

Rényi András

# Tudósítás a szürke zónából

HODWORKS: GRACE / MU SZÍNHÁZ

„Szeretek gondolkodni a táncról, de ha nézem, untat. Nincs elég idő pontosan olvasni a test mozdulataiban.”<sup>1</sup>

(Paul Valéry: Füzetek. Ford. Somlyó György. Budapest, Európa, 1997, 244.)

„Engem a próbák folyamán mindig azok a mozdulatok érdekelnek, amelyekről nem tudom eldönteni, mit is látok voltaképpen. Az érdekelt, hogy a megtapasztalt, ismert mozgásokat olyan mozgásokkal vegyítsük, amiket nem tudunk megnevezni, nincs róla tudásunk, de mégis létezik, értéket képvisel.”

(Hód Adrienn: A megnevezhetetlen mozdulatok érdekelnek. Fehér Anna Magda interjúja. Fidelio, 2014. április 23.)

Amikor a SZÍNHÁZ ambiciózus szerkesztője azzal a megtisztelő felkéréssel keresett meg, hogy írjak valamit – műbírálatot?, értelmezést?, kisesszét? – a Hodworks legújabb, 2016 januárban a MU színházban bemutatott produkciójáról, bizony húzodtam. Nemcsak azért, mert – nem lévén gyakorló kritikus – nem szoktam előre eldönteni, hogy írni fogok valamiről, amit még nem láttam; hiszen sosem lehetek eleve biztos abban, hogy valami eszembe is jut majd róla. Hanem azért is, mert ismerem valamelyest Hód Adrienn korábbi darabjait, és mindig az volt az érzésem, hogy – bár többségükről erős emlékeket őrzök – valahogy nincsenek érdemi referenciáim, nyelvi-fogalmi fogódzóim a megközelítésükhöz. Hód Adrienn koreográfusi észjárása nem

Artner Szilvia

<sup>1</sup> A tánc nézése sem untat; miért ne lehetne szimultán olvasni a mozdulatokban?

<sup>2</sup> A nemzetközi táncvilág talán már adott is ennek nevet, illetve a hazai kritika is illette már jelzőkkel Hód Adrienn „kísérleti” munkáit. Dekonstruktív konstrukció, a koreográfusok Derridája stb. Ha nincs is stilizált világa – bár szerintem van, mert a próbatermi viselet, az önréflexió, a szöveg beépítése már-már díszítő céllal egyszerűsített –, felismerhető a stílusa. Intellektuális, de gátlástalan, és a kettő összeér. Analizál, de utána azonnal lebont, majd újra építkezik. A színpadi dramaturgia nála az, hogy erősen vezetett helyzetet teremt, és arra alapulnak a táncosok improvizációi.

Rényi András és Varga Anikó az előadást január 21-én látták.  
Artner Szilvia az előadást január 22-én látta.

akrobatikus, és nincs geometrikus térszemlélete, mint Frenák Pálnak; nem ironikus-pantomimetikus modorban dolgozik, mint Bozsik Yvette; nem archaizál, nem mitologizál, nem játszik enigmatikus jelekkel, mint Goda Gábor. Nincs saját stilizált világa, nem épít feszes színpadi dramaturgiára, nem intellektuális és nem zsigeri – mégsem formátlan, mégis összetéveszthetetlen. A jelzők persze, amelyekkel többnyire jellemzik, nagyon is találóak: asszociatív, zabolátlan, humoros. Csakhogy ez kevés annak érdemi megragadásához, hogy mi tartja össze és teszi revelatívvá, amit éppenséggel a színpadon csinál – olyan erőssé és meggyőzővé, amire már a nemzetközi táncvilág is fölfigyelt.<sup>2</sup>

Azért szántam el magam mégis az írásra, mert legutóbbi munkája, a Grace különös szerkezete – legalábbis számomra – az eddigiéknél talán plasztiku-

Varga Anikó

<sup>3</sup> Kissé megnyugtatót (visszaigazolt?), hogy ennek a kiemelésével kezdődik az írás, ez talán általános helyzet, amivel minden néző szembeesül valamilyen módon a Grace után. Számomra bosszantóan-örömtelien izgalmas volt, hogy nem tudtam mit kezdeni a látottakkal, újra és újra visszahívtam az előadás (élmény)hez, hogy lehetetlen „értelmesen összefoglalni”, miről „szól”, holott minden elemében, még kaotikusságában vagy szétesése pillanataiban is végtelenen pontosnak éreztem az előadást. Persze minden jó művészi alkotás – épp a komplexitása, anyagisága révén – ellenáll a leírhatóságnak, de itt a koreográfusi szemlélet majdhogynem „stratégiai” elemének tűnt a megfoghatatlanság, az állandó, perpetuálódó jelentésmozgás. Másrészt az is gazdagon talányos, hogy a Grace erősen exponálja a performer/előadói helyzetet, ugyanakkor az atelier-humor, a metaszínpad reflexió nem üres önréflexió (amivel gyakran találkozni a színházban), nem is pusztán a fogyasztó-befogadó számlájára írt avantgárd provokáció, hanem lépten-nyomon szélsőséges emberi állapotokkal, azok verbális-fizikai megidézésével kapcsolja össze az exhibíció kérdését. Hód színpada – ez a különben szintén nem rögzített tér, amit a világítás állandóan másként keretez: hol a testek relief-szerűségét, hol a mélységet emeli ki az éles, homályos vagy széleit vesztő sötétség – különösen fogékonynak tűnik az önkitevés és önkívületiség vicces, örült, ijesztő állapotaira.



sabban mutatott rá arra a különös szürke zónára, amelyet Hód fölfedezett magának, s amely láthatólag ellenáll annak az értelmezői rutinnak<sup>3</sup>, amellyel a magamfajta néző/olvasó közelíteni szokott a művekhez, ez esetben a táncszínpadi eseményekhez is. Ez a zóna nemcsak a tánc és a színház, a test nyelve és a nyelv teste között, nem is csak a színpad és a nézőtér, vagy ahogy mondani szokták, „az élet és a művészet” között húzódik – ezek átjárhatóságát végül is a modernitás kora óta folyamatosan fessegetik és tapasztalják alkotók és nézők egyaránt.<sup>4</sup>

Az alábbiakat kéretik egy olyan, analitikus hajlamokkal megvert néző utólagos okoskodásaként olvasni, aki inkább kerüli a nyilatkozást olyan művekről és produkciókról, amelyeknek nem képes legalább utólag koherens jelentést tulajdonítani – legyen az éppen maga a határsértés. Egy német-amerikai filozófus-irodalomtudós, Hans Ulrich Gumbrecht fogalmi megkülönböztetései segítségével próbálom kitapintani azt a bizarr közteséget, amely a *Grace* láttán érzett zavaromat indokolja: a képtelenséget, hogy – miközben fölkavaró színházi esteként éltem meg – koherens jelentésegészként értelmezem is, amit láttam. Bevallom tehát, hogy noha megragadott, voltaképp *nem értem*, amit láttam –

Artnér Szilvia

<sup>4</sup> *Én is úgy gondolom, hogy a Grace-szel Hód összefoglalta, amit csinál. A művészete, mint minden más művészet, a valóságból táplálkozik, de ő úgy mutatja ezt meg, folyamatában, a transzformációt, mintha abban a pillanatban lenne belőle művészet, ahogy megtörténik. A színpadon az játszódik le, ahogy megszületik a gondolat, és azonnal materializálódik is. Ettől metafizikai élmény nekem az előadás.*

<sup>5</sup> *Valóban kevés darab képes jól megragadni a „szürke zónát”, de láttam már olyat, ami ezt kutatja direkt, vagy ezt állítja a központba, például a DV8 régebbi darabjainak jó része.*

és ez készítetett erre az írásra. Emiatt nem is követem végig a mintegy hetvenperces darab egészét, és lemondok arról, hogy mégis értelmezem.

Gumbrecht ugyanis egy 2004-ben írt polemikus röpiratában, amelyben javaslatot tesz a szellemtudományok hermeneutikai (tehát a megértésre alapozott) hagyományának megújítására (Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítására. Amit a jelentés nem közvetít*. Budapest, Ráció Kiadó, 2010), a művészeti tapasztalatban *jelentés és jelenlét* feszültségviszonyát állítja a középpontba. Az a tézise, hogy a művészet nem egyszerűen kommunikáció (jelentések bizonyos típusú jelekbe, például mozdulatokba, testnyelvbe, térformákba stb. való mégoly bonyolult kódolása és dekódolása), hanem vannak *materiális* dimenziói (például a testek fizikalitása, áthatolhatatlansága, gravitációs tehetetlensége, térbeli kiterjedése, hozzáférhetősége stb.), amelyek legfőbb tulajdonsága épp az, hogy sohasem képesek teljesen feloldódni a jel funkciójában, tehát nem lehet őket maradéktalanul szellemi, fogalmi vagy lelki igazságok szubtilis kifejezésévé tenni és ekként olvasni. Olyasmi tehát, amit *megérteni* nem, csak jelenvalóságában – vagyis a néző testi-fizikai jelenlétének anarchisztikus tapasztalataként – *megélni* lehet. Persze – épp például az olyan nem-verbális művészetek, mint a tánc esetében – triviális összefüggésről van szó: mégis, nem láttam még darabot, amely magát ezt a szürke zónát – jelenlét és jelentés különbségét, érintkezéseiket és a közöttük óhatatlanul indukálódó feszültséget – állítaná a középpontba, ráadásul roppant mulatságosan.<sup>5</sup>

Figyeljük meg például, ahogy a darab kezdődik. A színpad sötét mélyéből laza próbaruhában, mezítláb négy táncos siet előre: balról jobbra egy nő (Cuhorka Emese) és három férfi (Vass Imre, Molnár Csaba és Marcio Canabarro), egy sorban egyszerre torpannak meg a rivalda szélénél. Egyikük hangosan és izgatottan felkiált: „Te jó isten! Ilyen sokan vannak! Tényleg örü-



lök, hogy ilyen sokan kíváncsiak... Mert ugye kíváncsiak? Látom a szemükben, hogy kíváncsiak. Szóval el fogom mondani, hogy mi történik és mi nem történik ma este, oké?” A fordulat egy klasszikus színpadi formulára, a prológra emlékeztet, amikor a színészek, egyelőre még darabbéli szerepükön kívül, közvetlenül fordulnak a nagyérdeműhöz, és utalnak arra, ami majd következik. „Ha szemed előtt tartod a »mi az«-t / Úgyis a »hogyan«-nal kell hatnod” – inti már Goethe színigazgatója is önmagát és társait a *Faust I.* előjátékában, építvén és rámutatván a prológ reflexív, metaszínházi természetére. A keretjáték értelme, hogy rámutat a darabra mint olyan jelentésterjes fikcióra, ami szívesen sűríti majd az élet valamilyen stilizált ábrázolását, de ezt csak azért teheti, mert ő maga nem azonos ezzel a fikcióval. Átmenetet képez a nézők és a színészek valós fizikai jelenléte és a színjáték között, ami még el sem kezdődött – és erről is beszél, megállás nélkül, úgyszólván kényszeresen. A huszonnyolc perc hosszúságúra (!) nyúlt prológ során végig ebben a metaszínházban vagyunk: a színészet mibenlétéről, a néző dolgáról, műveltségéről, kultúráról, színészsorsáról, kiszolgáltatottságról, agresszióról, szexuális deficitekről, emlékezésről, vágyfantáziákról beszélnek. Egy-

Varga Anikó

<sup>6</sup> Ennél jobban ezt nem lehet leírni. A közös organizmus nemcsak az egy-egy előadót előtérbe dobó „prológusban” működik, hanem különböző felállásokban végigkíséri az előadást, például felbukkan a család-jelenetek „szerepraszformációiban”, ahol ebből az organizmusból az anya–apa–gyerek szölamok pillanatokig kiválnak, elkülönülnek, hogy – még a szembenállás pillanatában – ennek a közös idegrendszernek a rángásai mentén ismét összeolvadjanak.

két perces magánmonológ-töredékek – okoskodások, vallomások, emlékezések, dühöngések – sorjáznak szakadatlanul egymás után, és mindnek a színrevitel a tárgya: hogy aki beszél, mást sem tesz, mint megmutatja, kiadja, felkínálja, árulja és elárulja magát, vágyik erre, de gyűlöli is, míg a közönségnek a zsöllye biztonságos védelmében csupán figyelnie, értelmeznie kell. És erre folyton figyelmeztetik is: egy hangsúlyos ponton a színészenyerek pantomimes módon a rivaldát a nézőtértől elválasztó virtuális üvegfalra tapadnak – ennél szebben semmi sem bizonyítja, hogy e metaszínházban továbbra is az anyagtalan jelek, az értelmeznivalók birodalmában vagyunk.

A darabnak ez a része a leginkább „követhető”: időnként egészen zseniális minidramákat látunk, ilyen a lövöldöző ámokfutó megőrülése, amely a vezérlő agy és kivitelező izmok megbomlását illusztrálja huszonöt másodpercben.

Hód azonban azzal sokszorozza meg metaszínházi kaleidoszkópjának tükörreflexeit, hogy négy, karakteresen eltérő színésze szinte végig egyként viselkedik: ugyan felváltva mondják, gesztikulálják, illetve mozogják le hol drámai, hol költői, hol vicces futamaikat, a másik három rendre kevésbé artikuláltan, motyogva és árnyszerűen, ugyanazt produkálja. Nem ismétli, hanem egyidejűleg és térileg is összefűzve, egy sorban maradván mondja-mutatja ugyanazt. Együtt bukkannak fel a színpad mélyéről, együtt közelednek vagy húzódnak vissza – és minél egyedibbnek, minél spontánabbnak tűnik az épp megszólaló mondókája, szöfűzése, hanghordozása vagy gesztikulációja, annál bizarrabb hatást kelt vibráló szellemképe, amely a többiekben megsokszorozódva kíséri. Mintha nem is egy-egy elkülönült individuumot, hangsúlyozottan egyes szám első személyben önmagukat előadókat, de nem is többtagú személytelen kórust látnánk: inkább egyetlen, hisztérikusan ide-oda csapongó organizmust, egy négytestű, négyfejű, négyhangú, mégis közös idegrendszer, közös tudat és közös tudattalan rángatta, önmagában visszhangzó, önnemző és önpusztító homonculust.<sup>6,7</sup>

Mármost pusztán ezzel a megsokszorozással Hód olyan elemet visz a játékba, amelyet én – miközben roppant szuggesztív, hol fölzaklató, hol mulatságos – egyszerűen nem vagyok képes jelentésként dekodolni. Ez már nem a prológus keretjátéka, nem rámutatás az elkövetkezőkre, nem metaszínházi reflexió, nem a brechti V-effekt ironikus megújítása. Mégsem értelmetlen, mégsem „hülyeség”. Ha nem is jelent valamit, van funkciója: a folyamatos áradó-hömpölygő kommunikáció jelentésfüggőnye mögött a testek, a mozdulatok materialítására, a nyers hangok és a tér mindig aktuálisan megképződő intenzitására tereli a figyelmet. (Csak e jelentéshiányos fizikai in-



tenzitást fokozza például a testeket borító csillámpor, amelynek felfénylései a testekről szakadó izzadság csillogásaival keverednek – *utalni* biztos semmire sem utal.) Mint amikor a képernyőn az éles kép egy technikai hiba folytán szellemképpé válik, és egy csapásra zavaróan láthatóvá teszi a technikai infrastruktúrát, amelyet a illuzórikus kép pontossága addig elrejtett a néző előtt, itt is előbukkan egy olyan dimenzió, amelyet nem tudunk szemantizálni, s amelyet a „hézagmentesen” (például erős stilizációval, feszes dramaturgiával stb.) formáló előadások többnyire inkább elrejtteni igyekeznek az esztétikai élményben.<sup>8</sup> Túl azon, amit a Hodworks színész-táncosai *expressis verbis* elmondanak, eljátszanak vagy amire referálnak – a „szellemkép” azt a szürke zónát teszi láthatóvá, amiben két egymástól idegen terep, Gumbrechttel szólva a *jelentésvilágok* és a *jelenlétvilágok* érintkeznek, s ahol – kisülésük fölszikkasztó pillanatainak éles fényében, hideglelős rémületként vagy

Artnér Szilvia

<sup>7</sup> Nagyon tetszik ez a kép, amit a recenzens a színpadi szörnyetegről megalkotott. Humoros és ugyanakkor rop-pant drámai, mint maga az előadás.

<sup>8</sup> Talán mégis utal valamire ez a szintén nagyon érzéketlenül leírt kép, illetve talán jelent valamit. Számomra azt – a lefolyó festék alól kikandikáló izom –, amit egy több száz éves templomból fennmaradt romok üzennek. A torzó, amiből az látszik, ami erős volt valaha is. Nem a falak, a freskók, a díszítés, hanem a boltív, a főfalak, az épület szerkezetéből azok az elemek, amelyeknek a létét köszönheti az épület. A táncnál a test és annak különböző részei. Hódnál nagy hangsúly van a test újrafelfedezésén is.

kirobbanó röhögésként – a nagy művészet voltaképpeni eseménye megtörténik. Ilyen például Molnár Csaba szeniális monológja és a padlóval való döbbenetes interakciója a prológ-szakasz végén.

Megítélésem szerint csak innen – tehát e szürke zóna fölismerése felől – válik érthetővé a darab egy másik fontos külső referenciája, a Wayne McGregor-féle hangbejátszás és a közben látható néma duett, trió majd kvartett – vagy, mondhatnánk, a voltaképpeni táncelőadás<sup>9</sup>, amely a hosszúra nyúlt előjáték után ezzel a mozzanattal kezdődik el. Az ismert brit koreográfus még 2012-ben a népszerű TED-előadás-sorozat keretében előadott egy pazar szöveget a koreográfáról mint testi-fizikai gondolkodásról, és performált két táncosával egy fantasztikus bemutatót is, amelyben a táncon keresztüli kommunikációt demonstrálta. (Wayne McGregor: *A choreographer's creative process in real time*. TEDGlobal 2012. Filmed Juin 2012.) Azt táncoltatta el, ahogy a test fizikailag érzelmi a TED mozaikszó egyes betűit, mintha azok térbeli tárgyak volnának: átlépi, kerülgeti és mozdulataiba mintegy beleírja a velük való érzéki találkozás eseményét. Villámgyors, pattogó instrukcióit ritmusszekciót megszegyenítő hangeffektusokkal maga kíséri és mozogja is végig. Az egész performansz elbűvölő – mindemellett a laikus néző számára tökéletesen követhetetlen: testtel bíró, mozgó lényekként hiába vagyunk valamennyien kompetensek a „kinesztetikus intelligencia” dolgában, azt nézőként képtelenek vagyunk a magunk számára meg is jeleníteni. Ez a másodlagos szövegbe való átfordítás tenné csak lehetővé, hogy olvassunk is a mozdulatokban, vagyis *jelként* desiffrózzuk őket – de hiába kódolja a szemünk láttára Wayne McGregor a mozgásba például a T-betű körülfontását,



Dusa Gábor felvételei

a dolog túl gyors ahhoz, hogy követni lehessen. Mégis el vagyunk varázsolva: a hangok és mozdulatok perfekcionizmusa annyira *jelenlévővé* teszi a koreográfus testi intelligenciáját és annak gyorsaságát, hogy a frenetikus hatás nem marad el. Eszünkbe juthat Paul Valéry a mottóban idézett remek aforizmája a *Füzetek*-ből: „Szeretek gondolkodni a táncról, de ha nézem, untat. Nincs elég idő pontosan olvasni a test mozdulataiban” – ez éppenséggel az inverze Wayne McGregor tézisének, aki nem kívülről „olvassa”, hanem táncosaival együtt belülről megéli a mozgást. Jelenlétének elsőpró intenzitása tökéletesen megteszi a mozdulatok „jelentése” helyett.<sup>10</sup>

Hód Adrienn ennek a hangzó szövegnek – s benne McGregor hanggal imitált ritmusainak – „zenéjére” komponálja tehát a *Grace* első, táncnak nevezhető mozgássorait, vagy inkább: erre rendeli táncosait szabadon variálni. Pontosán rímel mindez saját, mottóban is idézett gondolatára: „Engem a próbák folyamán mindig azok a mozdulatok érdekelnek, amikről nem tudom eldönteni, mit is látok voltaképpen.” Ám innentől

#### Varga Anikó

<sup>9</sup> Úgy tűnt, ez szabad variáció, de egyben ironikus parafrázisa is a TED-előadás koreográfiájának: az instrukciókra kitalált mozdulatsorokat itt mindig épp csak egy hajszál választja el a csoportsex finoman súrolt alakzataitól, aminek ösztönkatasztrófájától a bejátszott utasítások gyors ritmusa rántja el, viszi tovább a táncosokat.

<sup>11</sup> Nem produktív egy ilyen, mindent magába foglaló értelmezés – mégis óriási a kísértés, hogy összefogjuk-rendezzük az „egész” élményét. Nehéz szabadulni az érzéstől, hogy amire az előadás rést nyit – mintha a mi testünk történetét is befogadná ez a sokfejű organizmus –, amit az exhibíció és az önmagából való kifordulás állapotainak széles skáláján mozgó, a kulturális törmelékeket és szövegeket magába szívó, majd visszaöklendező reprezentáció érzékileg megközelíthetővé tesz, képpé formál, ha nem is teljesen (át)láthatóvá, a létezés alapvető élményéhez áll szorosan közel: ahogy az ember állandóan kisiklik önmaga uralma alól; és hogy a kisiklás, a test e tapasztalata nélkül nem igazán lehet érvényes sem a címbe foglalt kegyelem, sem a kecs és báj fogalma.

fogva az is világos, hogy a darab nem folytatódhat valamilyen bevett színpadi dramaturgia szerint – hogy a szürke zónába vesző keretjátékból nincs átlépés a voltaképpeni „igazi” színházba, a „tánc” egy könnyebben szerethető, egynemű és áttetsző világába. A darab még negyven percig forog tovább nyelvjáték és meztelenség, intertextualitás és testközöttség között, egy ismert R’N’B-songtól (Kelis: *Milkshake*) és Pete Seeger *We shall overcome*-jától eksztázisig, halálig és szexig: én mindenestre nem tudok, és – ha eddigi tézisémet megáll – talán nem is lehet összefüggő narratívát kanyarítani hozzá<sup>11,12</sup>

A zárókép mindenesetre megerősít: a négy táncos néhány kecses taglejtés után, immár teljesen lemezelenedve, kismultan és egészen kitárulkozva emeli egymás kezét a magasba, és fordul a nézőtér felé, hogy himnikus hangok kíséretében kimért, lassú léptekkel visszahátráljon abba a láthatatlanba, amelyből az est kezdetén előresietett. Az előjáték négyfejű fontoskodó, okoskodó művész-hiszterikája a végére gyönyörű testek ritmikus frízévé transzformálódik. Izzadtak, csapzottak, szépek és szabadok: bennük a tiszta jelenlét „beszél” önmagáért. Jó művészet ez: éles fényt vet arra, aminek rejtekezés a természete.

Hol? MU Színház

Mi? Hodworks: Grace

Kik? Marcio Canabarro, Cuhorka Emese, Molnár Csaba, Vass Imre.

Dramaturg: Szabó-Székel Ármin.

Zene: Bartha Márk.

Fény: Mervel Miklós.

Koreográfia: Hód Adrienn.

#### Artner Szilvia

<sup>10</sup> Ha valaki nem látta a TED-előadást, csak a hangot hallja, és hozzá Hód táncosait figyeli, akik Wayne McGregor dallamos vezényletére külön szoborcsoportokká állnak össze, akkor is el vagyunk varázsolva a hatástól. De más jelentést is tulajdoníthatunk neki. Mintha karikíroznák a TED-es jeleneteket, az „őrült” koreográfus vezényletét, és ezzel persze önmagukat, önmaguk túlvézérelt, idomítható táncos énjét is.

<sup>12</sup> Erről a képzeletbeli harmadik felvonásról kicsit hosszabban emlékeznék meg. A darab leginkább kitárulkozó része, ami a testi kifejezést, a táncot illeti. Az önkívületi szövegtől a közösségi táncszertartáson keresztül sok minden történik itt. Fontos volt nekem, hogy bár a legintimebb részek ezek, mégsem éreztem magam nézőként kívülállóknak, mert az önreflexió és a helyzetekből való kiszólás ebben a kaotikusabbnak tűnő részben sem maradt el. Mielőtt zavarba jöttem volna, mindig nevetnem is lehetett. Talán feloldásnak szánta ezt a koreográfus, és valóban szerethetőbb a táncnak ez a formája, mert esztétikai fürdő jellege van, de mégsem egynemű. Ugyanis itt már hiába táncolnak folyamatosan, és mutatnak kunsztokat, mégsem csak táncosként vannak jelen a szereplők. Eddigre megismertük a történeteiket, az egyéniségüket, a gondolkodásukat, beazonosították számunkra az egymáshoz és a világhoz való viszonyukat, úgyhogy gátlástalan táncukat már csak egyénekre lefordítva tudom tekinteni, referenciáim vannak hozzá. Talán ez a négy narratíva (a négy táncos!) együtt a narratíva, nem vagyok benne biztos, de számomra elfogadhatónak tűnik. Hód a táncosairól csinált darabot, akiket nagyon jól ismer, és talán még annál is jobban szeret.