

hogy az előadók viselkedése nem expliciten szexuális, ők csak utalnak, hivatkoznak valamire: „az a rossz, aki rosszra gondol”.

Ahogy ezek a tömény, posztokhoz, tweetekhez hasonló statementek gyors egymásutánban sorozzák a közönséget, egyre kevesebb az idő és az energia megvizsgálni, megkérdőjelezni vagy akár elutasítani a nézőt érő impulzusokat. Nehéz nem a hatásuk alá kerülni, de valójában miért is kellene ellenkezni, szeretjük az anekdotákat, a rémtörténeteket meg annál inkább. A tét is egyre nő, ahogy egyre bicskanyitogatóbb sztorik jönnek elő, közöttük felbukkan néhány hommage (például Lábán Rudolfnak), illetve gondolatok a művészi szabadságról, önmegvalósításról, hierarchiáról. Bár egy percig sincs üresjárat a színpadon, a koreográfia közben olyan „anyagtalanná” válik, akár egy vékony kapszula, vagy egy héj, amely a benne lévő tartalmakat csupán hordozza, hogy a hatóanyag minél mélyebbre kerülhessen, és ott fejtsse ki a hatását.

Eszünkbe juthat ezen a ponton Pasolini alapműve, a *Salò, avagy Szodoma 120 napja*, a hatalmasok szórakoztatására előadott, különleges perverzításokról szóló történeteivel, s az is, hogy a táncosok meztelensége a filmbéli fiatalokéhoz hasonlóan sokkal inkább függőséget, kiszolgáltatottságot jelez, mint szabadságot és önérvényesítést. Így megint más szemmel figyelhetjük őket, és hallgathatjuk kvázi személyes vallomá-

saikat. Különösen miután közben a zenébe vegyülő „robothang” is parancsokat kezd harsogni az engedelmességről, a (társadalmi) megfelelés kényszeréről.

Egy újabb ellenpontozással itt épp szabadjára engedi a táncosait a koreográfus, lehet végre „szépen táncolni”, virtuóz szólókat bemutatni. Csakhogy addigra a lázadás vágya szétfeszíti az esztétikus kereteket, kitör belőlük az ádáz és az állati, megszűnnek a normák, kioldanak a józanság fékjei. Kész örültek házát látunk, ahonnan már az ápolók is elmenekültek – ami megint hasonlít a *Délibábra* és a *Sunday*-re, de tovább megyek, Meg Stuart *Violetjének* dramaturgiájára is. Miután sikerül ezt az állapotot az elviselhetőség határáig (vagy azon túl annak, aki itt kiment) fokozni, elindulnak az interakciók az eddig „egyénieskedő” táncosok között.

Létrejönnek együttműködések, szerveződni kezd az eddig elemekre szétcincált, miniatűr társadalom. Ám ez nem egy utópisztikus, idealizált állapot, a táncosok egyszerűen megtanulnak úszni az árral, együtt élni a környékkel. Talán mert alapvető emberi igényü(n)k, hogy megtalálják a kapaszkodókat, a kulcsot a környező világ megértéséhez. A túlélés és az elfogadás iránti vágy rákényszeríti őket arra, hogy egymásban is kapaszkodót keressenek. A jelenlegi helyzetben talán épp csak ennyi telik tőlünk, ilyen korcs koegzisztálás, miközben szép lassan haladunk a pusztulás felé.

KOMJÁTHY ZSUZSANNA

GÖRCS A TESTBEN

(Test)deformációk a Hodworks-koreográfiákban

Hogy nem narratívákat vagy szenzációs mozgásformákat kell feltalálni és reprodukálni, Hód Adrienn számára alapvetés. Munkáiban kezdetektől az erő, az erők befogására összpontosít, hogy általuk olyan érzeteket hívjon életre, amelyek túlmutatnak mindenféle ábrázoláson, figuralitáson, és a mozgás valódi természetét segítenek feltárni. A világ mozgásban van, és Hód mintha pontosan tudná: ahhoz, hogy csakugyan megértsük, mi vesz körül minket, elsősorban magát a mozgást kell „értenünk”.

Hiszen a kortárs szociális-politikai problémák elsősorban egyfajta görcsben¹ gyökereznek, vagy arra vezethetők vissza; abban, hogy az állandó, megfeszült verseny, a folyamatos

1 A fogalmat Félix Guattari „spasme chaotique” kifejezése alapján Franco Bifo Berardi használja a jelenkor egyik legfontosabb tapasztalatának leírására. Erről rövid összefoglalót az alábbi TED-beszédében találunk: *Economics, empathy, and new forms of solidarity*, <https://youtu.be/i-L52epdTZY>; utolsó hozzáférés itt és a többi internetes forrásnál: 2019.11.20.

kitettség mások tekintetének (Google, közösségi média, fast fashion), illetve az egyre gyorsuló, patogén információáradat következtében növekvő aggály és szorongás keríti hatalmába az egyént. Ennek lényege pedig a test felől olvasva ragadható meg a leginkább, lévén a görcs maga is testi reakció, az izmok önkéntelen, ritmikus elernyedése és összehúzódása. Mivel a természetes környezetéből kiragadott ember² saját belső rit-

2 „Nemcsak arról van szó, hogy a pénz a platóni formák metafizikai univerzumába emelkedik, hanem hogy ez olyan redundanciát eredmé-



Cuhorka Emese és Molnár Csaba a Pirkadban. Fotó: Kővágó Nagy Imre

musa nem egyezik az őt kívülről érő mesterséges ritmussal, és ez a diszsonancia, képletesen fogalmazva, fájdalmas görcsbe rántja a testet. Éppen ezért az olyan művészet, amelyik a test és a környezet ritmusával foglalkozik (vagyis elsősorban a testközponitű művészet), és e ritmus diszsonáns voltát dolgozza fel, szellemi-emocionális fájdalomcsillapítóként hat, manapság talán jobban, mint valaha. Mindazonáltal az olyan művészeti produktum, amelyik magából a görcsből építkezik, a görcsben létezés állapotát vizsgálja és tárja fel, ahhoz is hozzájárulhat, hogy rátaláljunk egy saját belső harmóniára. A Hodworks-előadásoknak pedig, bármilyen furcsán is hangzik, voltaképpen ez a tétje: hogy sokszor kellemetlen, nyugtalanító helyzetbe hozva a nézőket, de épp erre aktivizálják és érzékenyítik őket. Hogy rátapintsanak valamiféle vakfoltra, és a nézés, a felismerés magától értetődő, konzolidált öröme helyett a (meg)látás konspiratív és felkavaró gyönyörében részesítsék a közönséget.

De vajon hogyan juthatunk el a mozgás megértéséhez,

nyez, mely felülkódolja az emberi és a nem-emberi valóságot, mindent a gazdasági érték üres látszatával helyettesítve [...], mely maga válik a (virtuális) realitássá. Guattari (1995, 2014) szemében ez a helyzet fenntarthatatlan és élehetetlen az ember számára, aki esszenciálisan a föld húsához kötött a teste által." Mark FEATHERSTONE, „Chaomic Spasm: Guattari, Stiegler, Berardi, and the Digital Apocalypse”, *Communication and Media* (Communication Direction Institute, Novi Sad & University of Belgrade – Faculty of Political Sciences, Belgrade) XI, 38 (2016): 251.

miképpen ragadható meg ez a görcs? Egyáltalán lehetséges-e az ilyen dolgokat megérteni? Klasszikus értelemben aligha: ahhoz, hogy a mozgás valódi természetéhez – amely inkább az idegrendszerre, az érzékekre, semmint az észre hat – hozzáférjünk, lényegében el kell szakadnunk minden preconcepciótól, és éppen a tartalom, az ábrázolás és az értelemkeresés kényszere helyett, amelyek uralni kívánják a látást és a megértést, az érzet szintetikus világába kell alámerülnünk. Kézenfekvő volna azt feltételezni, hogy a mozgás magyarázza az érzetet, azt, amilyen érzetet kelt, és elég a testek által leírt mozdulatokat tanulmányoznunk ahhoz, hogy célba érijünk, ez azonban furcsa módon pont fordítva van: „A mozgás nem ad magyarázatot az érzetre, éppen hogy ő magyarázható az érzet rugalmasságából.”³ Kérdés persze, hogy ez az érzet miképpen hívódik elő a színpadon.

Két férfi és két nő érkezik a játéktérbe. Megállnak a négy sarokban, levetik magukról a ruhát, majd középre sétálnak, és párokba rendeződve (nő-férfi) mozogni kezdenek. Előbb lassan húzzák-vonják egymást, majd egyre intenzívebben gyúrik-gyúrják a másikat. Mozdásuk szétesett, darabos, improvizatívnak ható és akaratlan, mégis kényszeres. A kényszeresség furcsa alakzatokba, természetellenes, kifacsart pózokba feszíti a párosokat. „Az alak mintegy edzi magát. Mazochista élvez-

3 Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. SEREGI Tamás (Budapest: Atlantisz, 2014), 50.

zettel saját magát hajtogatja, nyomja, préseli. Acélosítja. Szó szerint át-alakítja.”⁴ A 2013-as *Pirkad* Hód Adrienn egyik legmeghatározóbb koreográfiája, amely egyrészt visszavonhatatlanul is egy újfajta diskurzust nyit meg a hazai táncművészetben, másrészt kijelöli saját alkotói munkája irányvonalát is: a folyamatos át-alakítás/át-alakulását (ami persze csírájában már korábbi munkáiban, például a 2012-es *Ahogy azt az apám elképzelte* című darabban is megjelent). A *Pirkad* sűrű, áthatolhatatlan előadás, amelyben homály, meghatározhatatlanság és elmosódottság uralkodik. A szimmetrikus, ismétlődő mozgássorok csak gyülemlenek, halmozódnak egymásra, azonban sehogyan sem kapcsolódnak mélyebb, szimbolikus jelentésekhez – szándékosan az érzékiség regiszterében ragadnak. A folyamatos meztelenség és a feltárulkozó intim testrészek láthatósága ellenére mégsem csupán a test elsődlegességéről vagy önfelmutatásáról van szó.

A *Pirkadban*, ahogy más Hodworks-darabokban is, a test inkább közvetítő csatorna. Médium, amely összeköt, szétválaszt, felidéz és lehetőségeket nyit meg. Egy eleven közeg,

4 POPOVICZ Zoltán, „Gilles Deleuze: Francis Bacon - Az érzet logikája”, *Buksz* 27, 1-2. sz. (2015): 94.; http://epa.oszk.hu/00000/00015/00076/pdf/EPA00015_buksz_2015_1-2_094-096.pdf.

amelyen keresztül a láthatatlan, befoghatatlan erők⁵ egy-egy pillanatra megmutatkozhatnak. Hogy ez megtörténjék, a testnek egyfajta állandó és kényszeres mozgásban kell lennie, ráadásul nem is akármilyen mozgásban, hanem olyanban, amelyben permanensen változik, átalakul, „forrongásban” van: azaz deformálódik. Ez a deformáció pedig, mondja Deleuze Francis Bacon kapcsán, de Hód Adriennről is mondhatná: „egy olyan hatás, amely egyszerre utal egy egyedi erőre, amely létrehozza, és az ugyanezen erő mögött meghúzódó dekomponálható és újrakomponálható összetevők sokaságára.”⁶ Aminek azért van jelentősége, mert általa az előadások kiléphetnek a szokványos táncszínházi konvenciókból, és egy különös (Hód előtt itthon jószerint ismeretlen) reprezentációs világot üthetnek meg. Hogy egészen pontosak legyünk: a

5 Ilyen alapvető erők például a hatalom akarása és a semmi akarása, foglalja össze értekezésében Friedrich Nietzsche nyomán LURCZA Zsuzsanna: „Nietzsche és a távolság filozófiája”, in *A távolság antinómiái. Hermeneutikai és alkalmazott filozófiai kutatások*, szerk. VERESS Károly, 171–186 (Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó–Bolyai Társaság, 2009), 177.; http://real.mtak.hu/20288/1/A_tavolsag_antinomiai_Lurcza_Zsuzsanna_u_234957.230192.pdf.

6 DELEUZE, *Francis Bacon...*, 66.

Grace. Fotó: Dömölky Dániel



deformáció olyan konstellációt hozhat létre, amelyben feloldódnak, cseppfolyóssá válnak az előadás elemei, anélkül hogy konkrét formát kellene öltenie, vagy konkrét tartalommal kellene telítődnie.

A deformációnak a szó hétköznapi értelmében persze nincs köze a mozgáshoz (nem mozdulatok egymásutánja hívja rituálisan életre), hanem külső és belső ritmusok, a testek, előadásrétegek disszonáns egymásnak feszüléséből áll elő, amit egyfajta görcsszerű állapotként érzékelünk. Ilyen vonatkozásban a deformáció voltaképpen a politikus színház terepe, hiszen a jelenkor egyik legfontosabb tapasztalatát ragadja meg, végső céljának pedig egyfajta felszabadtítás⁷ tekinthető. Ahhoz azonban, hogy ez valóban megvalósuljon a színpadon, nemcsak a táncosok fizikai erőfeszítésére van szükség, de arra is, hogy nézőként átmenjünk a görcs (Hód más előadásaiban egészen erőszakos, obszcén vagy kegyetlen) ábrázolásának különböző fázisain is.

Hiszzen a deformáció azt jelenti, hogy a test valamiképp kifordul önmagából, eredeti állapotából. A *Pirkadban* ehhez a megtapasztaláshoz Hód párokba rendezi a táncosokat, akik az előadás alatt végig teljes testtel egymásnak feszülnek. Mozgásukban talán az a leginkább érdekes, hogy nem vezethető vissza egyikük vagy másikuk külön mozgására, helyette egy kibogozhatatlan, összegabalyodott testmassza szintetikus mozgását láttatják, mintha csak Francis Bacon amorfi figurái lépnének le a vászonnól a három dimenzióba, ahol nincsenek elkülöníthető testrészek és mozdulatok, nincsenek hangsúlyok, nincs differencia. Itt tulajdonképpen minden, ami megvalósulhatna, legyen az narráció, jelentés vagy figurativitás, mindvégig ígéret marad. A lehetőségek játéka csupán. Ahogy a koreográfia halad előre, úgy sokasodnak ezek a lehetőségek is, végső formába azonban sosem rendeződnek. Ettől pedig a nézőben is egyfajta görcs támad: kognitív kielégülést keresne, de nem kapja meg.

A párba rendezés elvét Hód a későbbi előadásaiban is hasznosítja, igaz, nem olyan radikális, implicit tisztasággal, mint a *Pirkadban*. Sőt, ez az elv gyakran a koreográfia szerkesztésébe is átranzponálódik: gondoljunk a *Sunday* (2018), a *Déliab* (2019) vagy a legfrissebb *Coexist* (2019) struktúrájára. Mindegyiknél megfigyelhető, hogy az előadások egy cezúrával két részre tagolódnak, a részek pedig hasonló módon, mint a *Pirkadban*, egymásra olvasódnak. Ez a koreográfiai attitűd a mozgásvilágon túl is egy újabb dimenzióját nyitja meg a deformációnak, illetve annak hatványozott alkalmazásának. Hód munkái tulajdonképpen egy, a Lepecki által emlegetett „szörnyű természet” (monstrous nature)⁸ komplex megragadása felé mutatnak, amelyben a mozgó test egy olyan kifejeződés felé tör utat, amely éppen a saját belső ritmusától, harmóniájától elidegenített ember lényegét sűríti magában: a hiányosságot, a hibát, a sebezhetőséget, a szorongást és a hisztérikuságot.

A *monstrous nature* persze más módon is megmutatható a színpadon, ahogy például a triptichonszerű *Grace* (2016) és *Szólók* (2017) című előadásokban. Utóbbiban az egymástól

elkülönülő három előadó,⁹ előbbiben az egymásba érő három előadásrész alkotja a triptichon egy-egy elemét. Ezek a részek jószerével semmiféle logikai, értelmezési és narratív kapcsolatban nem állnak egymással (az ilyen kapcsolódások az egyes elemeken belül is hiányoznak), sőt, mintha maga a logika elbizonytalanítása zajlana. Mégis van valamiféle „közös tény”,¹⁰ amely összeköti őket.

Ez a közös tény – követve Deleuze gondolatmenetét Bacon triptichonjainak elemzésében – a ritmus, méghozzá egy olyan előadásritmus, amely egymásra rezonáló deformációk sorában formálódik, és maga is (de)formál: nem engedi, hogy bármi is véglegessé váljon. Ez a ritmus az egyes mozdulatoktól a hosszabb jelenetekig mindent áthat, mintha minden elharapott, befejezetlen lenne általa, sőt, néha az az érzésünk, hogy a befejezetlenség/hiány megsokszorozódik a színpadon. Hód ehhez különböző intenzitású elemeket sorakoztat egymás mellé mind a mozdulat-mozgás, mind a beszéd, mind a jelenetsor szintjén, és miközben ezek a különböző szintű elemek önmagukban és a szintek között is szokatlan ritmusváltásokat gerjesztenek, furcsa érzet alakul ki, amely – Deleuze Bacon-hasonlatával élve – a zuhanás, az esés érzetéhez fogható.¹¹ Az esés tulajdonképpen a színpadi intenzitás érzékelését erősíti fel, és azért van jelentősége, mert ezáltal kerülünk mind mélyebben bele a „szörnyű természet” megtapasztalásába.

A *Grace* minimonológokból¹² álló prológiában is jól megfigyelhető a hármasszerű építkezés. A mintegy huszonnégy perces első harmadban szó esik a művészet és a színház mibenlétéről, szabadságról, testről, traumákról, személyes emlékekről. Az egyes szövegmonológokon belül is különböző rétegek keverednek: a kultúráról való beszédbe betör az egyéni sorsok nosztalgijája, amelybe valamiképp beleágyazódnak aztán az élet általános problémái is (gondoljunk például arra a részre, amikor Vass Imre a nagybetűs szabadságról beszélve egy két-éves kora óta magával cipelt traumát említi, majd ebből vezeti le a szabadság jelentését). A textusok belső, szövegszintű ritmusváltásait és cirkulációit teatrális, eltűzött előadásmód és szaggatott, gesztikus mozgásnyelv kíséri, amit egyrészt a másik három előadó roncsolt mimikrijátéka megsokszoroz, és ami másrészt vissza is hat magára a hangzó szövegre: lebontja azt. A következő monológokban a szöveg szerepe már módosul, az egyéni és a csoportos mozgások pedig egyre nagyobb szeletet harapnak ki a néző figyelméből. Megértés helyett egyre inkább a megélés válik fontossá, ahogy egyik szintről a másikra zuhanunk. Így ül egymásra a triptichon három eleme, és hívja életre a zuhanás, az esés érzetét.

Az esséssel pedig az ész szabályai szerint nem lehet mit kezdeni.

9 Molnár Csaba, Marcio Canabarro/Vass Imre, Cuhorka Emese.

10 DELEUZE, *Francis Bacon...*, 77–80.

11 „[...] ez nem feltétlenül térbeli, kiterjedés mentén értett ereszkedés, hanem ereszkedés az érzetátmenet, az érzeten belüli szintkülönbség formájában.” DELEUZE, *Francis Bacon...*, 86.

12 A prológiában egyébként a párba állítás elve is érvényesül: „[...] mintha nem is egy-egy elkülönült individuomot, hangsúlyozottan egyes szám első személyben önmagukat előadókat, de nem is többtagú személytelen kórust látnánk: inkább egyetlen, hisztérikus ide-oda csapongó organizmust, egy négytestű, négyfejű, négyhangú, mégis közös idegrendszer, közös tudat és közös tudattalan rángatta, önmagában visszhangzó, ön-nemző és önpusztító homonculust.” RÉNYI, András, „Tudósítás a szürke zónából”, *Színház*, 2016/4, <http://szinhaz.net/2016/05/15/renyi-andras-tudositas-a-szurke-zonabol/>.

7 Ez különösen akkor válik izgalmas kérdéssé, ha belegondolunk, hogy a koreográfia alapvetően az engedelmesség terepe; vö. „art of command” – hivatkozik William Forsythe-ra André Lepecki. LEPECKI, „Choreopolice and choreopolitics”, <https://communautesdeschercheursurlacommunautet.wordpress.com/choreopolice-and-choreopolitics-by-andre-lepecki/>.

8 André LEPECKI, *Singularities, Dance in the Age of Performance*, (London and New York: Routledge, 2016), 149.