

Játékosság és fegyelem Jacques Copeau tréningjében

KOZMA GÁBOR VIKTOR

„Ez a mesterség fegyelme, amely egykor még a legszerényebb törekvések felett is uralkodott. Az a szabály, hogy a jól gondolkodás a jól cselekvés képességéhez, a tökéletességet szem előtt tartó kompetenciához vezet. A művészet és a mesterség nem két különálló entitás.”¹

Kontextus

Jacques Copeau színházpedagógiájának egyik legfontosabb alapelve, a játékosság, egyértelműen hangsúlyozott a róla szóló írásokban. Ez félrevezető lehet, mert azt sugallhatja, mintha csak a szabadságra való törekvés uralná gyakorlatát. Ebben a tanulmányban Copeau pedagógiájának és filozófiájának két fő tulajdonságának, a játékosságnak és a fegyelemnek az egyensúlyát elemzem. Copeau saját írásai mellett a terület két jelentős angol nyelvű szakértőjének, Mark Evansnek és John Rudlinnak a szövegeire támaszkodom. Témámat Copeau a gyakorlatain keresztül vizsgálom, amiket Evans rekonstruált.

Jacques Copeau a 20. század egyik legnagyobb hatású színházcsinálója és színészpedagógusa volt. Közvetlen kapcsolatban állt a kor olyan meghatározó alakjaival, mint Edward Gordon Craig, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, Adolphe Appia és Emile Jacques-Dalcroze, de követte a mozgás- és táncképzés olyan jelentős újítóinak a munkáját is mint Georges Hébert és Isadora Duncan. Copeau célja, hogy megújítsa a színházat, nem-

¹ Copeau in Mira FELNER, *Apostoles of Silence: Its Origins in the Modern American Theatre* (New York: Greenwood Press, 1985), 37. Idézi: Mark EVANS, *Jacques Copeau* (Oxon–New York: Routledge, 2006), 15, <https://doi.org/10.4324/9780203001004>.

Saját fordítás: K. G. V.

csak művészetén, hanem pedagógiai gyakorlatán keresztül is megnyilvánult. Színészeinek és munkatársainak köszönhetően nagy hatással volt az európai és amerikai színház gyakorlatára és tréningjére. Ebben a folyamatban meghatározó szerepe volt Suzanne Bingnek, Jean Dasténak, Louis Jouvet-nek, Charles Dullinnek, Étienne Decroux-nak és Michel Jacques Saint-Denis-nek.

Copeau széleskörű publikációs tevékenységet végzett. Újságírói munkája során számos cikke, kritikája jelent meg, de tréningjének technikáját nem jegyezte le.² Színházcsinálóként a személyes tudásátadásban hitt. Tanítványain és kollégáin keresztül öröklődött tovább módszertana, mely a 20. század során az intézményesített színészképzés egyik alapjává vált.

Az „alkotó színészért” végzett munka

Copeau kifejezett célja volt, hogy felszabadítsa a színészeket a „kabotinázs [cabotinage]”-nak nevezett viselkedési forma alól. Veszélyesnek találta és megvetette „a sztárszínész kultuszát, a »ripacs« színész hamisságát, a felszínes technika és az üres színészkedés megoldásait.”³ Copeau meg akarta újítani korának színházat. Felismerte, hogy nem lehet csak a művészetén keresztül megvalósítani egy ilyesfajta paradigmaváltást, ezért tanítani kezdett. Annak az „alkotó színésznek” az ideálját fogalmazta meg, aki önállóan is kreatív egyéniség, de aki egyben egy társulat részeként is hatékonyan tud dolgozni.⁴

² EVANS, *Jacques...*, 15. A szerző fordításai (KGV), 2.

³ Uo., 11.

⁴ Uo., 119.

Copeau pedagógiai gondolkodására nagy hatással volt az igazság és a természetesség eszménye. Ebben az érdelemben egyértelmű hasonlóság figyelhető meg Sztanyiszlavszkij munkásságával, akit Copeau „mindannyiunk mesterének” hívott.⁵ Copeau számára az igazság és a természetesség a színesi játékban soha nem a hétköznapi élet ábrázolását jelentette, hanem a színházi kontextusban igazolt előadói viselkedést, ami egyaránt vonatkozott az írott drámai helyzetekre és gyakorlatokra.

„Copeau-nak az, ami a színpadon »természetes« volt, nem üres konvencióknak és nem is szolgai utánzásnak az eredménye, hanem annak, hogy természetesen és öntudatlanul színházi volt, annak, hogy egyaránt foglalkoztatta a színész és a néző drámai képzeletét. Ahhoz, hogy ezt az új »naturalizmust« elérje, a színésznek újra kellett tanulnia a játék egyszerű készségeit, a drámai körülményekre való közvetlen és képzeletbeli reagálás képességét, és újra fel kellett fedeznie a drámai cselekvés iránt elkötelezett test kifejező erejét.”⁶

Copeau egyik fő inspirációs forrása a gyermekek játéka volt. Gyermekkori, képzelőerőben gazdag játékélményei fontos referenciapontot képeztek későbbi metodológiai kutatásaihoz is. Meglátása szerint a gyerekek megteremtik saját világukat, és azt kreatív módon kapcsolják össze az őket körülvevő valósággal „ez a módja annak, ahogyan létrehozuk első drámáinkat, amelyeket játékainkban kipróbálunk és csendben átgon-

dolunk.”⁷ Gyermekkorának emlékei gondolkodási alapot teremtettek a színészképzéssel kapcsolatos kutatásának is: a fantáziadús alkotói attitűd személyiségének fontos részévé vált. Saját gyermekeinek, Pascalnak, Hedvignek és Marie Hélène-nek figyelése tovább erősítette benne a gyermeki játék iránti érdeklődését.⁸ „Megfigyeljük a gyerekeket játék közben. Ők tanítanak minket. Mindent a gyerekektől tanulunk.”⁹

Suzanne Bing volt Copeau egyik legközelebbi munkatársa. Bing számos pedagógiai újítást vezetett be a Vieux-Colombier Iskolájában. Amikor Copeau tréningjéről beszélünk, fontos hangsúlyozni, hogy az legalább annyira Bing munkássága is. Az egyes gyakorlatcsoportok bemutatásánál jelezni fogom, hogy melyek jöttek létre Bing kezdeményezésére. Bing és Copeau szorosán együttműködve ugyanabban a vízióban osztoztak.

A Vieux-Colombier New York-i turnéja során Bing gyerekeknek vezetett drámafoglalkozásokat a Margaret Naumburg's Children Schoolban, ott alkalma volt megfigyelnie egy új oktatási programot.¹⁰ Többek között a turné hatására az 1921-től újra megnyitott Vieux-Colombier Iskola három képzési programot kínált: egyet a nagyközönségnek, egyet a hivatásos színészképzés iránt érdeklődőknek, egyet pedig a színházi tapasztalattal nem rendelkező gyerekeknek.¹¹ Copeau-t tehát mind saját tapasztalata, mind professzionális környezete segítette abban, hogy a gyermeki játék meghatározó elemmé váljon kutatásában, aminek eredményeit a színházi képzésbe építette be. Copeau a gyermekek játékára egy idealizált

⁵ Copeau in FELNER, *Apostoles...*, 39. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 30.

⁶ EVANS, *Jacques...*, 60.

⁷ Jacques COPEAU, *Texts on Theatre*, ford. és szerk. John RUDLIN és Norman PAUL (London: Routledge, 1990), 6. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 4.

⁸ EVANS, *Jacques...*, 57.

⁹ COPEAU, *Texts...*, 12. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 59.

¹⁰ EVANS, *Jacques...*, 58.

¹¹ Uo., 28.

referenciaként kezdett hivatkozni. Felfedezni vélte benne az általa megcélzott értékeket és tulajdonságokat: az őszinteséget, a természetességet és a kreatív potenciált, amelyet „autentikus találékonyságnak” nevezett.¹² A gyermekjátékok inspirációs hatásának hangsúlyozása nem jelenti azt, hogy Copeau módszertani kutatásainak ez lett volna az egyetlen forrása. Sokféle megközelítés hatott rá, és az évek során széleskörben épített különböző diszciplínákat gyakorlataiba: commedia dell'arte, bohócjáték, maszkhasználat, különböző fizikai tréningek (tánc, akrobatika, euritmia, természetes gimnasztika [Natural Gymnastics]), történetmesélés és improvizáció mind része tréningjének.

Copeau soha nem akart rögzített vagy megismételhető rendszert létrehozni.¹³ Folyamatosan kutatta pedagógiai és művészi vízióját. Ebből következik, hogy nem jegyezte le részletesen gyakorlatait, így nem lehet közvetlenül elemezni azok szerkezetét és logikáját. Az évek során a tréning továbbadása új és új nyomokat hagyott a feladatokon. Az elemzésem Mark Evans által rekonstruált gyakorlatokra is támaszkodik, mert Evans a párizsi École Jacques Lecoq-ban töltött éveket. Evans négy fő kategóriába sorolja Copeau gyakorlatait, amit én is követek: (1) testi felkészülés, (2) improvizáció, (3) maszkmunka és (4) kórus.¹⁴

Játékosság és fegyelem kutatása a gyakorlatokban

Mark Evans a gyakorlatok leírása előtt javaslatokkal látja el az olvasót, hogyan érdemes elkezdni azokat. Kitér a színészi attitűd kérdésére, az éberségre, illetve a térre és

¹² COPEAU, *Texts...*, 12. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 59.

¹³ Michel SAINT-DENIS, *Theatre: The Rediscovery of Style* (London: Heinemann, 1960), 92. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 42.

¹⁴ EVANS, *Jacques...*, 119–120.

környezetre. Azzal, hogy Evans kiemeli, a gyakorlatok végrehajtására fel kell készülni, már a elején hangsúlyozza a fegyelem és tudatosság szerepét. „Copeau arra ösztönözte tanítványait és színészeit, hogy olyan könyvedséggel és játékossággal dolgozzanak, amely nem komolytalan, hanem nyitott a gyakorlatok vagy jelenetek képzeletbeli lehetőségei iránt.”¹⁵ A továbbiakban elemezni fogom az Evans rögzítette tréninget, és minden kategória után megpróbálok rámutatni arra, miként nyilvánul meg bennük a játékosság és a fegyelem.

(1) A testi felkészítés kategória alatt Evans pontos leírást ad arról, milyen gyakorlatokkal érdemes kezdeni a munkát. Azonnal melegítő gyakorlatokat sorakoztat, amelyek az ízületek átmozgatását (végtagok körzése és lengetése), az izmok nyújtását, a gerinc rugalmasságának mobilizálását (gördülés), valamint a szívverés és légzés aktivizálását (futás) célozzák. Ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy Copeau Jaques-Dalcroze euritmia gyakorlatai helyett George Hébert természetes gimnasztika [Natural Gymnastics vagy Natural Method] módszerét részesítette előnyben. Copeau az euritmiát többször próbálta beépíteni rendszerébe, de végül károsnak találta abban az értelemben, hogy túlságosan öntudatosá tette a színészeket.¹⁶ Az öntudatosság [self-consciousness] ebben az értelemben nem a makacsságra, hanem a színész túlzott egocentrikus, vagy külsődleges önmagára figyelésére vonatkozik: ilyenkor a színész kívülről próbálja meg szemlélni önmagát. Ezzel szemben Copeau sajátjához hasonló gondolkodásmódot vélt felfedezni George Hébert módszerében. Hébert úgy vélte, hogy az ipari életmód csökkentette a természetes emberi fiziológia hatékonyságát. Testképzési módszere természetes, alapvetően feladatorientált mozgásokból épült fel, amelyek célja a modern társa-

¹⁵ Uo., 120.

¹⁶ EVANS, *Jacques...*, 63.

dalom korlátozó hatásának ellensúlyozása volt.¹⁷ Fő inspirációja a természet és a természetes környezetben élő emberek megfigyelése és a velük való interakció volt. „Hébert a fizikai fejlődést »az organikus ellenálláson, izomzat és gyorsaság fejlesztésén« keresztül igyekezett elérni, minden gyakorlatot a járás, futás, ugrás, kúszás, mászás, egyensúlyozás, dobás, emelés, úszás és önvédelem elemeire alapozva.”¹⁸

A bemelegítés¹⁹ után Evans alapszintű akrobatikus gyakorlatokat ismertet, amelyeket Copeau a cirkuszpedagógiából emelt át. Evans gurulásokat, kézenállást és cigánykereket jegyez le, majd néhány alapelvet sorol, amelyet a tréningezőnek szem előtt kell tartania a gyakorlatok során: a kontrollt, a központ irányítását és a Copeau által „izomidőnek” nevezett jelenséget.²⁰ A kifejezés egyfajta előkészítő fázisra utal az egyes mozdulatok között.²¹

¹⁷ Uo., 63–64.

¹⁸ Uo., 27.

¹⁹ Jean Dorcy 1921-ben nagy hatást gyakorolt a tréningre azzal, hogy a természetes tornaedzéseinek intenzívebb irányt szabott. Rudlin Barbara Anne Kusler doktori disszertációját idézi. Barbara Anne KUSLER, *Jacques Copeau's Theatre School 1920–29* (University of Wisconsin: Doctoral Thesis, 1974), 133. Idézi: John RUDLIN, „Jacques Copeau: The Quest for Sincerity”, in *Actor Training*, szerk. Alison HODGE, 43–62 (London–New York: Routledge, 2010), 54.

²⁰ COPEAU, *Texts...*, 35. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 123.

²¹ Az izomidő-konceptió mintegy megelőlegezi Barba későbbi színházantropológiai kutatásainak egyik eredményét, a sats elgondolást. Csakúgy, ahogy az izomidőnél van egy készenléti állapot, a színész a sats állapotában is rendelkezik a fizikai és mentális energiával, ami egy cselekvés végrehajtásához szükséges, mielőtt a színész a mozdulatot végrehajtotta volna. Eugenio BARBA, *Pa-*

A fizikai felkészülés utolsó szakaszában izolációs gyakorlatok olvashatóak, amiket Bing dolgozott ki. Ezek később a pantomim és a testi karakterformálás pedagógiája felé vezették a kutatást. Az izolációs feladatok a különböző testrészek mozgási lehetőségeinek felfedezésére szolgálnak. A gyakorlól először egyesével vizsgálja testrészeit, később a köztük lévő mozgás által létrejövő kapcsolatot keresi, végül pedig a nonverbális kommunikáció lehetőségeire kerül a hangsúly. A leírás nagyon hasonló Grotowski plasztikus gyakorlataihoz. A lengyel rendező azt állítja, hogy megközelítését „Dalcroze és más klasszikus európai módszerek” inspirálták.²² Habár Grotowski nem említi név szerint Copeau-t, de annak hatása tetten érhető. A pszichofizikai képzési utak és kutatások ilyen jellegű összefonódása elkerülhetetlen, viszont sok esetben, ahogyan itt is, nem lehet kimutatni, hogy ki hogyan emelt át elemeket. Az mind a két esetben megfigyelhető, hogy precíz testtechnika használata felé terelik a gyakorlót.

A következő három tényezőt figyelembe véve jól látható, hogy a fegyelem egyensúlyban van a játékosággal a „fizikai felkészülésként” megnevezett gyakorlatokban. Először is Copeau hangsúlyozta a bemelegítést. A bemelegítés mint folyamat azt sugallja, hogy a színésznek van egy célja, amit szeretne elérni magában, de még nem tart ott.

pírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába, ford. ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin (Budapest: Kijárat Kiadó, 2001), 73–79.

²² Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, szerk. Eugenio BARBA (New York: Routledge, 2002), 139,

<https://doi.org/10.4324/9780203819814>.

(Az idézett rész magyarul nem olvasható. A plasztikus gyakorlatokról magyarul másik leírást itt olvashatunk: Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, szerk. Janusz DEGLER és Zbigniew OSINSKI, ford. PÁLYI András [Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999], 87–97.)

Ez a fegyelem jele: ha csupán a játékoság vagy a játék elegendő lenne, akkor a színészeknek nem kellene időt *vesztegetniük* semmiféle előkészületre. Másodszor Copeau Hébert fizikailag megerőltetőbb módszerét részesítette előnyben Jaques-Dalcroze euritmiájával szemben. Harmadszor Copeau megközelítésének központi elemei az akrobatika és a testi kísérletezés, melyek testi fegyelemre épülnek. Az izolációs gyakorlatok pontosan követett struktúra nélkül csak hanyaggá és puhává válnak, de az akrobatika igazán veszélyes is lehet. Bár a játékoság és a leleményesség bármelyik gyakorlatban megjelenhet, a strukturált elme és test elkerülhetetlen a sikeres gyakorláshoz.

(2) Az improvizációk kategóriájában Evans négyféle gyakorlatot különböztet meg: a néma, az érzelmi, a képzeletbeli és az állati gyakorlatot. Az első kategóriába tartozó gyakorlatokkal, a néma improvizációval Bing és Copeau célja az volt, hogy megfossza a tanulókat az improvizáció során az egyik fő menekülési útvonaltól: a beszédétől. A szavakkal való intellektualizálás helyett a test munkájára, a cselekvésekre koncentráltak. Ez a módszertan az intézményesített színészképzés első évfolyamának egyik meghatározó elemévé vált azóta. Evans egy egyszerű improvizációs alaphelyzetet ismertet: valaki belép a szobába és felolvass egy levelet. Különböző variációs ajánlatok segítenek a gyakorlatban rejlő lehetőségek feltárásában.²³ Az improvizációs helyzet egyszerűsége mutatja Copeau alkotói ízlését. A francia színészpédagógus arra figyelmeztet, hogy a megfigyelő elemezze a néma improvizációt abból a szempontból, hogy az folyamatos vagy töredezett-e: „a töredezett akciók azok, amelyek szándékoltnak, mesterkéltnak, színpadiasnak tűnnek, és a folyamatos akciók, amelyek a jelentőségteljes és a belülről jövő őszinteség, a valódi élet és az erő

benyomását keltik.”²⁴ Ez, a minőséget meghatározó két fogalom szoros kapcsolatban állhat a korábban említett leigazolás és logika terminusokkal. A folyamatos akciók egy logikai ívet követnek. A folyamatos cselekvés olyan reakció, amelyet az előző cselekvéssel való logikus ok-okozati kapcsolat indokol. A logika ebben az esetben nem egy értelmi kapcsolatot jelent, hanem következetes viszonyt, amin keresztül két cselekvés összekapcsolódik (temporálisan, minőségben, térelrendezésben, a történet szerint stb.).

Az improvizációk második típusát Evans az érzelmek felfedezésének nevezi. Egy erősen technikai szerkezetet ír le, amelyben a színészeknek megadott érzelmeket vagy érzéseket kell kifejezniük, azonban ez nem szabad pusztán technikai jellegű munka maradjon: a kabotinázst mindenképpen el kell kerülni. Az érzelmek a modern idegtudomány szemszögéből nézve önkéntelen fiziológia válaszreakciók a környezet eseményeire vagy cselekvéseire.²⁵ Ebből a szempontból első ránézésre problematikusnak tűnhet az

²⁴ COPEAU, *Texts...*, 34. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 127.

²⁵ Az érzelmek „egyidejűleg előforduló és önkéntelen belső cselekvések (például simaizom-összehúzódasok, a szívritmus, a légzés, a hormonális váladékok, arckifejezések, testtartás) gyűjteményei, amelyeket észlelési események váltanak ki.” Antonio DAMASIO, *Feeling and Knowing: Making Minds Conscious* (New York: Pantheon Books, 2021), 45. Az érzelmek önkéntelenek, mindig egy bizonyos eseményre vagy cselekvésre, azaz ingerre adott válaszreakciók. Damasio azzal folytatja, hogy az érzések „a szervezet homeosztázisának változatos állapotait követő és kísérő mentális élmények, akár elsődlegesek (homeosztatis érzések, mint az éhség és szomjúság, fájdalom vagy öröm), akár érzelmek által kiváltottak (érzelmi érzések, mint a félelem, harag és öröm).” Uo. 45.

²³ EVANS, *Jacques...*, 126–127.

érzelmekekkel való munka technikai jellegű megközelítése.

A látszólagos ellentét feloldásában Rhonda Blair munkája segíthet. Blair színész, színésztréner és kutató a kognitív tudomány eredményeit alkalmazza a különböző színészképzési megközelítések elemzésére. Blair az eredmények alapján igazolva látja, amit számos módszer sugall, miszerint a test helyzetének beállítással vagy a fizikai viselkedés megváltoztatásával „a színész képes az érzelmekek és ezáltal az érzéseket befolyásolni és megváltoztatni. Eszerint a modell szerint nincs megalapozva, hogy a színésztréningekben szét legyen választva az »értelem/megismerés« az »érzelmektől/érzésektől«, vagy a »szigerektől.«²⁶ Az érzelmekek technikai megközelítése így nem feltétlenül jelenti azok mechanikus utánzását.

Ebben az értelemben Copeau gyakorlata azokat az érzelmekek/érzéseket/arc kifejezéseket keresi, amelyek a *nézők* számára hihetőek. Ha viszont a néző dönti el, hogy mi hihető az érzelmekek kifejezésében, vagy mi nem, akkor a színészi munka megítélése teljesen a szubjektivitás terébe eshet. Ennek befolyásolására Paul Ekman végzett kutatásokat, melyek azt mutatják, hogy a hat alapérzelem (öröm, bánat, düh, félelem, undor, meglepődés) mimikai kifejezése kulturális és személyes tapasztalattól független, biológiailag determinált, így a figyelő tapasztalata, a hihető érzelmekek felismerése nem teljesen a szubjektív megítélés tere marad.²⁷ Tapasztal-

²⁶ Rhonda BLAIR, *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience* (London–New York: Routledge, 2007), 69, <https://doi.org/10.4324/9780203819814>.

²⁷ Ezt a tézist később Antonio Damasio neurobiológiai kutatásai tovább árnyalják. Damasio meglátása szerint a test folyamatosan érzéseket tapasztal. Elkülönít elsődleges és másodlagos érzéseket, amit hangulatnak is nevezhetünk. Antonio DAMASIO, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in*

latom szerint a színészek gyakran belebonyolódnak az őszinteség megítelésébe, ami gyakran frusztráló lehet számukra. Sokszor, amikor egy színész őszintének érzi színpadi viselkedését, a külső megítélés ezt nem támasztja alá, és ugyanígy fordítva. Ha a színészképzés során a hatáskeltés felől próbáljuk értelmezni ezt a kérdést, lehet leveszünk egy terhet a színésztől.

Copeau tréningjének harmadik gyakorlata az improvizációs kategóriában a képzeletbeli játék, Bing ezeket közvetlenül a gyermekek játékából alakította ki. Az inspirálta, hogyan tanulnak és fedezik fel a gyerekek önmagukat, a körülöttük lévő világot és a társadalmi kereteket a játékokon keresztül: ez az elvárások nélküli szabad játék és felfedezés. A játék a színházi nevelésnek különösen hasznos didaktikai eszközévé vált:

„A játék feloldja a hivatásos képzés feszültségét, és egy külső és céltudatos fókusszal helyettesíti. *Szocializálja* a képzést. A test rugalmasabbá válik, ahogy az éberség is. A színész energiája kifelé, a világ és a többi színész felé irányul. A munka és a test között harmónia alakul ki, utóbbi pedig természetes áramlással válaszol erre. A gerinc egyenes marad, a fej felemelkedik, a testtartás kiegyenesedik, a színész inkább nevet, mint grimaszol.”²⁸

Evans ebben a harmadik improvkatóriában a tárgyakkal való felfedező munkát írja le. A tréningező feladata, hogy a vezető által megadott kellékekkel akciókat, majd játékokat találjon. A feladat további variációjaként megjelenik a pantomim jellegű munka, ami-

the Making of Consciousness (New York: Harcourt Brace, 1999), 53–54.

²⁸ Anthony FROST és Ralph YARROW, *Improvisation in Drama* (New York: Macmillan Education, 1990), 98,

<https://doi.org/10.1007/978-1-349-20948-4>.

kor is a résztvevő valós tárgyak helyett képzeletbeliekkel dolgozik.

Az improvizációs gyakorlatok között negyedik csoportként Evans az állat-improvizációt említi. Bing ezeket is gyermekjátékokból fejlesztette ki, és olyan didaktikai eszközzé formálta, ami a színészképzési célt is szolgál: „a természeti világ dinamikájának vizsgálata; a tanuló képzelőerejének kihívás elé állítása; az átalakulás lehetőségének feltárása; a tanuló fizikai készségeinek és kontrolljának fejlesztése; és az értelem gátló hatásának kikezdése.”²⁹ Evans utasításainak nagy része olyan kérdéseket tartalmaz, amelyeket a tréningezőnek a gyakorlati munka során és meg kell válaszolnia maga számára, és ezáltal mélyíti megértését a témában. Különböző nézőpontokat próbál ajánlani, hogy a gyakorló mindél több aspektusát fedezhesse fel kutatási tárgyának, az állatoknak. A folyamat magában foglalja a kiválasztott állat megfigyelését és a gyakorló saját teste általi felfedezését is.

Az improvizációs gyakorlatokban néha nehéz lehet azonosítani a fegyelmet, mert a játékosság hatványozottan előtérben van. A néma improvizációkat elemezve igyekeztem rámutatni, hogy fontos, hogy meghatározott logika szervezze az improvizációt, hogy az „folyamatos”, élő, leigazolt, igaz stb. legyen. Ha ez a belső logika megszakad, akkor megbomlik az akciók közötti koherencia. Például, ha egy színész a befogadott impulzusra való reakció helyett arra figyel, hogy vajon hogyan értékeli ezt a külső szemlélők, akkor a színpadi cselekvések belső logikájának nem tud érvényt szerezni. Ez a folyamat nagyfokú tudatosságot és fegyelmet követel meg a színésztől. Ha a fegyelmezetség túlságosan eluralkodik a cselekvéseken, akkor a játékossággal együtt a szikra is eltűnik: lapossá, unalmassá, élettelené és túlgondolttá válik. A tudatosságban és a logikában való fegyelem megtalálásának gondolata adap-

tálható az állati improvizációra is. Az érzelmgyakorlatok struktúrájának leírása kifejezetten technikai, így ott a technika követése határozza meg a fegyelmezetség eszközét. A képzeletbeli és gyermeki játékokkal talán bajban lennék, hogyan mutassak rá arra, hogy a fegyelem aktív részét képezi a munkának, ha Copeau maga nem hivatkozna erre. A Vieux-Colombier Iskolát bemutató első tervezetben Copeau a következőt írja:

„A játékon keresztül, amelyben a gyerekek többé-kevésbé tudatosan utánoznak minden emberi tevékenységet és érzést, ami számukra a művészi kifejezés természetes útja, számunkra pedig a leghitelesebb reakciók élő repertoárja - a játékon keresztül nevelési élményt kívánunk építeni, nem egy rendszert. Arra törekszünk, hogy a gyermeket fejlesszük, anélkül, hogy deformálnánk őket, azokon az eszközökön keresztül, amelyeket a gyermek biztosít, amelyek felé a legnagyobb hajlamot érzi, a játékon keresztül, a játékban, az észrevétlenül fegyelmezett és magasztos játékokban.”³⁰

Bármennyire is meghatározza a játékot a szabadság és felszabadultság, a szabályok betartása és az utasítások követése rugalmas fegyelmet igényel: olyan keretet teremt a munkának, amelyben a szabadság megjelenhet, alapot teremtve az inspirációnak és a különböző lehetőségek felfedezésének.

(3) Az Evans által létrehozott harmadik kategória a maszk-munka.

„A maszk használatának lehetősége a kreatív tudatalatti *felszabadítására* azt jelentette, hogy az előadóművész mélyebb kapcsolatokat fedezhetett fel a primitív, a rituális és a szakrális dolgokkal, erőteljes energiákat érintve és

²⁹ EVANS, *Jacques...*, 131.

³⁰ RUDLIN, „*Jacques...*”, 59.

a huszadik század eleji kulturális tevékenységek központi témáival foglalkozva.”³¹

A felszabadítás folyamata a szabadság, az élvezet és a játékoság eszméjét támogatja, de a maszk mint fizikai eszköz számos szabályt jelöl ki az előadóknak. Copeau maszkkal való munkája egyaránt szolgált pedagógiai (nemes vagy semleges maszkok) és előadói célokat is. A maszkhasználat technikai tanulást követel meg, mivel a maszkok megváltoztatják a színész alapvető fiziológiai érzékelését. Az arc elfedésével megváltoztatják az én azonosítását és érzékelését, hiszen spirituális és esztétikai szabályrendszer is hordoznak. Ez a sajátos technika komoly fegyelmet követel meg a színésztől.

Copeau Craig hatására kezdett érdeklődni a maszkokkal való munka iránt.³² „A maszk nyíltan teátrális eszköz, amely képes arra kényszeríteni a színészt, hogy fizikailag is bevonódjon tetteivel, érzelmeivel és szándékaival, és exteriorizálja azokat, a dráma belső konfliktusait a testi cselekvés részévé téve.”³³ A maszk használat szorosan kapcsolódik a különböző klasszikus előadói stílusokhoz: *commedia dell’arte*, *nó*, *kabuki*, *kathakali* stb. Bing és Copeau közvetlenül is kutatta a *nó*-hagyományt.³⁴ A maszkhasználatnak rituális gyökerei vannak, az átalakulás szimbóluma és a felvétele megváltoztatja viselőjének egész pszichofizikai viselkedését. Jean Dorcy, Copeau színésze, részletes útmutatását ad arról, hogyan kell feltenni a

maszkat.³⁵ Ez magában foglalja a testhasználat módozatát, a légzés szabályozását és a mentális utasításokat egyaránt.

A maszkhasználat technikai jellegét másik fiziológiai oldalról is meg lehet közelíteni. Frank Camilleri kutató, rendező és színésztanár arra mutat rá, hogy az arc szociokulturálisan és pszichológiailag a test fontos része és a maszk viselése ezáltal intim élmény. Camilleri megemlíti, hogy ennek okai között szerepel, hogy mind az öt érzékszerv megtalálható az arcon, és az emberek hajlamosak az arc alapján azonosítani egymást, és ezáltal legtöbbször így azonosítják magukat is.³⁶ Részletesen leírja, hogy a maszk használata hogyan változtatja meg a színész érzékszervekkel végzett munkáját, új alapokra helyezve a körülötte lévő világgal való kapcsolatát. Copeau a maszk bevonásával megváltoztatja a színészi test külvilághoz való kapcsolódási felületét. A maszk határt szab a két valóság közvetlen találkozásának. Ezáltal a színész kénytelen tudatosabban érzékelni saját testének visszajelzéseit, illetve nagyobb energiát kell fordítania a külvilágból érkező információk pontos befogadására. A maszk akadály, megköveteli a tudatos munkát és a nagyobb energiabefektetést.

(4) Evans utolsó kategóriája a kórus, ekkor többször hivatkozik Saint-Denis leírására. Az utasítások olyan feladatokon vezetnek végig az olvasó-gyakorlót, amelyek során a résztvevők kijelölt vezető-vezetett szerepben dolgoznak. Az első gyakorlatok alatt a követő párban utánozza a vezetőt, majd

³¹ EVANS, Jacques..., 70. Kiemelés tőlem: K. G. V.

³² Thomas LEABHART, *Copeau/Decroux, Irving/Craig: A Search for 20th Century Mime, Mask & Marionette* (London–New York: Routledge, 2022), 84–85,

<https://doi.org/10.4324/9781003205852>.

Thomas Leabhart a modern pantomim, maszk és marionett területének szakértője.

³³ EVANS, Jacques..., 135.

³⁴ LEABHART, *Copeau/Decroux...*, 91

³⁵ Jean DORCY, *The Mime*, ford. Robert SPELLER és Marcel MARCEAU (New York: White Lion Publishers Limited, 1975), 108–109. Idézi: LEABHART, *Copeau/Decroux...*, 86–87.

³⁶ Frank CAMILLERI, „From bodymind to bodyworld: the case of mask work as a training for the senses”, *Theatre, Dance and Performance Research* 11, 1. sz. (2020): 25–39, 30, <https://doi.org/10.1080/19443927.2019.1666028>.

csoportban történik ugyanez, végül a másolás a vezető és a kórus közötti fizikai és vokális kommunikációvá alakul át hangok, szöveg, éneklés, semleges maszk, témák és helyzetek hozzáadásával.³⁷ Copeau úgy vélte, hogy az alkotó-színész rendkívül érzékeny kell legyen az együttes munkára.

„Az »ensemble játékos [ensemblier]« a szótár szerint »olyan művész, aki az általános hatás egységére törekszik.« Mi »ensemble játékosok« voltunk. Azt tűztük ki célul, hogy fejlesszük az egyénben a kezdeményezőkézséget, a szabadságot és a felelősségtudatot, amennyiben kész vagy képes volt arra, hogy személyes tulajdonságait összehangba hozza az együttesel.”³⁸

A szabadság és a felelősség egyensúlya hasonlatos a játékoság és a fegyelem kapcsolatához. Evans máshol a csoport iránti érzékenységet, a tudatosságot, a térbeli és ritmikai érzékenységet is hangsúlyozza. A partner- vagy csoportmunka nem az egyéni döntésekről szól, hanem arról, hogy a résztvevők közvetlen, élő kapcsolatot tudjanak teremteni a szabályok betartásával, egy közös logikát követve. A vezetőnek világos döntéseket kell hoznia, a kórusnak pedig el kell fogadnia és követnie kell a vezető által kijelölt utat. A játékoság a kommunikáción keresztül, a gyakorlók között jön létre. A Vieux-Colombier-t alapító Michel Saint-Denis meghatározónak látja a fegyelmezett elme fejlesztését ebben a típusú gyakorlatban. A gyakorló „[h]amarosan tapasztalni kezdi a koncentráció és a megfigyelés szükségességét; felismeri az érzelmi emlékezet fontos-

³⁷ EVANS, *Jacques...*, 145–149.

³⁸ SAINT-DENIS, *Theatre...*, 90. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 145.

ságát. Tudatosul benne a tér használata, a ritmus, a cselekvés folyamatossága.”³⁹

A játékoság és a fegyelem közötti egyensúly összefoglalása

Copeau gyakorlatait elemezve egyértelműen kijelenthető, hogy módszerében a játékoság és a fegyelem minősége egyaránt megjelenik és egyensúly van közöttük. A játékoság tréningjének központi eleme, amely mind az európai, mind az amerikai színészképzésre nagy hatást gyakorolt a 20–21. században. A gyakorlatokban ez tetten érhető a döntések viszonylagos szabadságában, a kreatív megoldások lehetőségében, és mindenekelőtt a feladatokban való öröm és élvezet megjelenésében. A gyermeki és színházi játékokban való öröm megtalálása Copeau képzésének egyik fő aspektusa. A feladatok során az újdonság okozta izgatottság, az új felismerések és a meglepetés érzete üdévé és játékosá teszik ezt a képzési megközelítést.

A fegyelem látszólag rendet és keretet teremt ennek a felfedezésnek. Magában foglalja a különböző feladatok strukturálását, a követendő szabályok felállítását, a kutatási területek behatárolását (például egy tárgy, egy szereplő, egy téma vagy egy jelenet megadása), technikai tanácsokat (maszkok), a csoport együttesként való működésének irányelveit, valamint a tanuló számára meghatározott etikai kereteket. Ez a munkamorál az, ami Copeau művészi és pedagógiai kutatásait vezette egész pályafutása során: teljes fizikai bevonódás a gyakorlatokba, az előadóművész folyamatos képzése, elkötelezettség a feladatok iránt és új lehetőségek állandó kutatása. Még a legszabadabb gyakorlatait is mélyen szervezi a fejlődés iránti etikai keret tudatossága és fegyelme. „Az improvizáció olyan művészet, amelyet meg

³⁹ SAINT-DENIS, *Theatre...*, 102–103. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 150.

kell tanulni... Az improvizáció művészete nem csupán adottság. Tanulással sajátítják el és tökéletesítik.”⁴⁰

Bibliográfia

- BARBA, Eugenio. *Papírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába*. Fordította ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001.
- BLAIR, Rhonda. *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. London–New York: Routledge, 2007.
<https://doi.org/10.4324/9780203938102>.
- CAMILLERI, Frank. „From bodymind to body-world: the case of mask work as a training for the senses”. *Theatre, Dance and Performance Research* 11, 1. sz. (2020): 25–39.
<https://doi.org/10.1080/19443927.2019.1666028>.
- DAMASIO, Antonio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace, 1999.
- DAMASIO, Antonio. *Feeling and Knowing: Making Minds Conscious*. New York: Pantheon Books, 2021.
- EVANS, Mark. *Jacques Copeau*. Oxon–New York: Routledge, 2006.
<https://doi.org/10.4324/9780203001004>.
- FROST, Anthony and Ralph YARROW. *Improvisation in Drama*. New York: Macmillan Education, 1990.
<https://doi.org/10.1007/978-1-349-20948-4>.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Editor Eugenio BARBA. New York: Routledge, 2002.
<https://doi.org/10.4324/9780203819814>.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé*. Szerkesztette Janusz DEGLER és Zbigniew OSINSKI. Fordította PÁLYI András. Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999.
- LEABHART, Thomas. *Copeau/Decroux, Irving/Craig: A Search for 20th Century Mime, Mask & Marionette*. London–New York: Routledge, 2022.
<https://doi.org/10.4324/9781003205852>.
- MARSHALL, Lorna. *The Body Speaks*. London: Methuen Drama, 2006.
<https://doi.org/10.5040/9781408167465>.
- RUDLIN, John. „Jacques Copeau: The Quest for Sincerity”. In *Actor Training*, szerkesztette Alison HODGE, 43–62. London–New York: Routledge, 2010.
<https://doi.org/10.4324/9780203007600-10>.

⁴⁰ Copeau in John RUDLIN, *Jacques Copeau* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 44. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 125.