

HELMUTH PLESSNER

A színész antropológiájáról

(1948)

Elő pillantásra meglepő lehet, hogy a filozófiai antropológia a színésszel foglalkozik. Az a tény még meglepőbb, hogy mindeddig többnyire mellőzte azt.¹ A színész embereket mutat be. Egy ember megtestesít egy másikat, s a megtestesítés ezen a módon máshol nem fordul elő. A költészet és a képzőművészet „kerülőutakon” és „bizonyos távolságban”, szavakkal, színekkel, valamint formákkal, de soha nem magában az emberben testesíti meg az embert. A mindennapi életben úgy találkozunk az emberrel, „ahogyan van”, smink nélkül és anélkül, hogy színlelné. Az efféle közvetlen hozzáférés kétségkívül hasznos az antropológia módszere számára, hiszen az antropológia azt akarja tudni, hogy miként van, és mi az ember. Eközben a színészi szituáció olyan bonyolult, megkettőzött egység, amelyben a szerep szerint megtestesített személy elfedi a színész megtestesítő személyét. X úr mint Othello és Y hölgy mint Desdemona a képzelet személyei, és szó szerint a fantázia birodalmához tartoznak. Othello és Desdemona olyan képek, amelyek a valóság jelentőségével bírnak; a valóságos színházlátogató és a valóságos színész közé tolakszanak. Egy olyan képzeletbeli világ képei, mely világ hasonlít ugyan a valóságra, ám maga nem valóságos. Az antropológia teljes valóságában akarja tanulmányozni az emberi létezését. Muszáj ehhez egy olyan szituációt választania, amelyben képek leplezik el a valóságra vetett pillantást – képek, amelyeket *nota bene* a valóság teremt elő?

Valóban *nota bene*: ezek a képek hússal és vérrrel, szellemmel és szívvel ábrázolnak embereket. Nem színes síkidomok egy síkon, és nem is eleven képek, mozgó szobrok. Ezek a képek emberek, akiket emberek testesítenek meg és ruháznak fel jelentéssel. Othello és Desdemona nem inkább és nem kevésbé él, mint X és Y a saját létezésében, meglehet, itt a szerződés és a fizetés iránti aggodalom nagyobb teret tölt be, mint a szerelem, a féltékenység (ezek jelentősége átlagos) és mint a sors. A színészek megtestesítő játéka teszi lehetővé, hogy ők maguk, valamint a nézők részesülhessenek Othello és Desdemona sorsából. A színészek embereket, kész karaktereket állítanak elénk. Leválnak magukról, másokká változnak. Eljátszanak egy másik létezését. Nem húzhat-e ebből a helyzetből hasznot az antropológiai megismerés? Módszertanilag nem egyenesen felbecsülhetetlen érték-e, hogy itt az emberi egzisztencia mélységeiben teszi átláthatóvá magát azzal, hogy átalakulva önmagát teremti? Nem éri-e meg a fáradozást, hogy legalább szemügyre vegyük ezt a lehetőséget? Az ember azzal, hogy beszél, szól magáról, ítélkezik önmaga felett és ábrázolja magát, illetve másokat és a világot, s azzal, hogy kapcsolatot ápol önmagával, a társadalommal, a természettel, Istennel, értelmezi önmagát. Az antropológiai elemzés éppen az ember önértelmezésébe kapaszkodik, tehát miért kerülné el, sőt honnan vehetné a bátorságot, hogy ne legyen tekintettel egy olyan viselkedésre, amelyben maga az emberi létezés ölt alakot?

¹ A probléma szempontjából fontosak: Karl Löwith, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, München, Drei Masken Verlag, 1928. a Pirandellóról szóló függelékkel. Jürg Zutt, *Die innere Haltung*, *Monatschrift für Psychiatrie und Neurologie*, Nr. 73., 1929. 358–383. Hans Kunz, *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie*, Basel, Verlag für Recht und Gesellschaft, 1946. Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940. és uő. *L'être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943. (Magyarul lásd: *A lét és a semmi* [ford.: Seregi Tamás], Budapest, L'Harmattan, 2006.). D. J. van Lennep, *Het wezen van de projectie*, Diss. Utrecht, 1948. Továbbá Huizinga, Buytendijk és Bally a játékról szóló munkái.

1. Fejlődési fázisok

Ha a színházi eredetileg valóban a kultikus cselekedetből fejlődött ki, úgy függetlenedése és végérvényes világiasodása, amely a modern színpadokon és a filmben ment végbe, minden bizonnyal máig őrzi nyomait e cselekvés alanyán, a színészen. Az előadó által megformált figura és az előadó funkciója az előadás céljához, annak tartalmához és formájához igazodik. A számunkra ismerős színésztípus az irodalom gyermeke, a polgári kor kedvenc csemetéje, a szabadon alkotó dráma-költők illetékes tolmácsa. A rendező által irányítva, olykor pórázán vezetve, egymaga valósítja meg a költők akaratát. Bár a korlátozás és hogy mennyire világos számára a költő intenciója, korlátozza a színészt szerepe felfogásában, e határokon belül így is elegendő tér nyílik arra, hogy a személyes megtestesítés eredeti és ellenállhatatlan legyen. A döntő az marad, hogy a színész támaszkodik a szerepre, amelyben egyénisége egyszerre bontakozik ki és tűnik el. A változás médiuma továbbra is a személyiség.

Nem így volt ez a kultikus játék kezdetén. „A pap vagy a többi szereplő csupán bemutatja a szent hatalmat. Csak így érthetjük meg, hogy a kultikus cselekedetek során nélkülözhetetlen a jelmez és a maszk. (...) A maszk a kultikus cselekedetben résztvevő embert valaminek a képviselőjévé teszi. Egynemely primitív népmaszkos táncokban a táncosok a szó szoros értelmében re-prezentálják a démonokat vagy az isteneket és az éppen bemutatott eseményt.”² Az emberek helyettesként tűnnek el a maszk és a ceremoniális mozgás által meghatározott színmű mögött, amelynek szerepei nincsenek tekintettel az egyéniségekre, és amelyek szerzője és alkotója Isten. A maszkos táncosok cselekedete rituális ismétlés. A névtelenség és az előírt mozgások uralják a színpadot.

Az előadók fesztelenebbé váltak a költők által alkotott drámai szövegek keletkezésével és kialakulásával. A maszk lehullt, és a színész lassan a személyével lépett be az átváltozásba. Az ismert típusokat természetesen még sokáig elfogadták, nemcsak azért, mert a konvenció tiltotta a szabadon

kitalált típusok túlzásait vagy a hagyományos szerepek új felfogását, hanem azért, mert a nézők szerették újra és újra látni a hasonló figurát: mint a bábszínházban a gyermekek Kasperlt vagy az ördögöt. A társadalmi élet már megszabadult a tradíció nyomásától, ezt a színpadnak is követnie, az előadó teremtő erejű átváltozásainak lehetőségeire pedig válaszolnia kellett. Még a modern problémadrámák naturalizmusa (pszichológiai mélységeivel és az életigazságról alkotott eszményképével) sem juttatta el a színészt függetlenségének tetőpontjára. A szerep végül itt is kötötte a színészt. A klasszikus drámák deklamációjának harsány stílusa „meghaladottá” lett. Az alakítás és a gesztusok természetessége igyekezett felszámolni a színpad és a néző közötti távolságot, de érintetlenül hagyta azt, hogy a színész a szerepben létezik, s hogy ezzel személyesen a nézőnek tart tükröt.

Először a filmnek sikerült felszámolnia a távolságot, amikor is előtérbe helyezte legsajátabb lehetőségeit, s így megszabadult a színpadtól mint példaképtől. A kamerának köszönhetően ugyanis valóban nem kellett távolságot tartania, és a színpadképről közvetlenül áttérhetett egy arc, egy kéz, egy tárgy premierplánjára. Amennyiben a fotográfia visszaadja a valóságot, miközben szemlélhetővé teszi az embereket és a dolgokat, megerősíti valóságjellegüket. Szétfeszíti a színpad kereteit, kiiktatja a dramaturgiát, és anélkül, hogy elragadtatására (tehát a műélvezet feltételére) emlékeztetné, az események közepébe helyezi a nézőt. A film azt az illúziót kelti a színész számára, hogy önmagát testesíti meg. Ezért tulajdonképpen csak itt fordulhat elő, hogy a szerep egy személy számára, akit sárnya avat sztárrá, pusztán ürügy arra és segédeszközé annak, hogy szerepelhessen. Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin, Heinz Rühmann lényegében saját magukat játsszák.

A színpad ezzel szemben csak szükség esetén tűr meg erős színészt jelentéktelen szerepben. Mivel a színház jelenetekből épül fel, s építőkövei a szavak, e szavaknak jelentőségteljesnek kell lenniük ahhoz, hogy igazolják az előadást. A nézővel szembeni távolság kötelez. Valamit előadnak a nézőnek, ami megköveteli a jelenlétét, mert mindaz, amiről szó van, órá tartozik. Vendég, és a vendég

² Gerardus van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1933. 350. (Magyarul lásd: *A vallás fenomenológiája* [ford.: Bendl Júlia–Dani Tivadar–Takács László], Budapest, Osiris, 2001. 325.) Vö. továbbá uó. *Wegen en Grenzen*, Amsterdam, H. J. Paris, 1932. A dráma keletkezéséről: Hermann Reich, *Der Mimus*, Berlin, Weidmann, 1903.

get illik megkínálni valamivel. (A színrevitel olyan ünnepély, amelyet az előadó szervez meg, nem pedig a néző, aki finanszírozza azt. Az a háziúr, aki a szerepet játssza, nem pedig az, aki a költségeket állja.) Ezzel szemben a film nem fogad vendégeket. Nem a szó táplálja, hanem a kép, a hangoskép (a színes, vagy akár plasztikus hangoskép); közvetlen, nem színpadképekkel közvetített valóságot akar nyújtani. Általa nem a részlet, hanem a töredék mutatkozik meg. A film esetében az ottlét illúziójáról van szó. A színészen ne lehessen észrevenni, hogy tudja, a nézők tekintete rászegeződik, a nézőnek pedig meg kell feledkeznie néző és hallgató mivoltáról.

2. Megtestesítés

A névtelen maszkos táncosok és a filmsztár – két külön világ. Az előbbieket a kultikus cselekedet előírásait követik, s nem arra törekednek, hogy a mozdulataik kifejezők legyenek, hanem mesélnek, s kifejezővé azáltal válnak, hogy tudósítanak egy eseményről. A filmsztár saját magát játssza, s ehhez a szerep nyújt háttérrel. Mindkettő, noha egészen más irányból, egy és ugyanazon magatartás lehetőségeire mutat rá: saját eleven testével [Leib] testesít meg egy figurát. S bár a tárgyi nyersanyaggal, a színéssel, a formákkal, a kelmékkel, a szavakkal, a hangzásokkal való előadás így elvben nem különbözik a színész közreműködésével zajló előadástól, és bizonyos esztétikai törvények mindkettőre egyformán vonatkoznak, az előadás, amelynek materiája a saját egzisztencia, arról árulkodik, hogy az ember távolságot tart ezen egzisztenciával szemben. Az esztétika többet gondolkodik e távolság következményeiről, mint amennyit mértékéről és jellegéről az antropológia. Hajlamosak vagyunk szem elől téveszteni, hogy a mindennapi élet megkövetelte „önuralom”, az uralom a játéktérként szolgáló szerep felett, az átváltás és a színlelés képessége, amelyet a környezet és a hivatás többé vagy kevésbé minden emberre ráerőltet, az előadó esetében *arra a képre irányul, amelyet az előadó a néző számára életre akar kelteni*. Bármilyen tevékenységben merül is el az ember, megfedkezhet, sőt kénytelen megfedkezni önmagáról. Csak önmaga azon részéről vesz tudomást, és csak az válik le róla, amely szándékai elérésének eszközeként különös önuralomra és gondozásra szorul. A színész esetében e rész magát a színészt öleli fel, eleven testét és lelkét. A színész

önmaga eszköze, azaz saját magát önmaga hasítja ketté, de ezzel egy időben, hogy a kép része maradjon, „innen” marad a hasadáson: az általa megtestesített figura mögött áll. Nem lehet e hasadás rabjává, mint a hisztérikusok vagy a skizofrének, hanem kontroll alatt tartva a képszerű megtestesítést, meg kell őriznie a hasadással szembeni távolságát. A színész csak ezt a távolságot tartva játszik.

Érthető, hogy a néző azon érzéseinek intenzitására vezeti vissza az előadónak a kifejezésben megnyilvánuló hatalmát, amelyek megfelelnek a kifejezés képének. Ám a néző ekkor megfedkezik arról, hogy a kép mögött (még akkor is, ha úgy látja, hogy az előadó eléri a közvetlen természetességet) nem valamely érzés, hanem a képalkotás szándéka áll. A színész meghatározott szituáción belül azonosul a figurával, de nem egyezik meg vele. Az előadó-interpretátor és a filmszínész is egy szerep olyan reprezentánsa, aki továbbra is maszkot visel. A „primitívek” maszkos táncosaitól csak abban különböznek, hogy a maszkjuk nem fából van, hanem a saját testük [Körper] az. Amint a mesterséges maszk lehullik, az eleven test maga válik az alkotás alapanyagává. Az előadó a saját kinézete mögött éppúgy észrevétlen marad, mint a kultikus táncos. Csupán belekeveri a szerepről alkotott képbe a saját egyéniségét, vagy átítatja azt a szerepről alkotott képpel. A szereplő nem attól jó, hogy egy adott pillanatban érzelmei valódiak, vagy hogy mindazt valóban megéli, ami a szerepben életre kelt figurá tetteinek megfelel, hanem attól, hogy gesztusain, mimikáján, hangján keresztül önmaga és mások számára képes megteremteni a mélység azon illúzióját, amelynek a figura tettei megfelelnek.

Egyetlen változat sémájába sem erőszakolható bele vagy kényszeríthető ki a színészi alakítás. Mindkét út nyitva áll számára, s a két út kiegészíti egymást. Mindkettőn előfordulhat, hogy a képalkotás kisiklik. A túl széles gesztus, egy-egy megkésztett jel üresnek és gépiesnek hat, amennyiben nem illeszkedik a képbe. Még a legerősebb érzés sem adható át, ha a hanghordozás és a mozgás nem érinti az ábrázolás felszínét. Az előadónak is úgy kell fáradoznia a képkompozícióért, és hanghordozását, járását, gesztusait, pillantását annak rendelkezésére bocsátania, ahogyan a grafikusnak és a festőnek kell uralkodnia a kerülőutakon, amelyek a vonalak és a színek eszközeit, a behatárolt felület felosztását írják elő számukra, és amelyek arra készítik őket, hogy rövidítsenek, s hogy összesűrítsék a lényegét. Ezekről függ a látott, a láthatóban elgondolt illú-

ziójának megteremtése. Egy valódi indulat, egy őszinte érzés segítségével az előadó rálehet a hiteles kifejezésre, de ez csak akkor értékes, ha az indulat valóban a rendelkezésére áll. A színész *csak* akkor létezik, ha *uralkodik* magán.

A fentiekhez hasonló megállapításokkal nem egy bizonyos előadói stílus pártját fogjuk, hanem rátapintunk a színészi szituáció eleveire. Mind az expresszív, az akcióban egészen feloldódó, kifejező, túlságosan harsány, mind a száraz, a tökéletes és a magától érteződően természetes stílus hozzátartozik a bemutatás azon formájához, amely mintegy átugorja, kiszorítja a kép felszínéről az előadót, aki az illúziót kelti. A bemutatáshoz a klasszikus deklamáció, a *commedia dell'arte* stílusa, de egy olyan színházművészet bizonyos személyes formái is hozzátartoznak, amely önmagával játszik, önmagára figyel (adott esetben improvizációba megy át) vagy éppen ellenkezőleg, a szerepről alkotott kép tárgyilagossága a marionettszerűségig fokozódik, mint azok a formák, amelyek ellenállnak az előadónak és a hozzá tartozó bemutatásnak. A maga módján mindegyik igaz. Hitelesség, nagyság, hatás vagy szépség tekintetében egyik sem előbbre való a másikkal. Az ember mindegyikben egyszerre közvetlenül és közvetve, természetesen és mesterségesen nyilvánul meg. Ezért e formák egyszerre mondanak valamit a színésről, annak művészetéről, és az emberi természetről. A megtestesítés adományaként a színészi tevékenységben válik nyilvánvalóvá, hogy az emberi természet képes bemutatni önmagát, s a megtestesítéssel válik láthatóvá, hogy az emberi létezés bemutatható.

3. A képpalkotás terve

Joggal különböztetjük meg a színészt mint szubjektumot az általa játszott figurától mint objektumtól, ha nem tévesztjük szem elől azt aényt, hogy ennek az objektumnak egy olyan szubjektumnak kell lennie, amellyel a színész a játék alatt azonosul. A művészi előadó esetében a képpalkotás sajátos tervezete előzi meg ezt az azonosulást, s a színész a szerepe alakításakor ehhez a vázlathoz igazodik. E terv azt követeli meg a színésztől (s játék ezen alapul), hogy válasszon ki egy személyt, akivé a szerepben kell válnia. Ahogyan az imént jelzett stílusformák tanúsítják, roppant változatosan végezheti el a kiválasztást. Hogyan lehetséges, hogy e művészi folyamat, amelynek ismerjük a szöveg visszaadása, a beszéd, a beszéd és a mozgás közötti

megfelelő koordináció során (a képpalkotás tervéről nem is szólva) felmerülő nehézségeit, olyan eredményhez vezethet, amely képes megteremteni az emberi mivolt illúzióját? S mindegy, hogy az illúzió természetességét, hitelességét, nagyságát, hatását vagy szépségét magasztaljuk. Másképpen feltéve a kérdést: ha nem lenne az emberben „valami” a színészből már természetből fogva, lábra tudná-e állítani a figurát, felismerhetné-e a neki játszott figurában egyik oldalát, önmaga egyik lehetőségét, egy embert egy eszme fényében? Ebben a tekintetben nem kell-e, hogy már eleve az legyen, akivé teszi magát? Ha a színész alakításának hatóköre addig terjed, ameddig csak lehetséges, nem fed-e fel minden bizonnyal konkrétan az emberi konfigurációt?

Itt a figura által életre kel egy ember, s nem arról van szó, hogy a puszta alak csak emlékeztet az emberre. Az árnyjáték, a báb- és marionettszínház bája (a rajzfilmet se felejtjük el) abban áll, hogy a puszta figurákat az ember puszta helyettesítőiként mutogatja, mindazok reprezentánsaiként, ami csak él és mozog a földön. Reprezentálni a figura és az ábrázolt távolsága miatt nehezebb, de annyiban könnyebb, hogy az élethű ember szemléletmást elmarad – a reprezentáció különösen nagy távolságot hidal át, miközben játszik ezzel a távolsággal. Nem csoda, hogy a mi civilizációnk kijózanodott realistáinál a gyerekek és a „primitívek” könnyebben követik ezt a képzelőerőhöz intézett felszólítást. Ráadásul a bábok, a marionettek és a szakrális maszkjátékok rokonok: a maszkjátékok pontosan megállapított sorrendje a kívülről mozgatott figurák mechanizmusával rokon kifejezési forma. Amint az ember vagy az emberhez hasonló lények szerepébe bújtt valóságos ember színpadra lép, a nézővel kapcsolatos helyzet annyiban változik, hogy könnyebben megteremthető az átváltozás illúziója: a figura távolsága attól, amit ábrázol, csekélyebb lesz. A hozzáférés nehezebb, a színész mégis, amikor csak akar, visszaléphet a megtestesítéssel megmutatott alak felé. Az a nyilvánvaló tapasztalat, hogy a valóságos személyt valóságos előadó alakítja, a néző és az ábrázolt személy közé férkőzik, így a figurától való, látszólag lecsökkent, a filmsztár által megsemmisített, határesetet jelentő távolság újraképződik, de természetesen magába az emberbe helyeződik át, s úgy bukkan fel, mint az embernek önmagához való viszonya.

A színész saját maga és a néző számára önmagához való viszonyában testesíti meg a szerepben

megformált személyt. E viszonyban azonban a színész és a néző csak megismétli az ember önmaga és a mások közötti, a mindennapokban is fennálló távolságát. Ez a távolság (miközben játékra csábít és látens játékkarakterét végig megőrzi) alapozza meg a mindennapok komolyságát. Mert végül is mi más lenne a mindennapok komolysága, mint a társadalomban felvállalt szerepnek való elköteleződés? Természetesen ez utóbbi játék nem bemutatni akar, s csak a játszótársakat, azaz az ember-társakat ismeri. A tradíció, amelybe beleszülettünk, leveszi rólunk azt a terhet, hogy a társadalomban betöltött szerepeinkhez magunknak kelljen elkészítenünk a képalkotás tervét. Ennek ellenére önmagunk és a világ virtuális nézőjeként úgy kell tekintenünk a világra, mint színpadképre. Így tesz a költő, a filozófus, a történész, a szociológus, és mindenki, aki úgy értelmezi az embert mint jelenséget.

A létezés megingathatatlan egysége, s hogy az ember felfogja az emberi életvezetés szerepében való létezését, megköveteli az embertől, hogy értelmes összefüggésbe illeszkedjen. Ez az összefüggés határozza meg a társadalomban és a társadalomért betöltött összes pozíciót, funkciót és „tekintélyt”. Vagyis a társadalmi munka mindenkorai rendszere nem kevésbé határozza meg a szerepet, mint annak értéke és rangja. A szellemekkel és démonokkal való kapcsolat miatt más szereposztás uralkodik a középkori keresztény Európában, s megint más a mi modern társadalmunkban, amely már nem kötődik szorosan a valláshoz. Más volt a háttére és más hatalmak mozgatták a primitívek és a klasszikus antikvitás önmegértését, mint Izraelét a próféta-korában. A középkor az üdtörténet, a tizenkilencedik század a haladás felől nézve alakította ki, míg a kommunizmus dogmatizálta az ember szemléletét. Abban, hogy miként és hogyan érti meg magát az ember, a társadalmi szereposztás legalább annyira jelentős, mint az, amihez az ember a megélhetés gondjában ért – ez jellemzi a minden történelmi változás közepette folyamatosan fennálló emberi létmódot. Az ember létében a léte értelmezi. Létének értelme van, azaz valamit előad a játszótársának, s legyen az a legszerényebb, szerepet játszik. Eljátssza, hogy ő „valaki”, hogy ő „valami”.

Az ember hivatásából vagy tiszttségéből eredően a *reprezentáció*³ különféle társadalmi körülményei között válik „előadóvá” egy tömeg előtt vagy a népgyűlésen: bizonyos állami rendezvényeken uralkodóvá, a háborúkban hadvezérré, lovaggá, a bírósági tárgyaláson védővé és ügyésszé, hivatalos okból követté, a szertartás celebrálásakor pappá. Reprezentálásra csak azokat jelölik ki, akik „egy bizonyos” szerepet játszanak, s akiknek a nyilvánosság köreiből kell forogniuk, illetve az előtt fellépniük. Hiszen annak tudata, hogy reprezentálnak, együtt jár a különböző csoportokkal, rendekkel, osztályokkal, hivatásokkal, és a mindig másképpen stilizált szertartási rendhez kapcsolódó kötelességek mindet átjárják. Az ember, legyen bármilyen szerény pozícióban is, tagként felelősséget érez a csoportért, s anélkül, hogy erre hivatalból utasítsanak, a csoportért teszi, amit tesz. Messzemenően itt is a tradíció veszi le az egyén válláról a képalkotás megtervezésnek a terhet, a bemutatás követi a rítus szigorú szabályait, amely még gyakran kötődik a valóságos előadásokhoz. Valakit *alakít*... ráadásul jól vagy rosszul is mutathat. A figura azonban már kész van, s annak, aki alakítja, csak életre kell keltenie.

A figurához hozzátartozik a ruha, az ékszer, a hatalom, a méltóság jelvényei, az összes művészi toldás és javítás, az összes jelző és nem utolsósorban a név is. „A ruha filozófiája az ember filozófiája. Az egész antropológia a ruhafodrokban rejlik.”⁴ Ám ezzel az ember a világ részévé teszi magát? A ruházkodás aktusa azt jelenti, hogy elfordult önmagától, hogy úgy állítja be magát, mint világot? A ruha nem a bemutatás eszközei közé tartozna – a bemutatáshoz, amelyben az embernek a képalkotás tervét követve kell megtestesítenie önmagát? Képes-e úgyis „valakiként” létezni, úgy létezni egy szerepben, hogy nélkülözi az efféle előadást, ábrázolást és alakítást? A *valás fenomenológiája* című művében van der Leeuw emlékeztet,⁵ hogy aki valaha viselt papi ornátust, tudja, hogy „a ruha teszi a férfit, vagy inkább: kivesszi az emberből a férfit, hogy csak a *minister*, a szolga maradjon belőle”. A mezítelenség miatt fellépő szégyenérzet mutat rá a ruha járulékos funkciójára, amely elsőként teszi az embert emberré, s oszt rá szerepet. Aki elveszíti a ruháját, az elveszíti az arcát, a méltóságát s énjét is. Természetesen a látható

³ Vö. ehhez *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) című írásomat a jelen kiadás V. kötetében. 7–133.

⁴ Gerardus van der Leeuw, *Der Mensch und der Religion*, Basel, Verlag Haus zum Falken, 1941. 23.

⁵ Gerardus van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1933. 350. (Magyarul lásd: *A vallás fenomenológiája* [ford.: Bendl Júlia–Dani Tivadar–Takács László], Budapest, Osiris, 2001. 325.)

öltözet irrelevánsá lesz, miután felfedeztük, hogy az egyéniség leválasztható a testről, illetve amikor az öltözéket eltávolítjuk a földi körülményektől, s a személy bensőbb és szellemivé teszi önmagát. Méltósága egy másik dimenzió felé lép. Ebből érti meg az ember, hogy általa nyeri el tartását. Mint újjászületett, mint majdan feltámadott halad át az életen: Isten a nevéen fogja szólítani, s a nevéen szólította. Ám még a világtól elforduló ember, a szerzetes, a remete, a magánzó is szerepet játszik, amely éppen az a magatartás, amely kerüli a társadalmat és tagadja a ruhaviseletet. Ő sem csupasz, hanem olyan megtestesített egzisztencia, amely létezése mértékét, igényeit és a képalkotás tervét annak objektív értelméből nyeri el, akit megtestesít. Ő is alakít.

Az ember az eleven hagyományból veszi a mértéket, az igényt, a képalkotás tervét. A nevelés és a társadalom állandó ellenőrzésének a műve, hogy az ember csak elsajátította mindezt. Ha fellázad ellenük, és kialakul egy megújító szellemű társadalom, akkor majd új mértékről, igényről, képalkotási tervről lesz szó. Utóbbiak nem egy kész ember gondjai lesznek, nem egy kész ember veti fel és viszi végbe őket. A mezítelen létező csak félig ember. S e félig embernek másokban és másokkal kell megtestesülnie. A létező heideggeri formulája, amelyben a létezőnek a saját létében a saját létére megy ki a játék, olyan viszonyként szól az emberi struktúráról, amellyel az nem megegyezik – ahogyan azt a test és a gondolat, a lélek és a szellem, túlságosan idejét múlt fogalmaktól függő metafizikája régi ontológiai modelljének származékai sugallják –, hanem *rendelkezik*. Az ezekben az összefüggésekben elhárított jelentés csak akkor felelhet meg a lét terminusnak, ha a magában zajló játék kapcsán, amelynek saját maga a tétje, nem olyasvalamiről van szó, ami „a tudatban” történik.

Végeredményben a színészi akció felől úgy értjük meg az emberi életet, mint egy szerepnek a *képalkotás* többé-kevésbé rögzített *terve* szerinti megtestesítését. Amikor reprezentálunk, tudatosan tartanunk kell magunkat a tervhez. Nem mindenki fogja úgy érezni, hogy rendelkezik az ehhez szükséges eszközökkel; ezek a képességek nem mindig adóttak. Ám kétségtelen, hogy hozzátartoznak az emberi egzisztencia feltételeihez. Együttal rámutatnak az egzisztencia önmagától való távolságának mindazon megjelenésére – az utánzásra és az alakoskodásra –, amelyek a társadalmi rangtól és funkciótól messzemenőkéig függetlenek. Az alattomos-sággal és a bizalmatlansággal joggal, az álnok-

sággal és a hamissággal szükségszerűen hozzuk őket összefüggésbe. A *mauvaise foi* lehet az oka az alakoskodásnak, s a rosszhiszeműség gyakran uralja az ember viselkedését a diplomáciai érintkezés során. Az elváltoztatott hangon való beszédhez azonban rossz szándék nélkül is hozzátartozik a „másnak látszunk, mint amilyenek vagyunk” köre: ekkor egy másik ember tartását akarjuk felvenni, utánozni akarunk valakit. Az utánzás azonban, amely képesség nem mindenkinek áll ugyanazon a módon a rendelkezésére, rámutat a megnyilatkozás lehetőségeinek *képi feltételezettségére* [Bildbedingtheit], e lehetőségek az utánzót bensőleg formálják. Az utánzó megváltozott magatartásánál fogva válik egy másikká. Eltekintve a színészi akcióval rokon mimetikus-imitációs előadásoktól, amelyek felvidítanak, különösen azok az egy bizonyos életstílust utánzó hasonulások az érdekesek, amelyeket a hívek kívánnak meg annak jegyében, hogy ezzel a példaképet követik. A vallásos, háborús, állami élet erre számos és meggyőző példát nyújt. Természetesen ettől kezdve nem alakoskodásról van szó. Ebben az esetben az ember egy példaképből merít irányt és formát. Az ő mintájára alkotja meg önmagát. Mások által válik önmagává. Gondolatai és érzései rendjének, hadtestének, állásának, hazájának, osztályának, istenének, példaképének és vezetőjének gondolatai és érzései, ugyanakkor emiatt még nem kevésbé hitelesek és nem kevésbé a sajátjai. A képmást játszva oldódik fel, arra törekszik, hogy azonosuljon és eggyé váljon vele.

Az emberi magatartás minden ilyen megjelenését szem előtt kell tartanunk, hogy a színészi akcióban viszontlássuk az emberi létezés azon tipikus körülményeit, amelyekkel az előadó játszik. Játéka hozza tudomásunkra e körülményeket, s a színpadra vitt figura megformálásakor ezeket elemezve olyan jelentőségre tesz szert, mintha egy antropológiai kísérletet végezne. A színész előadóként és alkotó személyiségként felelős azért, hogy esztétikai nívtól érjen el, és mint minden ábrázolás, megtestesítő aktusa megfelelően bizonyos művészi kívánalmaknak. E kívánalmak szerint a szöveg, a beszéd, illetve a beszéd és a mozgás közötti koordináció nehézségeit nem szabad éreznünk. A színésznek a képalkotás tervén, amelyet a figura összes megnyilvánulásában követ, minden esetben uralkodnia kell. E tervnek tudatosnak és kényszerítő erejűnek kell lennie, legyen a megnyilvánulás módja bármilyen, eredeti vagy tradicionális, meggyőző vagy erőltetett, hiteles vagy művi, túlzó vagy ész-

revétlen, túldíszített vagy egyszerű. Erre sincs szabály, így, mint a művészetekben általában, nem biztos, hogy az az előnyös, ha igyekszik elkerülni minden lehetséges hibát. A színészre is áll Liebermann mondata: a grafika sem rögzít mindent, néhány dolgot szándékosan elhagy [Zeichnen ist Weglassen]. Végső soron az előadó képalkotói képességére van bízva, hogy mit kell elhagynia ahhoz, hogy a gesztusok a pillanat kényszere folytán szabadnak, meggyőzőnek, megindítóknak hassanak.

Mindazonáltal a színész, akár jól, akár rosszul, minden esetben elvállalja azt a feladatot, hogy szerepének sajátos figurája legyen. Ebben a végletes lehetőségben (amelyet az élet csak kivételes esetekben és ünnepélyes alkalmakkor kínál, továbbá csak azokat juttatja hozzá, akik nagy szerepet játszanak, főleg a papot és az uralkodót) az, aki embert ábrázol, az emberi méltóság reprezentánsává válik. Az emberiség méltósága az előadó kezében van. Ám e méltóság nemcsak abban gyökerezik, hogy az ember Isten képmása, hanem éppen ennire abban is, hogy távolságot tart a számára megadatott Istentől való távolságtól. Egyedül a méltóság rendelkezik a megtört erővel, a hatalom és tehetetlenség közé feszített törekeny életformával. Szellemi megnyilatkozásaiból észlelhető, hogy az emberiség fölénnyel rendelkezik a pusztá élet felett, ám ezért azzal fizet, hogy számos akadályba ütközik, s hogy alsóbbrendű, mint a pusztá élet. Ezért mülja felül Kleist *A marionettszínhárról* című írásában a medve a vívót. Az ember azzal, hogy felfedezte és ezzel egyúttal meghaladta önmagát, a *présence à soi* eme végzetes formájával elnyerte a szabadságát, és elveszítette animalitása töretlen biztonságát. A természet és Isten között, aközött, ami nem egy önmaga és aközött, ami egészen önmaga, a saját magát megjelenítő ember áll. Nem rendelkezik sem a marionettbábuk korlátlan pontosságával, illetve az állatok ösztönbiztonságával, sem a tévedhetetlen megvalósítás teljes eredetiségével.

Az ember olyan megtört eredetiség, amely nem rendelkezik önmaga felett. Nem esik egybe mindazzal, ami: ezzel a testtel, ezzel a vérmérséklettel, ezzel a tehetséggel, ezzel a karakterrel, amennyiben ezeket, tőlük távol tartva magát, úgy ismeri fel mint a számára adott létet. Ezek az adottságok az ölébe

hullottak, és tudatában marad esetlegességüknek, akár uralja majd őket, akár nem. Azzal kell élnie, amije van – vagy anélkül, amije nincs.

Az embernek önmagát megjelenítő létében rejlik az a törés, a önmagát önmagától való lehetséges megkülönböztetés azon „szakasza”, amely a választás kényszerében és a tudás hatalmaként jelöli meg az ember létezésének különös módját, amelyet excentrikusnak nevezünk.⁶ A létezés e módja egyszerre erény és gyengeség. Exponálja az embert, s ezzel olyan különös veszélynek teszi ki, amellyel az ember a kultúra eligazításaiban és kompenzációiban különféle módon igyekszik megküzdeni. A színjáték az egyik ilyen mód, amelynek során átláthatóvá teszi önmaga számára ezt a szituációt, s természetesen csak képekben illetve a képzelőerőre támaszkodva ábrázolja azt, valamint feloldódik benne. A szerepjátszás ad formát és értelmet annak, hogy önmagát megjelenítse. A reprezentáció juttatja el a színészt és az előadót az önmagával való véletlen egységtől az ábrázolttal való művészi egységig, és azt a játék révén óvja. A képalkotás terve, amelyben az előadóra hárul a szerep, hogy megtestesítse az embert, jelentőségteljesen hozza napvilágra az emberi létezés képi feltételezettségét. Ami pedig az emberben, Kunzcal szöveve „feloldhatatlan, mint-hogy mélységében rejlő lebegés”,⁷ nem más, mint a médium, amelyben az ember önmagával valamint az emberek és a dolgok világával ábrázolva, akarva, gondolkodva és cselekedve összeforr, s amely a művészi megtestesítés kiinduló pontját képezi. Mindehhez bőséges utalás található a produktív képzelőerő kanti tanánál, Palágyinak a virtuális mozdulatról kialakított fogalmánál, a szellem általam kidolgozott érzéktanában, Weizsäckernek a Gestaltkreisről szóló tanában, Leibnizről, valamint Bachofen és Klages romantikájáról nem is szólva.

Körütekintően kell megítélnünk azt a megalapozó viszonyt, amely a képalkotó elevenség és a többi, az ember excentrikus pozícionálitása által egyazon eredetiségben lehetővé tett, illetve kikényszerített viselkedési mód között áll fenn. A heideggeri analízis hatása, amely a lét értelmét az időiségben kívánta megjelölni – s hogy ezt a célját elérje, egy az emberi létezés struktúráján át vezető meghatározott utat követett –, ahhoz a meggyőződés-

⁶ Először in *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928), lásd a jelen kiadás IV. kötetét, továbbá a *Macht und menschliche Natur* (1931) lásd a jelen kiadás V. kötetét, 135–234., és a *Lachen und Weinen* (1941) VII. kötet, 202–387. (Magyarul megjelent részletet lásd: Nevetés és sírás, 5. fejezet [ford.: Kelemen Pál], *Lk. k. t.* [Kolozsvár], 2002/10–11. 23–33.)

⁷ Hans Kunz, *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie*, Basel, Verlag für Recht und Gesellschaft, 1946. 309.

hez vezetett, hogy a különböző utak egyes szakaszai között egyértelmű megalapozó összefüggés fedezhető fel. Sőt, mi több, olyan szükségszerűség, amely a kérdéses struktúrában exemplifikálja a heideggeri nyelvvel megigézett hanyatlás, gond stb. fenomenéit. A semmi és a megsemmisítés, a halálhoz viszonyuló lét [Sein zum Tode], valamint az időzés [Zeitigung] mint a végesség egzisztenciáléi, amelyeket Heidegger példaként használt a létről szóló interpretációja során mint módszertani kapcsolódási pontokat, nem kerültek el az antropológia figyelmét.* Mintha kierkegaard-i fogalmak és egzisztenciálonológiai formulák nélkül nem lehetne a mélybe hatolni! Azonban az életről alkotott meghatározott kép befolyásolja azon pontok kiválasztását, amelyekkel e fogalmak a módszertanhoz kapcsolódnak. Amit módszeresen gondolunk el, többé nem ismerhető fel előzetességében. Az antropológiai analízis nem áll természetes szövetségben sem ontológiai, sem etikai kérdésekkel. Csak azon feltételek konfigurációjával van dolga, amelyek specifikusak az emberi viselkedés számára.

Bármely komponens alkossa is azon konfiguráció egységét, amelyben az emberi létezés megnyilvánul, egyik sem képes elsőbbségre igényt tartva felülkerekedni ezen az egységen. Az utolsó szó az erkölcsi-vallásos döntésé. A filozófiának azért kell feltennie mindent arra, hogy az emberre vetett pillantás felszabaduljon, hogy egy folyton folyvást elavult történeti aspektus közepette felnőjön azon korlátlan képességéhez, amellyel értelmezi önmagát és a világban a világra való nyitottságát. Közvetlenül és paradigmaticusan vetjük egybe a filozófiát a színész próteuszi átváltozó művészetével, amely alakot öltve hozza játékba az emberi létezést.

(Plessner, Helmuth, Zur Anthropologie des Schauspielers, in uő. *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur* [hrsg.: G. Dox–O. Marquard–E. Ströker], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982. 399–418.)

Fordította Besze Flóra

* A jelzett fogalmak fordításánál a következő műre támaszkodtam: Martin Heidegger, *Lét és idő* (ford.: Vajda Mihály–Angyalosi Gergely–Bacsó Béla–Kardos András–Orosz István) Budapest, Osiris, 2001. (a ford.)