

Hatházi András

A harmadik út

Ha a színészeiről szeretnék írni, akkor mindenképp előttem tisztáznom kell azt, hogy milyen értelemben használom a „színész” kifejezést.

Mert evidens, hogy ehhez egyrészt (színészi alapképzésemből adódóan) mint gyakorló szakember közelíték, másrészt pedig annak az embernek a gondolatmenetét követem, aki egyre inkább felismeri azt, hogy önmagunkról mint egységről (vagy: személyiségről, énről – ha úgy tetszik) jelen ismereteink alapján semmi bizonyosat nem állíthatunk. Mert semmit sem tudunk. Mindaz, amit ez utóbbiról kijelentünk, saját magunkról – ugyanolyan önámítás, hazugság, mint amekkora tévedés a színpadi alak kategorizálása (Júlia szép, Tartuffe álszent stb.).

Számomra a színész nem az a valaki, aki alkalomról alkalomra (szakmája tárgyi eszközeinek, mint például a smink, a jelmez, a kellékek, a díszlet és/vagy más külső objektív elem hathatós felhasználásával) egy másik emberré vedlik át, hanem olyasvalaki, akinek szakmai szabadsága és tehetsége megadja azt a lehetőséget, hogy önmagáról mint emberről felfedezzen, megértsen vagy akár csak megsejtsen valamit.

Csak hogy a színész esetében a szakmai szabadság soha nem kerülheti meg a közhiedelem által „átváltozásnak” vagy „átlényegülésnek” nevezett folyamatot. És itt van az első gubanc. Mert még mi, színészek is azt hisszük, hogy ez egy megvalósítható metamorfózis, amely a mi munkánknak a legvégső célja. Holott ez csupán csak egy virtuális eszköz és következmény. Mert létrejöhet egyáltalán bármiféle metamorfózis?

Az egyik színészi megközelítés (a felmutató, a komédiázó, a virtuóz játék) során a színész látszólag úgy tesz, mintha valaki más lenne, de egyetlen pillanatig sem akarja elhittetni azt, hogy ő valójában azonos lenne azzal, akit megjelenít. Sőt: ő maga is közelebb áll a karaktert szemlélő nézőponthoz (közönségéhez és partnereihez), mint magához a színpadi alakhoz. Mert úgy „játssza el” a szerepét, hogy eközben nyíltan bemutatja a saját véleményét róla. Tudja, hogy az illető szereplő jó vagy gonosz, okos avagy buta, és a külső szemponttal együtt mond ítéletet a karakter fölött. Egész színpadi jelenléte alatt olyan, mintha egy hatalmas transzparenst lobogtatna a feje fölött, amelyen öles betűkkel írja: „Ez nem én vagyok!” Viselkedése kiszámított és kiszámítható, nincsenek titkai, és ha le is nyugdöz bennünket, azt csakis káprázatos virtuozitásával teszi. A színészek jelentős hányada ezzel a módszerrel él. Itt, mivel hogy egy deklarált szerepfelvételről van szó, evidens, hogy nem beszélhetünk metamorfózisról. A „megidézett” valaki nem létezik, még maga a színész is tárgyként beszél róla, legjobb esetben egyes szám harmadik személyben.

A másik színészi megközelítés (az átélő, a varázsló, a mélységes létezés) során a színész nemcsak úgy tesz, mintha ő valaki más lenne, hanem azzá a megjelenített lényé is akar válni. Megpróbál átlényegülni. Minden eszközt megragad, hogy önmagával és környezetével elhitesse, nem ő van jelen, hanem valaki egészen más! Célja, hogy minden pillanatban ő legyen a szerep maga. Nem tud semmit a szereplőről, nincs véleménye róla, mert nézőpontja teljesen az adott szereplőé, aki – mint minden eleven és némi tudattal rendelkező ember – önmagáról szinte semmit sem tud mondani. Mert minden „attól függ”. Viselkedését nem lehet megjósolni, titka van, és mi azt csodáljuk, hogy miként lehetséges az, hogy valaki ilyen intenzitással élje egy egészen másvalakinek az életét. Ezt a módszert – noha rengeteg színész próbálja ki – igencsak kevesen tudják sikeresen alkalmazni. De még ebben az esetben sem lehet teljes értékű metamorfózisról beszélni. Még akkor sem, amikor legendákat regélnek egy-egy színész radikális életformaváltásáról annak érdekében, hogy az illető művész közelebb kerülhessen a keresett alakhoz. Mert hiába hízik felismerhetetlenre, sminkeli magát valaki egészen mássá, vagy szuggerálja magának szünet nélkül, hogy: „Én a Herceg vagyok! Én a Herceg vagyok!”, ha ezalatt mindvégig mindaz, ami a színész fejében van a Herceget megelőző, a Hercegen kívüli önmagáról, „civil” lényéről – kiradírozhatatlan marad. Hiszen ha ott bent tényleg minden kitörölhető lenne, akkor már patológiáról beszélhetnénk, és nem művészetéről. Hatházi András mindig Hatházi András fog maradni (remélem!), még akkor is, ha a szakma elfogadja (mindegy, milyen módszerrel életre keltett) Ványa bácsiját vagy Brack bíróját, vagy fanyalog a Don Juanján, Pompeiusán, és elutasítja Charlie Conlonját, esetleg Willy Lomanját. Hatházi András bármelyik imént említett alak képviselésében jelenjen is meg, mindvégig a Hatházi Andrást figyelő Hatházi András marad.

De ha a színész, az ember tudata, öntudata mindvégig megmarad, akkor miért ne használnánk ezt a remek lehetőséget (a színészetet) magának az öntudatnak a megerősítésére? Miért ne próbálnánk saját lényegünket megkeresni, saját magunkat megismerni? Miért ne kísérelnénk meg egy harmadik utat, amelyben a színész a saját esszenciáját keresi, és nem akar valaki mássá lenni, mert a színházi konvenciók során úgyis eleve másnak látják, mert másnak akarják látni, és az igazi metamorfózis nem egyéb, mint magának az embernek (aki egy időben színész, szereplő és „én”) egy magasabb öntudatra való emelése? Miért ne próbálnánk ki azt, amit előszeretettel hangoztunk: a színház az emberi lét problémáinak megjelenítése?

De vajon ez tényleg egy különálló harmadik út? Vagy ez már nem is színészet, hanem valami egészen más. Kezdem ez utóbbival.

Azt hiszem, minden kellő intenzitással és nem a formalításokból fakadó automatizmussal végzett emberi tevékenység (bármilyen, ami környezetünkkel eleven, szerves kapcsolatban tart bennünket!) egy adott ponton túl akaratlanul is ugyanazokhoz az elemi, létezésünk alapjait firtató kérdésekhez jut el. Felfedezései során a matematikus is, az orvos is, a jogász is, a nyelvész is – mindannyian kifogynak a válaszokból, és ugyanazokkal az ismeretlenekkel találkoznak. „Miért? Miként lehetséges? Hogyan működik?” A színészet sem vonhatja ki magát ez alól a folyamat alól. És azért, hogy túllépi a megszokott határt, nem szünteti meg önmagát. Vagy ha igen, akkor olyan mértékben, amennyiben a matematika is, az orvos- és jogtudomány is, a nyelvészet is megszűnik önmaga lenni. Én azonban azt hiszem, hogy minden, ami idáig eljut, nemhogy megszűnne, de megsokszorozódva lesz önmaga. Ezen a ponton túl minden saját maga és közös emberi esszenciája felé tart. A matematika a matematika lényegéhez közelít, az orvostudomány az orvostudományéhoz, a jog a joghoz, a nyelvészet a nyelvészethez – ergo a színészet is a színészet velejét kezdi megtapasztalni. És teszik mindezt az esszencia felé tartó úton.

Mindezekből az is következik, hogy ez az önmagunk felé fordulás harmadik útnak minősül. Mert – a fentiekből kiindulva – ha bármely (gondolkodáson is alapuló) emberi tevékenység egy adott ponton túl ugyanazokkal a problémákkal találkozik, akkor az adott tevékenységnek minden addigi módszere eme határon túli folyamatban levedli formalizmusát, és átalakul. Ebből pedig az következik, hogy (a színészet esetére vonatkoztatva) a két (eddig ismert) színészi út is egy adott ponton túl ugyanabba a környezetbe jut. Ahol már minden (a színészet, a matematika, az orvostudomány, a jog, a nyelvészet – minden): egy. Az eddigi összes ismerttől eltérő más. A színészet esetében csak azért harmadik, mert a határon innen mindössze csak két út ismert.

Ha nagyon sarkítanék, azt is mondhatnám, hogy a harmadik út a színészet maga. Az azt megelőző (jelen pillanatban színészetnek tekintett) próbálkozások lényegében csak árutak, álszínészetek. De nem teszem, mert mindez még csak sejtés, még csak önmagamon kipróbált lehetőség, és nem akarok a hamis próféták útjára tévedni, akik számára saját látomásaik testesítik meg az abszolút igazságot.

Mindenesetre, ha a színészet harmadik (következő dimenzióbeli) útja nem más, mint önmegismerés, öntudatosodás, út a tulajdon esszenciánk felé, akkor néhány fontos színházi probléma értelemszerűen más megvilágításba kerül, és összerendeződni látszik.

Elsősorban a hatás kérdése.

Nem vitás, hogy a színésznek hatnia kell. A már említett első két megközelítési mód esetében ez a hatás a következőképpen történik. A felmutatáson alapuló színészi alkotás során a színész elsődlegesen az intellektusra hat. Mivelhogy nem történt semmiféle azonosulás, a színházi aktusban részt vevők mindegyike ab ovo „tudja”, hogy ki az illető szereplő, „tudja”,

hogy mit csinál, mik a szándékai, érti és átlátja a színházi eseményeket. És ennek megfelelően éli bele magát az előadásba. Az is lehet, hogy ennek a fajta színháznak a sikere éppen ebben a nem tudatosult nézői aktivitásban rejlik. A néző szinte ugyanolyan helyzetben van, mint az olvasó, akinek képzelete egészíti ki az olvasottakat. A virtuális világ a néző/olvasó fejében áll össze egy lehetséges realitássá. A másik megközelítési mód, az átélésen alapuló színészi alkotás során a színész elsősorban az érzelmekre hat. Ekkor a résztvevők (nézők és előadók) az elemi érzelmi megnyilvánulások következtében csak utólag értik meg a eseményeket. Itt azt is mondhatni, hogy először beleélik magukat, és csak utána döbbennek rá, hogy mi történt. Ebben az esetben a színházi néző a mozi nézőjéhez hasonlatos szerepben van. Olyannyira elvárásolják a látottak, hogy az előadás világa teljességgel beszippantja. De itt elsősorban a színészi jelenlétre fektetem a hangsúlyt, és nem a környezet realitására. Egyébként is a túlságosan reális díszlet vagy jelmez zavaró elemként hat! Ahogyan a színész is mindig tudatában van önmagának, úgy a néző sem törölheti fejből ki azt a gondolatot, hogy ő most színházban van, és előadást lát!

A harmadik út esetében a teljes ember hat a teljes emberre. Ekkor jön létre az, ami a színház elemi követelménye és varázsa: az itt és most. Ami nem a meglévővől eltérő, a színházi konvenció által adott konkrét helyet és időt jelenti, hanem valóban azt, ami. Itt és most. Ami nem a darabban meghatározott tér és idő, nem a szereplő környezete és ideje, hanem mindazoké, akik abban a pillanatban a színházban vannak. De anélkül, hogy erre konkrét, aktualizáló utalás lenne! Ez miként lehetséges?

Érzésem szerint csakis úgy, hogy a színész minden megnyilvánulása (gondolata, tette és szava) még akkor is, ha ezredik alkalommal történik, egyrészt az első élmény frissességével hat a színészre magára, másrészt pedig a színész mindvégig tudatában van annak, hogy ő most este hét óra negyvenkét perckor a színpadon van, és épp a képmutatásról beszél. Tudom, ez nem új kijelentés, főleg az iménti mondat első része! Örökös követelmény a gyermeki magatartás, amelynek során a végtelenségig játszott játék minden pillanata az újdonság és a meglepetés erejével tartja fenn a játékos érdeklődését, mégis úgy gondolom, hogy egyvalamit eddig figyelmen kívül hagyunk. A szabadság kérdését. Vagy ha úgy tetszik: az akarat kérdését. Azt a hamis illúziót, miszerint mi, emberek (elméletileg) bármit is tehetünk, hiszen van „szabad” akaratunk.

Csak az utóbbi időben figyeltem fel arra az automatikus engedelmességre, amellyel cselekszünk a színpadon, mondjuk szövegeinket, megvárjuk, amíg a partner befejezi a mondanivalóját. Pedig ez a mindennapi életben nem így van! Ritkán várjuk ki egymás végszavát, és tárgyaink nem mindig ott vannak, ahová készítettük őket. Ha egyáltalán készítünk is valamit! Én most akár ki is mehetnék, és Önök is felállhatnának – mégsem tesszük. Miért? Mert megvan az a hamis illúzió, hogy nem akarunk ekként cselekedni. És most nem is ez a legnagyobb probléma, hanem az, hogy a másként cselekvés lehetőségét meg-



1.

1. A Hedda Gablerben
(Kézdi Imolával)



2.

2. A Ványa bácsiban
(Bíró Józseffel és Kézdi Imolával)

3. A Gem sessionben (Bogdán Zsolttal)

4. A Don Juanban

szüntetjük, és mégis úgy teszünk, mintha jelen volnánk. Minden esetben egy kipróbált és rögzített forgatókönyvet ismételünk: nem vágunk egymás szavába, nem megyünk ki váratlanul a színpadról, és pont akkora monológot mondunk el, amekkorát a szerző írt. De a jelenlétben feltétlenül benne van a nem-jelenlét állandó lehetősége is! Tehát nekem (színésznek, szereplőnek vagy „énnek”, ha úgy tetszik) mindvégig meg kell őriznem azt a szabadságot, amelynek révén másként is cselekedhetnék! Még a századik előadáson is. És biztos vagyok benne (tudományos kísérletek igazolták), hogy ekkor a nézőre kifejtett hatás a teljes embert érinti. Mert én teljes emberként vagyok jelen. Muszáj rám figyelni, mert nem lehet tudni, hogy mit fogok tenni a következő pillanatban. Én, aki a jelenlétemnek a legkisebb okát keresem! De ez akár egy egészen más, talán még ennél is hosszabb beszélgetés témája is lehetne. A legkisebb ellenállás kérdése.

Evidens, hogy ebben az esetben nagyon fontos az „előadó” személye. Hiszen itt nincs lehetőség egy ha-



3.

mis realitás megteremtésére, a hibák lepezésére, nincs lehetőség – a hatás növelésének érdekében – a technikai eszközök bevetésére. (Ismétlem, csak a színész esetét vizsgálom, a többi színházi alkotóét – rendező, látványtervező, szövegíró, zeneszerző stb. – nem.) Az is nyilvánvaló, hogy amennyiben a hatás gyakorlatilag nem más, mint egy válasz, akkor a nézőnek is ugyanakkora szerepe van benne, mint a színésznek. A nézőnek (egyébként színészi utaktól függetlenül), amennyiben valóban befogadni akarja a színházi élményt, engednie kell, hogy az események visszhangra leljenek benne. Ha előítéletekkel, merev színházi előképekkel, elvárásokkal érkezik, nem fog megnyílani a színész irányából érkező impulzusok előtt. Az is igaz, hogy kivonni sem fogja tudni magát a hatásuk alól, de az így kapott élmények mindenképp kérészerűtűek lesznek.

Egyébként érdemes megvizsgálni a néző és a színész viszonyát a harmadik út szempontjából is.

A komédiázó színjátékban a néző mint a lubickolás közege van jelen. Szükség van az azonnali nevetésére, azonnali könnyeire, közbeékelt tapsaira. A néző játszótárs, a néző: „az én közönségem!”, a néző és az előadó egyek. Ugyanoda tartoznak. Ugyanabból a „nézőpontból” vizsgálják a színpadi eseményeket. Néző nélkül nincs színház. Ezzel a nézővel az előadás után találkozni, beszélgetni lehet és kell. A varázsló színészet



esetében vannak ők, és vagyok én. Jó, ha van nevetés, vannak könnyek, van feszült csend, de nem feltétlenül szükséges ezeknek a közege. Nézőpontjaink különbözőek, személyesek – akár egymás elutasításáig is elmehetnek. Ezzel a nézővel nem igazán lehet később találkozni, mert ez a néző végig nem létezett számomra, a szereplő számára. Az egyetlen igazán fontos néző: a partner, a játszótársam, a másik szereplő.

A harmadik út esetében viszont úgy tűnik, hogy nincs egyértelmű határvonal nézők és színészek mint a színpadi események megjelenítői között. Egységük azonban nem a komédiázó színjáték értelmében létezik, hiszen nem ugyanabból a nézőpontból szemléljük az eseményeket. Mert nem a színész mozdul el a néző irányába, hanem a nézőt teszi érdekeltté, és emeli be az események forgatagába. Az imént említett hatás révén. Ezzel a nézővel sem előtte, sem pedig utána nem kell találkozni, mert a találkozás kizárólag az előadás, a nagy nyilvánosságnak szánt művészi aktus idejére szól. Ami alatt a színész és a néző megőrzik – sokszor akár egymásnak is ellentmondó – személyes nézőpontjaikat, de figyelmük önmögük esszenciájuk felé irányul. Szinte azt is mondhatni, együttlétük megszünteti a hagyományos értelemben vett színházat.

Mégis két tényező miatt ez az emberi közösség színház marad.

Egyrészt azért, mert a színház fogalma kitágítható minden olyan eseményre, amelynek során valaki a nyilvánosság előtt jelenik meg. (Azt a helyzetet most nem is vizsgálom, amelynek során nyilvánosság lehetek akár én magam is saját magam számára, amennyiben önmagam figyelem! Egyébként pont erről beszélek. Hogy minden színház! Úgy, ahogy a matematikusnak minden matematika, az orvosnak minden biológia, a jogásznak minden törvény, és a nyelvésznek minden nyelv.)

Másrészt pedig a nyilvánosság előtt megjelenő színész személye miatt, aki ebben a helyzetben közegetként létezik. Rajta keresztül valaki más szólal meg, ő csak testet, hangot ad neki. De kinek? Valamikor úgy gondoltam, hogy a szerep jelenik meg ezáltal, mint a sámánokon keresztül a túlvilági hatalom. De tévedtem, mert ezt a közeget keresztül utat csak egyirányúnak feltételeztem. Azt hittem, hogy csak onnan vezet ide. Holott mindkét irányba járható. De innen ki megy oda? Senki más, mint a néző. A színész. Azok, akik tanúi a színházi eseménynek. És hova mennek? Saját esszenciájuk felé igyekeznek. Ezen az úton az önmaguk irányába tartó emberek közlekednek.

A harmadik út mintha értelmet adna az annyit vitatott brechti elidegenítésnek is.

A legegyszerűbb felfogás szerint az elidegenítés az a folyamat, amelynek során a színész elválik szerepétől, és mintegy felmutatja azt. Mindegy, milyen céllal történik mindez, a színész (az elidegenítés idejére) nem azonosul szerepével, hanem kommentálja azt. Én azt hiszem, hogy ez túlságosan is lebutított értelmezés. Brecht egyik közvetlen munkatársával, Matthias Langhoff-fal való együttműködésem során kezdett érlelődni bennem a feltételezés, miszerint az elidegenedés tulajdonképpen a „szerep” sajátja, és nem a színészé. Ezelőtt néhány nappal még úgy gondoltam, hogy valójában a szerep dőben rá arra, hogy színházban van, és tekint rá emberi mivoltára, nem pedig a színész használja őt egy adott mondanivaló megfogalmazására. Most azonban úgy tűnik, hogy az igazság – már ahogy az mindig is lenni szokott – a kettő között van. Az elidegenítés a színház, a gondolkodó ember sajátja. De vegyük az elejétől.

A felmutató színjáték során evidens, hogy a színész csak bemutatja, tehát folyamatosan kommentálja is a szerepet. Ebben az esetben egyértelmű, hogy az elidegenítésnek a végletekig leegyszerűsített felfogása érvényesül. Az azonosuláson alapuló színjáték esetében már bonyolultabb a helyzet,

Az ügynök halálában
(Odolai Balázssal,
Sinkó Ferencsel és
Kató Emőkével)



A Kövekkel a zsebében című
előadásban
(Bíró Józseffel)



mert a folyamatos átélés nem teszi lehetővé a szerepből való kilépést. Itt elsősorban a rendező élhet ezzel a lehetőséggel azáltal, hogy kifejezetten „színházi” pillanatokot teremt a szereplő számára. Például megszólíttatja a szereplővel a nézőt. Andrei Șerban szokott ezzel a lehetőséggel élni, amikor az általa rendezett előadásban egy adott pillanatban a szereplők a nézőkhöz beszélnek. De az elidegenítés ebben az esetben sem a színész számára jelenik meg, hiszen ő továbbra is a szerepében marad. A nézőt ébreszti rá arra, hogy felelőssége van, nem ülhet büntetlenül a nézőtér sötétjének biztonságában. Látják, tudnak róla, véleményt kell formálnia a látottakról, valakinek a pártjára kell állnia. Lehet, hogy az azonosuláson alapuló színjátékban megjelenő vagy éppen hogy hiányzó elidegenítés problematikája miatt (is) szokták Brechtet Sztanyiszlavszkij ellenében emlegetni. Csakhogy azok, akik ezt teszik, nem tudnak mit kezdeni azzal a ténnyel, hogy Brecht egy pillanatig sem utasította el Sztanyiszlavszkijt. Sőt. Mindenesetre úgy tűnik, hogy az elidegenítés eszköze az átélésen alapuló színjáték esetében elsősorban (ha nem kizárólagosan!) rendezői eszköz.

A harmadik út mindezt egyesíti. Ebben az esetben folyamatos, egyidejű elidegenítés és azonosulás történik. Hogy ez miként lehetséges? A játék segítségével.

Azzal a tevékenységgel, amit Brecht a színházzal azonosított. De hiszen játékon alapszanak az első két út módszerei is! Esetükben is állandóan színészi játékról beszélünk! Csakhogy én a folyamatos, megfoghatatlan: „Hol én vagyok, hol a szerep, hol meg a színész!” játéka gondolkodom, és nem a felmutatók ötletgazdag vagy az azonosulók érzelmegazdag játéka. Számomra a játék könnyedsége a fontos, nem pedig annak felelőtlensége vagy komolysága. Ekkor valóban úgy játszom, mint a gyermek, aki saját magát neveli, miközben látszólag csak szórakoztatja magát. Ebben az esetben három ember áll rendelkezésemre, hogy megvizsgáljam önmagam, a bennem működő embert. És miközben hol az egyik vagyok, hol pedig a másik, lehetőségem adódik körbejárni egy harmadikat. Én nézem magam mint színészt és/vagy szerepet, a színész néz engem és/vagy a szerepet, a szerep néz engem és/vagy a színészt egy olyan egységben, amit akár teatralitásnak is nevezhetünk. De hogyha ez teatralitás, akkor a harmadik út csupán kortünet lenne? Hiszen a teatralitást a kortárs színház legfontosabb ismertetőjegyeként szokták emlegetni. Tévedés. A színház mindig is a teatralitás otthona volt. Mi másé is lehetett volna? Csak egy hibás ideológia miatt gondolunk a színházra, mint valami másra, mint spektákulumra.

Egyébként az imént említett játékból következik a színész–szerep–én hármasság vizsgálata is.

Ezek közül ki van jelen? Kit nézünk? Kivel lépünk interakcióba? Kire reagálunk? Kit tapsolunk meg? És valóban csak hárman vagyunk jelen? Vagy csak ez a három látszik...

A válasz látszólag bonyolultabb, mégis sokkal egyszerűbb.

A bennünk lévő esszencia van jelen. Azt nézzük, azzal lépünk interakcióba, arra reagálunk. És végül azt tapsoljuk meg – de csak ha nem sikerült közösen megragadni őt. Ellentmondásnak látszik, de azt hiszem, nem véletlen, hogy az igazán döbbenetes élmények után nem szívesen ébresztik fel magukat tapssal az emberek. Mert ha sikerül valóban megragadni a lé-



A Mértéket mértékkel
című előadásban

Biró István felvételei

nyezet, önnön esszenciánkat, akkor a színész–szerep –én hármas végeredményben nem más, mint a mindenkori „itt és most”-ban megjelenő ember. Aki csak hiszi, hogy egységes énnel rendelkezik. És ez a tévhit, lám, a színházban kézzelfogható valósággá válik!

A helyzetet a végletekig leegyszerűsítve ez a folyamat így néz ki: a színész kifordítja magát, és átszervezi azt a valakit, akit környezete és ő maga is a mindennapokban mint egységes „ént” azonosít be, de nem azért, hogy önmaga elemeiből egy másik, a célszereplő neve által felismerhető „személyiséget” (rosszabb esetben „karaktert”) hozzon létre, hanem azért, hogy ebben a színházi eszközökkel történő eseménysorozatban egy másik, önmagát kutató nézőpontot próbálhasson ki. Az én esetemben például Hatházi András ebben a nyilvánosság előtt zajló folyamatban büntetlenül, sőt bizonyos kötelezettségeknek, tőle független elvárásoknak is eleget téve megszünteti azt a Hatházi Andrást, akit ismerősei, barátai ekként ismernek, és újjászervezi a Hatházi Andrásnak nevezett „valaki” Hatházi Andrást alkotó összetevőit, hogy egy – látzólag – másik valakivé gyúrja egybe. De valójában ebben az élveboncolási folyamatban csak felfedezi és megfigyeli a mindannyiunkat alkotó összetevők működését. Nem akar egy bizonyos karakterré lenni, mert óhatatlanul azzá lesz. Az általa felfedezett és a megfigyelt elemek nem is létezhetnek vegytisztán, keretet számukra mindig az ember biztosít, de az adott ember mint egyed (egyéniesség, karakter, személyiség) nem képezi a munka célját. Épp úgy, mint ahogy egy adott gáz cseppfolyósításának megfigyelésekor a palack, amiben az adott gáz található, nem tartozik a kísérlet céljai közé.

E sorok írásának idején olvastam egy, a Magyar Dráma Napjának alkalmából született írást, amelyben a szerző arról beszélt, hogy a színész nem önmagát játssza el, hanem a másikat. Kit? A szerepet? Azt, ami nincs? Én, épp ellenkezőleg, úgy gondolom, hogy a színész mindig önmagát játssza el. De nem azt, akit a rajta kívülről ismernek, azt sem, akit ő gondol ma-

gáról, és azt sem, akivé lehetett volna, ha, teszem azt, dán királyfi, és hazasiet apjának gyilkosát megkeresni. Mert ő egy időben mind a három, és valamennyi nézőjének Hamletje, és mindazok, akiket abban a pillanatban fedez fel, amikor élni kezd a nyilvános térben. Ezért mondtam az imént, hogy nemcsak ez a három van jelen, hanem végtelenül több!

Ezt a megsokszorozódott színpadi jelenlétet a harmadik út felől tekintve összeállni látszik az oly sokat vitatott modorosság kérdése is. Lehet, hogy másoknak ez pofonegyszerű, számomra azonban mindig gondot okozott, hogy miként lehetséges az, hogy egy minden szerepében ugyanolyan színészt modorosnak tekintünk, míg egy másik, minden szerepében szintén ugyanúgy felismerhető színészt épp azért akarunk látni, mert olyan jó őt felismerni még a szerepben is. Miért utasítjuk el az elsőt, és miért nem megyünk el megnézni az előadást, amiben játszik? „Hiszen mindig ugyanolyan!”, mondjuk. Míg a másikat meg épp azért akarjuk látni akár többször is... Az ellentmondás persze bennünk is van, miként az adott előadás megtekintése vagy elutasítása felől hozott döntés is. A mi ízlésünkben, elvárásainkban, személyes (vagy inkább: felszínes) kapcsolatainkban, de ugyanakkor magában a jelenségben is, épp a fent említett (immár lényeginek tekintett), minden embert összekötő kapcsolatban. Az első színész a saját személyiségét jeleníti meg. Azt a képet, maszkot, amit évek hosszú során alakított ki, és ami által egyedinek tekinti és mutatja magát. Egy kreációt látunk, amit/akit különféle – személyes – okoknál fogva elfogadunk vagy sem. A második az esszencia felé közelít, és lesz azzá, amit úgy is szoktunk mondani közérthetően, hogy általánosan emberi. Amit – tetszik, nem tetszik – érzünk, értünk, élünk, felismerünk. Ami által igen erős kapcsolatba kerülünk az illető színésszel. Az ő esszenciájával, amivel mi magunk is rendelkezünk, még ha nem is tudatosítjuk ezt önmagunk számára.

Pedig megtehetnénk. Mert ő az, aki mi vagyunk.