Úgy gondolhatjuk, a mai állapotban azért egy bizonyosság, egy kritérium maradt. Az ontológiai nézőpont, még akkor is, ha az ún. fundamentál-ontológia kidolgozhatatlan. A részeknek, a részleteknek, mint létezőknek a létismérvei azonban felderíthetőek. Hiszen mégis minden van, még ha a különböző van különböző modulációkkal válik konkrét létezővé; mint ahogyan Arisztotelésztől Heideggerig a filozófia állítja.

A színjátékmű azzal válik létezővé, hogy valaki olyan valakit játszik mások, a nézők számára, aki nem ő.

Jegyzetek

1. Vö.: Aaron Hill: An Essay on the Art of Acting, 1753.
2. Vö.: Richard Sennet: The Fall of Public Man. Vintage Books, 1978.6.fejezet
3. William Archer: Masks or Faces? London, 1888.
4. Henry Irving: The Stage As It Is és Henry Irving: Introduction to Talma's Reflections on Acting. In: Papers on Acting, edited Brander Matthews. New York, Hill and Wang, 1958.
5. Max Reinhardt: THEATRE-The Actor, Encyclopaedia Britannica, 14th ed. London 1929. Idézi: William B. Worthen: The Idea of the Actor, Princeton Univeristy Press 1984. 153. old.
6. J.-P.Sartre: Existentialism is a Humanism. In: Existentialism from Dostoevsky to Sartre. Edited W.Kaufman, New York, Meridian Books 1956, 301. old. Valamint Sartre on Theater, edited by Michel Contat and Michel Rybalka, New York, Pantheon Books, 1976, 3-4. old.
7. R.Schechner: A performance, Múzsák Kiadó 1984. 40. old.
8. B.Brecht: Kis Organon a színház számára. In: Brecht Színházi Tanulmányok. Magvető Kiadó 1969. 428. old.
9. Michel Goldman: The Actor's Freedom. New York, Viking 1975.159. old.
10. Jean Baudrillard: A rossz transzparenciája. Balassi Kiadó 1977. 9. és 18. old.