

# A költői test

Jacques Lecoq

A francia színházpedagógia nagymesteréről szóló könyv és videokazetta három éve jelent meg Jean-Gabriel Carasso (*Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale*) és Jean-Claude Lallias (*Institut Universitaire de Formation des Maîtres de Créteil*) gondozásában. A mester, akinek több mint negyven éve működő színiiskoláját mintegy ötezren látogatták a világ különböző országaiból, s akinek módszere sok szakmabeli számára nyújtott támpontot, már egy éve halott.

A francia színházi élet olyan ismert egyéniségei látogatták iskoláját, mint Mnouchkine, Azama, Yasmine Reza s a népszerű komikus, Pierre Richard. „*Tudtuk, hogy oda nem csak szavakat mondani megyünk, s nem csak egy olyan színházért, amely nem más, mint fekete jelek egy fehér papíron. Mert egy szöveg olvasásához fül kell, és test, amely hallgatja. Amely hallgatja, elszenvedi, átéli (...), amely átéli, mielőtt cselekedne. Ezek a színház egyetemes törvényei, de kevesen emlékeztetnek erre. Vagy engedelmeskedni kell ezeknek a törvényeknek, és akkor elképzelhető, hogy színházat csinálunk, vagy nem, s akkor legjobb esetben jelmezes irodalom lesz a dologból*” – mondja Mnouchkine.

Jacques Lecoq a sporton keresztül jutott el a színházhoz. Tizenhét éves korától kezdve egy tornateremben fedezte fel a mozgás geometriáját. Az ugró test a levegőben absztrakt helyzetet foglal el. Érdemes ezt az absztrakciót megragadnunk, elemeznünk. Azt vallja: „*Nincs mozdulat fix pont nélkül, s ha azt nem találjuk meg benne, ki kell találnunk.*”

A II. világháború után néhány hétre Olaszországba ment „színházat tanulni” – nyolc év lett belőle. Mikor 1956-ban hazatért Franciaországba, magával hozta a barátjától, Amleto Sartoritól ajándékba kapott bőr commedia dell'arte-maszkokat, s azt a rengeteg tapasztalatot, amely az olasz színjátszás tanulmányozása során épült be módszer-készletébe. Megalapította iskoláját. A tanítás mellett sok szakemberrel dolgozott, Jean Vilar is meghívta a párizsi Nemzeti Népszínházba. Néhány évvel később – látva iskolája népszerűségét, tanítási módszereinek sikerét – elhatározta, hogy csak a színházpedagógiának él. Tanítás közben jött rá arra az alapigazságra, amelyre pedagógiai munkásságát építette: *a test olyan dolgokat tud, amiket még a fej nem.*

A különböző országokból jövő diákokat három hónapos próbaidőre vette fel az első évfolyamra. Tanítványai színházi tapasztalatokkal rendelkező, átlagosan 24-25 éves fiatalok. Kezdeti célja az volt, hogy leválassza róluk a parazita formákat, amelyek akadályozzák őket az élethez való közelkerülésben.

Nem megfosztani akarta őket az eddig megtanultaktól, hanem valamiféle fehér lapot kialakítani, amelyen nyomot hagyhatnak a külső dolgok. Feléleszteni a kíváncsiságukat, amely a színvonalas játékhoz szükségeltetik – ez volt az első év célja. Az év folyamán lehetőséget adott nekik az egyéni alkotásra tanár nélküli órák (*ön-órák*) keretén belül, melyeknek során egy megadott téma egyéni feldolgozását kérte tőlük. Fontos, hogy soha ne felejtsek: az Iskola fő célja az **alkotás**. Az első évnek három témaköre volt: *improvizáció, mozgáselemzés és egyéni alkotás*.

A színházi munka fontos elemének tartotta a csendet, mivel „*a csendből születik az ige*”. Ugyanígy a mozgás is csak mozdulatlanságból születhet. „*Hallgass, játssz, s megjön a színház is.*” – ez volt a jelszava.



*Részletek Jacques Lecoq A költői test (Le corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale, Actes-Sud-Papiers) című könyvéből*

## A semleges maszk

### A semlegesség

A *csendes pszichológiai játék* után elkezdhetünk dolgozni a semleges maszkkal, bár ez valójában csak a kaland kezdete. Tapasztalataim azt bizonyítják, hogy ez a maszk alapvető fontosságú, s pedagógiámban is központi jelentőségű.

A semleges maszk különleges tárgy. Egy kiegyensúlyozott, semlegesnek mondott arc, amely fizikailag is a nyugalom érzetét kelti. Ez a tárgy, melyet az arcunkra helyezünk, arra való, hogy könnyebben átéljük a cselekvést megelőző *semlegesség állapotát*, mely belső konfliktustól megtisztult, a környező dolgokra fogékony állapot. Minden más maszk számára ez az alap, a kiindulópont, tehát referencia-maszkról van szó. Minden egyes maszk alatt, legyen az akár expresszív maszk, akár commedia dell'arte-maszk, ott rejlik egy semleges

maszk, mint mindezek kiindulási pontja. Ha a tanítvány megtapasztalja ezt a kiinduló semleges állapotot, akkor a továbbiakban már az egész teste kész lesz arra, hogy olyaná váljék, mint egy üres papír, melyre a dráma sorai íródhatnak.

Egy igazán jó semleges maszkot nehéz elkészíteni. Természetesen a felvonulásokon vagy tüntetéseken használt fehér álarcokhoz semmi köze sincs. Ezek épp a semleges maszk ellentétei: halotti maszkok. Mi azokat a bőr álarcokat használjuk, amelyeket Amelto Sartori készít, s melyek a Dasté-féle *nemesember*-maszk közvetlen utódai. Bár a nemesember-maszk egy kicsit „japános”, mégis rokona a semlegesnek abban, hogy szintén nyugalom-maszk, különösebb expresszivitás nélkül kiegyensúlyozottságot sugároz.

Ahogy egyetlen maszk sem, ugyanúgy a semleges maszk sem tapad az arcra. Bizonyos távolságnak lennie kell az arc és a maszk között, mert ennek a távolságnak köszönhetően tud a színész valóban játszani. Továbbá a maszknak kicsivel nagyobbnak is kell lennie az arcnál. Ha a maszk, mint például a halotti maszk, követi az arc pontos méreteit, az nem könnyíti meg a játékot és kisugárzását. Ez a megfigyelés valamennyi maszkra érvényes.

A semleges maszk segítségével a színész jelenléte jelentősen felerősödik az őt körülvevő térben. Nyitottá, felfedezésre, befogadásra készé teszi a színészt, s lehetővé teszi számára, hogy olyan frissességgel, elevenség-gel nézzon, halljon, érezzen, tapintson elemi dolgokat, mintha életében először nyílna rá alkalma. A maszkba úgy bújunk, mint egy szerepbe, azzal a különbséggel, hogy ebben az esetben egy *semleges nemű lényről* van szó, nem pedig egy szereplőről. Egy igazi szerepnek konfliktusai vannak, van története, múltja, kontextusa, vannak szenvedélyei. Ezzel szemben egy semleges maszk maga a kiegyensúlyozottság, a visszafogottság. Épp csak, de csínján bánt a gesztusokkal és cselekedetekkel. Ha a semleges maszk használatával dolgozzuk ki a mozdulatokat, akkor támpontokat találunk a továbbiakban kialakuló játékhoz. A színész – mivel ismeri az egyensúlyt – így jobban kifejezi a szereplők vagy a konfliktusok egyensúly-hiányát. Azok számára pedig, akik hadilábon állnak a testükkel, a maszk kapaszkodót nyújt a felszabadultsághoz. A semleges maszk mindenki számára irányadó lesz. A maszk alatt eltűnik a színész arca, így élesebben látjuk a testét. Általában az arcát nézzük annak, akivel beszélünk, de ha semleges maszkot hord, akkor az egész testet figyeljük. A tekintet, a maszk és az arc maga a test! Ezáltal minden mozdulat rendkívül erőteljesen nyilvánul meg. Ha a színész helyesen viseli a maszkját, akkor – miután leveszi azt – arca nyugodt és laza lesz. Megtehetem, hogy nem nézem, mit csinál, hogy a végén csak az arcát figyelem, s meg tudom állapítani, hogy valóban hordta-e a maszkot. A maszk olyasmit hozott ki belőle, ami megfosztotta bizonyos mesterkéeltségtől, az arca nagyon szép, és vonásai letisztultak. Amint létrejön ez a készenléti állapot, a maszk már le is vehető, nem kell a gesztikulálástól vagy a magyarázkodó mozdulatoktól tartanunk. A semleges maszk az álarcától szabadít meg!

Az első lecke a tárgy felfedezése. Azzal kezdem, hogy megmutatom a maszkot. A tanítványaim megérintik, felfröböljék, különböző mozdulatokban próbálgatják, hogy ráérezzenek. Ez az ismerkedés nagyon fontos, mert első alkalommal a maszk meglepő reakciókat válthat ki: néhányan például úgy érzik, megfulladnak, nem tudják elviselni a maszkot az arcukon; mások – de ez ritkábban fordul elő – letépik magukról azt. Amikor a tanítványaim először vesznek fel semleges maszkot, azt kérem tőlük, hogy egyetlen szóval fogalmazzák meg, mit éreznek. Van, aki semmit sem mond, és jól van ez így. Vannak, akik „felfedezik a testüket”, vagy arra a következtetésre jutnak, hogy „így lassabb”. Ezek a benyomások, melyek közvetlenül az első tapasztalatok nyomán születnek, nem szorulnak semmiféle kommentárra, helyesek. Hagyom a tanítványaimat beszélni. Nem kell elmagyaráznunk, hogy hogyan játsszanak jól semleges maszkban. Ezt egy technikai szakember elmagyarázhatná, de egy pedagógusnak tilos. Ha ezt elmagyaráznánk, csak arra lenne jó, hogy a tanítványaink képtelenek lennének a továbbiakban maszkot hordani. Túlságosan is arra ügyelnének, hogy jól csinálják, holott legelőször az a fontos, hogy ráérezzenek a dolgokra.

Az első pedagógiai gyakorlat az *Ébredés*.

*Tanítványaim ellazultan fekszenek a padlón, s én azt kérem tőlük, hogy „ébredjenek fel életükben először”. Mit tesz a maszk, amikor felébred? Hogyan tud mozogni?*

A gyakorlatot csoportos óra keretében végezzük, hetesével-nyolcasával ébredenek a társaik előtt, mindenki a saját ébredését játssza. Ez nem realista improvizáció. Azzal, hogy jeleztem, életük első ébredéséről van szó, a *lényegére szűkítettem* a témát, hogy majd ebből ki lehessen bontani az általánosat.

Ez az improvizáció minden esetben hasonló eredménnyel jár. Tanítványaim közül néhányan a testükkel ismerkednek, először a kezüket, lábukat mozgatják, miközben különleges jelenséggel találják magukat szembe: a Térrel! Ilyenkor el kell nekik mondani azt, hogy ez nem etnológia, nem az a fontos, hogy az ember tudja-e, hogy hány porcikából áll, és azt is, hogy semmire sem jó az, ha a testünkkel vitázunk. Egyszerűen csak arról van szó, hogy fel kellene fedezni a Világot. Vannak, akik megpróbálnak kapcsolatot teremteni egy másik maszkkal, akivel egyszerre játszanak. Kitartóan nézik egymást anélkül, hogy tudnának egymásnak válaszolni.

Az igazság az, hogy egy semleges maszk sohasem kommunikál szemtől szembe egy másik maszkkal. Mit is mondhatna egy kifejezéstelen álarc egy másik hasonlónak? Semmit. Csupán egy térben lehetnek egy olyan külső eseményre figyelve, mely mindkettőjüket érdekli.

Az első ilyen próbálgatások alkalmával gyakran merül fel a gondolat, hogy a semleges maszknak esetleg valamilyen misztikus vagy filozofikus dimenziója is lehet. Néhányan azt szeretnék, ha se férfit, se nőt nem képelnénk mögé. Ilyenkor rá kell venni őket, hogy figyeljék meg a testeket: nem egyforma a férfi és a nő. A semleges maszk nem egy szimbolikus álarc. Az a gondolat, hogy minden egyén hasonlít a többi egyénre, egyszerre igaz és teljességgel hamis is. Az egyetemesség és az egyformaság nem ugyanaz. Annak érdekében, hogy a fenti nézeteket demisztifikáljam, olyan gyakorlatokat javaslok nekik, amelyek nagyon hétköznapiak, nagy melodramatikus közhelyek, s az a célom, hogy bebizonyítsam, a semlegesség ezekben a gyakorlatokban is jelen lehet. Ilyen például a *Kikötői búcsú*.

*Egy nagyon kedves barátunk hajóra száll, hogy messzire, a világ másik felére utazzon, nagyon valószínű, hogy soha többé nem látjuk viszont egymást. Az indulás pillanatában a mólóra rohanunk, a kikötő kijáratához, hogy még utoljára búcsút intsünk neki.*

Ez a mindennapi élet kínálta téma a kikötőben elevenedik meg, ahol emberek álldogálnak, köd van, hajókürtök hangja szól, de kiválóan el lehet játszani egy pályaudvaron is, a peronon, a TGV indulása előtt, vagy bárhol másutt. Nem a gyakorlat kerete, karosszérijára a lényeges, hanem a búcsút mozgó struktúrák, ezeket szeretnénk megjeleníteni. Mindenekelőtt a búcsú dinamikáját, azt, hogy hogyan is működik egy ilyen búcsú, egy igazi búcsú, nem egyszerű „vizionálás”, hanem valódi elválás.

*Része vagyok valakinek, kettőnknek egy a teste, majd hirtelen ennek a testnek egy része elszabadul. Próbálom visszatartani..., nem sikerül!*

*Elindul; a saját részemtől kell megválnom, de őrzök még belőle valami kimondhatatlant, a test egyfajta szomorúságát, fájdalmát. Végül beletörődöm a búcsúba.*

Ez a mozgó-struktúra nem kötődik semmilyen különleges kontextushoz, semmilyen szerephez, és csak a semleges maszk segítségével tapinthatjuk a szituáció mély rétegeinek dinamikáját. A búcsú nem egy gondolat, hanem jelenség, melyet csaknem tudományosan vizsgálhatunk. Ennek a témának a feldolgozása kiváló alkalom arra, hogy megfigyeljük a színészt, hogy érezzük a jelenlétét, a térérzékelését, megnézhetjük: vajon gesztusai és felvett testhelyezetei tartozhatnak-e bárki máshoz is, vajon sikerül-e eljutnia a gesztusok mindenki által felismerhető közös nevezőjéhez, sikerül-e megjelenítenie a minden búcsúk Búcsúját. A semleges maszk segítségével mindenki megérezheti azt, ami valamennyiünkben közös, ugyanakkor igen erősen előtűnnek az árnyalatnyi különbségek is. Ezek az árnyalatnyi eltérések nem a szerepekből adódnak, hiszen figurák nem léteznek, hanem a játékok eltérő természetéből. A testek különbözőek, de hasonlítanak egymásra a búcsú által, ami egyesíti őket. Ez a csoportos jelenség előrevetíti a kórust, amiről majd később ejtünk szót.

## Elemi utazás

A semleges maszk használatához az egyik alapgyakorlat az *Elemi utazás*. A természetben tett utazás során gyalogolunk, futunk, mászunk, ugrunk. A gyakorlatot egyedül végezzük, s bár többen mozgunk egyszerre a térben, nem lépünk kapcsolatba egymással.

*Napfelkelte van. Kiemelkedtek a tengerből és észrevesztek a távolban egy erdőt. Elindultok felé. Átvágtok a homokos tengerparton és bejuttok az erdőbe. A fák egyre sűrűbben állnak, a buja növényzet egyre áthatolhatatlanabb, keresitek a kivezető utat. Hirtelen, meglepetésre kijuttok az erdőből, ekkor egy hegy magasodik előttetek. Magatokba szívjátok a látványt, aztán nekivágtok a hegynek. Először csak szelíd lankákon, majd sziklákon kapaszkodunk fölfelé, végül már szinte függőlegessé válik a sziklafal, így sziklamászók módjára haladtok tovább. A hegytetőről változatos táj képe tárul elétek: egy patak iramlík le a völgybe, majd egy síkságot láttok, végül a mélyben a sivatagot. Lementek a hegyről, átkeltek a hegyi patakon, végimentek a síkságon, aztán a sivatagon, s végül lenyugszik a Nap.*

Az a természet, amelyet itt felderítettünk, egy nyugodt, semleges, egyensúlyban lévő természet. De nem valami cserkész természetjárásról van szó, kezünkben a gyakorlati tanácsokat tartalmazó kézikönyvvél, hisz ez csak távolságot teremt az ember és a természet között. A semleges maszkhoz közvetlenül szól a természet. Amikor átvágok az erdőn, én magam vagyok az erdő. A hegytetőn az az érzésem támad, hogy lábaim a völgybe érnek, s én magam vagyok a hegy. Elkezdődik egy bizonyos preidentifikáció. Az *Elemi utazás* azért is fontos téma, mert előkészíti az identifikációs gyakorlatokra.

Szimbolikus utazás ez, mely lehetővé teszi, hogy a tanítványokat közelebb vigyük a téma költőiségéhez: felidézzük Dante *Isteni színjátékát*, Shakespeare *Viharját* vagy Brecht *Állítsátok meg Arturo Uit!* című darabját. A folyón való átkelést összehasonlíthatjuk azzal, amikor átlépünk a kamaszkorból a felnőtt korba: a víz sodrása, örvénylése, az ugrások, zuhanások, a beszívargások, a felbukkanások hol az egyik, hol a másik parton, mind-mind olyan mozgások, amelyek ennek a kornak az érzelmeit tükrözik. Mint minden más mozgássorban, ebben is a lehetőségek széles skáláját kínálom fel a tanítványaimnak arra, hogy különböző képekkel gazdagítsák ezt az *Utazást*, nem úgy, mint egy egyszerű földrajzi körút esetében.

A gyakorlat folytatásaként újra ugyanerre a témára improvizálunk, de szélsőséges dimenziókban, rossz időjárási és természeti viszonyok között.

*A tenger haragos, hullám vet ki bennünket a partra. A tengerparton zivatar söpör végig. Az erdő fokozatosan lángba borul. Amikor feljutunk a hegyre, a föld megremeg, földcsuszamlások támadnak, majd le-gördülünk a már megáradt patak irányába. Fákba kapaszkodunk, majd eljutunk a sivatagig, ahol homokviharba kerülünk.*

### Azonosulás a természettel

A semleges maszkkal való gyakorlatok sorában a különböző azonosulások jelentik a harmadik állomást. Természetesen nem teljes identifikációról van itt szó, ez túlságosan veszélyes lenne, hanem az azonosulás eljátszásáról.

A maszkot viselő tanítványoktól először azt kérem, hogy váljanak természeti elemekké: vízzé, tűzzé, levegővé, földdé.

Amikor a vízzel azonosulnak, a tengert játsszák el, illetve folyókat, tavakat, tócsákat, vízcseppeket. Feladatunk a víz dinamikájának megragadása a legszelídebb formáitól kezdve a legvadabbakig.

*Állok szemben a tengerrel, nézem a vizet, beszívom a tenger illatát. A légzésem igazodik a hullámozgás ritmusához, majd lassan megfordul a kép, s én magam válok tengerre.*

A levegőt mindenekelőtt a szél jelenti, s azon dolgok által érzékeljük, amelyeket mozgásba hoz: falevelet, pléhlemezt, rongydarabot. Lehet ez ellenszél, huzat, bármi, ami fűj, felborzol, kavargat.

A föld egyszerre az, amit gyúrni, formázni lehet, de ugyanakkor fa is, mely számomra a föld legjelentősebb szimbóluma, hisz a földben gyökerezik. A színész számára az egyik legnagyobb dolog a fa megjelenítése. Képesnek kell lennie arra, hogy valóban gyökeret verjen a talajba, egyensúlyban tartva a testét. Ha egy színésznőnek Csehov *Sirályát* kell eljátszania, nem fogja tudni kidolgozni a sodródást, a légiességet, ha előzetesen nem tapasztalta meg, hogy milyen gyökerekkel a földbe kapaszkodni.

Végül pedig a tűz. Az elemek közül ennek a megformálása a legmunkaigényesebb, mert a tűz csakis önmagára.

Az elemekkel való azonosulás mellett hivatkozni szoktam néhány szerzőre is, kezdve Gaston Bachelard-ral, az anyagi természetű képzelet elemzőjével, aki a *L'Air et les Songes* című művében mélyrehatóan vizsgálja a tüzet mint elemet. Azoknak, akiket érdekelnek az elgondolásai, fontos tudniuk, hogy csak akkor hivatkozom rá és a többi szerzőre, ha már a tanítványaim átérték a maszkos élményt, semmiképp sem előbb.

Azt mondhatnánk, hogy a haragos szél a féktelen düh szimbóluma, az ok és cél nélküli haragé. A vihar nagy írói (...) kedvelték ezt a megközelítést: váratlan vihar, ok nélküli fizikai tragédia. (...) Ahhoz, hogy mélyen átéljük az orkán képeit, meg kell tudnunk, milyen a dühödés és értelmetlen akarata. A túlságosan nagy szél maga a harag, mely mindenütt ott van és sehol sincs, mely mindegyre újjászületik önmagából (...) A szél fenyegető és üvöltő, de alakot csak akkor ölt, ha porral találkozik: így láthatóvá válik, ettől pedig nyomorulttá és szálmasszá lesz...

*Gaston Bachelard: L'Air et les Songes, José Corti, 1943, 256-257. o.*

Miután gyakoroltuk az azonosulást a természeti elemekkel, különböző anyagoknak képzeljük magunkat: fának, kartonnak, fémnek, folyadékoknak. Ennek a feladatnak az a célja, hogy a színész egyrészt kitágítsa a referencia-mezőjét, másrészt hogy minél érzékenyebbé váljon a különböző anyagokra, valamint az egyetlen anyagon belüli apró eltérésekre. A ragacsos, a zsíros, a krémes, az olajos stb. eltérő dinamikájúak. Azt szeretném, ha a tanítványaim izlelgetnék a dolgokat, pontosan úgy, mint az ínycsik, aki különbséget tud tenni finomabbnál finomabb ízek között is. Igen hosszú munkát igényel az, hogy kifejlődjön ez a fajta fogékonyság az árnyalatok iránt. Ezt követheti a különböző színek, fények, szavak, ritmusok és terek érzékelése, ezt nevezzük *egységes költői alapnak*. Ekkor már lekerülhet a semleges maszk.

### Az átvitel

Az azonosulás olyan pillanata a munkának, melyet a dráma területén is fel kell használni. Ennek érdekében a *transzfer módszert* alkalmazom, mely abból áll, hogy úgy próbáljuk jobban kifejezni és eljátszani az emberi természetet, hogy a természet elemi energiáit, az állatokat, az anyagok dinamikáját hívjuk segítségül. Az a célunk, hogy eljussunk a realista játékon kívül eső színházi transzpozíció szintjére.

A módszernek kétféle alkalmazási módja van. Az elsőnek az a lényege, hogy természeti elemeket vagy állatokat humanizálunk, viselkedéssel ruházzuk fel, megszólaltatjuk őket, kapcsolatba léptetjük őket másokkal. Ha például megszólaltatjuk a tüzet, akkor abban a szorongást és a haragot hangsúlyozzuk. A levegő humanizálásával kiemelhetjük a kapaszkodó-nélküliséget, az állandó mozgásos állapotot, a szél bizonytalan, kiszámíthatatlan ritmusát, a megkapaszkodás nélküli ide-oda vándorlást.

*Egy reggel felébred a tenger!*

*A fürdőszobában fészülködik a szél!*

*Öltözködik a fa!*

*Valaki dühösen kopog az ajtón... a tűz! Belép!*

*Négy fa találkozik egy padon, kezét fognak, beszélgetnek.*

Eljátszani egy fát, megszólaltatni, ember módjára viselkedtetni, ez azt jelenti, hogy a szerep költői transzponálásába kezdtünk. Ilyen esetben az elmondott szöveg nem lehet reális, csakis áttételes. Ha egy fának akarunk szöveget írni, akkor óhatatlanul olyan mondatok születnek, amelyek inkább az abszurd színház sajátságaihoz állnak közel. Ez a fajta transzfer jól mutatja, hogy a színházban a szavaknak, akárcsak a mozdulatoknak el kell érniük egy bizonyos transzpozíciós szintet.

A transzfer másik lehetséges megvalósítása során az előbbi jelenségeket a visszájukra fordítjuk. Az emberi alakból indulunk ki, és engedjük, hogy lassan-lassan a játék során előbújjanak belőle a mélyén lakozó elemi vagy állati jellemvonások. Úgy lehet ezt elképzelnünk, mint amikor a papírai között kotorászó, motozó emberből előbukkan a benne szunnyadó egér, vagy amikor másvalaki lángra lobbant a haragtól vagy a szerelemtől stb.

Ha a színész (vagy a szerző) kipróbálta magát ezekben az azonosulásokban, a lehető legtöbb állatra vagy természeti erőre jellemző mozgásban, akkor később képes lesz arra, hogy ezeket a tapasztalatait felhasználja szerepei eljátszásához (vagy megírásához), s ezáltal jobban ki tudja majd fejezni a mély, emberi vonásokat. Egy sor olyan összetett és pontos hivatkozási alapra tett szert, amelyekre a későbbiekben nyugodtan támaszkodhat.

Az identifikációs gyakorlatok legfőbb eredménye az, hogy mindenkiben nyomot hagynak, fizikai kapcsolódásokat hoznak létre a testben, ahol párhuzamosan futnak a drámai indulatok, amelyek így utat találnak a kifejezés felé. Ezek a gyakorlatok, melyek a teljes csendből és mozdulatlanságból a számos mozgásgyakorlat elvégzésével a lehető legnagyobb mozgásig fejlődnek, mindörökké a színész testébe ivódnak. A játék pillanatában pedig újra felelevenednek. Amikor majd évek múltán a színésznek el kell játszania egy szöveget, ez a szöveg majd megszólaltatja a testét, amelyben a kifejezéshez bőséges anyagot talál. Ennek tudatában kezdhet el beszélni a színész. Hisz valójában a természet a mi legelső nyelvünk, és a test még emlékszik erre.

## Maszkok és ellen-maszkok

### A játék szintjei

A semleges maszk egyedülálló: a maszkok Maszkja. Miután ezt kipróbáltuk, mindenféle más maszk is következhet, a lehető legkülönbözőbbek, melyeket összefoglaló néven *expresszív maszkoknak* hívunk. Míg semleges maszkból csak egyféle létezik, addig expresszív maszkból végtelen sokat ismerünk. Készíthetik ezeket maguk a tanítványok, de lehetnek előre gyártottak is; ezek a maszkok egy játékszintet kínálnak, vagy jobban mondva egy játékszintet írnak elő. Expresszív maszkban játszani annyit jelent, mint eljutni a színházi játék egyik alapvető dimenziójáig: az egész testet bevonni a játékba, erős indulatokat élni át, és készletét érezni ezek kifejezésére – egy színész számára mindezek referenciaként szolgálnak.

Az expresszív maszk egy szereplő legfőbb vonásait mutatja. Egyszerre strukturálja és egyszerűsíti a játékot, mivel megszabja a test számára a jellemző attitűdöket. Mivel a maszk az egész test számára előírja a megfelelő magatartásmintákat, ezért megtisztítja a játékot, kiszűri a sokféle lélektani szempontot. Az expresszív maszkos játék olyan alapstruktúrára épül, ami a maszk nélküli játékban nem létezik, így a játékot nagyon alaposan ki lehet dolgozni. Ezért nélkülözhetetlen ez a munka a színészképzésben. Akárhogy is, valamennyi színház hasznosítani tudja egy olyan színész tapasztalatait, aki már játszott álarcban. A tanítás ilyenkor nem direkt, hanem indirekt módszerrel történik, ahogy számos sportedzésen is, mintegy visszahatásképp. Ahhoz pél-

dául, hogy valakiből jó súlylökőt faragjunk, sokat kell futtatnunk is, vagy hogy valaki jó dzsúdós legyen, erősíteni kell az izmait is. A színház világában ugyanilyen fontosak a kitérők. Soha nem egyenes út vezet el oda, ahová el akarjuk juttatni a tanítványokat, az igazi Iskolában mindez közvetetten történik. Ha valaki azt mondja nekem, hogy bohóc akar lenni, akkor előbb azt javaslom neki, öltön semleges maszkot, dolgozzon színpadikórusban, majd kiderül, valóban bohóc-e.

Az *expresszív maszkok* családjába tartoznak a *lárvasmaszkok*, a *karakter-maszkok*, végül pedig a *védő* (vagy egyéb hétköznapi használatra való) *maszkok*, melyek nem tartoznak a priori a színház világába.

Maszkvásárt rendezünk, ahol minden tanítványom bemutathatja a saját maga készítette maszkot, amit aztán közösen ki is próbálunk. Először is azt kérem tőlük, hogy ne a saját maszkjukat vegyék fel, jobb, ha előbb másvalakiét próbálják ki. Így el tudnak távolodni az általuk készített maszktól, s meglátják azt kívülről, mozgás közben. Némely maszk nagyon szép, de ez nem elég. Egy jó színpadis maszknak meg kell hogy változzon a kifejezése a színész testének mozgását követve. Célom az, hogy olyan maszkot sikerüljön készíteniük, ami valóban *mozog*.

Az első maszkok gyártása során számos olyan hiba fordul elő, amelyek pedagógiai szempontból érdekesek lehetnek. Amikor tanítványaim először készítenek maszkot, nagyon gyakran öntik gipszbe a saját arcukat, vagy pedig olyan maszkot készítenek, ami teljesen megfelel az arcuk méreteinek. Holott említettük már: a maszkban való játékhoz elengedhetetlen, hogy legyen némi távolság a színész arca és a maszk között. Ezért szükséges az, hogy a maszk vagy nagyobb, vagy kisebb legyen, mint az arc. Olyan maszkban nem lehet játszani, amely pontosan követi a színész arcának vonalát, vagy amely – ez még rosszabb! – hozzátapad az arc-bőréhez. Az ilyen maszk halott maszk!

Semmi értelme sincs annak, hogy mielőtt játszani kezdenénk, órákon át elbűvölten koncentrálnunk egy maszakra. Inkább jól meg kell mozgatni. Meg kell próbálni minél gyorsabban, minél több helyzetbe belevinni: most boldog, most szomorú, most féltékeny, most sportos stb. Ahogy különböző helyzetekben próbára tesszük a maszkot, észre kell vennünk, hogy melyikben felel meg, s melyikben nem. Csak akkor kezdünk valóban megismerni egy maszkot, ha már kiállta ezt a próbálgatást. Természetesen ugyanaz a maszk nem felelhet meg minden helyzetben, hanem csakis bizonyos szituációkban juthat érvényre.

A maszkvásár során kitágul a munka tere. Ezután én is elhozom azokat az expresszív maszkokat, amelyek karaktereket, különleges szereplőket ábrázolnak. A tanítványaim igyekeznek mind közelebb férkőzni ezekhez a szerepekhez, felveszik a maszkot, de úgy, hogy alatta nem vágnak a maszkéhoz hasonló grimaszokat, nem a külsejét akarják utánózni, és soha nem is nézegetik így magukat a tükörben. Álarc mögé bújni annyit jelent, hogy megérezzük azt, amiből a maszk született, rátalálunk a lényegére, keressük azt, ami csak benne szólalhat meg. Ezek után válik lehetővé, hogy belülről játsszuk el a szerepet.

A *commedia dell'arte* félmaszkjaival ellentétben az expresszív maszkok elfedik a teljes arcot, s nem beszélhet alattuk a színész. Karaktereket, gyakran a hétköznapi életből vett figurákat jelenítenek meg. Amelto Sartorit az utca emberének és a padovai egyetem professzorainak arckifejezése ihlette. Egyesek szerint hasonló forrást jelentettek számára a politikai élet szereplői is. Bár az általa készített maszkok kissé túlzóak, mégsem karikatúrák. Az a fontos, hogy miközben játszunk bennük, komplex érzelmeket tudunk kifejezni. Hiszen egy olyan maszk, amely mindössze egyetlen elkapott pillanatot tud csak kifejezni, amilyen például egy örökké csak „nevető” arc, az nem maradhat hosszú ideig a színen, csak átvonulhat rajta. Egy jó expresszív maszk viszont változásra képes: hol szomorú, hol vidám, derűs, sohasem merevedik végérvényesen egyetlen pillanat megjelenítésébe. Elkészítésében is ez okozza az egyik legnagyobb nehézséget.

Az expresszív maszk kétféleképpen használható. Vegyük például az úgynevezett „jezsuita álarcot”, aminek a két profilja aszimmetrikus, az egyik hangsúlyosabb, mint a másik. Ebben játszhatunk egyrészt úgy, hogy jezsuitának érezzük magunkat, megpróbálunk ráhangolódni a szerep pszichológiájára, melyből sajátos viselkedése, mozdulatai és testtartása fakad, ez így egyben egy bizonyos *forma* forrása is lesz. Másrészt hagyatkozhatunk magára a formára, melyet a maszk felépítése kínál. Így a maszk olyanná válik, mint valami közlekedési eszköz, ami magával ragadja az egész testet, és viszi előre a térben, olyan mozdulatokat adva neki, amelyek életre keltik a szerepet. A „jezsuitánk” soha nem támad szemtől szembe, előbb mindig kihasználja a maszk kínálta kacskaringós kerülőutakat, hogy majd csak ezután engedjen szabad folyást a mozgásokat kísérő érzelmeknek, érzéseknek. Ilyenkor a szerep a formából születik.

## Formába bújunk

Különösen a *lárva-maszkok* használatakor van módunk arra, hogy kipróbáljuk a formába bújást. Ezeket a maszkokat a '60-as évek Svájcában, a Bázeli Karneválon fedezték fel. Olyan nagyobb maszkokról van szó, amelyeknek még nincs valódi emberi arcuk. Csupán egy nagy orruk van, ami hol golyóbisra, hol dorongra, hol valamilyen szúró szerszámmra emlékeztet. Ezekkel a maszkokkal két irányban dolgozhatunk.

Egyfelől dolgozhatunk karikírozott szerepeken és helyzeteken, kicsit úgy, mintha humoros rajzokat készítenénk. Ahogy az életben is, a maszkokat igazi kosztümbe, kalapba stb. öltöztetjük, életszerű helyzeteket teremtünk, s ezeket átültetjük a maszkok világába. Másfelől pedig megkereshetjük a maszkok állatszerű vagy fantasztikus lényekre emlékeztető vonásait.

*Máshonnan érkeztek ezek a lények, fogságba ejtettük őket, és most a reakcióikat figyeljük. Valóságos szereplők folytatják a vizsgálatot, fehér ingben, maszk nélkül: fárasztják a maszkokat, egy bottal lökdösik, ijesztgetik őket... és figyelik, hogyan viselkednek.*

Ez a vizsgálódás segít megismerni egy meghatározhatatlan, furcsa népséget.

Az, hogy egy befejezetlen, így a megszokottól szükségszerűen eltérő testet fedezünk fel, serkentőleg hat a képzeletre.

A maszkok sorából nem hagyhatjuk ki a hétköznapiak során használatos maszkokat sem, mint pl.: a hoki- vagy a símaszk, hegesztőmaszk... Ezek mind védőmaszkok: védenek a hideg, a tűz, a fény, a szél ellen. De vannak köztük leplező álarcok is, amik segítenek felfedezni a dolgok rejtett arcát, a titokzatosságot, a kémjátékot. Vigyáznunk kell azonban a maszkok készítésekor, mert bár számos dolgot felhasználhatunk, mégsem alkalmazhatunk mindent maszkként. Egy fejünkbe csapott lábas vagy szűrő még nem elég, ezek csak „bóvli maszkok”. A különböző gyakorlatok során én mindig a valódi színházi maszkot keresem, mely emberiséget közvetít, megköveteli a transzponálást, és lehetővé tesz egy bizonyos szintű játékot.

Miután begyakoroltuk a maszkos játékot, azt szoktam javasolni, hogy csinálják épp az ellenkezőjét annak, amit a maszk megjelenésében sugall. Például ha egy maszk egyértelműen a „hülye” alakítására készített, akkor játsszuk el előbb így: legyen a szereplő idióta, félénk, ügyetlen, majd legyen mindennek az ellenkezője, váljék tudóssá, zseniálissá, magabiztossá, rendkívül intelligenssé. Ekkor a színész azt játssza, amit mi *ellenmaszknak* hívunk: ugyanazon maszk mögött egy második szerepet is megjelenít, s így sokkal érdekesebb mélységeig tud eljutni. Ez a játék rádöbbsen minket arra, hogy az embereknek nem feltétlenül olyan az arcuk, amilyenek valójában, s minden szereplőnek van egy reliefje, ami mögé kell nézni. A gyakorlat harmadik része csak bizonyos maszkokkal valósítható meg, ilyenkor ugyanannak a szereplőnek kell egyszerre játszania a maszk szerint és a maszk ellenében.

A semleges maszktól eltérően az expresszív maszk lehetővé teszi, hogy eljussunk ugyanazon a témán belül ahhoz, amit én egy szerep elágazásainak nevezek. Amikor egy férfi és egy nő semleges maszkban találkozik, akkor kapcsolatuk közvetlen, egyenes. Itt nincs helye ferde vonalnak, kitérőknek. A férfi és a nő meglátják egymást, egyenes vonalon közelednek egymás felé, semmilyen akadály nem áll a kapcsolatuk útjába. Expresszív maszkban viszont megváltozhat a téma, pl. így:

*A férfi és a nő találkoznak... a postán.*

*A férfi bélyegért jött, a nő ezeket árulja.*

Az érzelmek és a szituáció lehetnek ugyanazok is, de az expresszív maszkos szereplők nem mozoghatnak egyenes vonalban. Megjelennek a drámai elágazások: férfi és nő meglátják egymást..., sarkon fordulnak, majd oldalról visszajönnek, egyikük közelít, másikuk hátrál stb. Természetesen ez a jelenet maszk nélkül is játszható, de a játékot jobban kitágítja és felerősíti, ha használunk maszkot, így a részletek helyett a lényeges attitűdök kapnak hangsúlyt. Nem a téma a fontos, hanem az, ahogyan játsszuk, illetve az elért transzpozíciós szint. Ha maszkban játszunk, a gesztusok vagy csökkennek, vagy felerősödnek, a lélektani játékban oly kiemelkedő fontosságú tekintet a fej és a kezek helyettesítik, így ezeknek ettől kezdve igencsak megnő a jelentőségük. A valódi tárgyak használata tovább gazdagíthatja az expresszív maszkos játékot.

Végül pontosítanom kell, hogy az általam említett maszkoknak nincs semmi közük az olyan szimbolikus maszkokhoz, amelyeket a keleti táncszínházakban használnak pontos, rögzített mozdulatok kíséretében. A színház egyik fontos dimenziója a szimbolizmus, de ez csak a munkánk folytatásaként következhet. Ahhoz, hogy rögzített, szimbolikus gesztusokat használjunk, előbb az életből kell merítenünk a mozdulatokat. Némelyik keleti maszk igen nagy, mint például amit Balin használnak, bár pantomimet játszanak vele. Ha mi használunk is néha afrikai maszkokat, akkor sem keressük az eredeti szimbolikus jelentését. Valójában a legnagyobb maszkok a japán no színházban vannak: elegendő a fej finom bólintása, s a szempillák lecsukódnak, így a tekintet már nem kifelé, hanem befelé irányul.

*Fordította: Böröcz Livia és Vatai Éva*

