

JADWIGA RODOWICZ

A nő-színész lineáris mozgása

A nő színházi produkciók láttán a nézőt lenyűgözi a színészek precíz és tiszta mozgása, amely azt sugallja, hogy a meghatározott mozgás- és tánctechnikát alkalmazó előadók nem kizárólag a gesztusok külsőséges szépségére törekednek.

Nem találtam megfelelőbb kifejezést e jelenségre, mint hogy a *mozgás linearitása*. E „terminus technicust” a japán színjátszás fogalomtárából kölcsönöztem, ahol gyakran esik szó arról a jelenségről, amely során a színészek és a táncosok teste mintegy láthatatlan vonalat rajzol a levegőbe, ily módon jelet hagyva maga után.

Workshopok alkalmával tapasztaltam, hogy a tanárok legalább akkora hangsúlyt fektetnek az egész mozdulatsor egységére és folytonosságára, mint az egyes gesztusok helyes megformálására. A „vonal”, a „linearitás” hiánya – a „szen-ga nai” – a tánc és minden egyéb jellegű színpadi mozgás legnagyobb fogyatékosága. A nő színház kezdő színészei és az amatőr színjátszók táncot illusztráló grafikus jeleket alkalmaznak, amelyek segítségével könnyebb elképzelni az adott mozdulatsor „vonalát”. A hivatásos színészek ritkán élnek e lehetőséggel, elsősorban a tanárok workshopok alkalmával készített jegyzeteit hasznosítják.

A színészi munka „linearitása” nem kizárólag a nő színjátszás tipikus sajátossága. Sztanyiszlavszkij így ír e jelenségről: „Minden fizikai tevékenységben sok a pszichológiai elem, és ez fordítva is igaz. (...) Most a külső tevékenységek szerepét vizsgálom. (...) A legegyszerűbb valóságos tevékenységek többsége hozzájárul és elősegíti a magasabb „emberi lelki élet” kifejlődését. (...) A fizikai tevékenységekkel párhuzamosan természetes módon kel életre a gyakran tudattalan szférájába átlépő érzelmi állapotok végtelen láncolata. Ez a valós átélés „vonal”, *linearitása*. (...) Az egyes különálló, független tevékenységek nagyobb összetett részekké állnak össze, s belőlük alakul ki a logikusan és következetesen zajló tevékenységek végtelen láncolata. (...) Jegyezzétek meg, hogy e fizikai tevékenységsort köznapi nyelven az *emberi test életvonalának* nevezzük. A fizikai tevékenységekkel párhuzamosan születik meg a lelki élet linearitása, a *lélek életvonala*, amely a fizikalitásból keletkezik és azzal összhangban fejlődik.”

A Sztanyiszlavszkij által megfogalmazott „emberi test életvonalára” a későbbiekben is számos színházi szakember hivatkozott, megfelelő kritériumokat keresve a színész mozgásának leírására. Grotowski például, aki ez esetben ugyanabból a tételből indult ki, mint Sztanyiszlavszkij, a megszakítatlan színpadi tevékenység során két elemet próbált összekapcsolni: a „részletek precizitását” és az „elevenséget”. Hasonlóan járt el Eugenio Barba, akinek színésznője, Iben Nagel Rasmussen a *Kurázs mama* Kattrinjaként demonstrálta a „vonal” életre keltését és fejlődését az Odin Teatret *Brecht hamvai* című előadásában.

A nő színház mozgástechnikája mindenekelőtt a színpadi tevékenység és mozgás folytonosságára épül, bár a kutatók az extatikus tánc-, és a meditáció mozdulattechnikáival rokonítják. Japánban talákoztam nő oktatókkal, akik egyben zen buddhista szerzetesek is voltak és azt állították, hogy a nő színjátszásban fellelhető lineáris mozgás a szerzeteseknek a meditáció szüneteiben, vagyis az ún. *kinhin* alatt végzett mozdulataira vezethető vissza. De sok hasonlóság fedezhető fel a nő tánctechnikák és az iszlám *szufi* egyes misztikus mozdulatsorai között is. Bárhová is vezetnek azonban e jelenség gyökerei, a fizikai tevékenységek következetes egymásutánisága, valamint e tevékenység lineáris mozgássá való átalakítása a színpadon a nő színjátszás egyik legjellegzetesebb vonása.

A mozgás ilyen jellegű specifikus folytonosságának vannak jó és rossz oldalai. Az egymást követő gesztusok és egyenmű mozdulat-láncolatok kivételes precizitással vannak megformálva, olyannyira, hogy nehéz változtatni rajtuk. Itt tűnnek fel e „vaslogika” gyöngye pontjai. A linearitás, amelyet önkényes módon kényszerítenek a színésztanítványokra, ezáltal zárt formává, megdönthetetlen kánonná változik. A gesztusok szimbolikusá válnak, még azok is, amelyek korábban pantomim jellegűek voltak. Valahol elvesz az a kezdeti spontaneitás, amelyben a színész lelke is kifejezésre jutott.

A szerepet tanulmányozó színészeknek először a megfelelő sorrendben a mozgás (*kata*) összes gesztusát és figuráját kell elsajátítania, majd eleven folyamattá kell azokat átalakítania. Sztanyiszlavszkij a fizikai tevékenységek konzekvens linearitásának kidolgozásáról beszélt. A nő-színészek ugyanakkor úgy fogalmazznak, hogy a kata előadása során folyamatosságra és egyfajta „vonal” (*sen*) megteremtésére kell törekedni. Zeami a munkának e szakaszát „hétköznapi útnak” és „két eszköz” – két alapvető színpadi kifejezőeszköz, a tánc és az ének megismerési szakaszának nevezi.

A „mozgás linearitása” két elemből tevődik össze: a színésznek minden jellegű színpadi tevékenysége során az ún. „csúszólépéshez” (*szuriasi*) kell igazodnia, amely a lineáris mozgás vázát alkotja, valamint a tevékenységek és gesztusok összefogottságára és folytonosságára kell törekednie, tehát ügyelnie kell arra, hogy teste „vonalat rajzoljon” a levegőben.

Könnyű megérteni, mit is jelent valójában a színpadi tevékenység folytonossága abban az esetben, ha a színész szakadatlanul mozgásban van; nehezebb azonban megérteni e jelenség lényegét, ha a színész mozdulatlan. Zeami állítása szerint éppen ekkor,

vagyis a mozdulatlanság állapotában ragadhatja meg a néző a „folytonosság” egyik legfontosabb elemét – azt, amely a „szívre” (*kokoro*), vagyis a tudatra vonatkozik. A *Virág tükre* című értekezés *Egy minden tudást magában egyesítő szívről* szóló fejezetében Zeami a következőket írta: „A két eszköz, a helyben végzett mozgás és a pantomim a test által elsajátítható technikák más fajtái. Az a pillanat, »amelyben a színész nem fejt ki tevékenységet«, mentes minden ilyen jellegű elemtől. Mi az oka mégis annak, hogy ezek a pillanatok is oly érdekesek a néző számára? E kérdésre a legalapvetőbb dolog, a szív tevékenysége adja meg a választ. (...) A mozdulatlan, aktivitás nélküli pillanatok csak a szív legmélyebb rétegeinek tevékenysége által jöhetnek létre, amiről nem szabad megfeledkezniük.”

Zeami soraiból az derül ki, hogy a színész „szívének” kell minden színpadi tevékenység mozgatóerejévé válnia. Itt kell megjegyeznünk, hogy Zeami specifikus gondolatmenetében a „szív” a tudatközponttal és bizonyos értelemben a reflexív gondolkodás központjával azonos – hagyományos módon e fogalmat így értelmezik Keleten. Amikor a színész mozdulatlanra mered, tudatának még abban az esetben is ébernek kell maradnia és figyelme egy pillanatra sem lankadhat. Ha a színész felhagyna a „szív” eme folytonos munkájával, felbomlana a színpadi tevékenység egysége, megszűnne összefonottsága és vele együtt az a benyomásunk, hogy a figura saját életét éli a színpadon. A nő oktatók is figyelmeztetnek a „vonal megszakadásának” (*szen-o kiru*) veszélyére. A mozgás „linearitása” tehát egyet jelent a tevékenység sor folytonosságával, és megköveteli a színésztől az állandó és lankadatlan összpontosítást szívében, tudatában egyaránt. A gesztusok precizitása és folytonossága, vagyis „linearitása” tehát egyben a színész szerepével való azonosulását is kifejezik.

Érdemes megjegyeznünk, hogy kifejezetten a nő színházi gyakorlat sajátossága, hogy a művészi hatás és a színpadi kifejezőerő egyszerű technikai szabályoknak rendelődik alá.

Az éneklés során – a mozgás „linearitásának” megfelelő módon – a légzőszerveket, vagy ahogy Zeami fogalmaz, a lélegzés „bázisát” kell készenlétben tartani, minduntalan ügyelve a lélegzés ritmusára.

Ha figyelmesen szemügyre veszünk egy jó nő-színészt, észrevehetjük, hogy testének egy része teljesen mozdulatlan marad, még akkor is, ha az előadó rendkívül intenzív módon formálja meg szerepét. Úgy tűnik, mintha gerince egyfajta mozdulatlan tengely lenne, amely körül egész teste mozog, miközben alsó része mindvégig mozdulatlan marad. Mindez természetesen az egy helyben való éneklésre, nem pedig szaválásra vonatkozik.

A folytonosság és egyneműség elsősorban az éneklés megfelelő ritmusának megtartása által jut kifejezésre, ennek feltétele viszont a helyes testtartás. A ritmus és a testtartás feletti kontroll a színészi koncentráció fokát mutatja.

A legérdekesebb dolog azonban – ahogy maga Zeami is állítja – hogy az előadás tetőpontján a „szív-tudat” munkája félbeszakadhat, felfüggeszthető. A színész ekkor a

musin-no kan, vagyis szó szerint a „szív nélküli érzélem”, vagy „szívtelenség” állapotába kerül. Zeami szerint ez a legmagasabb tudatállapot, amelyet a színész a játék során elérhet, s amely leginkább a tranz vagy az extázis állapotának felel meg, ha elfogadjuk Shore meghatározását: „Normális, mindennapi életünkben, ébrenléti állapotban az általános orientáció egyes aspektusai kerülnek csak a valóságban figyelmünk középpontjába, a többi azonban mindvégig szoros kapcsolatban áll egymással. Amikor e kapcsolat (és kölcsönös kommunikáció) megszűnik, végeredményben olyan állapot jön létre, amelyet *transz*nak nevezhetünk. Minden esetben, amikor az általános orientáció a valóságban a tudat viszonylag működésképtelen szintjére süllyed, *transzállapotról* beszélhetünk.”

A nő színjátszás alapvető, testre vonatkozó technikái – a mozgás- és légzéstechnikák – a meditációs módszerekkel rokoníthatók, tehát túlléphetnek a „normális” tudatállapot határain. Míg nem a nő kialakulását megelőző szertartásokban (például az „isteni megszállottság” rituáléjában) e technikáknak a médiumot az extázis állapotába kellett eljuttatniuk, amelynek során létrejöhetett a kapcsolat az emberfeletti, isteni erővel, addig manapság e módszerek a színész átlényegülését szolgálják, és azt segítik elő, hogy a művész minél jobban azonosulhasson szerepével. A színész és a szerep konfrontációjára a nő színházban éppen a test – és mozgástechnikák révén kerülhet sor, a test ugyanis az az eszköz, amelynek segítségével a színész szerepét megformálhatja.

A vonalszerű, „lineáris” tánc (*mai*) különösen a nem földi teremtmények, valamint olyan elvont fogalmak megjelenítésére alkalmas, mint a téboly vagy az elragadtatás – a nő színdarabokban pedig többnyire földöntúli lények és megszállottak szerepelnek. Mindez a középkori Japán számos esztétikai normájával is összhangot mutat; a félig kimondott szavak, a tevékenység felfüggesztése, vagy a „szív állapotának megjelenítése”-ként ismert posztulátum például kitűnően kifejezhető a test folytonos, nyugodt mozgása által. A lineáris mozgás mind e mellett különös, érdekes és nyugtalanító, így vonzza a néző figyelmét, és felkelti érdeklődését az adott előadás iránt. Nincs abban tehát semmi furcsa, hogy a kortárs japán avantgárd színházak közül legalább kettőben meghonosult ez a fajta színpadi mozgástechnika; mégpedig azokban, ahol a rendező arra törekedett, hogy hangsúlyossá váljanak – Brecht terminológiáját használva – az „elidegenítő effektusok”. A lineáris tánchoz hasonlatos mozgástechnikát alkalmazott például Akiro Kurosawa: *Sugata Sanshiro* (Judo Saga) című filmjében a karateoktató megszállott fivérért játszó színész is.

A lineáris mozgást illusztrálja a következő példa – a görög *choreia* – a világ másik pontjáról származik. A *choreia* eredetét vizsgáló tanulmányában Edward Zwolski így ír az ősi görög dráma előadói technikáinak keletkezéséről: „Maga a »choreia« a »lélek mozgásáé« visszatükröző hang- és testmozgás összhangjából kelt életre. (...) Az archaikus görög nyelv mindkét tevékenységre egyetlen igét használt: *melpain*. (...) A legősibb múltra visszatekintő szertartás jellegű kórus dal-tánc a *molpe*. A keleti táncokkal ellentétben, amelyeket gyakran egy helyben adtak elő, a görög *molpét* körkörös vagy előre haladó mozgás kísérte. Az első esetben a rituálé résztvevői egymás kezét

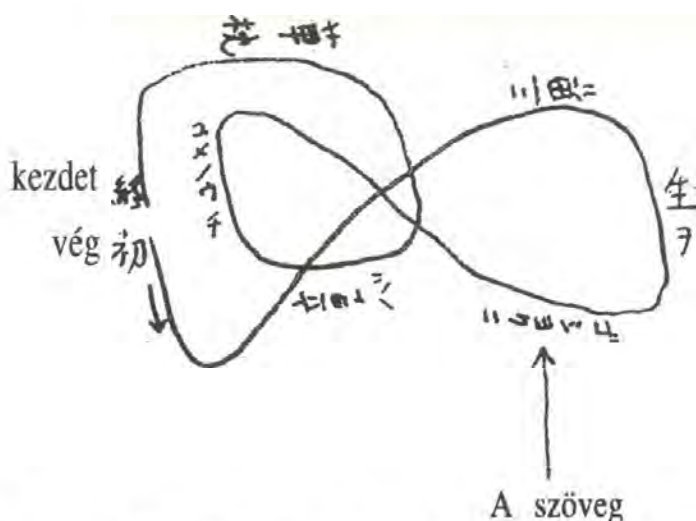
fogva egy »szent kört« létesítettek, elzárva ezáltal az adott teret a gonosz, ártalmas erők elől, melyeket lábdobogással, különféle hangeffektusokkal és zeneszerszámokkal is el-elijesztettek. A szó etimológiai értelmében kertet kerítettek (*chartos*), élő sövényt teremtve *gesztusból és hangból*, amelyet kórusnak (*choros*) neveztek el. A körkörös tánc és a közös ének segítségével feltámasztották a mindennapokban elveszett közösségi érzést és egységet – az istenséggel való találkozás feltételét.”

Meglepő a hasonlóság az ősi görög rituálék és a Zeami elméleteiben szereplő előadói technikák között; elgondolkodtató továbbá a lineáris, vonalszerű tánc ókori szertartások során való alkalmazása. Úgy tűnik, a színpadi látványosságok külső formájukban – minden regionális eltérés ellenére – megdöbbentően hasonlatosak azokban az időkben, amikor a művészet még nem volt művészet, s a színház még nem létezett, mint színház.

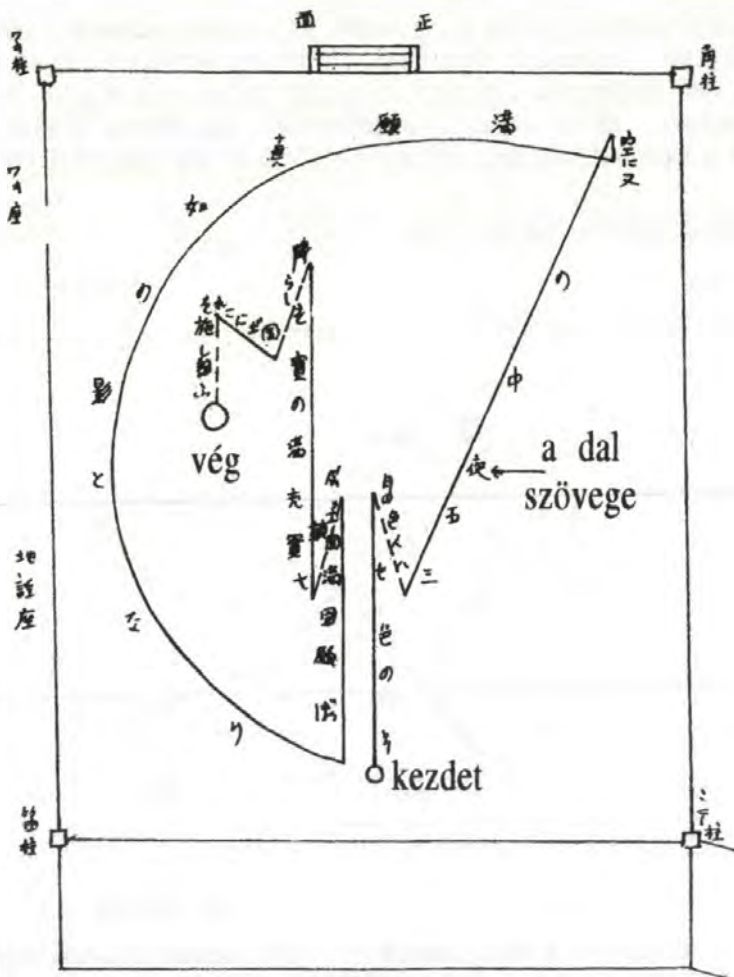
Jadwiga Rodowicz: *Ruch liniowy aktora No.*

Dialog, 1985. máj.

Fordította Pászt Patrícia.



Az „ennen” tánc „alaprajza” a Mótsui szentélyből egy 1706-ból megmaradt dokumentum alapján.



A „kin” tánc „alaprája” Hagomoro színdarabjából a Kanze Iskola tankönyve alapján.