

jezés eszköze. Miközben a négy táncos – Cuhorka Emese, Garai Júlia, Molnár Csaba, Marco Torrice – lehetőséget kap a történések alakítására, a váratlanra való reagálásra, a hatóképesség – vagy nemható-képesség – megélésére, ugyanakkor a történet a szemünk láttára csúszik valamely irányba. Érezzük, hogy a táncosok fokozott figyelemmel vannak egymás minden egyes rezdülésére. Folytonos alakulásnak-születésnek vagyunk tanúi. Így az a bizonyos pillanat a pillanatnyisága ellenére is *érvényes* lesz. Rögzítettség és rögzítetlenség finom egyensúlyában létrejön a stabilitás. Vagyis nem szükséges, hogy a néző tudatában legyen, miféle munkamódszer szervezi a szeme előtt zajló előadást. A táncosok újabb s újabb élő szobrokká állnak össze, mintha egy főúri kertben sétálgatnánk; időtlenségbe lopnak bennünket. Aztán haladnak tovább, nyelvet öltenek egymásra, csókot dobnak, szerepből szerepbe bújnak, mint egy karnevál maszkái, csak éppen maszk nélkül.

A Lábán-díj gyümölcs az évek óta gondozgatott kert fáján. Merre tovább? Még több előadást készíteni, használva a fent leírt munkamódszert, amiről Hód Adrienn többnyire mint saját táncnyelvről beszél? Nem firtatva, hogy valóban táncnyelv született-e – abban az értelemben, ahogy például a balettről beszélünk –, nézzük, merrefelé visz tovább az út.

Legújabb előadásában Hód ismét Molnár Csabával és Marco Torricével dolgozott együtt, az *Ahogy azt az apám elképzelte* című darabot mindhárom koreográfusként jegyzik (az előadás a Műhely Alapítvány Jardin d'Europe nevű nemzetközi programjában valósult meg). A kérdés, hogy ki milyen mértékben vette ki a részét a végleges formába öntésben, témánk szempontjából irreleváns. Ami sokkalta érdekesebb: vajon milyen irányba hangolódna együtt, tovább? „Marco Torrice a testtudat kitágítását helyezi a középpontba, Molnár Csaba a »kint« és a »bent« örök kettősségét igyekszik megszelídíteni, a társulatvezető Hód Adrienn pedig az intuitív többértelműséget rendező helyzetekbe és mozdulatokba” – állítja az ismertető.

Ismét négyen lépnek színpadra: Cuhorka Emese, Garai Júlia és Molnár Csaba mellett – Marco Torrice helyett – Márcio Canabarro. Hamar kiderül, hogy az új irányjelzés a kortárs tánc öltözője – pontosabban vetkőzője – felé vezet. Az új darab ismét rögzítettség és rögzítetlenség balanszában keresgél, de hol félig, hol teljesen lecsupaszított testekkel. A tavalyi Lábán-díjas Bloom! együttes (Dányi Viktória, Molnár Csaba, Moreno Solinas, Igor Urzelai) *Cityje*, majd a rákövetkező *Tame Game* sem farkodott a mezítelenséggel. Ahogy Hód Adrienn képes volt eszközként tekinteni szabályrendszerére, úgy a Bloom! is öncélúságtól mentes eszközként kezeli az öltözést és vetkőzést. A Hód–Molnár–Torrice alkotóhármas keze nyomán mindez némiképp átalakul. Az első percekben egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, van-e megdöbbenés, a nézői reakciók monitorozásán túl egyéb céljuk is a fedetlen kebleknek, ülepeknek, annak ellenére, hogy az előadás az intenzív előadói jelenlétnek köszönhetően mindvégig magán tartja a néző figyelmét. Míg a *Basse danse*-nál érzékelhetően kialakultak bizonyos erőviszonyok a táncosok közt, egyesek előtérbe helyeződtek, mások inkább a háttérben maradtak, addig az *Ahogy azt az apám elképzelte* esetében beáll az egyensúlyhelyzet, mindenki azonos fajsúllyal veszi ki a részét a furcsa, groteszk, néha abszurd, de mindvégig bizonyos melankóliával átítatott játékból. A darab voltaképpen irányultsága, témája akkor kezd előtűnni a homályból, mikor a táncosok véletlenszerű, majd egyre célirányosabb mozdulatokkal kezdik „felnyitni” a színház testét. Eltűntetik róla a bőrt (széthúzzák a színpadi oldalfüggönyöket), bebújnak az irhája alá (fölpúposítják a táncszőnyeget), miközben emelkedett, programzeneszerű fragmentumok törnek meg, díszítik föl a csupasz csöndet. A néző vagy belemegy ebbe a jelenlét-játékba, állva a táncosok hol kiábrándult, hol kérdő, máskor provokatív tekintetét, vagy nem érti, nem akarja érteni, mire föl ez az egész komédia, neszezéssel, függönyhúzással, falon mászással (!), hempergőzéssel.

Hód Adrienn megkapta a Lábán-díjat, majd eszköztára a vetkőzéssel bővült. Bár jóval többre értékelem az esszenciát, ez az újabb dekonstrukció sem málnaszörp.

A Lábán-díjas Basse danse és a legfrissebb, a Műhely Alapítványnak az Európai Unióhoz kapcsolódó Jardin d'Europe programjában létrejött *Ahogy azt az apám elképzelte* című táncelőadás alkotói módszereiben is változást hozott; hogyan dolgoztál, miféle impulzusokra támaszkodtál?

– Az első érzet, sőt a szemem előtt konkrétan is megjelenő kép az volt, hogy egy térben nőket és férfiakat látok, közel egy falhoz, és ahogy nagyon puhán megérintik ezt a falat, a testek valahogy megbillenek rajta. Vannak olyan gondolatok, amelyek képileg, tehát valamelyest konkrétan is mutatkoznak, és vannak fizikális jellegű impulzusok, amelyek szerintem kötődnek az előző munkafázisokhoz; a mozgás e két esetben akár hasonló is lehet, ám ugyanaz nem, hiszen a fizikai érzetek mindig más variáció felé visznek. Ez alkalommal különben az „easy pick up” módszerével indítottunk, ami pusztán annyit jelent, hogy könnyen felvenni a mozgást, máskor viszont bizonyos mozgásérzetekkel improvizálunk a teremben, és akkor azt szoktam észrevenni, hogy ezek a képek – mint a falérintés – és a különféle fizikai kvalitások valahol találkoznak azzal, amit én most, harminchét évesen tapasztalok a világból. E tapasztalatnak persze vannak érzelmi alapjai, de vannak csak a fizikaira, mondjuk, a térkonstrukcióra vonatkozó érzet jellegű részletei is.

– *Jelenlegi munkastílusodban mint ha sok minden összefutna; használok például a „kötött improvizálás” kifejezést, s ez valahogy eszembe jutatta Trisha Brown műveit.*

– Hasonlítanak a darabjaim az övéihez?

– *Csak a módszerek rokonságára gondolok, bár úgy tűnik, hogy ma már szinte lehetetlen is originalitást nyújtani; abban hiszek inkább, hogy az igazi tehetség az emberiség történetének óriási szellemi-formai készletében mindig megtalálja, és művészi invenciójával életre kelti, sajátta teszi az alkotásához szükséges elemeket. Csak a módszereket idézve tehát: a Trisha Brown-művekkel foglalkozó elméleti írások olyan kategóriákat használnak, mint „a színpadi tér és a mozgások véletlenszerű elrendezésének módszere”, „kísérleti struktúrák*

Bomlásból gazdagság

BESZÉLGETÉS
HÓD ADRIENNEL



Schiller Kata felvétele

vizsgálata”, „feladat alapú irányított improvizáció”... Utóbbi mellé odairhatnánk az általaad használt „kötött improvizálást” is, amelyben a szabadság és kötöttség érdekes dinamikája érvényesül.

– Sok érzés meg gondolat jön ezzel kapcsolatban, például hogy miért dolgozom improvizációval, miközben a struktúra nagyon is meghatározott. Amikor az adott feladatokon keresztül a mozgás megszületik, az egy részletgazdagabb fázist jelent, ám hogy ez a gazdagság majd a struktúrában hogyan épül, hogyan alakul, mekkorák az ívei, az már más kérdés, sokkal inkább a nagyobb vonalakban, nagyobb ívekben felrajzolt dolgokat jelenti, s néha e két oldal ellentmond egymásnak. És csakugyan ellenmondásnak tűnhet a kötöttség és az improvizáció párhuzama, hiszen az improvizációról sokan azt gondolják, hogy a táncosnak mindent szabad, de ez nem igaz. Egészen pontosak 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, kvázi, az improvizáció 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 történésség, még a táncosnak is.

– A „kötött improvizáció” kvázi-ellentmondására rímél az improvizációs szabadság és kötött struktúra párhuzama; az Ahogy azt az apám elképzelte előadásán elég pontosan tartjátok az előjelzett műsoridőt, miközben most még zenei támaszték sincs, hiszen az ötvenpercesnyi játékidő alatt hétszer fölhangzó rövidke, húsz-harminc másodperces zenei idézet nem nevezhető annak.

– Az első részlet az ötödik percnél szólal meg, a többi viszont már a jelenetekre jön. Ezt a munkát csak egyben lehetett próbálni; hiába fogtunk neki például az első duettól, egyszerűen nem voltak ott fizikálisan a táncosok. Különböző is olyan érzékeny játék

ez, hogy ha egy kis részlet nincs a helyén, máris borul az egész. Az egyik próbán például valamelyik táncos nem tartotta a vetkőzések rendjét, és sokáig félmeztelenül maradt, aztán pedig nagyon sokáig meztelenül, így viszont más irányba tolódhat a jelenet, a darab.

– Ha már a meztelenségnél tartunk: régóta nézem a kortárs előadásokat, nagyon sok testnek ismerem már az intim tájait, neked azonban alkotóként nyilván elemibb kapcsolatod van a táncostestekkel.

– Eddig viszonylag kevésszer dolgoztam a meztelenséggel, de most az érdekelt, hogy mennyire lehet meghatározó a kétféle állapot, vagyis megmaradhat-e a nyitottság, a természetesség, függetlenül attól, hogy valaki meztelenül vagy ruhában mozog. Persze tudtam, hogy ez nem olyan egyszerű történet, hiszen ha egy lány meztelenül van, vagy a fiúnak látható a nemi szerve, miközben egy trikó van rajta, s tovább, ha egy meztelen férfi lábainál egy nő fekszik pólóban, az mind jelentéseket kelt, érzeteket, emlékeket ébreszt, erőviszonyokra utalhat, attól függően, hogy ki hogyan gondolkodik. De a cél az volt, hogy a dolgok minél természetesebbek legyenek.

– Az előadásban nem tűnt demonstratívnak a meztelenség, ugyanakkor a meztelen testek sokat mozognak, így valamiképp a mozgás minősége, pozíciója is változik: ezt észreveszed még, van még számodra ebből a szempontból különbség? Igaz, a koreográfiában folyamatos az öltöztetkőzés, tehát a mozgásra vetítve is tudatos elem lehet.

– Most eszembe jut, hogy amikor a próbafolyamatok során nagyon sok testet látok, néha rácsodálkozom, hogy ezek „emberek”, pedig milyen jó lenne, ha más dolgok lennének, mondjuk, több lábbal, mint a kis állatkák, hogy valami történjen már velük. De aztán visszatérek a mozgáshoz, a meztelen mozgáshoz – számomra egyértelmű, hogy ez a jelenlét nem provokatív. Idővel elkezdtem élvezni a test mechanikáját is, azt, hogy nemcsak a forma, a dinamika érződik, hanem a test felülete is érzékelhető, a bőrt és az ízületeket is meg lehet mutatni. Érdekes volt, hogy az addig eltakart mozdulatok ily módon kitárulkoztak, megnyíltak, a láthatatlanul dolgozó izmok, izomcsoportok többletérzetet adtak, és a testnek, ennek a mozgó anyagnak valamiképp a szerkezetét láttam. Ez a „látható anyag” engem csodálattal tölt el, hogy érez, mozog,

teszi a dolgát, és anélkül, hogy a ruha által társadal-
milag, jelentésbeli hovatartozását illetően meghatáro-
zódna. Ugyanakkor érzelmileg is sokat adhat ez a
tapasztalat, mert egy meztelen testben ott van az ero-
tika, az ártatlanság, a kiszolgáltatottság...

– Az ártatlansággal vajon még a bizonyos alma előtt vagyunk?

– Nekem az ártatlanság tulajdonképpen a gyermeki
lét, amikor még nincs „mihez képest”, még nem
tudom, mit szabad, mit nem szabad, próbálgatom,
hogy mikor állítanak meg, mikor nem.

– Egy kicsit a meztelenség is ilyen, „eredeti” állapot.
És az előadásokban, bár az imént említetted az eroti-
kát, valahogy nincs jelen igazán az érzékiség, szinte rá
kell csodálkozni, hogy a táncos tényleg meztelen, mert egy
idő után ez már nem vevődik észre.

– Nekünk ez fontos volt, hogy idővel legyen mind-
egy, van-e a táncoson ruha, vagy nincs. A történés
viszi a dolgot, a ruha nem fontos.

– Van a darabnak történése?

– Valójában mindig a mozgás érdekel, hogy a moz-
gás hogyan változik meg az adott időben; a változást
pedig a tér szűkössége vagy, mondjuk, a forgás ener-
getikája hajtja, és ezek építik a folyamatot, amit én
történésnek hívok.

– A történéssel tehát nem narratív elemre kell gondolni,
hanem...

– Egy fizikális változásra.

– Ami különben megakadályozhatatlan az ember, a
lények világában; ha valaki „mozdulatlanul” fekszik
a földön, akkor is történik valami, mozognak a belei,
áramlik a vére...

– Itt tényleg fontos volt elfogadni, hogy nem kell
félteni, ha nem történik semmi, hiszen történik: ha pél-
dául valakinek a légzése lelassul, az is egy történés.
Többek között ez az egyik gondolat, amire a darab-
egész épül, és ez a táncosok fejében is végig ott van.

– A Basse danse-ban is érzékelhető tendenciák mintha
most kiteljesednének; úgy tűnik, az Ahogy azt az apám
elképzelte című darab a mozgáson túl például szcenikai
megoldásaival is a dekonstrukció felé lép, a teret mint
színházi, színpadi teret bontogatja szét, és a zenéből is
csak fölismerhetetlen foszlányokat hagy.

– Miközben ez a megszűnés, a leépülés kelthet de-
konstrukciós érzeteket, bennem az is megvan, hogy
épp ez a lebomlás adja meg a kereteit egy másféle,
újabb, gazdagabb történésnek; például az említett
folyamat nélkül ez az absztrakt mozgássor se „történ-
hetne” meg.

– A mozgásban semmi olyan nincs, ami egy hagyomá-
nyos koreográfiát jellemez (fölismerhető alakzatok, tuttik,
finálé...), ugyanakkor a lebontás eredménye a jól érzékel-
hető mozdulati töredezettség mellett sem a tagadás.

– Számomra nem a dolgok értelmetlenné tétele
a fontos, hanem a dolgok szétszedéséből adódó újabb
minőségek.

– Munkamódszered talán a szokottól eltérő együttmű-
ködést kíván a társaktól is.

– Hosszú, többlépcsős munkafolyamatban alakult
ki a darab; kezdetben még nagy volt a szabadság az
ötleteket és a variációkat illetően is, közben a tánc-
sokkal és két koreográfustársammal, Molnár Csabá-
val és Marco Torricével is megbeszéltünk mindent, és
lassan meg is „fertőződünk” egymás elképzeléseivel.
Végül kialakítottam az első struktúrát, ami még min-
dig vagy kétórás volt, ekkor jött el a farigcsálás, kiha-
gyás, átértelmezés ideje, természetesen a táncosok-
nak szóló visszajelzésekkel, mi hárman pedig sokat
diskuráltunk arról is, hogy merre mozduljunk tovább,
hogy mit is keresünk. A végén már csak Marcóval ma-
radtunk kívül, s azt hiszem, jól kiegészítettük egymást.

– Érdekes címet választottál, egyszerűen konkrét és abszt-
rakt.

– Először az járt a fejemben, hogy olykor a költők is
álnéven írnak, tehát ez most nem én vagyok, nem mi
vagyunk, hanem egy másik valaki. Az újabb gondolat
pedig az volt, hogy az „apám” talán mindenkinél be-
indíthat egy személyes vonalat.

– A néző azonban többnyire nem magára gondol, s
ebben most még a címbe egy szám első személyű birto-
kosrag is segítheti, tehát azt mondja, hogy bizonyára
Hód Adrienn apjáról van szó.

– Én úgy gondolkodtam, hogy az „apám” szóval
nem engem hoznak majd kapcsolatba.

– Természetesen az asszociációk sora szinte végtelen.
A te címed azonban „lebegtethető”, ki lehet olvasni belőle
egy kicsit absztraktabb tartalmat is: „valami, ami nem
úgy lett, mint ahogy lehetett volna”.

– Voltak absztrakt, a színpadi jelenséggel párhuz-
amos címeink, mint a „dolgok találkozása”, „megtar-
tott jelen”, azért döntöttünk mégis a meglévő mellett,
hogy a cím másokhoz is tudjon kapcsolódni. És ahogy
mondtad, eszünkbe juthat valami, ami megszületett,
de lehet rá úgy is gondolni, hogy valami, ami nem
született meg. De a cím és a történés között van egy
úr, egy nagy szakadék is, s talán furcsa, de még az is
eszembe jut, hogy ki tudja, vajon egy ember fejében
mi jár, hogy miért ne történhetne meg az a valami,
s közben meg ránk vetítve az is érdekes, hogy ez egy
abszurdum, mégis megtörténik.

– Már mint a koreográfia?

– Ez az egész történés, ez a tánc, ez az absztrakció.
Olyan ez nekem, mint egy festmény, amelyen pon-
tok, vonalak vannak, amelyre felrakódik egy történés,
aztán egyszer csak kiszakad a kép. És akkor ott egy
kérdés: ki az, aki ezt elképzelte? Hát senki. De meg-
született.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
PÉTER MÁRTA