

# A TEST GONDOT JELENT?

*Meztelenségképletek:  
Hód Adrienn, Doris Uhlich, Lucy Guerin*

Marcio Canabarro a Szőlókban (kor.: Hód Adrienn). Fotó: Dömölky Dániel

A tény, hogy az elmúlt évtizedekben a táncszínpadi meztelenség eltávolodott a hatvanas évek avantgárd, provokatív, „hangos” meztelenségétől, forduló-pontot jelöl nemcsak a testről való gondolkodásban, de a kortárs táncművészet irányultságában is. Átalakulásról van szó tehát, amelynek feltérképezéséhez nem más, mint a meztelenséget tematizáló új alkotói megközelítések vezetnek közelebb.

A hatvanas évek radikális művészeti világa, az avantgárd (tánc)performansz és előadó-művészet a meztelenségnek főként a politikai és társadalmi jelentésrétegeit emelte ki, amit Rebecca Schneider színháztörténész az *explicit test* fogalmával, azaz a test feltárulkozásával – nem a hétköznapi, hanem a társadalmi-politikai kontextussal átítatott test bemutatásával – ír le. „Nyílások és tartozékok, részletek és tapintható felületek – ezek, azaz az explicit testek leginkább a nem, a faj, a rang, a kor, a szexualitás társadalmi jelzései.”<sup>1</sup> Az explicit test a saját anyagiségének megmutatásában rejlik, amely magán hordozza a ráakódó jelentésrétegeket, sztereotípiákat, normatív elvárásrendszereket, politikai konnotációkat, és nem véletlen – fejti ki Schneider –, hogy ez a zsigeri, tapintható, érzékelhető test a színpadi ábrázolásban ide-oda csapong művészet és pornográfia között, amennyiben a test materialitását veszi alapul.

1 Rebecca SCHNEIDER, *The Explicit Body in Performance* (London – New York: Routledge, 1997), 2.

Az explicit test fogalmától némiképp eltávolodva, a kilencvenes évektől a meztelen testnek mint a lázadás/ellenállás avantgárd-feminista gesztusának a helyét többnyire egy sokkal inkább esztétikai-konceptuális, mintsem politikai-társadalmi irány határozza meg a kortárs táncban, amelyet André Lepecki táncteoretikus egyetlen szóval jellemez: *redukció*. Ez alatt a közlékenység, a látvány, a főlösleg megvonását érti, amihez a táncos test lemeztelenítése is társul. „A meztelen test még sosem volt ennyire jelen az európai színpadon”<sup>2</sup> – állapítja meg. A nyolcvanas évek avantgárd tánca a színház eszköztárával fedezte fel újra magát – Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, a DV8, Pina Bausch és Johann Kresnik nyomdokaiba lépve –, míg a kilencvenes években új koreográfusgeneráció bukkan fel, amely elutasítja a teatralitást, közelebb lép a performanszművészethez és vele együtt az

2 André LEPECKI, „Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography”, *TDR* 43, 4. sz. (German Brecht, European Readings) (1999): 129.

*explicit* testhez. Ennek az új hullámnak egyik legerőteljesebb formai sajátossága a színpadi meztelenség. A kortárs tánc leránt magáról minden felesleget, hiszen nincs erőteljesebb és összetettebb jelenség annál, mint a test a maga anyagosságában. Ez a test immár nem az elnyomás, a hatalmi rendszerek, az ellenállás kontextusában nyer értelmet, és nem is a természetesség, a szabadság legadekvátabb formája, hanem intenzív *jelenlétként* mutatkozik meg, amely magába sűríti a történelem során ráíródó jelentéseket.

## Nosztalgia és leépítés

Ha hazai viszonylatban vizsgáljuk a meztelenség kérdését a kortárs táncszínpadon, nagy vonalakban kétféle irány rajzolódhat ki előttünk: az egyik a fentiekben kifejtett Lepecki-féle meztelenségtézis, amelyet főként Hód Adrienn (Hodworks) munkái képviselnek, a másik Ladjánszki Márta az emberi testet utópisztikus-demokratikus kontextusban szemlélő „naturista estjei” (például: *LetMeC*). Ladjánszki szinte nosztalgikusan tekint vissza a meztelenségre mint a természetesség igaz formájára, sőt a szabadság (megélésének) egyetlen valós lehetőségeként ünnepli azt. Közösségi-rituális eseményeket teremt, középpontjukban a meztelenség nem esztétikai-érzéki jelenségével, hanem azzal a megtapasztalással, amely egy, a meztelenség révén magába záródó közösség együttlétének kizárólagos módjára mutat rá. A test természetes jelenséggé váló bemutatásánál azonban jóval lényegibbek azok a törekvések, amelyek a tényleges meztelenség *lehetetlenségéről* beszélnek. A kortárs tánc ugyanis a lemeztelenített test mániákus színpadra állításával éppenséggel a meztelenség képtelenségét, a meztelen testet elfedő jelentéseket, asszociációkat, társadalmi-kulturális kondíciókat demonstrálja – azaz a meztelenség által kritizálja a(z elveszített) „természetest”. Ebben a kontextusban a bőr, a csupasz emberi való nem más, mint idézetek, félreértések és lenyomatok helye<sup>3</sup> – maga a *jelmez*.

Hód Adrienn a meztelen test, a bőrre/testbe íródó jelek, jelzések, kódok, kulturális-társadalmi-politikai lenyomatok legszántabb magyar kutatója, aki 2012 óta tolja ki szisztematikusan a tánc, a mozgás határait, építi le a táncot körülvevő sztereotípiákat, vizsgálja a létezés mikéntjét és lehetőségeit. Mert hogyan lehetne relevánsan, korszerűen beszélni a test halandóságáról, a zilált-kétségbeesett-ironikus-queer kortárs emberről, a táncgyomoránról és benne a klisékben meg ikonikus szerepkarakterekben gazdag táncműfajokról, mintsem meztelen testek által, amelyeket csupán itt-ott takar némi festék és csillámpor? Hód a Lepecki-féle redukciótól, a teljes lecsupaszítástól annyiban távolodik el, hogy nem hisz a színpad százszázalékos mindenmentességében. Ezzel a gesztusával, hogy finoman belecsempész kevéske csillogást, mesterkéltséget és fényt az előadásaiba, valamint helyenként kibillent a komolyságot, a reflexió/önreflexió hitelét egy kis csicsával, arra világít rá, hogy teljes mértékben mind a meztelenség, mind a személyesség elérhetetlen. Nézőjét pedig e túljátszott, karikírozott valóság és a konkrét színpadi események valóságosságuk között lebegtetni: a táncosok kiszólhatnak a közönséghez, interakcióba, esetenként testi kontaktusba lépnek velük, játékba invitálják őket.

Hód a 2014-es *A halandóság feltételei* óta ötvözi kiegészítőkkel – testfestéssel, nem természetes anyagokkal – a meztelenséget, „öltözteti fel” és kódolja át a csupasz test je-

lentését. Az irónia, az ironikus (ön)reflexió, a tánc határainak kiterjesztése és a provokáció mind jobban koreográfiai középpontjába kerül. Amiből ebben az előadásban sok más mellett a balettművészet toposzainak karikírozása sem marad ki – amikor például Cuhorka Emese meztelenül, spicc-cipőben belép a színpadra, ötvözve a feszes tartással véghezvitt balettmozdulatokat a hétköznapi mozgás elemeivel, vagy amikor Marcio Canabarro szintén meztelenül és szintén spicc-cipőben, de női hajköltéménnyel a fején táncol, rákérdezve ezzel a társadalmi-nemi sztereotípiákra. A *Grace*-től (2016) kezdődően mindezekre az alkotójegyekre szerepek sokasága és az önazonosság számos emberi és előadói kérdésfelvetése is ráíródik, hangsúlyossá válnak a teátrális monológok, a túljátszott színészkedés, a szarkasztikus előadásmód. A kellékek és ruhák – mint a *Grace* fesztiválhangulatot idéző glitter-jelmezei, a *Szólók* (2017) szörmebundája, bűnbeesés-almája és óvszermaszksja, a *Sunday* (2018) izzadságtól elkenődő fekete arc- és péniszfestése, a *Délibáb* (2019) testre tekeredő műborostyánjai – még tovább dekonstruálják a bemutatott karaktereket, viszonyokat, jeleneteket, berekesztve a komolyan vehetőség, beazonosíthatóság, hitelesség lehetőségeit. Hód koncepciójában a test nem más, mint a szubverzív gondolkodásmód egyik eszköze, a koreográfia legalapvetőbb és legerőteljesebb matériája, amellyel a hagyományok, műfajok, ideák és más szellemi konstrukciók elfogadott/kanonizált/automatizált sémáit kritikusan vizsgálni lehet.

A test ugyanis – véli Judita Vivas litván koreográfus – „sosem passzív: sőt, mivel a »valós« vagy »igaz« test már nem elérhető, az előadók képesek manipulálni és megsokszorozni testi valóságukat.”<sup>4</sup> A táncszínpadon látott meztelen test nem egyezik meg a hétköznapi meztelen testével – ha ez másként lenne, a táncosok csupaszon jönnének vissza meghajolni és/vagy csupaszon folytatnák a közönségtalálkozót, ahogy Ladjánszki Márta naturista estjein. Hódnál, mint sok más kortárs koreográfusnál, a táncos meztelen teste olyan rezponzív felületként működik, amely megkoreografáltságánál és társadalmi-kulturális-politikai beágyazódásánál fogva túlmutat önmagán, és *extrajelenléttel*<sup>5</sup> bír.

## A létezés meztelensége

Az osztrák performer, Doris Uhlich új gigaelőadása némi fejtörést okoz, ha ebben a táncművelési kontextusban próbáljuk elhelyezni. A *Habitat*ban százhusz meztelen civil nyüzsg egy hangárban a több száz fős közönség előtt/között, majd a végén ugyanígy hajol is meg: meztelenül. Mellesleg a zenét szolgáltató DJ, bizonyos Boris Kopeinig is tetőtől talpig ruhátlan. Az a színházi forma, amelyet Uhlich a bécsi Tanzquartier nagytermében kialakít, túlmutat a klasszikus táncelőadáson, és nemcsak azért, mert két és fél órára egy performatív installáció megtekintésére invitálja a nézőket, hanem azért is, mert felülkerekedik benne a koreográfia keretein messze túlmutató missziója.

A hangár egyes pontjain különböző akciók veszik kezdetüket: egy mozgáskorlátozott nő mászik fel a kerekesszékre, majd kúszik le róla; egy csonka mellű ötvenes hölgy a karjával köröz; egy vékony, sportos fiatal nő körbe-körbe ugrálja a teret és a nézőket; egy negyvenes férfi operai hangon slágereket

4 Judita VIVAS, „Dramaturgies of the Naked Skin”, *Platform 9*, 1. sz. (Sensuality and Sexuality) (2015): 12.

5 Uo., 14.



Sunday (kor.: Hód Adrienn). Fotó: Primož Korošec

énekel a karzaton; egy ős, térdig érő hajú nő előrehajolva lassan lengeti a fejét. A szereplők addig ismétlik ezeket a mozgássorokat, míg pultjához nem lép a DJ a szemközti galérián, és morajlani nem kezd a technót felvezető egytónusú hang, miközben két oszlopban további meztelen civilek özönlenek be a térbe. Sérült, öreg, fiatal, sovány, izmos, telt, alacsony, magas, szikár – a legkülönbélebb testek árasztják el a hangárt, alakítják át a teret, és formálják át újra meg újra a testképzeiteinket egy dinamikus *testkiállítás* formájában. Látszólag bármire képesek – emelkedett hangulatból örülségbe, zavarból intimitásba, kényelmetlenségből meghitt állapotba lendítik a nézőt csupán azáltal, ahogy a testükkel bánnak, amit a testükkel való viszonyukról megmutatnak, amit statikus képbeállításokkal egyénileg és csoportosan körülrajzolnak. Ulich olyan sajátos extrajelenléte hoz ki a szereplőkből, amely feloldja a meztelenséghez társuló korlátokat, gátlásokat. És bár az időkeret túlfeszített, s a közönség (is) láthatóan fárad (hiszen végig talpon követi az est minden mozzanatát), a hétköznapi, tökéletlen, ám őszinteségében mégis gyönyörű emberi testek látványa mindenért kárpótolja. Ulich bemutatja a testet: nem az edzett, formás, esztétikus táncos testet, hanem a mindenki testét. Amely nem úgy mutat túl önmagán, ahogyan a fentebb hivatkozott Vivas kifejti a táncos test kapcsán, hanem sokkal inkább úgy, mint egy képzőművészeti alkotás. A *Habitat* nem akar táncelőadás lenni, hiszen nincs se színpad, se „tánc”, csak a mellettünk, velünk, körülöttünk szuszogó, a nézőkkel egyazon közös térben létező, mozgó szereplők vannak, és az általuk alkotott hol dinamikus, hol statikus képek sorozata. Nem kérdés, hogy a végén önfeledten, de még mindig meztelenül hajolnak meg az őket ünneplő elbűvölt közönség előtt.

### Meztelen test mint struktúra

Lucy Guerin ausztrál koreográfus *Split* (2007) című darabja formai játékon keresztül mutatja be a meztelen és ruhában megjelenő test közötti párbeszédet. A duettben, amelyet Melanie Lane és Lilian Steiner ad elő, egy tetőtől talpig csupasz és egy klasszikusan feminin, térd alá érő ruhában mozgó nő táncol, és egyre rövidebb szekvenciákban osztja ragasztószalaggal egyre kisebb szeletekre a táncteret. Az előadás során tér és idő egyre szűkülő, klausztrófbá váló struktúrájával szembesülünk. A táncosok teste és jelenléte végeredményben e két absztrakt fogalom mind elevenebb érzékeléséhez járul hozzá, hiszen bármilyen szokatlanak is tűnik, a ruhátlan és ruhás lét kettőssége teszi tulajdonképpen tapinthatóvá idő és tér szimbiózisát. A két előadót párhuzamosan érzékeljük, mozgásuk is hasonló, a hatás mégis eltérő. Míg a meztelen táncos testét elsődlegesen mint szerkezetet látjuk – izomzatát, testmechanikáját, fáradását-izzadását –, addig a ruhában ugyanezt a mozgássort végző másik szereplőt képtelenség ugyanilyen tisztán szemlélni. A pörgő, libbenő ruha nemcsak a nőiességhez tapadó jelentéseket kódolja magában, de torzítja, manipulálja is a mozgás karakterét, dinamikáját, sőt mint ha gátolná is a testet a mozdulatok könnyed véghezvitelében. Guerin koreográfiájában a meztelen test, miközben a szexualitása teljesen szertefoszlik, úgy tud feloldódni a testre íródo jelentések alól, hogy mindez áthagyományozódik a ruhában táncolóra. Finoman eltolódik a fókusz, és ahelyett, hogy azt kérdeznénk, miért kell Steinernek meztelennel lennie – hiszen rövid időn belül a meztelenséget már nem, csupán a test anyagiságát érzékeljük –, automatikusan azon gondolkodunk, Lane miért hord ruhát, és ez mi mindent juttat eszünkbe.