

BILIBOK APOLLÓNIA

HATODIK NAP – EGY MOZGÁSELŐADÁS NYELVE

Kulcsszók: testnyelv, teremtéstörténet, mozgás, anyag, kapcsolatok.

A Vároterem Projekt¹ *Hatodik nap* című előadását többször láthatta a közönség, utolsó alkalommal 2023. december 16-án játszották a kolozsvári ZIZ – Művészeti és Szociális térben.² Az előadás rendezője Varga Hunor, mozgáskoordinátora Györgyakab Enikő, technikus Sipos Júlia, akik pedig játsszák: Veres Orsolya, Varga Hunor. Az előadás a férfi és a nő, az ember és ember közötti kapcsolatokat és azok társadalmi kontextusát vizsgálja, felvet egy sor kérdést: mi az ember és a nő szerepe a társadalomban? Hogyan befolyásolja ez a kapcsolatokat? Hogyan értékeljük az egyéni szükségleteket és az általános társadalmi normákat?

Ez a mozgáselőadás a teremtéstörténet mellett még abból indul ki, hogy megértse a kapcsolatok alapjait és azok társadalmi kontextusát. Azt próbálja körüljárni, milyen erők és korlátok határozzák meg ezeket a kapcsolatokat, hogyan próbáljuk megvalósítani önmagunkat és kielégíteni intim igényeinket, miközben szembesülünk az emberi gyarlósággal és a „nyers valósággal”. Egy olyan megközelítést kínál, amely segít megérteni ezen kapcsolatok sokszínűségét és komplexitását anélkül, hogy moralizálna vagy politizálna. A nézők számára ítéletmentes környezetet teremt, ahol könnyen azonosulhatnak a bemutatott helyzetekkel. Ez egy olyan művészi alkotás, amely nem különíti el a férfi és női szerepeket, hanem az emberi tapasztalatokat helyezi előtérbe.

A színháztörténet során a test különböző arányban kapott szerepet a színészi játékban. Volt, amikor a statikus pózok jellemezték az előadásokat, volt, amikor az esztétizált mozdulatok, volt, amikor a szöveg volt az elsődleges. Sztanyiszlavszkij lélektani realista színházában a cél, ahogy a könyvében is szerepel, „a szerep és a darab »belső emberi életét« megteremtsük, és ezt esztétikai formában, a színpadi

¹ A Vároterem Projekt egy kolozsvári független színházi egyesület, ami 2010 óta létezik és hoz létre különböző előadásokat és projekteket. Éveken keresztül a ZUG.zone volt a játszóhelyük, amit ők alakítottak ki, és ahol nemcsak színházi események, hanem koncertek, irodalmi estek is helyet kaptak. 2021 óta a ZIZ – Művészeti és Szociális térben tevékenykednek. Előadásaik sokszor kísérletező formájúak, gyakran nyúlnak színházi nevelési eszközökhöz, a klasszikus formátumú előadások mellett gyerekeknek szánt előadások, osztálytermi előadások és más jellegű színházi formákkal is kísérleteznek.

² ZIZ – Művészeti és Szociális tér egy 2020-ban megnyitott összművészeti tér, amit négy egyesület: a Shoshin Színházi Egyesület, a Made in Pata-Rét, az Ecsetgyár és a Colectiv A hozott létre. A megnyitás óta a vezető egyesületek egy része megváltozott és jelenleg székhelyül szolgál a Vároterem Projektnek, a Shoshin Színházi Egyesületnek és a Made in Pata-Rétnek. A ZIZ egy helyszín a színház, a tánc, műhelyfoglalkozások, találkozások és új kapcsolatok számára.

művészet törvényei szerint megjelenítsük.” (Sztanyiszlavszkij 1988: 46) Vagyis az elsődleges cél a szerep belső, érzelmi életének a megteremtése, kiformálása. Persze, a test sem marad ki a színész szerepformálásának eszközei közül. Sztanyiszlavszkij elvárása, hogy a színészek sose cselekedjenek a színpadon „csak úgy »általában«, a cselekvés kedvéért; csakis megalapozottan, célszerűen és eredményesen.” (Sztanyiszlavszkij 1988: 52) Elméletéhez hozzátartozik az, amit a mai szlengben a színészek bentről kifele dolgozás módszerének neveznek, azaz „a színpadi cselekvéshez elengedhetetlen a belső megalapozottság, és hogy a cselekvésnek logikusnak és megvalósíthatónak kell lennie.” (Sztanyiszlavszkij 1988: 57) A karakter érzelmi világának tehát előbb kell teljesnek és elevennek lennie, azután tud az a cselekvésekben is megjeleníteni.

Test és mozgás

Sztanyiszlavszkij elmélete nyomán számos színházi szakember, rendező helyezte előtérbe a testet, mint színészi eszközt. Edward Gordon Craig megalkotta az übermarionett-elméletét (Craig 1994: 34–46). Ebben Kékesi Kun Árpád értelmezése szerint nem az embert, hanem a színészt utasítja el Craig, mivelhogy „változó és esetleges pszichológiai folyamatok determinálják a [színész] testi megnyilvánulásait: az érzelmek, amelyek a legkevésbé sem tekinthető művésztől, »birtokba veszi, s kedve szerint ragadja testét ide-oda; engedelmessé bábba változtatja.«” (Kékesi 2007: 102) Craig tehát azon teoretikusok közé tartozik, akik az érzelmeket olyan befolyásoló tényezőknek tartja, amelyek tökéletlenséget, esetlegességet válthatnak ki a színpadon, az illúziószínház színészét utasítja el, aki természetes próbál lenni, pedig a művészet mesterséges kreáció (Kékesi 2007: 102–103).

Craig elméletei után Mejerhold biomechanikája, majd Grotowski szegény színháza, a Grotowski-tanítvány Eugenio Barba és az Odin Színház munkássága is egy-egy fokozat a mozgásszínház kialakulásának folyamatában. Ők tehát Sztanyiszlavszkij elméletéhez képest másként gondolkodtak a test és az érzelme viszonyáról. Barba továbbfejleszti a Grotowskitól tanultakat és kiegészíti olyan elméletekkel és gyakorlatokkal, amelyeket az ázsiai színjátszásra (a No színházra, a kabukira, a kyögenre) jellemzőek, hogy kialakítson egy saját filozófiát és módszert. Módszere a testre összpontosít, ami alapján a színésznek egy hétköznapi túli testhasználattal kell rendelkeznie; ez „az energia tékozlásán” alapszik, a „maximális energia-befektetés, minimális eredmény” elvét használva (Barba 2001: 27). „A hétköznapi túli testhasználat kifejtése érdekében a színész a fiziológia tanulmányozása helyett megfelelő külső ingerek olyan hálózatát alakítja ki, amelyekre fizikai történésekkel reagál.” (Barba 2001: 49) Vagyis Barba elméletében a külső inger hat a színészi játékokra és az határozza meg a történetet.

De hogyan definiáljuk a mozgásszínházat? „A színházi világ angol nyelvterületein physical theatre-nek hívják azt a fajta előadást, mely főleg a színész testén, nem pedig a szövegen vagy annak értelmezésén alapul.” – írja Patrice Pavis (2008). Viszont a magyar a nyelvben három fogalmat használunk: mozgásszínház, táncszínház és fizikai színház. Véleményem szerint ez a három fogalom három különböző jelentést és színházi esztétikai rendszert takar, ennek a tisztázása egy

másik tanulmány tárgya lenne. Mindegyik megnevezés közös jellemzője, hogy nagyon erősen jelen van az előadásokban a test, annak a jelenléte, mozgása és értelmezése.

Test és testnyelv az előadásban

A *Hatodik nap* esetében e tanulmány azt vizsgálja, hogy miként jelenik meg a test az előadásban és milyen testnyelv jellemző rá, kitérve különböző motívumokra, az anyaghasználatra. Fontos információ, hogy a *Hatodik nap* alatt egyetlen egy artikulált kifejezés hangzik el: KÉSZ! A színpadi szituációban annyi történik, hogy a női szereplő (Veres Orsolya) a férfi szereplő (Varga Hunor-József) hátán levő, asztalként funkcionáló deszkán lisztet és tejet gyúr össze, és abból kifformálódik a tészta, amely tökéletes állagú lesz, nem túl folyékony, nem túl kemény, még formálható, de nem esik szét formálás közben. Kész lesz ez a tészta-labda vagy tészta-gyerek, az értelmezés nyitva marad. És ekkor halljuk meg, hogy KÉSZ! Ennek a szónak az értelmezése is a nézőre hárul. És – akár tágabb szemszögből nézve vagy értelmezve – az előadást a teremtéstörténet konnotációjaként olvasva, a teremtés befejezését is jelentheti. Vagy akár a pontot, ahol Ádám és Éva kiűzetik az Éden kertjéből. Hiszen ettől a momentumtól kezd az előadás a tréfás, komikus-humoros hangulatból drámaivá, komor hangulatúvá válni.

A cím, *Hatodik nap*, ugyancsak a teremtéstörténetet juttatja elsődlegesen az eszünkbe, amit az előadás a későbbiekben többször is megerősít. A bibliai hatodik nap a következőképp hangzik: „*És monda Isten: Teremtsünk embert a mi képünkre és hasonlatosságunkra; és uralkodjék a tenger halain, az ég madarain, a barmokon, mind az egész földön, és a földön csúszó-mászó mindenféle állatokon. Teremté tehát az Isten az embert az ő képére, Isten képére teremté őt: férfiuvá és asszonyyá teremté őket. És megáldá Isten őket, és monda nekik Isten: Szaporodjatok és sokasodjatok, és töltsétek be a földet és hajtsátok birodalmatok alá; és uralkodjatok a tenger halain, az ég madarain, és a földön csúszó-mászó mindenféle állatokon. [...] És látá Isten, hogy minden, a mit teremtett vala, imé igen jó. És lőn este és lőn reggel, hatodik nap.*”³ Vagyis a hatodik nap a teremtéstörténetben az élőlények és köztük az ember megteremtése Isten képére. Ehhez kapcsolódik az előadás is és az ember teremtését és bűnbeesését követi le absztrakt módon, a tánc, mozgás eszközét használva.

Anyagiság és értelmezések

Ahogy a fenti leírásból is levonható, az előadás folyamán jelentős szerepet kapnak az anyagok. Amikor beérkezünk a térbe, a színpad egy fehér, szinte átlátszó függönnyel van elzárva a nézőtértől. A nézőket egy tetőtől talpig fekete ruhába öltözött alak fogadja, akinek a szeme, szája és orra ékkövekből áll. Nem láthatja a néző, hogy kit figyel éppen, viszont, ha őt figyel az alak, azt óhatatlanul megérzi. Itt kiemelném azt a színészi jelenléte és testtartást, amelynek hatására a néző ezt észreveszi, holott nincs más konkrét jel arra, hogy valakit figyelne az ékkő-szemű

³ *Szent Biblia*. Ford.: Károli Gáspár. Magyar Biblia Tanács, Budapest, 1991. Mózes I. könyve 1.2. 26–31.

alak. A kezdőképhez az is hozzátartozik, hogy minden néző székére egy-egy piros luftballon van kötözve és a feketeruhás alak egy piros zselét őriz. Az előadás klasszikus stúdiótéri felállásban történik, vagyis az emelkedő nézőtér a játszótérrel szemben helyezkedik el. A székek között egy sávon közlekedhetnek a nézők, illetve a színészek is ezt az utat használják az interaktív részeknél, hogy megközelítsék a nézőket. A feketeruhás alak ennek a sávnak a végén áll és a zselé egy pulpitusra helyezve van kiemelve. Az előadás első jelenete után a fekete ruhás alak eltűnik a nézőtér mögött, otthagya a pulpituson a zselét, ezáltal a fekete ruhás alak akár a Teremtéstörténetből származó kígyó megtestesüléseként is értelmezhető.

Ugyancsak a nézők mögül jelenik meg egy új karakter, míg a másik a színpadot eltakaro függönyök elől bújik elő. Két fehér ruhás, mozgásában kissé majmokat idéző embert látunk, akik idegenek egymásnak az előadás kezdetén, időközben egymáshoz nőnek. A női alak fehér jelmezen egy női nemiszervre hasonlító díszet láthatunk, majd a férfi szereplő nadrágjából is előkerül egy hosszú, piros anyagdarab, kialakul egy erős szexuális utalásokkal telített jelenet. Talán ez a legexplicitebb jelenet az összes közül; nincs sok értelmezési lehetőség, mindenkinek a fejében megjelenik a szexualitás kérdése, ami a továbbiakban is fennmarad témaként. A férfi és nő viszonya. Ember és ember közötti viszony.

Egy adott ponton megszabadulunk a fehér jelmezek látványától és a szereplők átöltöznek a nyílt színen, fekete sportruhába. Megjelenik a modern ember képe. A színek és a háttér is megváltozik, minden sötétebb lesz. A fehér függönyök lehullanak, a nézők székére akasztott luftballonokat sorra kilyukasztják a szereplők, bár ez még játékos módon történik. A háttérben megjelenik két függőlegesen kifeszített trambulín fémszerkezetbe beleállítva, láncokkal feldíszítve, amelyeket a néző alig vesz észre, viszont amikor a színészek elkezdenek ismételt nekiugrani a trambulinnak, akkor felfigyelünk a láncokra és az egész szerkezetre, ami az előadás második felében végig a szemünk előtt van. A színészek kisebb-nagyobb szünetekkel, hol felváltva, hol egyszerre ugranak neki ezeknek a szerkezetnek, van, hogy felmásznak rá és úgy vágódnak neki az anyagra a szenvedést, az emberi határokat, a belső falakat és az abban való megakadást szimbolizálva.

Változatos az anyaghasználat az előadás során és mindegyik különleges tartalommal hat a nézőre. A zselé, amelyet egy adott ponton megesznek a színészek, a fehér függönyök, amelyeken átlátunk, de negyedik falat húznak a színészek és a nézők közé, amely idővel megszűnik, a tészta, amely labdaként, testként, gyerekként és még néhány módon értelmezhető, fémláncok, amelyek zörgése és a repetitív mozdulat, ahogy a színészek nekiugranak, Prométheusz szenvedését juttathatják eszünkbe.

Test mint beszéd

A színpadon megjelenő testnyelv elemzésekor fontos szempont a minőségek megfigyelése. Nagyon sokat számít az, hogy egy-egy mozdulatot milyen minőségben kiviteleznek. Az előadás szépen játszik ezekkel a minőségekkel. Jelen vannak gyengéd mozdulatok, amelyek finomak, könnyedek, az előadás során sokszor törődéssel, szeretettel asszociálódnak. Vannak viszont durva mozdulatok, amelyek már az előadás második felében jelennek meg, amikor a test többször elesik, elesés és

felállás váltakozik, a test a falat vagy ajtót jelképező rugalmas térelválasztóknak csapódik. Sokszor fordulnak elő repetitív mozdulatok, amelyek célja rendszerint egy adott érzelem mélyítése vagy fokozása. Az előadás során többször megjelenik a két alak testnyelvében, hogy amikor izgatott állapotba kerülnek, az csak egy végtag gyors, repetitív mozgásában jelenik meg. Az érzelmek már olyan áthatóak és annyira intenzívek lesznek, hogy egy végtagban sűrűsödnek össze és annak ismétlődő mozgásában nyilvánulnak meg.

A mimika, vagyis az arckifejezés, az arcjáték ugyancsak a testnyelv nagyon fontos szegmense. A színészek játékában mindig fontos szerepet játszik a tekintet és a mimika. Ez esetben is vannak különböző játékmódok, amelyek ezt különböző módon használják, mint például a kisrealista színjátszás, a varieté, a pantomim stb. Az előadás során a mimika is többször szembetűnik, azokkal az alkalmakkal, amikor eltér a megszokott kifejezésmódtól és átmegy valamilyen fajta túlzásba. Ismételten megjelenik az arc kifejezésmódjának szélsőséges használata olyan szituációkban, amikor erős érzelmek törnek fel az adott karakterben.

Az előadás során az egyetlen szó mellett, amelyet a női karakter artikuláltan kiejt, nincs más szöveg, csak kísérőzene, illetve artikulálatlan hangok, amelyek a különböző mozgások során mintegy előtörnek a színészek torkából. Az artikulálatlanságnak köszönhetően állati jelleget kapnak a karakterek és e hangzók gyakorisága az előadás első felére, az Édenkertben való létre jellemző inkább, mint az üzentetés utáni részre. A kiadott hangok közé tartozik a sóhaj, levegővétel, ide tartoznak a hangos szuszogások is, mindezek többször is eszébe juttatják a nézőnek az emberi test törékenységét és mulandóságát.

Az előadásban tehát a szavak helyett a test és a test különböző megnyilvánulásai „beszélnek”. Mimika, gesztusok, mutatók, mozgások, lépések, hangok. E mozdulatok értelmezését sokszor a nézőnek kell elvégeznie. A mozgásszínház olyan műfaj, ahol gyakran több értelme lehet egy mozdulatnak, és annak értelmezhetősége a nézőn, annak kulturális beágyazottságán, „beavatottságán”, tájékozottságán, előzetes tudásán alapul. Viszont gyakran vannak olyan mozdulatok is, amelyeket nem kell vagy nem lehet értelmezni. A nézői agy mindig dekódolni szeretne és szeretné megérteni azt, ami a színpadon történik, viszont vannak olyan esetek, amikor nem szükséges föltétlenül minden mozdulatot megfejteni, hiszen vannak elemek, amelyek az esztétikájuk miatt szerepelnek az előadásokban. A *Hatodik nap* olyan előadás, ahol vegyesen jelennek meg értelmezhető és nem értelmezhető mozgáselemek, viszont az előadásról elmondható, hogy nyújt ugyan általánosabb értelmezési lehetőségeket, ezeken túl azonban a néző fantáziájára bízta a további olvasatok létrehozását.

Összegzés

A Vároterem Projekt *Hatodik nap* mozgáselőadása, ahogy a cím is jelzi, a bibliai történetből indul ki, a nő és férfi, az ember és ember kapcsolatából és a bűnbeesésből. Az előadás során találkozunk olyan jelenetekkel, mozgássorokkal, amelyek az eredettörténethez kapcsolódó értelmezéseket vetnek fel a néző fejében, viszont gyakran találkozunk olyan gesztusokkal és jelenetekkel, amelyek absztrakt módon közelítik meg a feldobott témákat. Az előadás nagy hangsúlyt helyez az

anyagokra, mind a test anyagára, mind a kellékként vagy díszletként megjelenő anyagokra. Az egyetlen artikulált szó, mondat, felkiáltás a női karaktertől elhangzó: KÉSZ! De vajon mi kész? Ennek az értelmezése is a nézőre bízva, mint sok más pillanaté, szimbólumé, gesztusé. Így válik az előadás különböző értelmezések halmazává, ahol mindenkinek és senkinek nincs igaza.

IRODALOM

- Barba, Eugenio 2001. *A papírkenő*. (Andó Gabriella, Demcsák Katalin ford.). Kijarat Kiadó, 2001.
 Craig, Edward Gordon 1994. *A színész és az übermarionett*. (Szántó Judit ford.). Színház Folyóirat, 1994. szeptember XXVII. Évf., 9. sz.
 Kékesi Kun Árpád 2007. *A rendezés színháza*. Osiris Kiadó.
 Pavis, Patrice 2008. *A fizikai színház*. (Freitag Orsolya, Lukovszki Judit, Miklós Eszter Gerda ford.). Színház Folyóirat 2008.11.29. <https://szinhaz.net/2008/11/29/patrice-pavis-a-fizikai-szinhaz/> (2024.01.31.)
 Szent Biblia. (Károli Gáspár ford.). Magyar Biblia Tanács, Budapest. 1991.
 Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics 1988. *A színész munkája*. Gondolat Kiadó, Budapest.

A ȘASEA ZI – LIMBAJUL UNUI SPECTACOL DE MIȘCARE

(Rezumat)

A șasea zi. Un spectacol de mișcare al Váróterem Projekt (Proiectul „Sala de așteptare”) cu doi actori, care pornește de la a șasea zi a creației biblice, adică de la crearea omului, precum și de la căderea în păcat și formarea omului modern, contemporan. Rolul relației dintre oameni, dintre bărbat și femeie, primește o importanță deosebită. Spectacolul utilizează mișcarea și dansul ca mijloace de exprimare, astfel încât limbajul său constă în mișcări, gesturi, mimici și sunete nearticulate, materialele utilizate având, de asemenea, un rol important. Studiul încearcă să analizeze modalitățile prin care aceste mișcări și semne uneori abstracte, alteori mai concrete pot fi interpretate ca purtătoare de însemnătate.

Cuvinte-cheie: limbaj nonverbal, creație biblică, mișcare, materiale, relații.

THE SIXTH DAY – THE LANGUAGE OF A MOTION SHOW

(Abstract)

The Sixth Day. A movement performance by Váróterem Projekt (Project Waiting Room) with two actors, which starts from the sixth day of biblical creation, that is, from the creation of man, as well as from the fall into sin and the formation of modern, contemporary man. The role of the relationship between people, between man and woman, takes on great importance. The show uses movement and dance as means of expression, so its language consists of movements, gestures, mimics and inarticulate sounds, and the materials used also play an important role. The study tries to analyze the ways in which these sometimes abstract, sometimes more concrete movements and signs can be interpreted as carrying meaning.

Keywords: nonverbal language, biblical creation, movement, materials, relationships.

Babeș-Bolyai Tudományegyetem
 Hungarológia Doktori Iskola
 apollonia.bilibok@gmail.com