

Útkeresés mozgásban. „Az út végén a folyó” című előadásról

DOI : 10.46522/S.2025.01.12

NAGY Imola PhD

University of Arts Târgu-Mureş
imolanagy@gmail.com

Abstract: Research in Movement. About the "The River at the End of the Road"

The Hans-Thies Lehmannian concept of chora-graphy is not only the latest attempt to describe contemporary theatre but inevitably refers back to the beginnings that can be recalled. Thus, a less emphasized but more important aspect of the concept of chora-graphy arises: its approach from the side of movement in addition to (and below) space (spatialization) and speech. At the same time, chora-graphy brings into the picture the search for a movement or form of movement that confronts our own affective unconscious, that is, it provides us with traces of the search for a language, of the negotiation between 'insides' and 'outsides'.

In principle, any of the theatrical sign systems can generate or trigger affects, but this is mostly related to the actor's work, especially to the actor's voice and movement, and especially to the actor's timbre or, in the case of movement, to unexpected, undecidable movements that do not constitute choreography in the traditional sense.

The present thesis deals with the research of movement in post-dramatic theatre in this context, and this theoretical framework was set in motion in an unexpected and refreshing way by the performance entitled „The River at the End of the Road”, realized within the framework of the University of Arts in Târgu Mureş.

Key words: *chora-graphy; choric; semiotic; affect; place of creativity.*

Jeles András egy félbemaradt színházi előadással, a *Téli utazással* kapcsolatban azt állította, hogy: „Alig van mozgás, de ha megtörténik, az szenzáció (jelentős és funkcionális), alig van beszéd, de ha van, az megrendítő, mintha egy orákulum vagy egy elmebeteg szólalna meg. Mozdulat és hang, minden teátrális történés olyan, akár egy természeti katasztrófa, ami azt jelzi, hogy az örök törvények az ember számára érthető kifejezéssel próbálkoznak” (Jeles 2006, 144). És fordítva: elképzelhető, hogy valamikor az általunk ismert színház létrejöttének kezdetekor az ember egy olyan beszéd- és mozgásnyelv kialakításával próbálkozott, amit esetleg az istenek hajlandók megérteni, lévén ők a címzettek. Ezért a csillagok mozgását vette mintául, és a lehetőségekhez mérten ennek megfelelően megkoreografált mozgás égetően fontos – jelentős és funkcionális – lehetett számára.



Mostanra a természeti katasztrófa mindennapi történéssé lett, s útközben mintha minden támpont eltűnt volna, ezért az útkeresés még megfoghatatlanabbá vált. Márpedig útkeresés, keresgélés mindig van, ha más nem, akkor a legfiatalabb színészhallgató nemzedékeké, irányuljon bár önismereti (beleértve az agresszivitás, szexualitás, ösztönök működését) vagy a közösséghez való kapcsolódási kísérletezésre, illetve a színészi munkán való fogódzó találására. Így például feltűnő a marosvásárhelyi és a kolozsvári hallgatók intenzív érdeklődése mindenféle mozgás, úgy mint harcművészetek, kortárs tánc, jóga, butoh, kontakt stb. iránt. Rendezői és színészi vizsgaelőadások készülnek mozgásszínház, kortárs tánc formájában (pl. *Ex-terápia*, *Nosztalgia Rádió* Marosvásárhelyen, Fehér Ferenc rendezésében, *Genesis*, Kolozsváron, Gemza Péter koreográfiájával).

A *khóra-gráfia* hans-thies lehmanni fogalma¹ nem csak a legutolsó kísérlet a kortárs színház leírására, hanem óhatatlanul visszaul az emlékezetünkbe idézhető kezdetekhez is. A *khóra-gráfia* fogalmának egy kevésbé hangsúlyozott, de annál fontosabb oldala merül fel tehát: a tér(beliesülés) és a beszéd(mód) mellett (és alatt), a mozgás felől való megközelítése. A *khóra-gráfia* egyben olyan mozdulat, mozgásforma keresését hozza képbe, amely saját affektív tudattalanunkkal szembesít, vagyis a mozgásban történő nyelvkeresés, a külső és a belső közötti egyezkedési felületen megjelenő törések (áttörések) előtűnő nyomaint szolgáltatja számunkra a színházban.

A *khóra-gráfia*ként olvasható előadások (mindenkori) aktualitása abból is adódik, hogy a *khóra* az útkeresés, a kísérletezés, az álomszerű, lázas kreativitás helyeként lett megidézve, amint ezt Székely Örs oly kiválóan megfogalmazta: „A khóra nevét „igazságát”, újszerűségét, többletét kifejezni akaró metaforák, az anya, a dajka, a betegség, a tér, a befogadó, az álom feszültsége mind egy helyre mutat: az alkotás, a világra hozás, a produkció, a hely felkínálásának mátrixába írja be magát. [...] A khóra metaforája nem a khórát, hanem a metafora igazságát teszi elérhetővé, elmondva valamit a metafora alapjául szolgáló létrehozás technicitásáról, amely úgy munkál minden techné mélyén, hogy ő maga nem technikai: a vadhajtás-logosz folyamatos, ellenőrizhetetlen születése és reprodukciója ennek a technének az állandóan létrehozó álmát és lázálmát jelenti” (Székely 2016, 26).

¹ Hans-Thies Lehmann a következőképpen fogalmazza meg: „ami az új színházban a modernségnek a költői nyelvvel folytatott radikális kísérleteihez hasonlóan megnyilvánul, eszerint a *chora újrafelfedezéseként* értelmezhető: egy olyan tér és beszédé, amely nem ismer sem célt, sem hierarchiát, sem okságot, és nélkülöz mindenféle rögzíthető értelmet és egységet. A szó teljes terjedelme és volumene hangzóságként, odafordulásként, jelentésként, megszólításként és »valakihez szóló nyelvként« [*Zu-Sprache*] (Heidegger) keletkezik. Ebben a logosz tételezése során kibontakozó jelfolyamatban nem a logosz destrukciója, hanem poétikus – ebben az esetben: színházi – dekonstrukciója megy végbe. Ebben az értelemben tehát azt mondhatjuk: a színház nem egyéb, mint *chora-gráfia*: az értelemre összpontosuló beszéd dekonstrukciója és egy, a cél és az egység törvényének nem engedelmessé váló tér felfedezése.” (Lehmann, 2009, 174)



Az ógörög nyelvben a *khóra* szónak a következő szemantikai vonzatait találjuk: *khóreo*: visszahúzódság, helyet adás, hely-teremtés valami számára, illetve kiáramlás, előretörés, kiadás, fluxus, keringés, körfolyamatban levés; *khórosz*: kollektív, összehangolt mozgás, pl. mezőgazdasági tevékenység, tánc, illetve mozgásban levő közösség, cselekvő közösség, mint pl. a kórus; *khórosz asztrón*: a csillagok tánca, *khórosz melitón*: a méhek tánca, vagyis körkörös, rendezett mozgás, illetve a táncelőadás helye, az *orkhésztra*.

Nicoletta Isar, a Koppenhágai Egyetem professzora az amerikai filozófus, *khóra*-kutató, John Sallis (*Chorology, On Beginning in Plato's Timaeus*, Indiana University Press, 1999) felismeréseit felhasználva, a jelenlét és a hiány közti ingtag játékeret kutatta, ahol nem a *khóra* rögzítése volt a cél, hiszen éppen azt próbálta bizonyítani, hogy elengedhetetlenül hozzátartozik a mozgás. „...a *khóra* csak epizodikusan válik láthatóvá, csak akkor amikor testek ütköznek vele. ...Csak nyomokban (*ikhnosz*) jelenik meg, mert csak azok a dolgok láthatók, amelyek mozognak és a láthatóban hagyják nyomaikat. Ezért a *khóráról* csak mint mozgásban levőről lehet beszélni, úgy mint a *khóra* mozgó nyomáról. Ugyanakkor hozzá kell tenni, hogy a *khóra* nyoma illékony.” (Isar 2009, 41) (Saját fordítás) A *khóra-gráfia* itt leginkább térbeliesülés-írásként értelmezhető, ahol a tér és a mozgás fogalma elválaszthatatlan egymástól.

Gilles Deleuze az affektumokat és a perceptumokat a művészetek területére utalta, illetve olyan dinamizáló folyamatok működésbe lépését feltételezte, amelyek – a színházra alkalmazva – hagyományos, szövegközpontú színrevittel nem állíthatók elő. Az affektumelmélet felől nézve a szubjektumról levált affektum felülírja a szubjektumhoz kötődő, hétköznapi (elsődleges) érzelmeket, ezáltal meggátolja az érzelmi azonosulást, ugyanakkor megszakítja a narratív emlékezet alapján felépülő előadásszöveget. (Deleuze 1996, 72–85) Elvileg a színházi jelrendszerek bármelyike generálhat vagy válthat ki affektumokat, de ez leginkább a színész munkájához köthető, főleg a színész hangjához és mozgásához, és különösképpen a színész hangszínéhez, illetve mozgás esetében olyan váratlan, eldönthetetlen mozdulatokhoz, amelyek nem képezik a hagyományos értelemben vett koreográfia részét. A színészi játékhoz kötődő affektív törésekről akkor beszélhetünk, amikor a színész nem egy karaktert személyesít meg, hanem saját magából próbálja felépíteni az alakot. A nyelvkeresés (mozgás, hangszín, mimika, gesztus stb.) küzdelme nyilvánul meg itt, az a belső munka, amit a színész saját magán végez az alak megjelenítése céljából. Tehát az alak és a saját teste és nyelve közötti egyezkedési felületbe nyerhetünk betekintést. Azért jelenhetnek meg csak a törésekben, váltásokban, performatív elemekben a nyelvkeresés nyomai, mert a megjeleníthető és a megjeleníthetetlen határán mozognak.

Hasonló kontextusban, a hangszínnel és hanggal való játékot, Artaud nyomán, Helga Finter kutatja a kortárs performansz és színházművészetben, illetve a mozgás ezirányú kutatásával Gerald Sigmund foglalkozik a mozgásszínház területén.

Jelen dolgozat is ebben a kontextusban kutatja a színpadi mozgást a kortárs, prózai színházban. Ezt az elméleti keretet hozta váratlan és üdítő módon mozgásba *Az út végén*



a folyó, Kárpáti Péter misztériumjátéka alapján, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem keretében megvalósult előadás.

A bemutató 2024 június 22-én volt a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház nagytermében. Rendezője Molnár Balázs, dramaturgja Dögei Mátyás, látványtervezője Bács Krisztina, és a rendezőasszisztens Baltay Róza Rebeka volt. A szereplők Jánosi Botond (Jani), Kiss Eszter (Rózsi), Torner Anna (Berta), Dull Bence (Misi) színészhallgatók, illetve Kostyák Benedek kisfiú (Janika).

A nyitókép a kétségbeejtő fény, a lepusztult tér és az ordító csecsemő ellenére is egyértelmű, hogy nem naturalista ábrázolását fogjuk kapni a társadalom perifériáján élő, kis cigány kolóniának. F fiatal, képzett, smink és jelmez nélküli színészhallgatókat látunk magunk előtt, akiknek a következő történetet kell élővé tenniük: a cigánysoron egy fiatal lánynak, Rózsának szőke, kék-szemű fia születik, akinek, nem lehet tudni, ki az apja. Élettársával, Janival való kapcsolatuk nem csak emiatt viharos, hanem Jani horgász hobbjá miatt is. Berta, a dramatikus szövegben Jani anyja, az előadásában a nővére, időnként átcsoszog a szomszédból, olajat öntve a tűzre. A lány megszökik, összeáll Misivel, később a gyereket a férfi nevére akarják íratni, de mielőtt ez megtörténne, Misi meghal. Közben Jani végre szinte kifogja, aztán mégis elengedi a Drávában garázdálkodó elektromos harcsát, a Hang forrását. Rózsi egyedül marad terhesen, egy hatéves kisfiúval.

Dramatikus szöveg

A dramatikus szöveg szerzői műfaji megnevezése misztériumjáték, amelyben alig észrevehetően villannak fel a biblikus nyomok. Talált történet alapján írt, barthes-i értelemben vett térbeli, írható szövegről, itt mondhatni szöveg-szönyegről van szó. Ennek ellenére vagy éppen ezért nem sokat változtat rajta a dramaturg és a rendező.

Látványvilág

A nagyszínpadon patkóalakban felállított széksorok között a kopott deszkákra terített szőnyegek kezdődik az előadás. A nagyfüggöny rongyos fonákja választ el a nagytermi nézőtértől. Kétoldalt és a hátunk mögött a színpad csupasz falait látjuk. Jobb oldalt ül egy asztalnál, komputerek mögött, mintegy keverőpultnál, a rendező, a rendezőasszisztens és a dramaturg, minden eshetőségre felkészülve. Nem negyedik, de egyetlen fal sincs. A szétesett (dekonstruált) kőszínházi környezetben kicsit lebegő játéktér játszótérre is asszociál, ahol a játékosok leterítenek egy szőnyeget a földre, és azt kinevezik szobának. Illetve nagyon sok szőnyeget terítenek le. Van egy fő perzsa szőnyeg és több egyéb szobaszőnyeg és rongyszőnyeg. A perzsa és társai szőnyegek formájukból adódóan szobákat, elválasztó falakat, kerítéseket jeleníthetnek meg, akár csak a cigánytelepeken, a rongyszőnyegek viszont utakat – szabad bejárást, kijárást. Ám a nagyszőnyegek a megjelenés/eltűnés zseniális eszközei is (a teátrális „el” helyett). Az elmenőben lévő beburkolódik a szőnyegbe, átfordul vele a nagyfüggöny



alatt és, hoplá, el is tűnt. A szőnyeg-járás a térképzés egyik kulcseleme. Megindulnak a szőnyegek. A figurák is betartják a szőnyegek által írt, bár időnként itt-ott felfeslő íratlan szabályokat. Mozgásukat hozzá idomítják, mintha tudatában volnának annak, hogy ez a tér csak addig létezik, amíg mozognak rajta. A mozdulatlanság a tér megszűnését, játszóterük, lakhelyük eltűnését vonja maga után. Rózi fel is számolja keserűségében ezt a könnyen felszámolható helyet: az előadás végén összegyűjti, kiporolja és félredobja a szőnyegeket, hogy csak egy kis méretű maradjon belőlük, amin éppen elfér a fisfiával.

A zsinórpadról leereszkedő tartórúdakon lógó kábelek, elektronikus felszerelések, képernyők, stb. installációnak is beválnának. Ugyanakkor még egy réteget vonnak a látottakra behozva a víz alatti dimenziót is, ahol a fentről leérkező, azonosíthatatlan tárgyak egyben a folyón leúszó hulladékok is lehetnének. Mit halászunk ki belőle? Még a guberálásnál is nagyobb élmény lehet, hisz amíg nem halásszuk ki, nem tudjuk beazonosítani. És újabb és újabb kincsek érkeznek le a felszínről, hisz a folyónak nincs megállás, vinnie kell a szemetet. Jani saját világot épít belőle. Addig is, amíg bejön az igazi nagy fogás. A Harcsa elektronikus hulladékokból összeforrasztott óriási pajzs – önmagában egy figyelemreméltó műtárgy.

Videó

A vízfelszínről egyenesen három képernyő ereszkedik alá. Jani először a saját arcát fedezi fel, gyermekies örömmel. Aztán a nézők felé fordítja a kamerát, az csak nyilvánvaló, hogy nézők is vannak, velük is meg akarja osztani örömét. A nézők nem egyértelműen örülnek neki, hogy hirtelen a saját arcukat látják a képernyőn kinagyítva. S a képernyőről néznek szembe a közönséggel, és önmagukkal. „Így nézünk ki, ahogy nézünk” visszacsatolása történik meg. Aztán rövid időn belül Jani már a háta közepét nézi, szintén látható meglepedéssel. Mint egy, a technikában járatos Narkisszosz nem az arcát nézi, hanem a háta közepét, hiszen azt a tükörben nem lehet látni, a látható és láthatatlan újabb humoros játékát hozva be az előadásba.

Fények

A helyszínváltáshoz a fények is hozzájárulnak. A fénytervezés is minimális technikával történik. A fénytervezés (hideg-meleg váltakozása, elemelő, képernyők használata) is arra mutat, hogy az eszköztelen megoldások sem lesznek leegyszerűsítővé, sematikusá, szegényessé itt. Már csak azért sem, mert a kőszínházi színpadtechnikai eszközöket radikálisan másképp használják.

Hangzásvilág

A víz- illetve a rádió- és elektromágneses hullámok kiteszik a minket körülvevő látható és a láthatatlan hullámok nagy részét. Ám a rádióhullámon keresztül jön be a Harcsa hangja, aki vagy ami viszont minden hullámot megzavar, összezavar. Mi több,



élet-halál pengetáncára hív. Ijesztő, ahogy a szóдавиз sugara a konnektor mellett landol a földön az előadás elején. Legyen bár a régi, az elektromosság egy újabb közvetítő közeg, kapcsolatuk, érintkezésük életveszélyes, akárcsak az embereké.

Erőtéljes zenei világot hallunk, ami a cigány témához kötődő érzeteket hoz be vagy instrumentális hangszerelésben közel áll a cigány zenéhez, illetve Jani belső világához. A rádió időnként a '90-es, 2000-es évek slágereit játssza, ami a félmúltba helyezi az előadás idejét.

A Harcsa – egyszerre a hangzásvilág és a látványvilág egyik meghatározó része, látható és láthatatlan, hallható és hallhatatlan, nem ismerjük a forrását, mibenlétében sem lehetünk biztosak. A vágyak közvetítője is lehetne, aki a mesebeli aranyhal hatalmával azokat be is teljesíti, de Jani sem emlékszik, hogy a víz közelében azt kívánta volna, bárcsak halna meg Misi.

A látványvilág lepusztultságában, egyszerűségében is kísérteties, perifériális jellege Tarkovszkij zónáját is eszünkbe juttathatja, ahol ugye a vágyakat teljesítő szobába végül a tudós és a művész sem mer belépni, hisz tudják, hogy nem tudják, mik a saját, titkos, tudattalan vágyaik. A zónában azaz a khórában vagyunk itt is, ahol bármi megtörténhet, például a halott segíthet szőnyeget porolni, és nem veszélytelen belépni ide. A térkezelés, látvány- és hangzásvilág szintjén is egy külső-belső köztes tér, zónateremtés történik, amelyben teljesen másképp kell tájékozódni. Valahogy úgy, ahogy Sztalker teszi: a vezető egy előre láthatatlan irányba eldob egy rongyba tekert anyacsavart, aztán utána megy. A distanciában születik meg az irány: a Sztalkertől a csavarig, a csavartól Sztalkerig. A vezető megindul ebbe az irányba, vagyis irányt, értelmet ad a mozgásnak (csak így vezet és vezetheti a költőt és a tudóst), ide-oda vibrál, eltávolodik és visszatér. A zóna kinesztetikus tér.

Mozgás és beszéd

A beszéd és a mozgás nem ismétli egymást. A mozgás kibontja a beszédet. A mozgás nagy része a földön, pontosabban a szőnyegeken történik, fekve, térden, összegömbölyödve, fetrengve, csúszva-mászva. Ugyanakkor még inkább kiemelkednek azok a mozgássorok, amelyek vertikális pozícióban történnek. Súlyos, lefelé húzó, a gravitáció erejét leküzdhetetlennek megjelenítő első kép ellenpontja Jani találkozása a Harcsával, a lehető legvertikálisabb kibontakozás – talán a víz alatt történik.

A mozgásoknak nincs érzelmi töltete, kivéve Rózsi mozgását. A nézőtől nem a nyomorúsággal való emocionális azonosulást várják el. A mozgássorok, alakzatok fontos része nem valamilyen, a hétköznapi életből vett mozgás ábrázolása. Ezért sokkal tágabb asszociációs lehetőségeket nyitnak meg.

Jani könnyedsége által válik hihető cigánnyá. Nem kapcsolódik a földhöz, nem súlyos, mert neki nincs földje, nincs birtoka – csak egy hobbija, a horgászás. Földönfutó, de inkább föld nélküli, valamikori nomád – ezeket az asszociációkat hozza be először a szélléleltől néhol légiessé váló mozdulataival. Kötetlen és semmihez



sem kötődő, a kötődési kísérleteit is súlytalanul tevő mozdulatai tökéletes ellentétben vannak első és utolsó mondatával: „Megyek, megölm az Istent.” Azzal elmegy a folyópartra. Talán rádión keresztül jön be először a Hang. A rádió recsegni kezd, a szöveget egyre nehezebb érteni, csak hangfoszlányok jutnak el a nézőkig. Hosszú csendbuborékok alakulnak ki. A figyelem a színész mozdulataira irányul, és egyre feszültebbé válik. Janinak lassúak a mozdulatai, néha válaszol a Hangnak, közben komótosan tesz-vesz. Sajátos aura, érzékelhető elektromágneses tér alakul ki körülötte, mint a gyermek körül, aki belemélyed játékába. A mozdulataival visz, és el is emelkedik az előadás vele, lebegő hatása lesz. S így az is még eldönthetlenebbé válik, hogy tulajdonképpen kivel kommunikál? Ugyanakkor fent tudja tartani a párbeszéd tudatállapotát is úgy, hogy a másik beszélő nemigen hallatszik, legfeljebb hangfoszlányokban. Jó kis posztdramatikus fogásnak is beválik az a párbeszéd, ahol csak az egyik beszélgető partner hangja hallatszik. Most már szinte csak ő hallja a Hangot, de továbbra is válaszol rá, és egy megfoghatatlan affektumot hoz létre, ami már sem hozzá, sem a hanghoz nem kötődik, hanem az az intenzitás generálta, ami a külső és belső hang közötti találkozás és nyelvkeresés következménye.

Rózi mozgását a legnagyobb fokú elevenség jellemzi, illetve itt van valamilyen érzelmi töltete, a többiekével szemben, ami viszont mindenekelőtt a harag. Energikus, kihívó mozdulatait Janinak irányítja, s a haragját kommunikálja. Ez az előadás legdirektebb mozgás általi kommunikációja, tudatos testbeszéde, míg a többiek mozgása áttételesebb, közvetítettebb. Testi-nyelvi megnyilvánulásait az akarat dominálja, ugyanakkor azonosulni próbál a társadalmi elvárásokkal, amelyekről kevés fogalma van – például folyamatosan rendez, takarít, de a gyermeket a szekrénybe zárja. Ő normális életet szeretne, s ahogy a normális szó ismétlődik (iteráció) a harmadik ismétlésre már valami elbizonytalanodást érzünk a hangjában, ami talán az egyedüli alkalom az előadásban, hogy nem a megszokott csúfondáros, kihívó hangnemet használja. Nem véletlenül, hiszen amíg ő abbéli igyekezetében, hogy valami rendszerűséget alakítson ki maga körül, többnyire funkcionál teste körül – ő a szőnyegek királynője – vagyis egy horizontális, élet-szerű tér megteremtése a célja, addig a fiúk ezt folyamatosan keresztezik. Viszont ugyanúgy nincs saját, a köztes teret megidéző, *khórikus* mozgásvilága, ahogy Misinek sincs, s ennek hiánya nála toporzékolásban nyilvánul meg. Misi viszont ebbe belehal, amikor Janit *utánozva* pákákat ver le a földre, és egyiket megfogja, miután már elektromosságot vezetett belé. Rózi és Misi tánca is ezt erősíti fel, hiszen a tánc Janinak szól, kihívás-jellegű, bosszúálló, a haragbeszédet *helyettesíti*, ugyanakkor Misit még inkább semmibe veszi. És így az előadásban az egyedüli, megszokott értelemben vett koreográfia egy szörnyszülöttben végződik, ami a parázna paródiája is lehetne. Rózi és Misi teste közötti táncnak induló mozgássor *abjekté* vált.

Berta testrészenként tűnik elő a sötétségből, és kígyózik át a szobába. Egészen különleges mozgása és beszéde kiválóan idézi meg a testi-nyelvi korlátozottságot is – illetve mutatja meg, mire képes a test, bármily idegenül hasson. Mozgásstílusa és beszédmódja nem csak áthozza a sérülést, hanem azt a másságot is, ami a periférián



való lét velejárója. Mozgássérült-szerű mozgása által a figura is megelevenedik. Alig észrevehető átmenet után, a második jelenettől válik érezhetővé, hogy milyen óriási erőfeszítésbe kerül a mozgás, és ezzel együtt a beszéd is. Akadályoztatott, mégis pontosan és meglepő módon sikeresen keresztülvitt cselekvése (pl. a mózeskosár lábbal való „kezelése” és a baba megetetése) a törekenység és keménység egészen sajátos elegyét jeleníti meg. Berta a szó szoros értelmében vett földhözragadt mozgása Jani mozgásának ellenpontja. Ugyanakkor ő is egy *khórikus* teret idéz meg, csak teljesen máshonnan. Az előadás végére pedig egy föld alá temetett beszélő géppé válik. Ott felejtik a színpad közepén egy szőnyeg alatt, amit egy röpke mozdulattal Rózsi még felemel, de hallván az ismerős beszédet vissza is ejti rá a szőnyeget, s a mozdulat gyorsasága újabb humorforrásként is szolgál. Berta mozgásában nyilvánul meg a leginkább a nyelvkeresés küzdelme az alak és a saját teste és nyelve közötti egyezkedési felületen, vagyis a megjeleníthető és a megjeleníthetetlen határán.

Misi mozgása halála után válik valamelyest sajátossá. Addig mindig követ valakit, valakinek a szolgálatába áll, mígnem elviszik katonának. Eszközjellegű mozgása által hol Janinak, hol Bertának, s főleg Rózsának a protézisévé válik. A világ tárgyiasította, és ezt nem tudta megakadályozni, de még ellensúlyozni sem, mert ugyanúgy elszakadt a kapcsolata a *khórikus* dimenzióval, mint Rózsának. Valójában csak tengődik, amit a rövid, formalista bohóckodások még inkább aláhúznak. A kizárólag a másik viszonylatában való létezés életveszélyes, és harminchárom évesen el is veszti életét. A menthetetlen szituációt másrészt szürreális, humoros elemek bizonytalanítják el: Misi halála után is ott csetlik-botlik a színen, egyszerre látható és láthatatlan zombivá válik, végletesen belegabalyodva Jani kábeleibe, kötelékeibe. Még egy utolsó szolgáltevésként felemeli Rózsit, hogy feltehesse a szőnyegeket az éppen porolóként funkcionáló trégerekre, aztán Janit követve végleg eltűnik.

A születés, az apaság kérdése mellett a gyermekkérdés ritmikus témája a dramatikus szövegnek is. A csecsemő, majd a kisfiú, Janika egyfajta állandó színpadi jelenléttel kölcsönöz neki. Az előadás nagy részében egy mózeskosárba helyezett hangszóró jeleníti meg, amiből egy meglepő fordulat által valódi, élő kisfiú lesz az előadás végére. Rózsi imádkozni tanítja, mi mást tehetne?

Összességében elmondható, hogy az előadás és az előadáselemzés segített egybegyűjteni azokat a jegyeket, amelyek alapján *khórikusnak* neveztem azokat a mozgás-nyomokat, amelyek egy köztes teret, a kreativitás helyét írják be a *khóra-gráfiába*. Ezek hagyományos technikákkal nem előállíthatók, de nézői hozzájárulással egy sajátos intenzitást generálnak, amit Deleuze után affektumnak nevezünk.

Másfelől, mint ismeretes Julia Kristeva a szemiotikust a görög szó etimológiája alapján nyomnak, előjelnek, lenyomatnak, egyfajta sajátos jegynek tekinti, amelynek „csak bizonytalan és határozatlan artikulációja van, hiszen vagy még nem (a gyermek esetében), vagy már nem utal (a pszichotikusnál) a tetikus tudat számára jelentett tárgyra”. (Gyimesi 2008, 88) Leírására Kristeva Platon *Timaios*zából a *khóra* fogalmát vette át. Ezen a nyomon elindulva is az előadásban négy teljesen különböző



mozgásvilágot fedezhetünk fel. Továbbá, Kristevanál a szemiotikus réteghez való hozzáférésnek a szimbolikus (társadalmi, nyelvi) rendbe való elkerülhetetlen átlépés sérülésmertességét kellene lehetővé tennie. Innen nézve, Jani esetében a gyermekkorhoz való kapcsolódásnak (nagyapjával való horgászás) valamilyen infantilis, azonban erőteljes és működő változata marad fenn, ami a saját *khórikus* dimenziójához köti, s ami meg is védi, de el is oldja a közösségtől. Mozgásában az oldott, és minden mástól eloldott játék öröme mutatkozik meg, különösképpen a harcával való találkozásban. Berta mozgássérült mozgásával olyan, azelőtt nem létező mozgásformát hoz a felszínre, ami azt mutatja fel, hogy mire képes a test. Bertának kreatívnak kell lennie a legegyszerűbb feladatok elvégzéséhez is. A szükségszerű kreativitás paradoxona jelenik meg performanszában, ami szintén egy *khórikus* dimenziót hoz be. Velük szemben Rózi és Misi esetében éppen ez a köztes térhez való kapcsolódás hiányzik. Ők a szimbolikus, társadalmi rendben *találják magukat*. Ezen rend két legalapvetőbb kötött mozgásformája a társas tánc és katonai hadművelet. Rózi „normális” életet szeretne élni, de amikor azt Misivel „eltáncolja”, erőfeszítése az abjektbe torkollik. Misi szolgál, aztán katona, végül zombi lesz.

Ha a koreográfia a figurák mozdulatainak, helyváltoztatásainak, proxemikájának stb. valamilyen formába, tervrajzba való rendezését jelenti, akkor Molnár Balázs esetében pontosabb *khóra-gráfiáról* beszélni. Ugyanis itt nem az ábrázolás és nem is a karakterépítés vagy metakommunikáció függvénye a mozgás, hanem az átváltozás hordozója. A manapság számos előadást megelőző műhelymunkától eltérően, ebben az esetben a színrevitelt megelőző komoly, hosszas mozgás-alapú önismereti munka is határozottan megmutatkozik az előadásban. Valahonnan hátulról vagy alulról tartja fenn azt, és a mozgás által megjelenő nyomokban tetten érhető.

A műhelymunkában a színészhallgatók „preexpresszív” szinten dolgozták ki az alakokat, még mielőtt azok a későbbi színrevitelben megkapták volna értelmüket. A fizikai cselekvések készen voltak, de határozott jelentés nélkül, így különböző kontextusokban lehetett alkalmazni őket. Ez aztán az előadásban is érződött, ami jól felépített performansz-jelleget kölcsönözött neki.

Mindenik színházi jelrendszer önálló, teljes értékű alkotásnak bizonyul. A dramatikusan szöveg nyitott jellegű misztériumjáték, ami személyessége révén szólítja meg az alkotókat. A látványvilág kortárs installációnak is beválna, a hangzásvilág teljes érzettömböket szolgáltat, és egyik sincs a másiknak alárendelve. Talán ezért van az, hogy úgy tűnik, mintha a valószínűség ellenére történt volna meg az előadás: csoda vagyis esemény-jellegű volt.

Az egyetemi hallgatók szinte kizárólag mozgás által is meg tudták jeleníteni a figurákat a látható ellentétek ellenében – érezhetővé tenni a mélyszegénységben, a társadalom perifériáján élő emberek életét úgy, hogy azt nem reprezentálták. Kockázatvállalás, bátorság, játékoság és humor jellemzi az előadást. Inspiratív útkeresés, ami akár az avantgárd szellemiséget is eszünkbe juttathatja. Egyszerre



törékeny, érzékeny, nyitott, és a mozgás által megjeleníthető nyelvkeresés, érintkezési felületek körüli egyezkedés igazi kreatív *khóráját*, zónáját hozta létre.

Az előadásban annak a „lázás kreativitásnak” a nyomai bukkannak fel tehát, amelyeknek a „jól megcsinált” előadásban nincs helyük. És ezek amellet, hogy az erre fogékony néző imaginációját is beindítják, arra emlékeztetnek, hogy a színház a behatárolhatatlan kreativitás helye.

BIBLIOGRÁFIA

- DELEUZE, Gilles, 1996. Foucault arcképe (beszélgetés), ford. Romhányi Török Gábor, *Kalligram*, december, 72–85.
- GYIMESI, Tímea, 2008. *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán.* 2008, Szeged: Kijárat Kiadó.
- ISAR, Nicoletta, 2009. Chora: Tracing the Presence, *Review of European Studies.* (2009, 1): 39–55.
- JELES, András, 2006. *Teremtés, lidércnyomás*, Budapest: Kijárat Kiadó.
- SZÉKELY, Örs, 2016. *A khóra beíródása a térbe. A logosz kettős mozgása Platón Timaioszában.* [Letöltés időpontja: 2023. március 10.] Elérhető: [\(79\) A logosz kettős mozgása Platón Timaioszában.](#)