

## „A szó előtti Ige”

◆ test - tánc - színház ◆

A színház tér, melyben idősíkok teremtésére és variálására nyílik lehetőség. Formaképző komponensei lehetnek a színész, a színpad, a díszlet, a kellékek, a fények és a néző. Különböző nyelvművek alakíthatóak az elemek felhasználási/nem felhasználási módjától és mértékétől függően, melyek többsége az európai színháztradícióban szövegcentrikusak.

Nem úgy a Varga Henrietta által is képviselt színházi irányzatban, ahol a „színpadi teret teljes egészében betöltő mozdulatokból és forgásokból olyan újfajta testi nyelv bontakozik ki, amely jelekre és nem szavakra épül”.<sup>1</sup> Jelekre, amelyek a XX. században az Artaud és Grotowski nevével fémjelzett új színháznyelvben, a keleti színház hagyományból, a japán nő, az indiai kathakali és a Bali-szigeti színház- és táncművészetből merítkeznek, noha nem az említett színházak alfabetikus jelrendszerének átvételéről van szó, hanem egy, a testet, a test jelen-létét előtérbe helyező nyelvről. Grotowski írja, hogy „[n]em törekszünk a jelek gyűjtésére (ahogy az a keleti színházban történik, ahol a jelek ismétlődnek), inkább arra, hogy a természetes emberi impulzusokból állandó elvonással desztilláljuk a jeleket, azaz megtisztítsuk mindattól, ami az átlagos viselkedés árnya a tiszta impulzuson”.<sup>2</sup>



Varga Henrietta mozgásvilága a formát öltő anyag aktusa, a *tiszta impulzusokra* tapadó táncos teste, ami nem a konvencionális, a jelentést formailag determináló, közös megegyezésen alapuló társadalmi jelekkel és gesztusokkal kommunikál, hanem azzal az *anarchikus nyelvvél*, mely „nem fogadja el a tárgyak közötti, illetve a formák és jelentésük között-

<sup>1</sup> Artaud, Antonin: *A Bali-szigeti színházról* = Uő: *A színház és az Istenek*. Válogatott írások. Orpheusz, Budapest, 1999. 151.

<sup>2</sup> Grotowski, Jerzy: *A szegény színház felé* = Uő: *Színház és rituálé*. Szövegek 1965–1969. Kalligram, Pozsony, 1999. 12.



*Molnár Edvárd fotója*

ti kapcsolatot [...], megjelenése olyan zűrzavar következménye, amely a káosz felé sodor bennünket”.<sup>3</sup> A testi megnyilatkozás spontaneitása, ami „nem zárja ki a szerep részletekbe menő felépítését”,<sup>4</sup> sőt, az alkotói és befogadói folyamatok egymásra vetülő tér-idő komplexumában, az elemek nyomán, *térbeli költészetet* hoz létre. Az *anarchikus nyelvből* fakadó poétikai vonatkozása (a jelet képező jelölő-jelölt-jelentés hármasságából) a jelölt relációját folytonosan destabilizáló nyelviség, ami egyúttal kizárja a jelentés rögzíthetőségének lehetőségét, „a táncos, aki felbontja és összezavarja a testi mozdulatok ökonómiáját, hogy aztán koreográfiájában megleglje őket, egyszerre érintetlen és megújult állapotukban”.<sup>5</sup>

Kivetkeztetni a jeleket önmagukból, amit explicit módon tesz a színész, a jelölő ruhadarabok magára öltése és levetkezése nyomán – sötét, a testvonalakat követő kényelmi ruházattól, a hosszú, fehér könnyedségével a teret belengő ruhán át, a mesevilágot idéző álmodott fodrokig (a kosztümök Varga Tünde munkáját dicsérik) –, amely metamorfózis az individuum/jelentés fogalmának (folytonos) dekonstruálódását tükrözi.



A Varga Henrietta teremtette színházi atmoszféra, tér és idő kereszteződése, „together”, hangzik el az előadásban, itt és most, együtt a színpadon, alkotó (színész) és befogadó (néző) nélkülözhetetlen szimbiózisának metszéspontjában, az alkotói (színész/néző) és befogadói (néző/színész) folyamatok átfedtségében. Nem elvonulni/elbújni szerepbe és szövegbe, hanem a jelenbe „állítódni” énként, lenni, értelmezett és értelmezői horizonton is, mert „hamis képzelgés azt hinni, hogy testies életünk annál inkább méltó lesz Istenhez, minél inkább eltávolodik pillanatnyi állapotunktól”.<sup>6</sup>

A *Makrancos hölgy* Katája (Shakespeare), *Hamlet* Ophéliája (Shakespeare), *Don Juan* Donna Elvirája (Molière), *Woyzeck* nagymamája (George Büchner) és *Medea* (Jean Anouilh) szólal meg a színészből, a táncosból, a nőből, kontextusukból kiragadottan, de magukkal hozva sorsukat, integrálódnak egy univerzális/semleges bárki számára nyitott térbe, ahol a színésznek „nem játszania kell, hanem lehatolnia tapasztalatai terébe, hogy testével és hangjával mintegy analizálja e tapasztalatokat”.<sup>7</sup>

A metamorfózisba épülő szövegek így nem eljátszott/megjátszott szerepek pillérei, hanem a Varga Henrietta által mindenkit/bárkit megszólí-

<sup>3</sup> Artaud, Antonin: i. m. 141.

<sup>4</sup> Grotowski, Jerzy: i. m. 33.

<sup>5</sup> Agamben, Giorgio (2009): *A megdicsőült test*. Losoncz Márk fordítása = *Híd*, 2011. 8–9. 132.

<sup>6</sup> I. m. 132.

<sup>7</sup> Grotowski, Jerzy: i. m. 71.

tó, sötétbe meredő tekintetének aktualizált *personái*. A kiszámíthatatlanul előtörő monológok a szokványostól eltérő artikulációban nyilvánulnak meg; a monoton hadarástól, a gúnyos hangnemen át, az (ironikusan) patetikusan ható beszédmódokig, melyek ily módon az emberi kommunikációban primer helyzetbe került verbalitást kérdőjelezik meg, és igazolják egyben azt, hogy „a szöveg önmagában nem uralkodhat a színházon, sőt csak azáltal kerül be a színházba, amit vele a színész művel, vagyis mint intonáció, mint hangtársítás, mint muzikalizált nyelv”.<sup>8</sup>



A nőiség (szó)szólója is a darab, ami azt a feminista nyelviséget és gondolkodást valósítja meg, mely során „a testből eredő írás a világ újraalkotását jelenti”.<sup>9</sup> Az őt (fentebb már említett) európai dráma hősnőjének tragédiája, mindenki/bárki tragédiájává lesz, az emancipálódást az individuum függvényébe állítja az előadás, a másiktól (a férfitől) nem függetlenedve, hanem éppen általa totalizálva. A sorssal és az önmagával vívott harc, az önkritika és az én-kép-küzdelem, a saját nőiségének folytonos felfedezése és elvesztése nyomán.

„Vagyis a kérdést a nőknek maguknak nem így kell feltenniük: »Mi a nő?«, hanem ismételniük és értelmezniük kell azt a módot, amelynek révén a nőiség a diszkurzusban hiányként, hibaként, a szubjektum negatív képmásaként és utánzataként határozódik meg.”<sup>10</sup>



Az előadás gazdagsága az elfogadott *szegénység állapotából* fakad, melyhez „nélkülözhetetlenek egyszerűen csak egy üres terem bizonyult”<sup>11</sup>, ahova a tárgyak nem eszközként/kellékként kerülnek, hanem autonóm létük teljességével. *Munkátlanságba* állított testek, ami „nem tehetlenség; ellenkezőleg, a munkátlanság éppen magának a képességnek az aktusban való megnyilvánulását teszi lehetővé”.<sup>12</sup> A spontán variabilitásnak kitett fizikalitások, itt-levésük természetességével vannak jelen, és nem (ki)szolgálják, de egymás hatótávolságában vannak. Így a rejtegetett reflektorok

<sup>8</sup> I. m. 16.

<sup>9</sup> Jones, Ann Rosalind (1981): *A test írása: A l'écriture féminine megértése felé*. In: Bókay A.–Vilcsek B.–Szamosi G.–Sári L. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szöveggyűjtemény. Osiris, Budapest, 2002. 495.

<sup>10</sup> Irigaray, Luce: *A diszkurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége*. Beszélgetés. In: Bókay A.–Vilcsek B.–Szamosi G.–Sári L. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szöveggyűjtemény. Osiris, Budapest, 2002. 488.

<sup>11</sup> Grotowski, Jerzy: i. m. 14.

<sup>12</sup> Agamben, Giorgio: i. m. 132.

esetleges funkcióba állítása nem csak fényforrásként van jelen, hanem „táncoló anyaggá” formálásaként is. Vagy egy láda felfedezése, érintése, bekebelezése, a kábelek térbe tekeredése és tekerése, a fától elválasztott, virágba borult ág ölelése, táncba lejtése; olyan térbeli megnyilvánulásokká konstruálódnak, melyben az anyag, „ha osztatlan egésznek nézzük, inkább folyam lehet, mint dolog”.<sup>13</sup>

Autonóm módon van jelen az Antal Attila improvizálta, gyakran szélsőséges tónusokban feszültséget kondicionáló zene, a *munkátlanságba* állított test(ek), a közönség, aki együtt rezdülve Varga Henrietta táncával és állapotával, egy lehetőségektől burjánzó teret és pillanatot teremt. Genezis-élmény, ami ezt a tagolt, részletekben észlelt világot visszavezeti a differenciálódási ponthoz, az *eszmélethez*, ösztön és értelem közös alapzatához, „melynek az egyetemes étellel egyterjedelműnek kell lennie”.<sup>14</sup>



A világra vetülő emberi tekintet, a perceptivitás összetettsége, ösztön és értelem, képzelet és valóság opponálása csúcsosodik ki a felbukkanó Marie (Woyzeck) meséje nyomán, melyben a távolból ragyogó Hold közelebb érve csupán kiszáradt fa, a tündöklő Nap elhervadt napraforgóvirág, a csillagok feltűzdelt aranylegyek, a Föld pedig visszatekintve nem egyéb felborult fazéknál.

Válaszút helyett a jelen-pillanat örökmozgó, lét- és színházélményt formáló spirál „zárja” az előadást, álomban/álmodásban oldódik (*Somniare somnia* – Álmod az álmodás címe) a létre nehezedő kérdés/súly alól a színész, önmaga és a világ körüli forgása, az *eszmélet* perifériáján zajlik, ahol minden „valami titkos lelki impulzusba torkollik, sőt onnan is származik. Ez az impulzus pedig nem más, mint a szó előtti Ige”.<sup>15</sup>



A Varga Henrietta által „létformált” tánc- és színházi előadások a Kosztolányi Dezső Színházban, az Újvidéki Színházban és az újvidéki Szerb Nemzeti Színházban is bemutatásra kerülnek különböző időközönként *Önálmodás*, *Somniare somnia* vagy más (elkövetkező) címek alatt, de megemlítenéd még a *Five for two* is, amit társával, Döbrei Dénessel kooperálva vittek színre.

<sup>13</sup> Bergson, Henri: *Teremtő fejlődés*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1930. 172.

<sup>14</sup> I. m. 172.

<sup>15</sup> Artaud, Antonin: i. m. 156.