

Budapest Kortáránc Főiskola

**NYELVI ÖSSZETEVŐK VIZSGÁLATA
A HODWORKS *BASSE DANSE*
CÍMŰ ELŐADÁSÁBAN, A NONVERBÁLIS
KOMMUNIKÁCIÓ TÜKRÉBEN**

Konzulens:
Péter Petra

Készítette:
Hársfai Noémi
BA Táncművész szak

**Budapest
2013**

Tartalomjegyzék

Bevezető.....	3
A Hodworks és a <i>Basse danse</i> útja röviden.....	5
Improvizáció – A <i>Basse danse</i> munkafolyamatának alapja	8
<i>Basse danse</i> felépítése tér-idő-dinamikai szempontok alapján.....	13
A darab, mely kommunikál	17
A <i>Basse danse</i> nyelvrendszere	25
Struktúryanelv	28
Mozgásnyelv	31
<i>Basse danse</i> vizsgálata, nonverbális kommunikációs csatornákon keresztül.....	34
Vizsgálati eredmények a nonverbális kommunikációs csatornák tükrében	39
Összefoglalás.....	49
Irodalomjegyzék	51
Internetes hivatkozások jegyzéke	52
MELLÉKLET.....	53
NYILATKOZAT.....	54

Bevezető

„Az ember mindent előszörre és felkészületlenül él át. Mint mikor a színész egyetlen próba nélkül játssza a darabot” – írja Milan Kundera.¹ Ezt a gondolatot felfoghatjuk úgy, mint az élet analógiája az improvizációra. Egy adott helyzetben csak egyszer dönthetünk, és többé már nem ismételhünk. Ugyanakkor folyton próbára tehetjük, megélhetjük, lényünket, mely invenciózus és kísérletező.

Nézőként, ama lehetőség vonz az improvizációban, amely magában hordozza a „korlátlan lehetőségek örömét és a teremtés ősi gesztusát”², hogy része lehetek – ha nem is tevőlegesen – valamilyen egésznek.

A Hodworks, *Basse danse* című előadása, melyet 2011. szeptember 30-án a MU Színházban láthatott először a közönség, mély benyomást gyakorolt rám. Az előadást követő percekben csak azt tudtam magamban megfogalmazni a darabban kapcsolatban, hogy az újdonság érzetét keltette bennem. Ezen felbuzdulva vettem részt az előadást követő szakmai beszélgetésen, ahol felfigyeltem arra a mondatra, miszerint kialakult egy táncnyelv.

Ez a kijelentés, miszerint egy új táncnyelv született, szolgált inspirációként, hogy szakdolgozatom témájául a *Basse danse* című darabot válasszam.

Ami elsősorban érdekel, és egyben dolgozatom kérdéshelyettesítéseként, is szolgál, hogy leírható-e nyelvként, illetve táncnyelvként egy olyan táncelőadás anyaga, amely improvizációból született. Milyen komponenseknek kell szükségszerűen alkotni egy ilyen nyelvet, és a *Basse danse* birtokában van-e ezeknek.

Szakdolgozatom célja tehát annak a vizsgálata, hogy a *Basse danse*, amelynek táncanyaga az improvizáció keretein belül jön létre, nyelvként és egyben táncnyelvként hogyan, milyen eszközökkel írható le. Milyen ez az improvizációs rendszer, mi adja a szerkezetét. A darab történései képeket, gondolatokat, érzelmeket, konkrét jelentéstartalmakat hordoznak magukban, ami tehát a darab asszociációs lehetőségeit

¹ Milan Kundera: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*, Európa könyvkiadó, Budapest, 1992, 15.

² Szabados György: *Improvizáció és kompozíció*:

<http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/35/1szabados.html>, Letöltés dátuma: 2013.05.05

jelentik. Ezek az asszociációs lehetőségek, milyen csatornákon keresztül adnak teret a néző számára. Tehát hogyan kommunikál a darab.

A kérdéskörökön belül röviden ismertetni és definiálni fogok néhány fogalmat, mint: az improvizációt, a kommunikációt, a nyelvet, stb. Reflektálok arra, hogyan kapcsolódnak ezek a fogalmak magához a tánchoz. Továbbá munkám során bemutatom a Hodworks társulatot, munkamódszerüket, és a *Basse danse* születésének körülményeit. Majd elemzések következnek a nonverbális kommunikáció tükrében kialakított szempontok szerint.

A Hodworks és a *Basse danse* útja röviden

Hód Adrienn koreográfusi munkáját a Budapest Tánciskola növendékeként kezdte, ahol 1993-ban végzett. Az iskolából kikerülve folytatta koreográfusi törekvéseit, és néhány iskolatársával megalapította az OFF Társulatot, ami 1995 és 2007 között működött, és amely a mai Hodworks Társulat alapjául szolgált. Majd létrejött maga a Hodworks 2007-ben, ahol állandó tagok mellett vendégtáncosokkal és művészekkel egyaránt dolgozik Hód Adrienn.

Eközben Hód Adrienn művésztanárként a Budapest Tánciskola aktív közreműködője, ahol kortáncot, improvizációt és kompozíciót tanít 2005 óta. Tanítványai közül sokan a társulat munkájában is részt vesznek.

A társulat munkájának – és Hód Adrienn pedagógiai módszerének is – bázisát a koreográfus munkamódszere képezi, amelynek alapja az improvizáció. Improvizációból kiindulva, azt kutatva és azzal kísérletezve kreál szabályokat, köt le struktúrákat, ezeket egy láncolattá összefűzve alkotja darabjait. Célja „új mozgásformanyelv és dramaturgiai elvek megalkotása, melyeket színház és térspecifikus előadásokban mutat be.”³ A *Basse danse* egy 2010 márciusában kezdődő munkasorozat, a Mindennapi rutin⁴ esszenciájaként született. Ez az előadássorozat, a kilenc hónapon át tartó munkafolyamat során hat különböző témát vetett fel a következők szerint⁵:

- Mindennapi rutin 1 – TÉR (2010. április)
- Mindennapi rutin 2 – ÉRINTÉS (2010. május)
- Mindennapi rutin 3 – ÉRZELMEK (2010. június)
- Mindennapi rutin 4 – IDŐ, ENERGIA, STATIKUS/MOBILIS (2010. szeptember)
- Mindennapi rutin 5 – LÁTÁS, FESZÜLÉS, ÉLVEZET (2010. november)
- Mindennapi rutin 6 – KÉSZTETÉS, KÉNYSZER (2010. november)

³ Ez a munkamódszer a Mindennapi rutin sorozattól fejlődött ki. Lásd: www.hodworks.hu Letöltés ideje: 2012.02.13.

⁴ Lásd: www.hodworks.hu/ Letöltés ideje: 2012.02.13

⁵ Lásd: www.hodworks.hu/ Letöltés ideje: 2012.02.13

A témafelvetések célja nem ezeknek a fogalmaknak az analitikus feldolgozása volt. A kísérletezés abban nyilvánult meg, hogyan lehet ezeket a fogalmakat megjeleníteni cselekvésben, mozdulatokban, a test fizikalitásában.

A Mindennapi rutin sorozatot 2010-ben Lábán Díjra jelölték, és a Hodworks felkérést kapott, hogy a sorozatból mutassanak be egy részletet a dunaPart2 Tánc Showcase⁶ keretén belül. A Mindennapi rutin „sűrítményének” bemutatására 2011-ben került sor.⁷

Ez az állomás úgy gondolom azért fontos, mert a társulatnak ezen a ponton kellett, és volt lehetősége arra, hogy tudatosítsa, ugyanakkor megpróbálja összefoglalni azt a munkamódszert, amelyből később egy következő munkafolyamat során megszülethetett a társulat stílusát, mozgásnyelvét tekintve egységes előadás, a *Basse danse*.

A *Basse danse*-ban Hód Adrienn, Garai Júliával, Cuhorka Emesével, Molnár Csabával, Hadi Júliával és Marco Torrice-vel dolgozott együtt.

Garai Júliával 1993 óta ismerik egymást, amikor is együtt kezdtek el táncot tanulni a Budapest Tánciskolában. Már a kezdetektől, még az iskolai évek alatt dolgoztak együtt, és Júlia is alapító tagja volt az OFF társulatnak.

Cuhorka Emesével és Molnár Csabával pár évvel később szintén a Budapest Tánciskolában találkoztak. Ekkor Adrienn már tanárként kezdett el velük dolgozni. Adrienn sok darabjában táncolt Emese (pl. *Hol vannak a pásztorok?*; *Supra Hits*; *A nimfák élete*;

⁶ Lásd: http://www.dunapart.net/hu/platform/the_platform.html Letöltés ideje: 2013.01.09.

⁷ „Szakmai megmérettetés a dunaParton: Megtisztelő felkérést kapott a HODWORKS a dunaPart platform rendezőitől a programban való megmutatkozásra, amelynek keretén belül a 2010-ben Lábán díjra jelölt Mindennapi Rutin című előadásból mutatott be részletet a társulat. A nemzetközi figyelmet a magyar alkotókra fókuszáló programot a hazai előadóművészeti szakma olyan jelentős képviselői állították össze, mint Szabó György (Trafő), Barda Bea (Trafő), Gáspár Máté (Krétakör) Talló Gergely (Műhely Alapítvány), Szalai-Szabó István (Sirály), Tompa Andrea (Kritikus Céh), Tóth Ágnes Veronika (kritikus), Fuchs Livia (tánc történész) és Králl Csaba (kritikus). A közel százfős, külföldi szervezőkből álló közönség előtti megmérettetés sikeres volt, hiszen az előadás után többen is érdeklődtek. Megkereste a társulatot Milan Vracar, a Kulturanova fesztivál képviselője Újvidékről, Ann-Elisabeth Wolff a lipcsei euro-scene fesztivál szervezője, Gurur Ertem, az isztambuli iDans Festival képviselője. Jan Stelma, a groningeri Grand Theatre igazgatója egy 10 napos rezidenciát – színházi teret, fénytervezővel és technikával - ajánlott fel szeptemberre az új előadás befejezéséhez. A dunaParton bemutatott 20 perces Mindennapi rutin-változat két meghívást is kapott a nyárra, így július elején az amszterdami Julidans fesztiválra utazott az együttes, majd egy héttel később Düsseldorfban, a Tanzhaus NRW Now & Next című fesztiválján léptek fel.” Lásd erről: Sajtóanyag, Hodworks: Basse danse

Mindennapi rutin sorozat; valamint egyéb utcai performance-ok) mielőtt a *Basse danse*-ban is együtt kezdtek volna dolgozni. Molnár Csaba még korábban csatlakozott Adrienn munkáihoz, folyamatos volt a munkakapcsolat kisebb-nagyobb megszakításokkal. A P.A.R.T.S⁸ elvégzése után csatlakozott a *Mindennapi rutin* sorozathoz.

Marco Torrice a P.A.R.T.S-ban (2006-2010) Csaba osztálytársa volt, ott kezdtek el együtt dolgozni. Marco később rendszeresen látogatta a Hodworks próbáit. A *Mindennapi rutin* és a *Basse danse* próbafolyamatokon eredetileg Hadi Júlia vett részt, ám Juli közben anyai örömei elé nézett, így nem tudta vállalni a *Basse danse* premierjét.

A berlini négy hónapos próbafolyamat után, Budapesten Marco vette át a helyét, vele folytatódott és fejeződött be a munka. Ez nehéz feladat volt, hiszen Marco-nak el kellett sajátítania, át kellett vennie azt a nyelvrendszert, melyet Berlinben már kialakított a társulat.

A következő fejezetben az improvizációval foglalkozok, ami a Hodworks *Basse danse* című darabjának szerkezetében, és a tánc folyamatában meghatározó. Hiszen a koncepció alapja.

⁸ P.A.R.T.S – The Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S)

Improvizáció – A *Basse danse* munkafolyamatának alapja

Az improvizáció, más néven rögtönzés fogalmát sokan sokféleképpen értelmezik és alkalmazzák, így pontos meghatározása nehéz feladat. A Magyar Értelmező Kéziszótár szerint az improvizál⁹ szó olyan jelentéssel bír, ami valamit, főképp zenei témát rögtönöz. Rögtönöz¹⁰, rögtönözni¹¹ szócikk bővebben kifejti: hirtelen, hevenyészve készít valamit, továbbá előkészület nélkül mond, szerkeszt, alkot valamit, színdarab szövegébe valamit betold. Az Idegen Szavak és Kifejezések Szótára az improvizációt¹² úgy írja le, ami alapvetően a zenéhez kötődik, valamilyen zenei témát azonnali kidolgozása és annak helyszíni bemutatása.

A köztudatban úgy él az improvizáció, rögtönzés fogalma, mint ami kötetlen, előzetes felkészüléstől mentes cselekvés, illetve akciója szerkesztéstől mentes.

Ami meglátásom szerint viszont egyik definícióban sincs rögzítve – ezáltal nem is tudatosodik az olvasóban – az az, hogy az improvizáció mindig valamilyen rendszerben történik, amely eleve egy keretet ad, eszköztárat biztosít annak az akciónak, ami pillanatnyi, hirtelen előidézett szöveg, mozgás, tánc, alkotás, zene stb.¹³ Nem fogadható el pusztán az, hogy előzetes felkészüléstől mentes, hiszen mindig valami olyan rendszerben történik, amiben a cselekvő birtokában van valamilyen eszköztárnak, legyen az zenei, táncos, színházi, vagy képzőművészeti. Az improvizáció aktusa tehát valamilyen határon belül indul el, és vagy azon a határon belül hoz létre új eszközöket, szabályokat, vagy ezt a határt szélesíti, átlépi, ezzel alkotva új eszköztárat, rendszert.

Amennyiben tudjuk, hogy egy műalkotás, mű, előadás milyen szemantikai egységen¹⁴, műfajon¹⁵ belül jött létre, akkor magának a szemlélőnek is van vagy lehet

⁹ lásd: Magyar Értelmező Kéziszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 2003, 565.

¹⁰ lásd: Magyar Értelmező Kéziszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 2003, 1159.

¹¹ lásd: Magyar Értelmező Kéziszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 2003, 1159.

¹² lásd: Idegen Szavak és Kifejezések Szótára, Akadémia Kiadó, Budapest, 2002, 281.

¹³ „A nyitottság poétikáját ténylegesen jellemző rendezetlenségnek kézben tartott rendezetlenségnek kell lennie, arra kell törekedni, hogy a lehetőségeket mezőbe foglaljuk, hogy a választás szabadságával felruházott használó elé kerülő nyitott formát formativitás-csírák felügyeljék.” Lásd: Umberto Eco: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 166.

¹⁴ Az a dolog, ami kifejezi a jelentést. Lásd erről még: Sean Hall: Amikor az óriáskígyó lenyeli az elefántot..., Scolar Kiadó, Budapest, 2008, 133-152.

valamilyen előzetes elképzelése, elvárása az adott művel kapcsolatban, mivel maga az alkotást szemlélő is ismerheti a –zene, színház, tánc stb.- eszköztárát.

Az improvizáció gesztusa a táncművészetnek is szerves része. Eszköze mind az alkotásnak, mind az oktatásnak, mint pedagógiai módszernek.

Az improvizáció a meglévő keretek között valamilyen útkeresés, határ kihúzás vagy határ átlépés, amely azután letisztul és egységesül

Az improvizációról személyes tapasztalatom alapján is elmondható, hogy korlátlan lehetőségeket hordoz magában az önkifejezésre. Adott pillanatból születik, olyanból, amiben a lényeg a lélek, a szellem és a test akkori állapota, és az, hogy mindezzel hogyan dolgozik a táncos, mit formáz belőle a testén, mint anyagon keresztül. Valójában egy hihetetlenül gyors interakció az ember teste és a külvilág között. Valamilyen inger éri a táncost, amivel kapcsolatban érzékel, érez, gondol valamit, ami mozdulatokban formálódva egy válaszreakció. Ezt a belső impulzust a táncos képes alkotói tudatossággal, társaira figyelve formázni, szervezni, térben és időben.

Az improvizáció tehát jó alapja új rendszerek létrehozásának vagy kibővítésének. Felmerül mindezek után a kérdés, hogy az improvizáció mennyire szabad. Ez a kérdés a *Basse danse* esetében is fennáll, amiről az alkotóktól tudhatjuk, hogy egy erősen strukturált rendszer.¹⁶

Már előzőekben eljutottam addig a megállapításig, miszerint az improvizáció valamilyen rendszerben történik, viszonyul valamilyen műfajhoz, szabályhoz, fogalomhoz, zenéhez, a partnerhez, magamhoz, és még sok máshoz. Azonban valamiféle szabadság ezek mellett és ezeken belül mégis megvalósul, hiszen ami megszületik – esetünkben a *Basse danse*-szal kapcsolatban – nem formák, pózok

¹⁵ A kifejezés kategóriája. Lásd erről még: Sean Hall: Amikor az óriáskígyó lenyeli az elefántot..., Scolar Kiadó, Budapest, 2008, 133-152.

¹⁶ „Elég szigorúan meg vannak határozva ebben a darabban a találkozási pontok, a tempók, a váltások, így aztán hiába tűnnek a szereplők nagyon szabadnak, mindig nagyon kell koncentrálniuk egymásra. Mindenkinek tudnia kell, hogy mihez képest csinál bármit is, senki nem csámboroghat el akárhova. Értened kell a másikat, tudnod kell, hogy a másik hol tart: egyrészt ne add fel magad, másrészt ne is nyomd el a másikat.” Lásd: Tóth Ágnes Veronika: Kicsi a tér, megtöri a testet, Interjú Hód Adriennel, Paralell, 2012. július, www.hodworks.hu Letöltés dátuma: 2012.09.04.

lekötött egymásutánisága, hanem egy organikus, élő, pillanatnyi mozdulat, ami akkor születik meg a színpadon a szemünk előtt és meg is hal.

Hód Adrienn egy vele készített interjújában a következőképpen gondolkodik erről:

„És valóban ellentmondásnak tűnhet a kötöttség és az improvizáció párhuzama, hiszen az improvizációról sokan azt gondolják, hogy a táncosnak mindent szabad, de ez nem igaz, hiszen nagyon is meghatározottak a keretek, például hogy a nézés hová irányul, hogy mekkora az előadók közötti távolság, hogy az első kis zenei szekvencia az ötödik percben hangzik el, a táncos pedig a hetedikben kezd el forogni, hogy először szólók, duók alakulnak ki, aztán trió és kvartett is összeáll, és végül, az improvizációnak kvázi ellenére, térben és időben meg a létszámot illetően is kialakulnak ezek a nagyon határozott strukturális pontok. Közben folyamatosan gondolkodtam azon, hogy akkor miért nem kötöm le az egészet, miért nem mondom, hogy te itt állj meg, te meg ott..., amikor azonban túl sok a kötöttség, valahogy csorbul az egész, és nagyon kiüresedhet. Tehát valamiféle kettősséget próbálunk megtalálni, amelyben meglepetés lehet maga a jelenlét, a fizikalitás, a történés, még a táncosnak is.”¹⁷

Ha jól belegondolunk, szükségszerű, hogy az improvizáció strukturált legyen, hogy a szemantikai és műfaji egységen belül kikristályosodjon, esetünkben a Hodworks stílusa¹⁸ és normái. Így lesz ugyanis a táncanyag – mely lehetségesen informatív – könnyen felépíthető a koreográfusnak, érthető a táncosoknak, és könnyebben kommunikálható a nézők felé.¹⁹ A maximális szabadságot fel kell áldozni, hiszen ha nem tenné meg az alkotó koreográfus, akkor az alkotó táncosokkal nem tudna létrehozni egy egységes, relatíve érthető mozgásrendszert, nyelvet.²⁰ Be kell építeni viszonyítási

¹⁷ Péter Márta: Bomlásból gazdagság, Interjú Hód Adriennel, Színház, 2012. július
http://www.szh.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36428%3Abomlasbol,
Letöltés dátuma: 2012.09.04.

¹⁸ A kifejezés módja. Lásd erről még: Sean Hall: Amikor az óriáskígyó lenyeli az elefántot..., Scolar Kiadó, Budapest, 2008, 133-152.

¹⁹ „Hogyan tehetünk egy információt könnyen kommunikálhatóvá? Úgy, hogy redukáljuk a játékban lévő elemek és a lehetséges választások számát: bevezetünk egy kódot {...}. {...} maximális rendezetlenségre és maximális információra való törekvésében fel kell (szerencsére) áldoznia valamit szabadságából: olyan rendpaneleket kell bevezetnie, amelyek lehetővé teszik, hogy a hallgató tájékozódjék a zaj közepette, amelyet jelzésként fog interpretálni, mert látja, hogy válogatva és bizonyos mértékig rendezve van.”
Lásd: Umberto Eco: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 155.

²⁰ „{...} maximális rendezetlenségre és maximális információra való törekvésében fel kell (szerencsére) áldoznia valamit szabadságából: olyan rendpaneleket kell bevezetnie, amelyek lehetővé teszik, hogy a hallgató tájékozódjék a zaj közepette, amelyet jelzésként fog interpretálni, mert látja, hogy válogatva és

pontokat, szabályokat – tér, idő, dinamikai meghatározásokat – hogy az alkotók értsék egymást és valamilyen egységet tudjanak létrehozni.²¹

A Budapest Kortárstánc Főiskola növendékeként személyesen is megtapasztalhattam azt, ahogyan Hód Adrienn az improvizációt alkalmazza a munkafolyamat során. Tanítási módszerére jellemző, hogy nem a formák, a kortárstánc vagy egyéb formanyelv elemeiből indul ki, inkább a testből, mint anyagból, rendszerből. Az emberből, aki gondolkodik, érez. Úgy dolgozik az embertesttel, hogy viszonyba állítja az embert saját belső állapotával, a térrel és az idővel. Az improvizációkat mindig egy adott feladattal indítja el, ezzel kiindulópontot teremtve egy olyan közös tudásnak, melyben a növendékekből individuálisan előjövő képeket, érzeteket mozgásba formálva szervezhetik. Ezt az alaphelyzetet úgy gördíti tovább, hogy újabb információval gazdagítva a feladatot, más szintre emeli.

Módszerével kapcsolatban két fő irány tapasztalható. Az egyik, amikor eleve egy szabályrendszeren viszi végig a táncosokat, s abban figyeli meg őket, milyen úton jutnak el a feladatig; abban hogyan teljesednek ki, és a testük milyen állapotváltozásokon megy keresztül. A másik irány, amikor felvet egy témát vagy elindít egy szabályt, majd azokban keresi az improvizációkon keresztül, hogyan és milyen további szintre lehet helyezni az alaphelyzetet, melyekből akár új szabályrendszerek születhetnek. Megfigyelés közben jegyzetel, majd tapasztalatait megbeszéli, elemzi a táncosokkal közösen. Ez a szemlélet jellemző alkotói folyamatára is:

„Nálam nagyon fontos, hogy hogyan oldják meg a táncosaim a tőlem kapott feladatokat, hiszen én gyakran az ő megoldásaikból építem tovább a darabot. Mégis, ilyen esetekben én vagyok az egyedüli szűrő: én adom meg a feladatot, és én döntöm el, hogy mit fogadok el.”²²

bizonyos mértékig rendezve van.” Lásd: Umberto Eco: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 167.

²¹ „A tapasztalatainkból elkezdett kialakulni egy mozgásnyelv, elkezdtük érteni egymást a táncosokkal, és akkor döntöttük el, hogy ebből megpróbálunk valamit összefoglalni. Ez lett a *Basse danse*.” Lásd: Varga Julis: Az Európa-szerte elismert magyar produkció, amiről túl keveset tudunk, Interjú Hód Adriennel, 2012.04.18.,

http://www.kulturpart.hu/tanc/28778/az_europaszerte_elismert_magyar_produkcio_amiro_l_tul_keveset_tudunk Letöltés dátuma: 2012.09.04.

²² Tóth Ágnes Veronika: Kicsi a tér, megtöri a testet, Interjú Hód Adriennel, Paralel, 2012. július, www.hodworks.hu Letöltés dátuma: 2012.09.04

Amikor 2011 áprilisában meglátogattam a Hodworks Társulatot Berlinben, a *Basse danse* próbáján is ezt a munkamódszert tapasztaltam. Adrienn minden olyan részletet dokumentál, ami tetszik neki, ami furcsa, meghökkentő. Kísérletei során olyan dolgokat keres, melyek kiváltanak belőle valamilyen érzetet vagy konkrét képet. Ezután a táncosokkal közösen megpróbálnak szavakat keresni az érzetekre vagy konkrétabb akciókra, mivel ez segíti abban, hogy visszaidézhetőek legyenek. Elmondása szerint előfordul, hogy egy-egy effektet vagy játékot több névvel is jelölnek, ezeket a csoport minden tagja tudja és ismeri. Természetesen a táncosok önálló anyagból is dolgoznak, melynek összetevőit tudatosítják, leírják és felhasználják a munkában.²³

A következő fejezetben a *Basse danse* tér-idő-dinamikai leírásával megpróbálok egy általános képet formálni arról, hogy a táncanyag milyen elemekből épül fel a néző szeme láttára, mi jellemző szerkezetére.

²³ „A próbán csak szöveges instrukciókat adsz?: Csak szövegeset, nem mozgok, csak a két kezemmel mutogatok. Nem gondoltam volna, hogy szavakkal le lehet fedni a táncot, hiszen én is évekig táncoltam, de mégis sikerül. Fiatalabb koromban nem tudtam elképzelni, hogy lehet valaki úgy koreográfus, hogy nem táncos, de rá kellett jönnöm, hogy működik. Kialakul egy nyelvezet, amit a táncos és a koreográfus ért, és ez folyamatosan fejlődik. Vannak irányok, tempók, egyértelmű utasítások, és vannak azok, amiket már mi alakítottunk ki magunk között. De ezt mindenkinek el lehet magyarázni – egy testnek van egy formája, és ezt a testet egy térbe helyezed, amivel aztán elkezded dolgozni. A mozgást könnyű megérteni, mert egyszerű dolgokból épül fel, de rengeteg megformálása lehetséges.” Lásd: Varga Julis: Az Európa-szerte elismert magyar produkció, amiről túl keveset tudunk, Interjú Hód Adriennel, 2012.04.18., http://www.kulturpart.hu/tanc/28778/az_europaszerte_elismert_magyar_produkcio_amiro_l_tul_keveset_tudunk Letöltés dátuma: 2012.09.04.

***Basse danse* felépítése tér-idő-dinamikai szempontok alapján.**

Szakdolgozatom témájának könnyebb megértése szempontjából fontosnak tartom, hogy átfogó képet adjak magáról az előadásról.

Színházi tér

A *Basse danse* a magyar közönség számára 2011. november 7-8-án, a MU Színházban került bemutatásra.

A színház belső térbeli elrendezéséről tudni kell, hogy a MU Színház színpada nem kiemelt, dobogószerű, egy szinten van a nézőérrel. Maga a színpadtér frontális, a nézőtér viszont – hasonlóan az ókori görög színházhoz – lépcsőzetesen emelkedik.

A *Basse danse*-hoz a színpadtér a rendezői/nézői baloldalon, illetve a hátsó fronton a falsík le van függönyözve, a jobb oldal viszont nincs eltakarva, így a néző elé szabadon tárul a színház üvegtéglás fala. Amikor a nézőtéren és a színpadtéren sötét van, a falsíkba épített üvegtéglákon keresztül beszűrődik az utcai világítás sárgálló fénye. Ez a tény valójában az előadás fénytervéhez mérve nem az eredeti koncepció része, az alkotók ebben az előadásban a helyhez mértén használták ki a színház adottságát. Ebbe a közegbe és térbe van beleágyazva a darab.

Ennek jelentősége vizsgálatomban akkor rajzolódik ki, amikor darab nyelvrendszerét a nonverbális kommunikáció csatornáin keresztül vizsgálom. Ez a tér egy sterilnek mondható, mesterséges környezet, amiben nincsenek konkrét referenciapontok. Ezáltal a tér az absztrakció (elvonatkoztatás) eszközévé válik, így szabad utat engedve az asszociációnak (képzettársítás). De erről a későbbiekben bővebben lesz szó.

A darab két nagyobb részre oszlik, melyet a táncosok térbeli elhelyezkedésének változása, mozgásban kisebb dinamikai váltás, és a zene ritmikai váltása teszi megfigyelhetővé.

1. Tér

A mozgás és a tér viszonyát tekintve a táncosok az egész színpadot bejárják, használják. Előadás közben a táncosok bizonyos távolságot tartanak egymástól. Ezek jelentősége az előadás vizsgálatában rajzolódik ki, melyet a „*Basse danse vizsgálata, nonverbális kommunikációs csatornákon keresztül*” című fejezetben fogok ismertetni.

Megfigyelhető, hogy a mozgások térbeli elhelyezkedését tekintve van néhány jól megjegyezhető, kitüntetett pont vagy rész a darab folyamatában. Példaként említeném azt a mozzanatot, amelyben a táncosok – mintha fényképezéshez állnának be – a színpadtér elejére csoportosulnak, jobb arany metszésbe, majd itt lassú átfolyással pózból pózba tekintenek ki a nézőkre. Sokat használják a bal első vagy jobb hátsó diagonált, mint mozgásteret a duetteknel. A tér diagonális használata kimondottan a darab második felében válik meghatározóvá.

A színpadon a tér alá van rendelve a mozgás rendező-elvének, tehát a mozgás az alapja a tér rendezésének.

A kompozícióban nincsenek kellékek és nincs díszlet. A világításnak téradás funkciója van, ezzel történik a „díszletezés”, teret szolgáltat a táncnak. Megvilágít, elrejt és kiemel, absztrakt teret ad a mozgásnak. A fényváltásokkal történik a tér átalakítása. Nincsenek színes fények, ám néha változik a fehér és a kissé sárgásabb fény, ami más-más térérzetet hív elő.

2. Dinamika

A mozgás improvizatív²⁴. Jellemzően láthatunk benne hétköznapi, civil gesztusokat, mozdulatokat, illetve a mozgásminőségek mindegyikével – ejtés, lendítés, tartás, vezetés – játszanak, és egyaránt formálódnak a mozdulatok. A táncosok mindegyike használja ezeket a dinamikai egységeket. Karakterük nem annyira az egyes dinamikai egységek használatával válik meghatározóvá, inkább személyiségük teszi karakterisztikussá a mozgásokat.

²⁴ Lásd: *Improvizáció – A Basse danse munkafolyamatának alapja* fejezet, 8. oldal.

3. Idő

Időtartam tekintetében az előadás megközelítőleg egy órás, ám ez az objektív időtartam csak kicsivel kevesebb, mint amit nézőként él meg az ember. Ennek oka az események sokasága, a néző figyelmének „üresjáratok” nélkül való teljes időtartamú lekötése.

4. Szerkezet

Az előadás ritmikailag egyenletesnek hat, mégis finom tagolások jellemzik, melyek határozottan vezetődnek át a mozgásban és a zenében egyaránt.

Az első, hosszabb részben szólók, duettek, triók, négyesek kavarnak, érnek össze. Ezek nem kiemelt, direkt duettek vagy szólók, spontán alakulnak úgy, hogy közben mindenki a tánctéren marad és mozog. Az első rész zenei aláfestésére lassú, nyugodt tempó jellemző, melytől viszont a mozgás dinamikája független. Ez azzal zárul le, hogy a zene és a tánc megáll, lassú fényváltás történik, ez a darab első részében egy karakteres váltást eredményez. Így kezdődik meg – a koreográfus által elnevezett – „királyi esküvő” rész, mely zenében élénk és ünnepélyes. A mozgás ebben az egységben is összhangban marad a zenével és a váltás előtti részhez hasonlóan zárul le.

A darab második felében duettek sorozatát vonultatják fel, melyek további egységekre bonthatók.

Az első két duett – Emese és Csaba, majd Emese és Júlia – lassabb, nyugodtabb. A négy táncos ezután összefut és kialakul egy – zenei szempontból mindez tempóváltással illusztrálva – négyes, melyben a csoport együttmozgásában alig észrevehetően páros mozzanatok jelennek meg. Mindez fiú – lány párokból indul ki, átváltozik fiú – fiú és lány – lány párosba, majd visszaalakul fiú – lány párosításba. Adrienn ezt a kiscsoport táncot „gyöngynek” nevezi. A variációt is egy zenei lezárás és a táncosok szétválása követi, majd ismét duettek jönnek. Először Csaba-Marco, lassú lány zenével kísérve, majd Marco-Júlia duett. Itt a zene lassú, de mély, drámai hangvételű, robosztus. A zene folytatódik, de Júlia már Emesével duettezik tovább, majd Júlia Csabával a bal első sarok-arany metszés közötti térben táncol, csatlakozik hozzájuk a színpadtérre Emese és Marco duettjükkel, akik a jobb felső sarok-

arany metszés között helyezkednek el, így kiadva megint a tér diagonálját. Hirtelen mindenki elhagyja a színpadteret, a zene lezárul, sötét lesz. Ezzel fejeződik be a darab.²⁵

A zene dramaturgiaiailag fontos része a kompozíciónak, melyet élőben Mizsei Zoltán²⁶ prezentál. A zene szerkezetileg strukturált és a tánchoz hasonlóan szintén improvizációból indul ki. Mozgással való viszonyát tekintve elmondható, hogy funkciója nem hangsúlyos abból a szempontból, hogy a mozgást, annak fizikalitását nem befolyásolja, és nem vezeti, inkább az időt szervezi és dramaturgiaiailag van jelentősége. A zene igazodik a táncosokhoz és a történésekhez, követi azokat, és ha kell, megelőzi. Az előadás után a művészekkel való beszélgetésből kiderült, a zene az idő érzékelését szolgálja és támpontot ad a táncosoknak, hogy egy-egy „jelenetből” mikor kell átlépni a következőre. Elmondható, hogy a mozgás és a zene a táncosok és a komponista szimbiózisán alapul, egymásra támaszkodnak időben és térben.

A *Basse danse* jelentését tekintve a 15. században legelterjedtebb táncformára utal. A zene is ennek a korszaknak és táncformának a jegyeit hordozza. A dallam alapvetően lassú, az egyenletes alapidallam felett megszólaló dallam pedig megengedi a virtuózabb improvizációt. Így a kötött és szabad zenélési forma egyszerre érvényesül.

²⁵ Videófelvétel a Hodworks: *Basse danse* című előadásáról. <http://vimeo.com/32069685>

Letöltés dátuma: 2013.04.28/ Elérhető még: <http://vimeo.com/hodworks/basse-danse>,

Password: HODWORKS2011

²⁶ Mizsei Zoltán énektanár-karvezetés és egyházzene szakon szerzett diplomát 1995-ben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. Az egyházzene tanszak doktoriskolájának elvégzése után 2004 októberében DLA doktori fokozatot szerzett. 1995-től óraadóként, 2004-től egyetemi adjunktusként egyházzeneirodalmat, hymnológiát, menzurális paleográfiát (középkori hangjegyzés), XX. századi szolfézszt és kamaraéneket oktat. 2004-től az ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar Zeneterápia tanszékén zenei improvizációt és zeneelméletet tanít. 2005-től a Budapest Kortárs Tánc Főiskolán zeneirodalmat és szolfézszt tanít. A HODWORKS munkáiban 2007 óta rendszeresen részt vesz. <http://www.hodworks.hu/>
Letöltés dátuma: 2012.12.02.

A darab, mely kommunikál

Minden, ami a színpadon történik jellemezhető térben, időben és dinamikában. Mint ilyen történés önmagában számos információt hordoz, illetve érzelmi vetülete is lehetséges. Így, amit a színpadon látunk mindenképpen közöl számunkra valamit, egyrészt valaminek az elhelyezkedéséről, mozgásának dinamikájáról, és a mozgás időbeliségéről, másrészt emocionálisan ad információt. Még akkor is, ha a közlés nem szándékolt, ami a *Basse danse* esetében abszolút érvényes.²⁷

Így az improvizáción alapuló munkamódszer számomra erős relevanciát mutat a kommunikációval. Hiszen, mit is jelent a kommunikáció? Az Idegen Szavak és Kifejezések Szótára alapján felállított kommunikáció definíciót alkalmazom, miszerint: információk közlése valamilyen erre szolgáló eszköz, illetve jelrendszer (nyelv, gesztusok, stb.) útján²⁸, akkor máris helyben vagyunk.

A *Basse danse* korlátlan mennyiségű információt szolgáltat a nézők számára, egyúttal mindezt egy jelrendszeren keresztül teszi. Bár nem direkt módon informál, hiszen nem egy konkrét történetet mesél el a darab. Ennek ellenére asszociációs lehetőségeket hordoz magában.²⁹

Az a mód, ahogyan a táncosok megjelennek a színpadon, ahogy táncolnak, amilyen gesztusokat, mimikákat használnak, mind-mind nagy mennyiségű információt hordoz magában. A táncosok közötti viszony, a szólók, duettek minősége, ahogyan egymáshoz érnek, egymásra tekintenek, a nézőkben gondolatokat indít el jellemükről,

²⁷ „Nincs sztori, inkább lenyomatok, érzetek, kapcsolódási lehetőségek – de egy táncelőadásnál nem elvárás, hogy legyen történet.” Lásd: Varga Julis: Az Európa-szerte elismert magyar produkció, amiről túl keveset tudunk, Interjú Hód Adriennel, 2012.04.18.

http://www.kulturpart.hu/tanc/28778/az_europaszerte_elismert_magyar_produkcio_amiro_l_tul_keveset_tudunk Letöltés dátuma: 2012.09.04.

²⁸ Lásd: Idegen Szavak és Kifejezések Szótára, Akadémia Kiadó, Budapest, 2002, 341.

²⁹ „Van a darabnak története? Valójában mindig a mozgás érdekel, hogy a mozgás hogyan változik meg az adott időben, a változást pedig a térnek a szűkössége vagy mondjuk a forgás energetikája hajtja, s ezek építik a folyamatot, amit én történésnek hívok. A történéssel tehát most nem valamely narratív elemre kell gondolni, hanem... Egy fizikális változásra.”

Lásd: Péter Márta: Bomlásból gazdagság, Interjú Hód Adriennel, Színház, 2012. július

http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36428%3Abomlasbol

Letöltés dátuma: 2012.09.04.

karakterükről, egymás közötti viszonyukról. A dramaturgiai ívre felfűzött történések, viszonyok, képeket, képzeteket idéznek fel, még akár történet is szöhető az egyes akciókhoz. Interakció jön létre, amely több szinten is megvalósul a *Basse danse* előadás során; a zene és mozgás, táncos és táncos, valamint táncos és néző között.

Mindez egy igencsak összetettnek tűnő jelrendszeren keresztül történik, melybe beletartozik az általuk kialakított *mozgásnyelv* és „*struktúranyelv*”³⁰. *Mozgásnyelven* a táncosok improvizációja közben kialakuló mozgást, illetve akciókat, reakciókat értem, amely leírható tér-idő-dinamikai egységként. *Struktúranyelven* azt a különböző szabályok által meghatározott rendszert értem, amelyben megvalósul a mozgás. A struktúranyelvhez kapcsolódik egy verbális „*tolvajnyelv*” - azaz az egyes szabályok megnevezései, melyek a csoporton belüli megegyezések szerint rögzültek.

A *struktúranyelv* szabályai által, a *mozgásnyelvként* megvalósuló mozdulatok térben, időben, dinamikában hasonlóan valósulnak meg, mint egyes hétköznapi gesztusok³¹. Ezek asszociációs lehetőségeket hordoznak magukban, de erről bővebben később fogok írni.

Az emberi kommunikáció három csoportját különböztetjük meg ezek: a verbális, vokális, és non-verbális csatornák. Verbális kommunikáció a beszéd, vokális a hangadás, nonverbális³² kommunikáció, amit átfogóan testbeszédnek nevezünk.

Nonverbális kommunikáció egyik kutatási felülete a kinezika³³, ami foglalkozik a mimika³⁴, a tekintet és az ún. akciók kommunikációs csatornák, mint a gesztusok³⁵, taktilika³⁶, testtartás³⁷, proxemika³⁸ megfigyelésével.

³⁰ „Lassan felhalmozódott egy csomó tapasztalat, elkezdtek érteni azt az anyagot, azt a nyelvet, amiből építkeztünk {...}.” Lásd: Tóth Ágnes Veronika: Kicsi a tér, megtöri a testet, Interjú Hód Adriennel, Paralel, 2012. július, www.hodworks.hu Letöltés dátuma: 2012.09.04. (Struktúranyelven azt a rendszert értem, amelyben megvalósul a mozgás).

³¹ Azokat az általános, mindennapi emberi gesztusokat értem hétköznapi gesztusok alatt, melyet a kommunikáció során akarva, akaratlanul használunk. Ezek a gesztusok a *Basse danse* mozgásnyelvének szerves részei.

³² „1970 körül bontakozott ki ama felfogás, mely megkülönbözteti a nyelvet, a verbális nyelvet más szemiotikai folyamatoktól, a nem verbális kommunikációtól. A nem verbális kommunikáció eszközei két szinten tanulmányozhatók: vokális és nem vokális szinten, azaz azoknak az eszközöknek a szintjén, amelyek a kiejtett hangon alapulnak (paranyelv, prozódia), valamint azon eszközök szintjén, amelyek a kiejtett hangokat kísérik, és a test különböző mozdulataiban jut kifejezésre (kinezika).” Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 38.

³³ „{...}a kifejező mozgások vizsgálatának amerikai hagyományából fejlődött ki. A kinezika szó a görög *kineo* („mozogni” szóból származik. A szemiotikában a gesztusok és mozdulatok, vagyis az ún. testnyelv

A nem verbális cselekvések sokkal érthetőbbek, kifejezőbbek, mondhatni a legőszintébb kommunikációs forma, illetve „több jelentés stimulálására képes, mint a verbális”³⁹ Sokkal gyorsabban leadható és felvehető, mint a beszéd, kevesebb tudatos kontroll irányul rá, illetve nehéz elsajátítani akaratlagos módosítását. Alkalmasabb affektív kifejezésre, mint a beszélt vagy írott nyelv. Gyors, praktikus és kultúra specifikus.

Ekman és Friesen kidolgozta a testmozgások tipológiáját és olyan osztályokba sorolták, melyek kommunikatív jelentéssel bírnak.⁴⁰ „Az ezeket a mozgásokat tanulmányozó tárgyerület kinezika néven vált ismertté”⁴¹

Kinezika

A kinezika a kifejező mozgások vizsgálatával foglalkozik, tehát minden olyan mozgással, ami egy kommunikációs folyamatban előfordul, illetve valamilyen jelentést hordoz. Így foglalkozik a mimikával, a tekintettel és a mozgásos kommunikációs csatornákkal. Minden olyan mozgással, amely kommunikatív célokat is szolgál, vagy hordoz magában. „A kinezikai megközelítés {...} inkább dinamikus szemlélettel, tehát nem pózok alapján, hanem mozgásban vizsgálja a test mozgásos jelzéseit”⁴² Így a *Basse danse*-t tekintve, amely mozdulatok organikus egymásutánosságából, néhol megjelenő

kommunikációs rendszerét és az ezt tanulmányozó diszciplínát jelenti.” Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 40.

³⁴ „A kinezikai kutatások egyik területe az arcmozdulatok kifejezőerejét tanulmányozza.” Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 42.

³⁵ „A gesztusok közé a fej és a kezek, karok mozgását soroljuk.” Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 48.

³⁶ „A gesztusokkal rokon kommunikációs mód az *érintés*.” Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 50.

³⁷ „A gesztusokon kívül nem verbális mozgásos csatorna a testtartás is. Viszonyt, állapotot, szubjektív értékelést fejez ki {...}” Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 50.

³⁸ „Kommunikációs jelentősége van annak a távolságnak is, amelyet az emberek az interakciók során megtartanak.” Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 51.

³⁹ Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 38.

⁴⁰ Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 40.

⁴¹ Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 40.

⁴² Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 42.

pózokból, de máris mozgásban átlépő mozdulatokból áll, releváns a kinezika csoportjai szerinti szemlélet.

Mimika

A mimika-arcjáték az érzelmi viszonyok tükrözése az arcon, mely az arc izmainak mozgása által történik. Sajátossága, hogy nem tudatos, a verbális jelentéstartalmakat is kíséri, segíti az értelmi és érzelmi megértést, átélést. „Ekman szerint összesen hét érzelemfajta tükröződik az arcon: öröm, meglepetés, félelem, szomorúság, harag, undor, érdeklődés.”⁴³ Vannak olyan mimikai megnyilvánulások is, amelyek az öntudatlan kommunikációs folyamatokból váltak ki, és tudatos kommunikatív jelekké váltak, melyeket a feladó szándékosan használ, a vevő számára pedig beszélt nyelvi értelemmel bírnak.⁴⁴ Az ilyen megnyilvánulásokra a *Basse danse*-ban számos példát láthatunk.

Tekintet

Lényeges csatorna a *tekintet*, sok mindent kiolvashatunk belőle arra vonatkozóan, hogy a másik ember hogyan áll hozzánk vagy milyen a viszonyunk. A tekintetnek ugyanis kapcsolattartó, szabályzó, és elutasító jelentése is lehet. Többnyire spontán, emocionális jelzéseket ad, „szignál”⁴⁵ értéke van, amire az interakciós partner figyel.”⁴⁶ A *Basse danse*-ban, ahogyan a színházon kívüli világban is, kapcsolatfelvevő és bontó, érzelemkifejező funkciója van.

Mozgásos kommunikáció

Helyzetváltoztatással létrejövő mozgások, melyekhez jelentést rendelhetünk. Ezen belül négy fontos kommunikációs csatornát különböztetünk meg:

⁴³ Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 42.

⁴⁴ Lásd: Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 44.

⁴⁵ Jel, jelzés, jeladás. Lásd még: Idegen Szavak és Kifejezések Szótára, Akadémia Kiadó, Budapest, 2002, 630.

⁴⁶ Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 46.

Gesztusok: Esetében a fej, a karok és a kezek mozgásait soroljuk közéjük. Vannak tudatos és tudattalan gesztusok. Gesztusok közül sorolhatjuk fel a legtöbb emblémát⁴⁷ és egyezményes jelet.

Taktilika, azaz érintés : Nem mindegy, ki, hol, kit, mikor, milyen testrészen érint meg. Általában a konvenciók befolyásolják az érintéssel való cselekvést, továbbá kultúrafüggő is. Tehát bonyolult szabályozott, olykor a tabuk kategóriájába is tartozó. Az érintés a táncban általában elfogadott dolog, de még itt is működnek a konvenciók. Színházi körülmények között is vannak tabu területek a testet illetően az érintésben. A *Basse danse*-ban például megjelennek férfi-ferfi és nő-nő duettek is. Az általánosan elfogadott párosítás, mondjuk a társasági táncokból kiindulva (ahol a párok érintik egymást), a férfi-nő párosítás az elfogadott. Tehát a *Basse danse* ebből a szempontból már ellent mond valamiféle konvenciónak.

Testtartás: Kifejezhet viszonyt, állapotot, szubjektív értékelést.

Proxemika, azaz térhasználat: Nem csak a testbeszéd előzőekben leírt csatornáin létrejövő mozgásokból asszociálhatunk valamire, hanem a test térbeli elhelyezkedéséből is. A testnek van egy „saját” területe, azaz:

*„Területnek tekintendő az olyan térség vagy hely, amelyet az egyén sajátjának tart, mintha meghosszabbodása lenne.”*⁴⁸

Minden ember magával hordozza a maga területét. A tér nagyságát általánosan meghatározza, hogy az egyén hol nevelkedett, ott milyen a népsűrűség, a társadalmi helyzet. Az, hogy az egyén egy másik emberhez képest milyen távolságot tart, zónákra osztható.

Általánosságban az intim zóna, mely a legfontosabb tere az egyénnek, körülbelül 15-45 cm közötti. A személyes zóna, mely kb. 46-122 cm, azt a távolságot jelenti, melyet társas összejöveteleken, baráti találkozókon figyelhetünk meg. Az úgynevezett társadalmi zóna 122-360 cm-t jelent, ezt a távolságot tartjuk általában az idegenekkel

⁴⁷ Jelvény, jelkép. Valamely fogalom, eszmei törekvés jelképes képzőművészeti ábrázolása. Lásd: Idegen Szavak és Kifejezések Szótára, Akadémia Kiadó, Budapest, 2002, 170.

⁴⁸ Allan Pease: Testbeszéd, Park Könyvkiadó, Budapest, 1989-2005, 27.

szemben. Még egy fontos zónáról kell említést tenni; ez a nyilvános zóna, mely 3,6 m felett van.⁴⁹

Ezek a távolságok a megfigyelhetők a táncosok között, a nézők között, illetve folyamatosan alakul a táncosok mozgása során. A *Basse Danse*-ban is létrejönnek ezek a zónatávolságok, de erről bővebben a következő fejezetekben még lesz szó.

Ezen kommunikációs csatornák mindegyikénél fontos tényező a beleélő képesség, azaz intuíció.⁵⁰ Ez a képességünk nyújt segítséget abban, hogy egy másik ember nem verbális jeleit értelmezni tudjuk, illetve össze tudjuk vetni verbális jelzéseivel. Az intuíciós készség segít abban, hogy a másik ember szemszögéből is láthassuk a dolgokat, ezáltal előre vetíthetjük, a másik ember szándékait, céljait. A nonverbális jelek olvasása, azon felül, hogy vannak velünk született olvasatai, erősen kultúrafüggő. Tehát lehetséges, hogy a mi szempontunkból más kultúrához tartozó ember kis vagy nagy mértékben máshogy olvassa ugyan azokat a jelzéseket, mint mi.

Visszatérve a tánchoz, úgy gondolom, az intuíció segíti a táncost a színpadon történő, mások által is alakított helyzetekre való reagálásban. Különösen helytállóan tartom ezt improvizáció esetén, ahol valójában a váratlan helyzetek száma több mint egy lekötött anyagban.

A próbafolyamat során – amikor is, ideális esetben – kialakul a csoportérzet, tisztázódnak az erőviszonyok, létrejön a közös motiváció és tudat, mellyel egy időben megvalósul az egymásra hangolódás, jelentős szerepe van az intuíciónak. Segítségével a csoport olyan jól működő egységgé válik, amely képes együtt gondolkodni, együtt lélegezni.

Az intuíció és az eddig leírt nonverbális csatornák mellett ki kell emelnem még egy fontos kutatási területet a *kronemikát*.

A kronemika azt vizsgálja a különböző kommunikációs tevékenységekben, interakciókban, az *idő* egyrészt alkalmas-e kommunikációs célokra. Másrészt azt, hogy az idő önmagában mit kommunikál.⁵¹ Ez tehát egy kommunikációs szakkifejezés,

⁴⁹ Vö. Allan Pease: Testbeszéd, Park Könyvkiadó, Budapest, 1989-2005.

⁵⁰ Idegen Szavak és Kifejezések Szótára, Akadémia Kiadó, Budapest, 2002, 297.

⁵¹ Lásd: Gáspor Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 52.

amely meglátásom szerint lefedi azt, amit az előadó művészetben egy darab, azon belül egy mozgássor, mozdulat ritmusának, idejének nevezünk.

A *Basse danse* esetében például, ez nagyon fontos tényező, hiszen a mozdulatoknak, akcióknak nem csak dinamikája, térbeli elhelyezkedése, irányultsága, hanem ideje is kommunikál, információt hordoz a nézők számára. Az, hogy egy mozdulatot a táncos milyen időben, ritmusban hajt végre, igencsak meghatározza a minőségét, milyenségét, akár jelentését. A struktúrán belül, a különböző szabályok megvalósításában pedig az, hogy egy adott akció milyen hosszan jelenik meg, dramaturgiailag nagyon meghatározza annak jelentését. Példaként említeném a darabban használt egyik játékot, melyet Hód Adrienn „*Macskának*”⁵² nevez, ami Molnár Csaba és a Garai Júlia egyik duettje. A néző azt láthatja, hogy a táncosok hirtelen, gyors, erős dinamikájú érintést adnak egymásnak, ezzel történik egy irányváltás a térben vagy az előző testhelyezethez képest. Ezáltal hol kisebb, hogy nagyobb mértékű változást idéznek elő. Ebben a duettben azért van nagy jelentősége az időtartamnak (mely ebben az esetben nem pillanatnyi, hanem percekig zajló folyamat) mert befolyásolja a néző asszociációs cselekvését. Azaz nem mindegy, hogy a közönség hogyan érzékeli ezt az akciót. A koreográfusnak az a célja, hogy a néző ne egyszerű csapkodásként, verekedésként, kakaskodásként fogja fel az akciót, hanem ezen az általános képen, az elsődleges asszociáción, képes legyen túlmutatni a játék. Ezért nagyon lényeges, hogy például ez a mozgássor hosszabb ideig jelenjen meg. Mert az idő segíti az elmélyülést a történésekben. Abban hogy mi történik a táncosokkal fizikailag, térben, időben, dinamikában valójában.

Minden kommunikációban megjelenik egy üzenet lényegi megértését korlátozó ún. *zaj* is. Zajnak nevezzük a „szándékunktól független torzulást vagy változást, amely a jelentésben, vagy a közvetítés módjában következik be.”⁵³ A zajon való túllépést, ezzel az üzenet lényegének megértését nagyban befolyásolja az idő, hiszen egy üzenet átadására minél több időnk van, annál nagyobb a valószínűség a redundanciára, ami

⁵² Macska: ütéssel jelezett mozgásindítás. Lehet kis testrészen a mozgás, ahová az ütés, a jelzés érkezett. De lehet nagyobb testrészt is megmozdítani, vagy egy másik, nem érintett ponton megmozdulni. Éles, határozott reakció.

⁵³ Sean Hall: Amikor az óriáskígyó lenyeli az elefántot..., Scolar Kiadó, Budapest, 2008, 28.

információ fölösleget ad ugyan, de segít, hogy a vételzavaró zajtól megtisztítsuk az üzenetet.⁵⁴

A táncban létrejövő, izmok által vezérelt helyváltoztatással –melyek cselekvésként is leírhatók- jelzések keletkeznek. „Ezek a jelzések feltűnőbbek, mint a mimikaiak, mert a mozgás egész testrészekre vagy általában az egész testre kiterjed”⁵⁵ A kommunikáció azzal jön létre, hogy az egyik táncos mozgásos akcióba lép, amire a másik táncos válaszreakcióba lép úgy, hogy vagy felveszi az adott mozgás dinamikáját, ritmusát, térbeliségét, vagy éppen annak ellentétét hajtja végre (pl.: lassú, lágy dinamikára éles, gyors dinamikával válaszol) ezzel új akciót kezdve.

A nézőnek a segítséget a helyzet értelmezésében, a viszonyokban, helyzetekben való eligazodást az akciós (mozgásos) kommunikációs csatornák adnak. Ugyan úgy, mint a „színházon kívül”, az életben történő interakciókban. Még hozzá azért, mert ezen kategóriákkal leírható mozdulatok térbeli, időbeli, ill. dinamikai jellemzőit tekintve hasonlóképpen mennek végbe, játszódnak le. Tehát a színházban létrejövő (nevezzük úgy): táncos mozdulat, hasonlít valamilyen kulturálisan tanult, illetve belénk ivódott, már konkrét jelentéssel bíró mozdulatra.

A *Basse danse* nyelvi szegmentációs lehetőségeinek vizsgálatában ezért fontos a nonverbális kommunikáció szempontú, annak csatornáin keresztül történő szemlélés, hiszen ez egy lehetőséget ad arra nézve, hogy megvilágítsuk, miért jelenthetjük ki a *Basse danse*-ról és az abban megjelenő mozgásról azt, hogy sajátos táncnyelv.⁵⁶

⁵⁴ „Hogy az üzenet megmeneküljön ettől a veszteségtől, az esetlegesen vételzavaró zajtól, hogy tehát jelentése (rendje) fő vonalaiban változatlanul megmaradjon, egyezményes rend szerinti ismétlésekbe, jól meghatározott mértékben valószínű főlegbe kell úgymond bepólyálni, olyan módon, hogy bizonyos hányada mindenképpen túlélje a zajt. Ez a valószínűség a redundancia. {...} a redundancia egy nyelvi rendszerben szintaktikai, helyesírási, és grammatikai szabályok összességéből adódik, amelyek egy nyelv kötelező vivőelemeiként a szerveződés részesei. Ebben az értelemben egy nyelv {...} kommunikációs kód.” Lásd: Umberto Eco: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 148.

⁵⁵ Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003, 47.

⁵⁶ Megjegyzés: Számtalan írásban olvastam, illetve használják a *Basse danse* esetében a táncnyelv, mozgásnyelv, nyelv kifejezést. (Ezeket én szinonimaként értelmezem). Lásd: Tóth Ágnes Veronika: Kicsi a tér, megtöri a testet, Interjú Hód Adriennel, Parallel, 2012. július / Varga Julis: Az Európa-szerte elismert magyar produkció, amiről túl keveset tudunk, Interjú Hód Adriennel, 2012.04.18.

A *Basse danse* nyelvrendszere

Előző fejezetben leírtak alapján tehát megtaláltam azt az eszközrendszert, ami által *Basse danse*-ról, mint táncnyelvről beszélhetek.

Ami a *Basse danse* vizsgálatában kíváncsiságom alapvető tárgyát képezi, hogy leírható-e ez a nyelv, ami egy olyan táncelőadás anyaga, amely improvizációból születik.

Az „Improvizáció – A *Basse danse* munkafolyamatának alapja” című fejezetben már kifejtettem, hogy az improvizáció maga mindig valamilyen rendszerben jön létre, és ezen belül vagy ennek határait feszegetve új rendet alkot.

A *Basse danse*-ban a tánc rendszerén belül is kialakul egy új rend, ami így a Hodworks sajátja. Az új rend, ami formálódik, a néző számára kommunikációs jelleggel bír.⁵⁷ Ugyanis a mozgás a nonverbális kommunikáció számos csatornáján keresztül értelmezhető, illetve ezek révén, asszociáció során új jelentést ad a megfigyelt mozdulatoknak.

Úgy gondolom, ezek a kommunikációs csatornák azért fontosak, mert a nézőket ezeken a csatornákon keresztül megjelenő mozdulatok (gesztusok, mimika, test térbeli elhelyezkedése, stb.) segítik, a rendszerben (táncban) kialakult új rend (*Basse danse* táncelőadás) befogadásában. Mert bár ez a rend nagyrészt ellent mond a mozdulatok konvencionális használatának⁵⁸ (mind a különböző tánctechnikákat, mind a mindennapi mozgásokat, gesztusokat nézve), ugyanakkor kiegészíti a táncot olyan konvencionális mozdulatokkal, gesztusokkal, jelekkel, melyek felismerhetőek, jelentést tudunk

⁵⁷ „{...} egy üzenet információtartama szervezettségi fokából adódik; az információ a rend mértéke {...}. Azazhogy egy üzenet információja abból a képességből adódik, hogy egyedi rend szerint szerveződik {...}.” Lásd: Umberto Eco: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 146.

⁵⁸ „{...} olyan információ közvetítésének lehetőségeit vizsgáljuk, amely nem a nyelv konvencionális struktúráinak alkalmazásával átadott szokásos jelentés, amely ellent mond a nyelv belső valószínűségi törvényeinek. Következésképpen ez esetben az információ nem a rendhez, hanem a rendtelenséghez társul, legalább is bizonyos típusú nem megszokott és előre látható rendhez.” Lásd: Umberto Eco: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 154.

hozzájuk rendelni.⁵⁹ Így a néző számára könnyebben kirajzolódik a *Basse danse* nyelvezete.

A *Basse danse* nyelvi szegmentációs vizsgálata⁶⁰ során arra jutottam, hogy a nyelvnek alapvetően két szintje van jelen párhuzamosan a színpadon.

Egyrészt egy tér-idő-dinamikai szempontok alapján leírható ún. *mozgásnyelv*, ami a táncosok improvizációja közben jön létre. Másrészt egy szintén leírható nyelv, ami alapján a koreográfus és a táncosok az improvizációt rendszerezik, elnevezik és megalkotják a szabályokat, s ami által alakítják az improvizációt. Ezáltal tehát szabályszerűség jön létre a mozdulatokban. Ez az amit *struktúryanelvnek* nevezek.

A két nyelv között az a különbség, hogy az egyik talán még laikus által is leírható, mint például: Csaba vicsorít, Emese ejti a karját, lendíti a lábát, Juli meghajol Marco felé, Marco Emeséhez közel áll, Csaba lassan fordítja a fejét jobbra. A másik nyelv esetében a néző nem feltétlenül ismeri fel a szabályt vagy a szabályszerűséget, azaz a struktúrát.

A *mozgásnyelv* nézői szempontból az elsődleges információforrás, megfigyelhetők a pusztá mozdulatok tér-idő-dinamikai történései, melyek a *struktúryanelv* szabályai szerint születnek. A *struktúryanelv* viszont alkotói szempontból értelmezhető. Ezen belül ugyanis megjelenik egy ún. "tolvajnyelv", ami a próbafolyamat során azért alakul ki, hogy az improvizációban használandó szabályok könnyen azonosíthatók legyenek, az alkotók értsék egymást, és valamilyen egységet (rendet) tudjanak létrehozni az improvizáció által lehetséges sokféleségben.

A *mozgásnyelv* és a *struktúryanelv* viszonyban állnak egymással. Ugyanis attól tudok jelentést rendelni egy mozdulathoz, ha a pusztá mozdulatok (melyek leírhatók tér-idő-dinamika függvényében) kapnak egy szabályszerűséget (pl.:ismétlődés, variáció, ellentét). Tehát a hétköznapi mozgáshoz, gesztushoz térben, időben, dinamikában hasonló mozdulat, és a szabályszerűség együtt hordozza magában az asszociációs lehetőséget, egyben a megértés lehetőségét. Ilyen értelemben

⁵⁹ „Az oksági kapcsolatok csökkenő entrópiájú rendszerekben való megléte valamilyen emléknym létrehozásához vezet: az emlék pedig fizikailag szólva rögzítés, olyan rend kialakulása, amely fennmarad: mondhatni egy megfagyasztott rend. Ezáltal állapíthatjuk meg az oksági láncolatokat, így rekonstruálhatunk egy ténytet.” Lásd: Umberto Eco: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 145.

⁶⁰ Az előadás nézése és interjúk olvasása.

beszélhetünk sajátos táncnyelvről a *Basse danse* kapcsán. Mert rendszerként tudjuk felfogni és értelmezni.

A *Basse danse* kommunikációs szempontú vizsgálata során, eszerint a kettős nyelvi szint készíthetők egy leírást a látottakról. Leíró jelleg alatt azt értem, amit én külső megfigyelőként látok. Ennek alapján leírást tudok készíteni arról, hogy milyen a mozdulat, és az akciók-reakciók hogyan jelennek meg térben, időben, dinamikában. Másrészt a leírtakhoz jelentést is hozzá tudok rendelni. Ez utóbbi szubjektivitásra épül azáltal, hogy kulturálisan milyen jelentéseket rendelünk az egyes mozdulatokhoz. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy egy komplex történet rajzolódik ki bennem, inkább csak villanásszerű megértés szintjén realizálódik.

Hód Adrienn célja az volt, hogy a forma olyan szintre emelkedjen, ahol annak dinamikája, izgalma, szépsége, külső formája felülírja az értelmezés határát. A koreográfus a munkafolyamat során is arra törekedett, hogy ne az elsődleges asszociáció nyomán történjen megértés, ami természetesen kikerülhetetlen, hiszen a néző akaratlanul is értelmezi a jelfolyamatokat saját tudása (kulturálisan belé ivódott ismeretei) alapján, hiszen ez egy alapvető emberi tulajdonság.⁶¹

„A kortárs poétikák olyan művészi struktúrákat kínálnak, amelyek a műélvezőtől rendkívüli önállóságot követelnek, sőt sok esetben a felkínált anyag minden alkalommal változó újrakonstruálását igénylik, ez kultúránknak az olyan eljárások iránti általános vonzódását tükrözi, amelyekben az események egyértelmű és szükségszerű sorozata helyett valószínűség-mező, többértelmű szituáció jön létre, amely alkalomról alkalomra eltérő műveleti vagy interpretációs választásra ösztönöz.”⁶²

⁶¹ „A mindenkori alkotó-befogadó a jelfolyamatot a maga ismeret- és hitrendszerei szerint, szociális státusa, személyes alkata, pillanatnyi diszponáltsága stb. által meghatározva alakítja. A jeleket tehát mindig értelmezzük, interpretáljuk, a saját kontextusainkba helyezzük, azt emeljük ki belőlük, ami számunkra releváns, az irrelevánsát elhagyjuk.” Lásd: Könczei Csilla: Táncos anyanyelv? A Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3, Kolozsvár, ed. Zakariás Erzsébet, 161-164, 1995. http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_03/pages/018_tancos_anyanyelv.htm, Letöltés dátuma: 2013.05.05

⁶² Umberto Eco: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 138.

Struktúranyelv

A *struktúranyelv*, a nyelvi szegmentációs lehetőségek közül bár nézői perspektívából elemezve a *Basse danse*-t nem egyértelműen kirajzolódó (ugyanis a néző nem azonosít be minden szabályt, illetve nem mind tudatosul), de kétségtelenül fontos, elválaszthatatlan része nem csak az előadás létrejöttének, hanem működésének, értelmezésének is. Ezért fontos kiemelni, illetve a *mozgásnyelvről* leválasztva bemutatnom.

A *Basse danse* esetében *struktúranyelven* szabályrendszert, továbbá egy kommunikációs aktust és formát értek, ami szervezi és alakítja, keretet ad az improvizációnak. A mozgásnyelv, ami a színpadon létrejön és történik, az a struktúranyelv keretei között születik. Hód Adrienn ennek segítségével adja az instrukciókat és alakítja a szabályokat.

A struktúranyelv részeként megjelenik a szabályok és a szabályrendszer verbális formáját jelentő, a beszélt nyelv rendszere által kialakított úgynevezett „tolvajnyelv”⁶³.

A munkafolyamat elejétől, az improvizációból születő mozgások, akciók, játékok esszenciáját rögzíteni kell verbális síkon is. Az improvizáció során a koreográfus tulajdonképpen szubjektív módon, kiragad mozdulatokat, mozgássorokat. Ezeket a valahogyan meg kell fogalmazni, rögzíteni kell, azért, hogy a későbbiekben könnyen előhívhatók legyenek. Továbbá a mozdulatok, melyeket kiragadnak az improvizáció során, el kell nevezni, azért hogy mindenki tudja, miről van szó. Tehát ez a „nyelv” a közös megértést fixálja. Mondhatni ez a „tolvajnyelv” a Hodworks egyik munkaeszköze. Ezek az elnevezések persze olyan szavak, melyek hétköznapi szóhasználatban mást jelölnek, más jelentéssel bírnak.

Ilyen például a „macska”, vagy a „kövek”.

⁶³ *Basse danse* esetében, az alkotók által alkotott, használt szakmai szleng. A nyelv eszköztárából kiragadnak szavakat, és azokat új jelentéssel ruházzák fel, mely mások számára nem azonosítható, értelmezhető, így ez a csoportra jellemző nyelv.

Ha a macskát vesszük példaként, első hangzásra az állat jut eszünkbe, ugyanakkor az agyunkban megjelenő macska képe már egyéneként eltérő, hiszen gondolhatunk lopakodó, nyújtózkodó, fürge, játszik az egérrel. Az is előfordul, hogy a szó hallatán van, aki környezetbe is helyezi; a fotelben, a széken, vagy a kertben képzelet el. Adriennek és a táncosoknak – nyilvánvalóan – szintén van egy képe a macskáról, azért jelölték ezzel a játékot.

Vélhetően a mozgás vagy mozgássorozat, illetve a kialakult akció olyan képeket ébresztett bennük, amelyről a macska jutott az eszükbe. Az elnevezés azonban nem mindig függ össze az akcióval. Előfordul, hogy semmilyen kapcsolódás nincs a fogalom és a cselekvés között.

Ezek után lássuk mi is a „macska” és a „kövek” jelentése a struktúrayelvben.

Macska: ütéssel jelezett mozgásindítás. Lehet kis testrészen a mozgás, ahová az ütés, a jelzés érkezett. De lehet nagyobb testrészt is megmozdítani, vagy egy másik, nem érintett ponton megmozdulni. Éles, határozott reagálás.

Ez a szabály például több instrukciót foglal magában, melynél a táncos számára a szabadságot az adja, hogy a szabályon belül az instrukciók közül maga választhat, hogy éppen melyiket használja fel. Az instrukció kiindulópontja egy akció: „gyors érintéssel érintem a másik testét”, melyre a következő reakciók adhatók⁶⁴:

1. éles gyors mozdulat azzal a testrésszel, amit megérintenek,
2. éles gyors mozdulat nem azzal a testrésszel, amit érintenek,
3. nagy felülettel,
4. kis felülettel,
5. a testemmel a másik felé mozdulok,
6. a testemmel nem a másik felé mozdulok.

Az akción, reakción belül tempóra vonatkozóan is több szabály van, például egy gyors érintés, egy gyors mozdulat.

⁶⁴ Hód Adriennel történt beszélgetés alapján.

Kövek: egy érintés következtében a másik testhelyzete átformálódik, aminek mértéke és tempója változó. Maga a megváltoztató erő mennyisége is változhat. Ennek egy könnyed változata a csin-csin.

Ez a szabály alakítja a *Basse danse*-on belül Cuhorka Emese és Garai Júlia egyik duettjét, mely egy olyan oda-vissza ható játék, melyben a testek a kövekhez hasonlóan mozdulnak (az egyik érintésével a másik teste átformálódik. Tehát az egyik ereje hat a másikra, mint ahogyan a kövek formálódnak egymás hatására).

A kialakított „tolvajnyelv” tehát nem a szavak jelentése, inkább a szavakhoz köthető tulajdonságok, sajátosságok megjelenítése adja, hiszen a macska könnyű, rugalmas, gyors, könnyen alkalmazkodó teste és a kövek súlyos, rugalmatlan anyagáról alkotott kép az, ami összefoglalja a feladat végrehajtásának mibenlétét.

Maga a *struktúranyelv* pedig azáltal alakul ki, hogy a „tolvajnyelv” által meghatározott szabályok hogyan, milyen sűrűséggel (esetleg ismétléssel, egymást fedve, stb.) követik egymást.

A próbák során kialakuló táncnyelv mellé szükségszerűen létrejött egy verbális nyelvi réteg is. Ezt pedig csak úgy alkothatják meg, ha együttes elnevezéssel jelölnek egy-egy szabályt. Ehhez az kell, hogy azt definiálják.

Példaként említeném még:

Pusztító: a partner formájának, mozdulatának erővel való átformálása dinamikus mozgással, teljes testfelülettel.

Lunch: release alapú mozgás, ahol a formák egyszerű íveket adnak. Szabad, laza, csacsakáság. A táncosok játékosan segítik egymás mozgását. Ezeknél a mozgásoknál szabad teret kap az ego.

Csak akkor működik óramű pontossággal minden a próbákon és a színpadon, ha a táncosok és a koreográfus együttesen tudják azt, hogy honnan induljanak és hová kell eljutniuk. Ez érvényes térre, időre dinamikára, érzelmi állapotra.

Mozgásnyelv

A *Basse danse* nyelvi szegmentációs lehetőségeinek feltárásában, nézői perspektívából elsődleges az ún. *mozgásnyelv*.

Improvizációból születő mozgások, amelyek akciókká, továbbá rendszerré a *struktúranyelv* által felállított szabályok szerint állnak össze.

A *mozgásnyelvet* vizsgálati szempontból két csoportra oszthatom. Egyrészt, lehet róla készíteni egy objektív leírást, tér-idő-dinamikai szempontok megfigyelése alapján. Tehát rögzítésre kerülhet, hogy egy mozdulat térben hol, milyen irányultsággal, mikor, milyen ritmusban, illetve minőségében, hogyan történik.

Másrészt leírást készíthetnek a nonverbális kommunikációs csatornák alapján, hogy a tér-idő-dinamikai szempontok szerint leírt puszta mozdulatok, milyen jelentéssel bírnak számomra, a néző számára. Milyen képeket, érzetet, stb. ébreszt. Milyen jelentést hordoznak a néző számára. Az, hogy egy néző számára milyen jelentést hordoz egy adott mozdulat, erősen kultúrafüggő, illetve befolyásolja a néző pillanatnyi pszichikai, mentális, stb. állapota.

Az asszociációs lehetőséget, és egyben a megértés lehetőségét a *mozgásnyelvként* leírható, hétköznapi mozgásokhoz, gesztusokhoz térben, időben, dinamikában hasonlóan lezajló mozdulatok adják, kiegészülve a *struktúranyelv* szabályszerűségével.

Vizsgáljuk meg azonban a *mozgásnyelv* objektív leírhatóságát, pusztán a tér, idő, dinamika megfigyelése alapján.

Elsőre egyszerűnek tűnik a feladat, hogy leírjak egy állapotot. Vegyünk például egy olyan statikus állapotot, mint a *Basse danse* kezdése.



1. kép *Basse danse* előadás videofelvétel (00:00:22)

Először a térbeli elhelyezkedést érdemes leírni, hiszen ez a legszembeütőbb.⁶⁵

Leírás: Négy táncos áll a térben férfi – nő és nő – férfi megosztásban. Az egymás mellett álló párok egy vonalban helyezkednek el, a testek a tér képzeletbeli felezővonalára felé fordulnak, tehát a nézőkhöz képest oldalról (profilból) látszanak a testek. A párok egymáshoz viszonyított párhuzamban vannak kissé eltolódva, inkább az „üres helyekkel” állnak szemben és nem egymással szemben. Pozíciót tekintve a lábfejek, talpak középvonala párhuzamos egymással. Lábfejek a testhez viszonyítva nyírányú síkkal esnek egybe. A karok a test mellett lógnak. Fej a test irányába, előre néznek. A mozgás dinamikája, minősége pedig tartás. Időben ez az állapot körülbelül húsz másodpercig tart, az első elmozdulásig.

Az első elmozdulás után is egy statikus állapot következik, melyből azután kibontakozik a mozgás.

Ahogy a darabot szemlélem és próbálom a leíráshoz a mozgás egységeit lebontani, máris egy akadályba ütközök. Nem tudom ugyanis, hogy miként szedjem részekre az

⁶⁵ Ha megfigyelünk egy mozdulatot, elsőként a test térhez való viszonya, magatartása tűnik szembe. Lásd: Lábán Rudolf: *Koreográfia*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2008, 17.

improvizált mozdulatokat. Mi számít egy egységnek: egy mozdulat, egy motívum, egy elindulástól a megállásig tartó mozgássor, akció.

Egy nyelv leírásánál ugyanis ismerni kell annak részeit, a betűket, szavakat, mondatokat alkotó egységeket, ami a táncban tehát egy mozdulatot, motívumot, akciót jelentene. De az improvizált mozgás táncnyelvileg egzakt módon mégsem írható le, úgy mint mondjuk a balett.

Valószínűleg a balett is, jóval azelőtt, hogy 1661-ben⁶⁶ elkezdték rögzíteni plasztikai, ritmikai, alapelveit, improvizációból jöhetett létre, melynek keretét néptánc illetve az akkor ahhoz kötődő társasági, illetve udvari táncok adták. Mára egyértelműen kirajzolódik a balett mozgásnyelve, melynek meg vannak adva motívumai, pózai, azok térbeli irányultsága, tempója, dinamikája, illetve mindez írott nyelvben is le van fektetve.

A *Basse danse*-ban megjelenő mozdulatok esetében nehéz lenne megmondani, mit értek egy mozdulat-egység alatt. Arra jutottam, hogy ennek kiválasztása nem nyugodhat objektív alapokon. Nem tudok pusztán merev állapotokat felsorolni, hiszen ebben a táncformában állandó a változás, és pillanatnyi. Megszületnek és elmúlnak a mozdulatok.

Talán ezért is szimpatikus számomra a *mozgásnyelv* leírásának az a lehetősége, hogy a *Basse danse*-t, a kommunikációs csatornákon keresztül szemlélve vizsgáljam. Ugyanis azok a mozdulatok adnak számomra referencia pontokat, amelyek ismerősnek hatnak, amelyekhez tudok valamit kötni, mind képileg, mind érzelmileg. Ezt a lehetőséget pedig a gesztusokhoz térben, időben, dinamikában, hasonló mozdulatok, mozdulat sorok, akciók adják.

⁶⁶ Susan Au: *Ballet and modern Dance*, Thames&Hudson world of art, London, 2002./Péter Petra fordítása alapján.

***Basse danse* vizsgálata, nonverbális kommunikációs csatornákon keresztül**

A *struktúranyelv* és a *mozgásnyelv* leírása után lássuk, hogy a nonverbális kommunikációs csatornák milyen nyelvi szegmentációs lehetőségeket biztosítanak, ami egyben a darab leírhatóságának egyik lehetősége, ugyanakkor jelentéstartamainak feltárásának eszköze.

A *Basse danse* vizsgálata a non-verbális kommunikációs csatornákon keresztül igen csak szubjektív. Egyrészt szubjektív, hogy a mozgásból milyen egységet ragadok ki és írok le. Másrészt többé-kevésbé szubjektív, hogy amit leválasztok a mozgásból, az milyen jelentést hordoz magában.⁶⁷

Kis kitérőként megjegyzem, hogy számomra a vizsgálat során még érdekesebbé vált ez a darab, hiszen csupa ellentmondás lengi körül:

1. Improvizáción alapuló mozgás, mely mégis erősen strukturált.
2. Az alkotók számára nem fontos a közlés, nem célja a darabnak valamilyen történet elmesélése, üzenet átadása. Azonban a koreográfus mégis arra törekedett a próbafolyamat során, hogy úgy alakítsa a struktúrákkal a mozgást, hogy a néző túl tudjon lépni az elsődleges asszociáción, és ne ugorjon bele valamilyen konkrét jelentésbe, vagy éppen ellenkezőleg, többletjelentést indukáljon.⁶⁸
3. Nézői szempontból, bár a darab nem közöl direkt módon, a néző mégis automatikusan keresi a jelentéseket. Értelmez, próbál rendszert felállítani és rendet találni az előtte megjelenő folyamatokban.

Ez utóbbi miatt is érdemes a *Basse danse* nyelvként való vizsgálatában a nonverbális kommunikációs csatornákat segítségül hívni, hiszen ezek a csatornák –

⁶⁷ Szubjektívnek tartom abból a szempontból, hogy egy másik ember (függően kultúrájától, abban megtanult szabályoktól, jelek ismeretétől) lehetségesen más mozgásokat emelne ki, és azokat máshogy dekódolná.

⁶⁸ „{...} a művészi beszédmód egyik specifikusan esztétikai eleme éppen abból adódik, hogy megtöri a nyelv normális jelentések közvetítésére alkalmas valószínűségi rendjét, hogy növelje a lehetséges jelentések számát. Ez az információ típus minden esztétikai üzenet esetén tipikus, és egybevág minden műalkotás nyitottságával {...}.” Lásd: Umberto Eco: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 158.

gesztusok, proxemika, stb.- azok, amelyek az elsődleges jelentéshordozók és közlők a néző számára. És ezeket tudatosítva győződhetünk meg arról, hogy valóban létrejött egy nyelv.

A mozgásnyelv egészét, mely kétségtelenül absztrakt, át lehet szűrni a csatornákon keresztül. Így hol konkrétan, hol nem, de a mozdulatok, mozdulatsorok némelyikét leírhatom, mint az egyes nonverbális kommunikációs rétegek egyik jellemzőjét. Ezt úgy értem, hogy kiragadhatok egy mozdulatot, és azt leírhatom például a mozgásos kommunikáció, azon belül pedig a gesztusok szempontjából.

Vizsgálatom a *Basse danse* előadásról készült egyik video anyag megfigyelésén alapuló elemző módszer, melynek lényege, hogy külső szemlélőként megfigyelem a helyzeteket, mozdulatokat, viszonyokat, melyben keresem és megpróbálom azonosítani a nyelvezetet. Természetesen a vizsgálat során objektivitásra törekszem, ám mint azt már említettem a szubjektivitás teljes kizárása nem valósulhatott meg. Így a darabból kiragadott részek azok, melyek számomra meghatározó történések. Ezek inkább úgy vannak kiragadva, ahogyan a néző is kiragad részeket egy-egy előadásból. Ezeket a nonverbális kommunikáció csoportjai szerint írom le és értelmezem.

Munkamódszerem során azt vettem figyelembe, hogy az előadás megtekintésekor az mozgásnyelvben megjelenő, a testbeszéd⁶⁹ csoportjaiban jól leírható mozgások hordozzák számomra a megértést, adják az *ismerősség* érzését.

A video anyag elemzésekor szinte másodpercről másodpercre lejegyeztem minden olyan állapotot, ami testbeszéddel leírható.

Az összegyűjtött, rendszerezett adathalmazból randomszerűen ragadtam ki képeket az előadás anyagából. Tulajdonképpen ezek esszenciáját foglalja magába ez a fejezet, ami esetenként állapotok, gesztusok és akció-reakció sorozat pillanatfelvételeit tartalmazza.

A képelemzéshez munkafolyamatom során alkalmazott alaptáblázat szakdolgozatom mellékletét képezi.

Az elkövetkezőkben szeretnék némi részletes betekintést nyújtani a munkafolyamatomba.

⁶⁹ Nonverbális kommunikáció csoportjait értem alatta.

A videofelvétel alapján nonverbális kommunikációs csoportok szerint tipizálható mozdulatokat tartalmazó kép kiválasztását követően adathalmazba rendeztem táblázatom alapján a mozdulatokat. Természetesen nem minden esetben volt a táblázat minden oszlopa kitölthető, hiszen az egyes képkockán nem jelent meg mindig minden testbeszéd-elem.

Az elsőként kiválasztott kép alapján szeretném demonstrálni, hogy milyen csoportok szerint történt a kigyűjtés, hogyan alkalmaztam a táblázatot. Ennél a munkafázisnál nem történt más, mint pusztá helyzetleírás.



2. kép *Basse danse előadás videofelvétel (00:33:27)*

MIMIKA:

Az arc izmainak – direkt vagy indirekt – összehúzódásából adódó arckifejezés, grimasz megfigyelése. Például: A két fiú arckifejezése nyugodt, nem látható az izmok akaratlagos vagy akaratlan összehúzódása, nincs különösebben leírható mimika. Júlia arckifejezése ebből a kameraállásból nem olvasható le. Emese arcizmai az orrot és a felső ajkát felfelé húzzák, ennek következtében a száj kissé nyitott. A szemöldök izmok ráncolásával a szem körüli izmok is összehúzódnak.

TEKINTET:

Ennek megfigyelésével írjuk le a nézés módját; ki, merre néz, kivel tart szemkontaktust. Például: Csaba tekintete a közönség irányába fordul. Emese Júliára néz. Juliról a kameraállás következtében nem állapítható meg, kire néz és tart-e valakivel szemkontaktust, Marco viszont Júliára nézi.

GESZTUS:

A fej, a karok és a kézfej pozícióját írható le. Például: Csaba tenyerei egymással szembefordulva, ujjaival szív alakzatot formáz. Emese karjai – melyet a vállak helyzete mutat – nyitottak, bal kézfejének tenyere a talajra merőleges, az ujjak nyitottak, középső és a mutató ujjai Júlia egy felé. Emese feje Juli felé fordul, kissé hátra van vetve. Juliról hasonló gesztusjegyek olvashatók le, mint Emeséről. Feje nem egyértelműen fordul Emese felé. Mindkét karja nyitott, de az alkarok és a tenyér a talaj felé vannak fordítva. Marco jobb karja és kézfeje a teste mellett pihen, bal karját egyenesen tengelyéhez képest kb. 30 fokos szögben megemelve, a lányok felé kifordított tenyérrel nyújtja a testétől el. Tenyerét a lányok felé nyitja, az ujjak helyzete zárt.

TAKTILIKA

Az érintés megfigyelése történik. Ebben a szituációban a táncosok nem érnek egymáshoz, sőt távolság mérhető fel közöttük.

TESTTARTÁS, MOZGÁS:

A törzs és a lábak helyzetére irányul a figyelem. Például: Csaba, Emese, Júlia lábai X-et formáznak, de a két lányé keresztbe van téve, Csaba csak térdeit zárja össze. Marco teljes testtel Csaba irányába dől, bal lábfeje szinte merőleges Csaba testhelyzetére, míg jobb lábfeje a lányok irányába mutat.

PROXEMIKA:

Ebben a részben a táncosok egymáshoz való zónatávolságát próbálom meghatározni. Például: A négy táncos körülbelül egyforma távolságra állnak egymáshoz viszonyítva. Nem érintik egymást, inkább társadalmi zónatávolság áll fenn közöttük.

A következő munkafázisban a fentiek szerinti leírásokból a testbeszéd egyes elemeinek összegzése alapján vontam le következtetéseket:

Marco testtartása inkább geometrikus, úgy mondanám, hogy nem gesztikuláló, a többiekhez képest, mégis viszonyban van a többiekkel azáltal, hogy a teste (arc, felsőtest, lábak helyzete) a többi táncos felé néz (nem háttal van), és a test pozíció nyitott. Tekintetéből, a lábai helyzetéből, a teste nyitott helyzetéből arra következtetek, hogy felveszi és szorosan tartja a kapcsolatot társaival.

Csaba egy manapság divatba jött és jól ismert gesztust használ, szívecsét formáz mellkasa előtt a kezeivel. Ez a „szeretlek” egyik *kortárs-gesztusa*, illetve szimbóluma.

Emese és Júlia helyzete egymáshoz hasonló. A keresztbe tett lábak a védekezést, zártságot jelenthetik. Emese mimikájával, lefelé fordított tenyerével, ujjai helyzetével is ezt a gondolatot erősíti bennem. Mintha azt közölné, nem ért egyet valamivel. A kézfej összességében azt mutatja számomra: „állj” és/vagy „várj”.

A lefelé fordított tenyér a testbeszéddel foglalkozó szakirodalmak szerint jelenthet dominanciát vagy agresszív fellépést. Júlia lába is zártságával elutasítást, vagy védekezést jelez. A lefelé fordított tenyérhelyzet pedig az Ő esetében is dominanciát fejez ki. Ennek megfelelően számomra ezen a pillanatképen a két lány között kölcsönös kontaktus van. Marco mondhatni, viszonzatlanul próbál csatlakozni vagy kapcsolatba lépni a színpadon jelenlévőkkel, miközben Csaba – kívülállóként – a közönséggel kontaktál. E helyzet alapján a nézőben könnyen elindulhatnak gondolatok a történeteszövés irányába.

Jól látható tehát, hogy testünk mozdulatai sok mindent jelenthetnek, és jeleznek számunkra. Ezek a gesztusok külön-külön is, együtt olvasva pedig még inkább jelentéssel bírnak az ember számára. Helyzeteket, viszonyokat jelölnek, melyek képeket, benyomásokat indukálnak bennünk.

Szakdolgozatom következő fejezetében a munkafolyamat eredményeként, a leírások alapján levont következtetéseimet mutatom be néhány kiemelt képen.

Vizsgálati eredmények a nonverbális kommunikációs csatornák tükrében

A *Basse danse* előadás kezdeti pillanatáról rögzített képen látható, még nincs mozgás, mégis érezhető, hogy a jelenlét nagyon erős. Ennek a jelenlevésnek a hatására kialakulnak társítások, egyfajta helyzetkép a táncosok aktuális viszonyáról, mely kíváncsi várakozással tölti el mentálisan a nézőt.



1. kép *Basse danse* előadás videofelvétel (00:00:22)

Leírás:

Négytáncos áll a térben. Az egymás mellett álló párok egy vonalban helyezkednek el, a testek a tér képzeletbeli felezővonalára felé fordulnak, tehát a nézőkhöz képest profiltól látszanak a táncosok. A párok egymáshoz viszonyított párhuzamban állnak. Pozíciójukat megfigyelve a lábfők, talpak középvonala párhuzamos egymással. Lábféjek a testhez viszonyítva nyílirányú síkkal esnek egybe. A karok a test mellett lógnak. Testtartást tekintve, nyugalmi helyzetben lévő vállak és mellkas, ugyanakkor egymás mellé zárt lábak láthatók. A felsőtest nyitott, az alsótest zárt képet mutat. A négy ember közötti távolság körülbelül a társadalmi zónatávolságot képezi, ebből kifolyólag nem érnek egymáshoz. Arcok izomzata nyugalmi helyzetben van, a fej előre

néz a testhez képest. Tekintetek jellemzően a teret pásztázzák, de csak addig a mértékig, míg a szem be tudja járni azt a fej elmozdulása nélkül. A mozgás dinamikája, minősége tartás. Ez az állapot időben az első elmozdulásig, körülbelül húsz másodpercig tart.

Következtetés:

A kezdőkép alapján, nézőként a konklúzió a következő: A testtartásukból, a figyelemre asszociálok, és a várakozás jut eszembe. A tér, amit alkotnak, a társadalmi zónatávolság, azt az érzést ébreszti bennem, hogy hamarosan beengednek abba a történésbe, amire várunk. Megteremtenek egy közös figyelmet, csendet. Az, ahogy a táncosok a térben várnak a megteremtődésre, azt juttatja eszembe, hogy amire várunk, abban az *ember* lesz a fontos. Ezt azért tartom lényeges gondolatnak, mert amikor beülök egy „hagyományos” táncelőadásra, valahogy úgy érzem, más a várakozás szintje, olyankor azt várom, hogy technikát lássak, és csak közben jut eszembe az ember. A *Basse danse* esetében azonban a *táncos-embert*, mint egységet kezdem el megfigyelni.

A következő felvételen azt az állapotot láthatjuk, mely a kezdőképhez mozdulatlanságából való első elmozdulás állapotát mutatja.



4. kép *Basse danse* előadás videofelvétel (00:00:40)

Leírás:

A négy táncos teljesen egyszerre, hirtelen elindított, de viszonylag lassú elmozdulással a nézőtér felé, csupán egyetlen lépésnyire változtat helyzetén, majd ebben az új helyzetben a hosszanti tengelyük körül lassan, kissé elfordulnak. A térköz viszony (zónatávolság) megmarad a táncosok között, csak a térben változik a testek hely és helyzete. Ezáltal viszont a táncosok és a nézők közötti térköz változik. A felsőtest és vállövek állása, valamint a jobb lábfejek Júlia, Marco és Emese esetében egy háromszöget hoz létre. Emese felső teste és lábfejei inkább Marco felé nyit, feje és tekintete viszont Júlia felé irányul. Júlia és Marco feje és tekintete határozottan egymás felé fordul. Csaba kifordul, háttal áll a többieknek, a test, fej, tekintet és jobb láb lábfeje az ötös tér irányába mutat. Bal lába hátul maradt, sarok megemelve a többiektől való ellépés után.

Következtetés:

Az elmozdulások utáni beállásból – a testbeszéd elemek együttes figyelembe vételével – a táncosok más-más viszonyba kerülnek egymással. A csoport a nézők felé való elmozdulással fokozza a figyelmet és bevonja a nézőt a történésekbe. A táncosok között átformálódott a kapcsolat. Csaba testhelyzete azt sugallja, kirekeszti magát az eseményből, de bal lábával mégis ott tartja magát, nem zárja teljesen a testhelyzetet, így az érezhető, nem teljes az eltávolodás a többiektől. Júlia, Marco és Emese között egy háromszög alakul ki. Ebben a helyzetben Marco és Júlia között látok egyértelmű kapcsolatot, egymás iránti érdeklődést, figyelmet. Emese ugyanakkor felső testével, lábával és csipőjének helyzetével, Marcoval van inkább kapcsolatban, annak ellenére, hogy feje és tekintete Júlia felé tendál. Emesénél azt érzem, hogy Júlia és Marco felé egyaránt nyitott, részéről a kapcsolat mindkettővel fennáll, várakozó állásponton van.

A gesztusok többnyire meghatározott jelentéssel bírnak, ezeket a szocializáció során sajátítjuk el abban a környezetben, amelyhez tartozunk. Ezek a gesztusok a *Basse danse* mozgásnyelvének is komponensei, melyek úgy hatnak az egyénre, külső szemlélőre, hogy a pillanat tört része alatt megfogalmazódik egy kép, mely által jelentést kap a gesztus. Ez azért tölti el a szemlélőt jó érzéssel, mert úgy gondolhatja, megértett valamit.

Nyilvánvalóan, az előadás mivel meghatározhatatlan számú mozdulattal áll, így *gestus-tárháza* szinte megszámlálhatatlan elemből, az egyes elemek kombinációjából áll. A következő képeknél egy-egy olyan mozdulatot, mozdulatsort emelek ki, melyek szerintem jellemzőek a *Basse danse* nyelvezetére, és amelyek gesztusként, illetve gesztus csoportként értelmezhetők.

2. kép *Basse danse* előadás videofelvétel (00:01:30)



Leírás:

A képen az a mozdulatpillanat látható, mikor Júlia a nézőtérre közel merőleges testhelyzetben bal karját és tenyerét a közönség felé megemelve hüvelyk- és mutatóujjával afféle derékszöveget formál, miközben többi ujja a tenyér felé hajlik. A test függőleges tengelye merőleges a talajra, a haránttengelyt képező vállak a bal váll leeresztésével a közönség felé billen meg, míg a fej leheletnyire a jobb váll felé hajlik. Dinamikailag statikus, inkább póz szerű, és időben mindössze egy pillanatot jelent.

Következtetés:

A táncos szinte személyes „párbeszéd” érzetét kelti a nézőben a vállak helyzetével és a karakteres kézmozdulattal. A közönség már-már azt érezheti, hogy valamilyen bizalmas közlés irányul felé. Ugyanakkor az állóláb pozíciója és a szemkontaktus hiánya szuverenitást biztosít a táncosnak. Júlia közöl valamit, választ azonban nem vár. Továbbá attól függetlenül, hogy egy pillanat alatt lezajlik a mozdulat, mégis megragadja a figyelmet, mert ismerős mozdulatról van szó.

Leírás:

Egy folyamat egyik pillanatát ragadtam ki. A folyamat során Csaba a térben cikázik, majd hirtelen a képen látható pozícióba kerül és innen egy sávban lassan lépked. A testhelyzetbe kerüléskor karját felsőteste előtt, szívéhez közel, gyorsan zárja, kézfejei mellkasa felé irányulnak. Innen a kezét - miközben lassan lépked- lassan, lágyan vezeti le a kezét. Feje és a tekintete a közönség irányába fordul.

Következtetés:

A cikázás után egy megnyugvás következik. A táncos hirtelen szívéhez emeli a kezét, majd mintha onnan adna valamit, ami belülről fakad. Olyan dolgot, melyet az ember automatikusan a szívvel és a lélekkel köt össze, hiszen a mozdulat kiindulópontja a mellkas szív felőli része.



3. kép Basse danse előadás videófelvétel (00:05:06)

Leírás:

Júlia közepes tempóban, lágyan leguggol. Bal karjával a bal térdén könyököl, jobb karjával tartja a balanszot. Nem támaszkodik jobb karjára teljes testsúlyával, mely a tenyerek, ujjak helyzetéből látszik, hiszen nem teljes tenyérnek van kapcsolata a talajjal. A fej, a tekintet egy pillanatra kissé a nézők felé vetődik, majd viszonylag gyorsan feláll a guggolásból. Tehát a pépen kiragadott állapot is csak néhány másodpercig áll fenn.

Következtetés:

A gesztusoknak ez az együttese két irányba is elviheti a néző képzetét. Egyfelől egy pillanatra megálló, gondolkodó ember, másfelől viszont egy elfáradó, unatkozó ember helyzetét jeleníti meg.



4. kép *Basse danse* előadás videofelvétel
(00:11:05)

Leírás:

Ezen a képen annak a folyamatnak egyik pillanatát ragadtam ki, melyben Csaba a közönség felé kis, apró lépésekkel, gyorsan fut, miközben alkarjait könyöktől csuklóig összezárva tartja, az alkar és a csukló alsó részét kifelé fordítja. Feje a publikum felé fordul, tekintete a közönséget pásztázza apró, gyors fejmozgással. Majd egy pillanatra megáll így, karok pozíciója nem változik.

Következtetés:

Ez a mozdulatpillanat több módon is lefordítható. A karok gesztusáról a felkínálás, megmutatás jut eszembe. Az a mód, ahogyan a karokat Csaba kifordítja, felkínálással párosult védtelenség, kiszolgáltatottság érzetét kelti bennem. Ugyanakkor a futással és az arckifejezéssel azt a képet idézi fel bennem, mint amikor egy kisgyerek odaszalad anyjához, és mutatja neki, hogy talált valamit.

Az előzőekben kiemelt gesztusok a táncban, mozgásban pillanatokra jelennek meg. Esetleg, mint póz, rövidebb ideig tartva vannak.

Ezek a gesztusok, gesztuscsoportok olyan hatótényezők, melyek külön érdekessége, hogy az egyén, nézőként, pillanatok alatt képessé válik – tudatos, tudattalan – jelentést vagy jelentéseket társítani, ugyanakkor elvonatkoztatni azoktól. Az alkalmazott gesztusok valamiféle támpontot, „mankót” adnak, mely a megértésből fakad, ezáltal azt az érzést kelti, hogy ez a mozgásvilág ismerős és érthető. Véleményem szerint ez nagyon fontos aspektusa a *Basse danse*-nak.

A *Basse danse* úgy írható le, mint akciók és reakciók sorozata, melyek kialakítanak egy történetet. Kohéziós erejük minden kétséget kizáróan érezhető a darab egészében. Ennek oka a strukturáltságban rejlik.

A következő képekkel egy-egy kiragadott akció-reakció történetet mutatok be, melyben jól megmutatkozik a táncosok egymás közötti kommunikációja, mely mindig az adott jelennek megfelelően alakítja az eseményeket. Az akciók és reakciók során a tudatosság – véleményem szerint – lehet jellemző is, és nem is.

Előfordul, hogy egy akciót vagy reakciót tudatos döntés előz meg, de az sem kizárható, hogy egy adott pillanatban csupán *ösztön-alapú* az indítás. Annak ellenére, hogy a darab egészére nézve világos célkitűzés a „nem közlés”, mégis az érzékelhető, hogy adott időintervallumban megszülethet a táncosban valamilyen közlésvágy. A következő képsorozattal egy ilyen akció – reakció „párbeszédet” illusztrálok.



5. kép *Basse danse* előadás videofelvétel (00:09:16)

Leírás:

Akció – reakció pillanata Csaba, a Júlia és az Emese között. Csaba jobb karját felfelé tartott tenyérrel kinyújtja gyorsan, de lágyan Juli felé, fejét kissé jobbra biccenti, bal karja és kézfeje szintén Júlia felé mutat felfelé tartott tenyérrel. Az akciót tehát, Csaba indítja azzal, hogy Júlia felé fordul törzsszel miközben karjait is a lány felé nyújtja.



6. kép *Basse danse előadás videofelvétel (00:09:20)*

Csaba gesztusára, Júlia reakciójával létrejön a táncosok közötti interakció. Mint az a képen látható, Júlia fejét és tekintetét hirtelen, gyorsan elfordítja Csabától. Csaba reakciója az, hogy fejével és tekintetével egy új interakciót kezdeményez, melynek Emese a címzettje. Ekkor Júlia felé lezár azzal a mozdulattal, hogy jobb kézfejen az ujjakat összezárja, mindezt gyorsan, hirtelen.



7. kép *Basse danse előadás videofelvétel (00:09:22)*

Emese reakciója, hogy nyakát és fejét vállaihoz képest finoman előre szegezi, tekintete Csabára irányul, derékből is kicsit a fiú felé dől. Emese visszahatása, azonban máris egy újabb akció, amire Csaba hirtelen, gyorsan nyitja a tenyerét és ujjait.

Következtetés:

Ebben a jelenetben nagyon fontos a kéz és a karok, valamint a tekintet és a fej együttes gesztusa. A jelenet számomra azt az eseményt hozza elő, miszerint Csaba Júliát szeretné felkérni valamire. Erre azonban a lány elfordul, azaz elzárkózik a felkéréstől. Talán nem érdekli, talán megsértődik, a lényeg, hogy nem veszi fel a kontaktust.

Csaba ekkor, nem próbálkozik tovább Júlia aktiválásával, ujjait összezárja, és Emese felé fordul, szinte „szól” neki. Emese reakciójával felveszi a kapcsolatot Csabával, amire Csaba azonban mégis megálljt mond.

A fentiekből látható az a folyamat, amelyben az akció reakciót vált ki, és amelyben a reakció, azonnal akciót indít. Ez az a körfolyamat, mely a darabot jellemzi.

Egyrészt tehát, a *mozgásnyelv* megfigyelésével megvalósíthatónak tűnik, kiragadott mozdulatok tér-idő-dinamikai leírása, másrészt ezen mozdulatok tér-idő-dinamikai hasonlatossága bizonyos gesztusokkal, hétköznapi mozdulatokkal miatt, értelmezhetők. Tehát a darabban megjelenő mozdulatok a szó szoros értelmében nem azonosíthatók be kultúrafüggően elsajátított gesztusokként, csupán azokhoz való hasonlóságuk révén történik az egyeztetés. Ezek a mozdulatkiragadások, kulturális kontextusuk, pontosabban valamilyen elemében megjelenő hasonlóságuk miatt kiragadhatók és értelmezhetők. Az értelmezési tartományt pedig a *struktúryanelv* alakítja.

A nonverbális kommunikációs csatornákon keresztül tehát kirajzolódik egy *mozgásnyelv*. Méghozzá nézői szempontból. A néző alapvető emberi tulajdonságaival felvértezve, beülve a nézőtérre és szemlélve az előadást, feltétlenül egy kommunikáló csoportot fog szemlélni, állandó értelmezi a történéseket, amit a nonverbális kommunikációs csatornákon keresztül tud végrehajtani. Amint pedig jelentést rendel a dolgokhoz, úgy érezheti, hogy megértett valamit ebből a nyelvből. És minél több, ilyen érzés társul egy darabhoz, annál inkább azzal a véleménnyel hagyja el a színházat, hogy ez a darab jó és tetszik neki.

Véleményem szerint ennek a folyamatnak a lezajlása nagyon fontos egy darab későbbi sikeressége szempontjából

A *Basse danse* sikerét is ebben látom. Megdolgoztat a *mozgásnyelv* (mely a *strukturanyelv* által működik) megértését illetően, de bármennyire is új számomra ez a rend, mégis rend, hála a struktúrának, így megértési felületeket biztosít a számomra.

Összefoglalás

A *Basse danse* vizsgálata közben egy teljes, működő, és egyedi nyelvi rendszer rajzolódott ki. Ennek a rendszernek az alapja Hód Adrienn munkamódszere, az improvizáció, ami a tér-idő-dinamikai szerkezet építésének eszközéül szolgál, mind pedagógiai, mind koreográfusi munkásságában.

Ez a szerkesztett tér-idő-dinamikai egység, azaz a tánc, közöl számunkra valamit. Egyfelől emocionálisan is információt hordoz, másfelől asszociációs lehetőségeket ad. Így jutottam oda, hogy a *Basse danse* nyelvét a kommunikáció, ezen belül a nonverbális kommunikáció eszközeivel vizsgáljam.

Ezekon a kommunikációs csatornákon keresztül történő vizsgálat ad lehetőséget arra, hogy a *Basse danse*-t és az abban megjelenő mozgást táncnyelvként írjuk le. Továbbá a nézőt, ezeken a csatornákon keresztül megjelenő mozdulatok segítik a tánc rendszerében, illetve az improvizációban létrejövő új rend (*Basse danse* táncnyelve) megértésében.

A *Basse danse* nyelvi rétegeinek kibontása következtében leírható, a *Basse danse mozgásnyelve* és a *struktúryanelve*, melyek a színpadon párhuzamosan vannak jelen.

A *mozgásnyelv*, a táncosok improvizációja közben létrejövő olyan mozgások, amelyek tér-idő-dinamikai egységként jelennek meg. Ezekként az egységekként leírt mozdulatok, számomra –néző számára- jelentéssel bírnak. Az asszociációs lehetőséget éppen az adja, hogy ezek a mozdulatok térben, időben, vagy dinamikájában, vagy éppen ezek együttesében, hasonlóan lezajló mozdulatok, mint valamilyen hétköznapi mozgás, gesztus. Ennek nyomán a nonverbális kommunikáció eszközei remek vizsgálati felületnek bizonyulnak.

A *mozgásnyelv* kiegészül a *struktúryanelvvvel*, ami a szabályok összessége, és amely az improvizációt rendszerré teszi. Ezt kiegészítve formálódott az a fajta „tolvajnyelv”, amely a szabályok megnevezésére alkalmazott verbális forma, ami arra szolgál, hogy a koreográfus és a táncosok könnyebben rendszerezék a mozdulatokból, érzetkből kialakuló akciókat és reakciókat.

A *strukturanyelv* által kialakított rend, és a *mozgásnyelvben* kialakuló akciók-reakciók egysége teszi lehetővé a néző számára –a minden darab szempontjából lényeges dolgot- a megértést.

Irodalomjegyzék

Au, Susan: Ballet and modern Dance, Thames&Hudson world of art, London, 2002./Péter Petra fordítása alapján.

Eco, Umberto: Nyitott mű, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006.

Fuchs Livia: Fejezetek a modern tánc történetéből, Magyar Művelődési Intézet, 1995.

Fuchs Livia: Száz év tánc, L'Harmattan Kiadó, 2007.

Gászpör Erika: Verbális és nonverbális kommunikáció, PONTfix Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2003.

Hall, Sean: Amikor az óriáskígyó lenyeli az elefántot..., Scolar Kiadó, Budapest, 2008.

Idegen Szavak és Kifejezések Szótára, Akadémia Kiadó, Budapest, 2002.

Kundera, Milan: A lét elviselhetetlen könnyűsége, Európa könyvkiadó, Budapest, 1992.

Lábán Rudolf: Koreográfia, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2008.

Magyar Értelmező Kéziszótár, Akadémia Kiadó, Budapest, 2003.

Pease, Allan: Testbeszéd, Park Könyvkiadó, Budapest, 1989-2005.

Internetes hivatkozások jegyzéke

Könczei Csilla: Táncos anyanyelv? A Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3, Kolozsvár, ed. Zakariás Erzsébet, 161-164, 1995.

http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_03/pages/018_tancos_anyanyelv.htm

Letöltés dátuma: 2013.05.05

Péter Márta: Bomlásból gazdagság, Interjú Hód Adriennel, Színház, 2012. július

http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36428%3Abomlasbol

Letöltés dátuma: 2012.09.04.

Szabados György: Improvizáció és kompozíció, Lásd még:

<http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/35/1szabados.html>

Letöltés dátuma: 2013.05.05

Tóth Ágnes Veronika: Kicsi a tér, megtöri a testet, Interjú Hód Adriennel, Parallel, 2012. július,

www.hodworks.hu

Letöltés dátuma: 2012.09.04.

Varga Julis: Az Európa-szerte elismert magyar produkció, amiről túl keveset tudunk, Interjú Hód Adriennel, 2012.04.18.,

http://www.kulturpart.hu/tanc/28778/az_europaszerte_elismert_magyar_produkcio_amiro_l_tul_keveset_tudunk

Letöltés dátuma: 2012.09.04.

MELLÉKLET

„A” LAP	VIZSGÁLATI LAP		
□	KINEZIKÁ		
	IDŐ- PILLA- NAT	MIMIKÁ	TEKINTET
	□	□	□

„B” LAP	VIZSGÁLATI LAP				
□	MOZGÁSOS-KOMMUNIKÁCIÓ				
	IDŐ- PILLA- NAT	GESZTUS	TAKTILIKÁ	TESTTARTÁS	PROXEMIKÁ
	□	□	□	□	□

NYILATKOZAT

a szakdolgozat eredetiségéről

Alulírott **Hársfai Noémi**, születési hely: **Budapest**, születési idő: **1988.02.06.**, a Budapest Kortárs Tánc Főiskola hallgatója ezennel büntetőjogi felelősségem tudatában nyilatkozom és aláírásommal igazolom, hogy

Nyelvi összetevők vizsgálata a Hodworks *Basse danse* című előadásában, a nonverbális kommunikáció tükrében

című szakdolgozatom **saját, önálló munkám**, melyet korábban más szakon még nem nyújtottam be szakdolgozatként és amelybe mások munkáját (könyv, tanulmány, kézirat, internetes forrás, személyes közlés stb.) idézőjel és pontos hivatkozások nélkül nem építettem be.

Tudomásul veszem, hogy szakdolgozat esetén plágiumnak számít:

- szó szerinti idézet közlése idézőjel és hivatkozás megjelölése nélkül;
- tartalmi idézet hivatkozás megjelölése nélkül;
- más publikált gondolatainak saját gondolatként való feltüntetése.

E nyilatkozat aláírásával tudomásul veszem továbbá, hogy plágium esetén szakdolgozatom visszautasításra kerül.

Budapest, 2013. május 24.

hallgató aláírása