

Horváth Nóra

Széchenyi István Egyetem Apáczai Csere János Kar, Győr, Bölcsészettudományi és Humánerőforrásfejlesztési Tanszék

ORCID:

Az átjárhatóság fogalmának jelentésrétegei Frenák Pál művészetében

Absztrakt

A híres magyar tánckoreográfus, Frenák Pál művészi világát kívánom bemutatni, aki negyven éve szoros spirituális kapcsolatban van Gilles Deleuze francia filozófus műveivel, és gyakran a művészetéről is deleuze-i fogalmakban gondolkodik, ugyanakkor nem használ konkrét szövegreferenciákat a munkáiban. Az átjárhatóság esztétikai és etikai kritériummá vált az alkotásaiban, melynek szükségességét gyakran megemlíti. Frenák a kortárs táncélet egyik legizgalmasabb koreográfusa, aki a siketek és nagyothallók jelrendszerének energiáiból építkezve egy új és egyedi (organikus) mozgásnyelvet hozott létre.

Kulcsszavak: Frenák Pál, kortárs tánc, Gilles Deleuze, átjárhatóság, fragment, butch

Abstract

The meanings of the notion of transversality in the art of Pál Frenák
I would like to display the artistic world of a famous Hungarian Dance choreographer (Pál Frenák) who has a special and deep spiritual connection to Gilles Deleuze for forty years. He did not use the philosophers's works as references in his choreographical work but he thinks in Deleuzian notions. Transversality has become an aesthetic (and ethical) criterion in his work, the necessity of which he mentions often. Pál Frenák is one of the most exciting contemporary dance choreographers, a dancer who defines the very basis of the development of contemporary dance in Hungary. He utilizes the energy in the sign language used by the deaf and the hard of hearing, and earned his place in the annals of Hungarian dance history and international recognition by developing a new language of movement.

Keywords: Pál Frenák, contemporary dance, Gilles Deleuze, transversality, fragment, butch

Frenák Pál korunk egyik legizgalmasabb tánckoreográfusa, a magyarországi kortárs tánc kialakulását alapjaiban meghatározó táncművész, aki a siketek és nagyothallók jelrendszerének energiáiból merítve, egy új mozgásnyelv kidolgozásával írta be magát a magyar tánc történetbe, és vívta ki a nemzetközi elismerést. 1999-ben bemutatott, *Tricks&Tracks* című munkájával tette le a névjegyét a kortárs táncban. Ez volt az a koreográfia, mely felsorakoztatta a máig alkalmazott frenáki stílusjegyeket: az organikus mozgásnyelvet, mozgásban és zenében az örületig fokozódó dinamizmust, a kaotikus rendszerekben való otthonosság érzetét, az egyén önfogadását szimbolizáló lemeztelenedés érzetével való szembesítést, a mozgást fragmentáló speciális fénytechnika alkalmazását, a táncosok és a közönség destabilizálását, a japán kultúrához való kötődés érzékeltetését bizonyos butoh-inspirációk megidézésével, a jelnyelv használatát, valamint a testek lenyűgöző fuzionálási kísérletét tánc közben. Ezek a vonások összetéveszthetetlenül teszik a nemzetközi hírű táncművészekkel dolgozó magyar társulat szellemi atyjának stílusát, kinek előadásai 1991 óta folyamatosan színpadon vannak itthon és külföldön egyaránt. A magasszintű technikai felkészültség, az egyéni – periférikus, organikus – koreo-

gráfiai nyelvezet mindenhol képes megérinteni a közönséget. Ennek köszönhető, hogy a számos nemzetközi turnét maga mögött tudó társulata bizonyos évadokban különböző produkciókkal párhuzamosan szerepelt a Trafó Kortárs Művészetek Házában, a Művészetek Palotájában, a Magyar Állami Operaházban illetve a Nemzeti Táncszínházban.

Frenák életének egyik legmeghatározóbb filozófiai élménye, Gilles Deleuze-höz kapcsolódik. Deleuze *L'Abécédaire* címmel rögzített beszélgetéssorozata Claire Parnet-val rendkívüli mértékben hozzájárult Frenák nyelvi fejlődéséhez. Saját bevallása szerint ezeken a felvételeken keresztül nemcsak francia nyelvtudása fejlődött, de kapcsolatba került egy olyan látásmóddal, mely a mai napig kihat koreográfusi tevékenységére. A Deleuze filozófiája által ismertté vált fragmentszerű gondolkodás az évek során Frenák sajátjává vált, minden alkotását meghatározza. Deleuze, vagy más szerzők írásaival kapcsolatban olyan szubjektív interpretációkból építkezik, melyek az inspirációs folyamatot segítik, de a kész mű már oly távol áll az eredeti szövegektől, hogy a bemutatott darab alapján a visszafejtés már nem lehetséges. Azzal, hogy Frenák alapvetően fragmentben gondolkodik, felülkerekedik a kereteken, túllép a határokon, hogy megszabaduljon a korlátoktól – sajátjaitól és másokétól. A fragment a valamivé válás/leendés állapota, de nem fejlődés. Örökös nyitottság, ugyanakkor önmagunk meghaladása is. Örökös szétszórás, elkalandozás, szétdarabolódás. A fragment kifejezetten a rétegzettség és hierarchikus szerveződés tagadása. Deleuze és Guattari közösen írt műveiben a plateaux/fennsík a *Mille plateaux*-ban a hierarchikus relációval szemben azt fejezi ki, ami a dolgok között mozog, ami az ÉS logikáját képviseli, hatálytalanítja a kezdetek és végek fogalmait. A dolgok közötti, egy lokalizálhatatlan reláció, akár azt is mondhatnánk, hogy az átjárhatóság megtestesülése. A plateau rizómatikus struktúra, mely egyik pontot összeköti a másikkal. A rizóma a plateau strukturáló elve, mely sem az egyre, sem valami összetettre nem vezethető vissza. Nem egységekből áll, hanem dimenziókból, mozgásban lévő irányzatokból. Nincs eleje, sem vége, hanem maga a közép, melyből túlcsoportul és kiáramlik (Deleuze, Guattari 1987). Ennek a filozófiai elméletnek a szabad továbbgondolása és művészi adaptációja Frenák teljes életművét végigkíséri. Az átjárhatóság dimenzióit, a köztes lét zónáit villantja fel minden darabjában.

Frenák munkáiban esztétikai (és etikai) kritériummá vált az átjárhatóság, aminek szükségességét gyakran megemlíti. 2008-ban, az *Instinct* című munkájával kapcsolatban úgy fogalmazott: „ha állandóan megmarad az átjárhatóság, akkor egy folyamatos »mystère«-jelleg is megmarad”¹. Vagy egy 2021-es interjúban, arra a kérdésre, hogy mit is jelent számára az átjárhatóság, azt felelte, hogy amikor kicsit minden összeér, valamiféle „transparence”-jelleg. A művésznek át kell járnia az anyagot, amihez hozzányúl a kreációban. A scenográfia anyag és lelkiület is (Horváth 2021). A megélt valóságon keresztül lehet eljutni az általánoshoz, a konklúzióhoz, ugyanakkor fontos, hogy a néző ne kapjon egyetlen konkrét magyarázatot a látottakról, mert akkor elveszne a bizonytalanságot okozó kétely, ami segít, hogy a befogadóban megszületett érzetek és gondolatok „beleolvadjanak egy örök kommunikációs folyamatba”². Frenák művészetében kifejezetten fontos, elsődleges szempont a sokféle olvasat és kapcsolódás lehetőségének fenntartása. Ez is része annak a destabilizációs folyamatnak, mely táncost és nézőt egyaránt magával ránt. Ugyanakkor a darabok mögötti egységes filozófia miatt Frenák különböző alkotásai között is biztosított az átjárás. A korábbiakban kifejtett fragmentszerű építkezés miatt a paletta folyamatosan bővül, az értelmezési háló egyre kiterjedtebbé válik, de megvannak a biztos gondolati, eszmei alapok.

Susan Sontag világhírűvé vált, *Az értelmezés ellen* című esszéjében szállt síkra a „fojtogató” értelmezés ellen, mely lehetetlenné teszi, hogy „hermeneutika helyett” a művészet erotikáját élvezzük (Sontag 1998). Az 1964-ben megjelent angol nyelvű írás éppen ezt a bizonyos „transparence”-séget követeli – a magyar fordításban áttetszőség –, amit korának művészetében „a legmagasabb rendű, leginkább fölszabadító hatású érték”-nek tekint. Bár Sontag maga is elismeri, hogy az értelmező tudatosan vagy tudattalanul értelmez, ahelyett, hogy arra reagálna, ami ott van az orra előtt, az áttetszőséget tartja az egyetlen járható útnak a művészet befogadásához, mely „annyit jelent, hogy a magánvaló dolognak a sugárzását érzékeljük, a tárgyét, amely az, ami, és nem több” (Sontag 1998). A francia és angol nyelvben egyaránt

¹ Lásd Teszári Nóra Frenák Pállal készült interjút, Kikötő, Duna TV, 2008. február 26.

² uo.

transparence-ként megjelenő fogalom a különböző, magyar nyelven elterjedt esztétikai írások miatt áttetszőségként, átjárhatóságként is ismert. A lényeg azonban ugyanaz: az érzéki benyomások elsődlegességének a kíváncsi, melyből sokszoros olvasat adódik: „A mi kultúránk a túltermelésen, a bőség zavarán alapszik: ennek következtében érzékeink állandóan veszítenek élességükből. A modern élet összes körülménye – az anyagi javak bőségétől a pusztaságig – összeesküszik annak érdekében, hogy eltompítsa érzéki képességeinket. (...) Most az a legfontosabb, hogy visszanyerjük érzékeink egykori élességét. Meg kell tanulnunk többet *lát*ni, többet *hall*ani, többet *érez*ni.” – írta Sontag (Sontag 1998). Ez tökéletesen összecseng a Deleuze által is megfogalmazott elgondolással, mely szerint az ember animális lényéből adódóan folyamatosan valami ösztönös kifelé figyelésben van (vagy kellene lennie). Ez az állandó feszültség azonban, ami minden rezgést és rezdülést felfog, s így lehetetlenné teszi a nyugalmi állapotot, nem tudja kiiktatni az értelmezést, mely olvas a jelekből és szinte letapogatja a világot – minden élőlény a saját egyéni kis világát, territóriumát. A művészre is igaz, és Deleuze az író és a filozófust is akként jellemzi, mint akik folyamatosan „*être aux aguets*” (résen vannak), mint egy állat³.

Deleuze-nél az átjáró dimenziója biztosítja a különböző világok közti kapcsolódást, mely nem jár együtt egyesüléssel – különböző szempontok érintkeznek és hatolnak egymásba, a kiterjedés az időben valósul meg. Az átjárhatóság dimenziója, a sokféle olvasat és a sokféle kapcsolódási lehetőség dimenziója. Deleuze Proustról szóló könyvében bevallja, hogy a *transversalíté/átjárószerűség* fogalmát a pszichológus Félix Guattaritól vette át, aki általa a tudattalan érintkezéseiről és kapcsolatairól ad számot (Deleuze 2002: 168). A mű saját nyelve összekapcsolódik más művekkel, és egy úgynevezett „kiegészítő kiterjedés” valósul meg (Deleuze 2002: 168). Deleuze szerint az átjáró dimenziója kapcsolja össze az alkotót az általa szeretett művekkel és művészekkel: „Mert ha egy műalkotás szólni tud a közönséghez, illetve ha létrehozza ezt a közönséget, ha érintkezik ugyanannak a művésznek más alkotásaival, és újabbra ösztönöz, ha érintkezik más művészek más műveivel, és továbbiakra ösztönöz, az mindig (...) az átjárószerű dimenzióban történik (...)” (Deleuze 2002: 168,169). Az átjárhatóság dimenzióiról szól a deleuze-i leendés („*devenir*”)⁴ fogalom is. A leendés, a valamivé alakulás küszöbterületén, az érzékelése a főszerep, ez az a vékony és pontosan nem körülhatárolható mezsgye, ahol a logika és az erkölcs ismert terminusaiban való gondolkodás nem ad megfelelő, kielégítő válaszokat. Deleuze leendésről szóló elmélete elgondolható és megérthető, a köztes lét dimenziói a művészetben és a valós életben viszont csupán érzékelhetők.⁵ A küszöbről alig észlelhetően csupán határozatlan körvonalú lehetőségek léteznek. A leendések kiszélesítik az életlehetőségekről alkotott fogalmainkat, mert túlmutatnak a valódinak és az igaznak tekintett, limitált kategóriákon, azokon a sémákon, melyek a megváltoztathatatlan látzatával korlátozzák a fantázia működését és a sokféleség valódi megismerését. Túlmutatnak a korábban felállított határokon és rávilágítanak, hogy nem léteznek változatlan formában örökérvényű tények, csak értelmezések. Tulajdonképpen a köztes létet uralják, kétségbe vonják a fekete vagy fehér alapú, radikális megkülönböztetés rugalmatlanságát. Nem hagyják, hogy engedjünk a látzatok csábításának.

Az átjárhatóság keretelenségének érzetei lehetetlenné teszik a határátlépés/transzgresszió fogalmi kereteiben való gondolkodást. Ezek alapján Frenák nem tabukat hág át, vagy határokat lép át. Sztereotípiák értelmetlenségére hívja fel a figyelmet, előítéletek ellen veszi fel a harcot azzal, hogy olyan egyéneket, helyzeteket, relációkat mutat meg, melyek amellet, hogy erős érzelmeket tudnak kiváltani, második körben gondolkodásra készítetnek. A kezdeti két pofon – a szembesítés – után a néző számára ott a lehetőség, hogy gondolkodjon, értelmezzen. A különböző világok, kultúrák, különféle relációk, kaosz és rend, álom és valóság, realitás és irrealitás, stabilitás és instabilitás, feminitás és maszkulinitás, ember és állat közti átjárhatóság felmuta-

³ Lásd a *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* című videóanyag DVD-n megjelent verzióját az Animal címszó alatt (Párizs: Éditions Montparnasse, 2004) és a Charles STIVALE által készített angol nyelvű tartalomleírást: <http://www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/ABC1.html>

⁴ Az angol fordításokban „becoming”.

⁵ Deleuze és Guattari az *A Thousand Plateausban* vezeti be a leendés fogalmát, ami a létezés és a hatalom kérdéseivel is szorosan összefügg.

tása rendszeres elem Frenák munkáiban, ezért több fejezetben is visszatérek még e motívumhoz. Különösen fontos a közties lét tereit – az építészeti megoldásokon keresztül is – elemezni, illetve alakjait vizsgálni a butoh-inspirációk kapcsán.

Ha Frenák nem élte volna meg már egészen fiatalon a különböző szokásokkal és elvárásokkal telített terek közti mozgás lehetőségeit, más képe lenne magáról az átjárhatóságról. Hisz a kétlakiság, amiről legtöbbször az interjúkban kérdezik, inkább többlakiság, és sokkal összetettebb, mint pusztán a Francia- és Magyarország közti ingázás pszichológiája. A siketek és nagyothallók, valamint a hallók világa közti átjárás már kisgyermekként komoly kihívások elé állította Frenákot, de zsigerből érezte, hogy mikor kell kiállnia egy világ mellett, ha kell, tüntetőleg megnémulni a rosszindulatú felnőttekkel szemben, akik véleményt formáltak az édesanyjáról, mert tudták, hogy nem hallja. Szintén nehezen kezelhető kontraszt lehetett az intézeti évek után a csillogó Astoria éttermében dolgozni, majd hazatérni a szerény körülmények közé – nem szabad elfelejteni, hogy Frenák ekkor mindössze 14–18 éves volt.

A családon belül is újabb relációk alakultak idősebb testvérei házasságkötéseivel, a társadalmi és nemzeti hovatartozás kérdései gyakorlati problémaként merültek fel, de azok között, akik valóban szerették egymást, semmilyen akadály sem tűnt legyőzhetetlennek. Az akadályok leküzdésének látszólagos könnyűsége mögötti rengeteg feszültség és kétely feldolgozása viszont korai létfeladat volt Frenák számára. A kötöttségek és nehézségek közül a mozgás szabadsága, a testben rejlő lehetőségek maximális kiaknázása adta a kitörési lehetőséget. Idővel a sport és a tánc territóriumai, majd a különböző táncműfajok rétegei is átjárhatónak bizonyultak, még akkor is, ha sokszor a pályatársak sértéseit is el kellett viselnie.

A francia nyelv elsajátítása után a kétnyelvűség háromnyelvűséggé változott, melyek között fokozatosan állt csak be egy viszonylagos kiegyensúlyozottság. A kultúrák közti átjáráshoz Frenáknak mindig is volt affinitása, ezért tudta azonnal otthon érezni magát például Japánban. Egy adottság formálódott át benne szemléletmóddá, mely természetes módon épült be alkotótevékenységébe is. Ezt a bizonyos *entre-deux* élményt állította *Seven* című darabja középpontjába. A köztesség, a kétlakiság, az anyakultúrától való hirtelen elszakadás és egy új közegbe való beilleszkedés sokkoló pillanatai adták a darab gondolati keretét. A lényeg éppen az, hogy egy pillanatnyi eltávolodás vagy kiszakadás nem jelent végleges leválást, hisz a gyökereket adó meghatározottságok felejtethetetlenek, és látens módon még akkor is éreztetik hatásukat, mikor a legkevésbé várnánk vagy szeretnénk. A vágyott és tudatosan is akart életforma elérése sajnos nem jelenti a befogadó közeg azonnali, őszinte nyitottságát, de még ha így volna, akkor sem olyan egyszerű a nyelvi és lelki-szellemi-érzelmi integráció. Éppen ezekből a nem várt nehézségekből, egy-egy személy erőszakos, előítéletekkel teli megnyilvánulásából adódnak azok a kellemetlen érzések, melyek megnehezítik az alkalmazkodást. A *Seven* nyitójelenetében mindenki borzasztó terhek súlyától görnyedve tud csak előre araszolni. Óriás traktorgumi kerekeket húznak maguk után, mint valami utánfutót – e csomagok azonban lekapcsolhatatlanok. A „szimpla” terhek mellett aztán lesznek, akik embereket (emlékeket) vonszolnak maguk után, és ezek a súlyok néha-néha átveszik az irányítást, megakasztják az araszolót, megpróbálják legyűrni, térdre kényszeríteni. A sorba rakott, fekete, gyűrűszerű kerekek vízszintes spirál érzetét keltik, melyben lehet közlekedni, vagy legalább sodródni, csak néha a teljes elmerülést sem lehet elkerülni. Minden átjárható, de van, ami csak súlyos gyötrelmek árán. Frenák még 38 évnyi ingázás után sem tud közömbösen hazaérkezni, otthonról hazajönni és itthonról hazamenni. Bár többhónapnyi franciaországi tartózkodás után néha olyan érzése van, mintha egy másik bolygóról jönne haza, Budapestre érve előntik az érzelmek, helyekkel és személyekkel kapcsolatban is.

Mindannyiunknak különböző világok között kell balanszírozni – egy munkahelyi és az otthoni közeg, vagy különböző szerepek közti folyamatos átjárás bárki számára természetes vagy megterhelő lehet, az azonban nem mindegy, hogy ehhez ki milyen lelki munícióval van felvértezve. Kérdés, hogy képesek vagyunk-e minél több dolgot, helyszínt, dimenziót átjárhatóvá tenni a magunk számára, mert csak ebben az esetben maradhat meg bennünk a nyitottság, hogy a körülöttünk lévők élethelyzeteit is képesek legyünk többféleképpen olvasni. Mindenfajta gyűlölködés önleplezés, ahogy minden értelmezés egyben önértelmezés is. Frenák el tudja érni, hogy darabjait megtapasztalva a néző ne azt kérdezze, hogy „ezzel mit akart mondani”, hanem csak az nyugtalanítsa, hogy benne milyen érzéseket keltettek a látottak. Erika Fischer-Lichte

A *performativitás esztétikájának szerzője* a kortárs előadásokkal kapcsolatban többször is nyilvánította, hogy „egy nagyszerű mai műalkotás nem érthető meg csupán azáltal, hogy fel fogjuk. Nyitottnak kell lennünk az általa keltett érzések összességére, majd ezt követően megpróbálhatjuk megérteni és saját magunk számára értelmezni” (Peric 2016). Az általa transzformatív esztétikaként aposztrofált elmélet lényege, hogy a műalkotás ereje abban a lassú folyamatban mérhető, ami változást indít el a befogadó gondolkodásmódjában, ami által bizonyos dolgokat a későbbiekben jobban meg tud érteni (Peric 2016).

Az átjárhatóság lehetősége az értelmezés síkja mellett a díszletekben is megvan (pl. a *Birdie* rafinált fémszerkezetében, *A fából faragott királyfi* szédületesen meredek rámpájában, vagy a különböző hálós szerkezetekben). Az átjárhatóság valamiféle szabad mozgásteret jelöl térben és időben, valamint az eszmék és érzések síkján is. Nagyon fontos kihangsúlyoznunk azt a frenáki megjegyzést, hogy a szcenográfia lelkület is. Átjárhatnak bennünket a látottak, a zene és a látvány együttese, mindaz, amivel találkozunk a színpadon. Észre kellene vennünk, hogy a hétköznapiakban – emberi kapcsolatainkon keresztül is – szűrővé válva engedhetjük át magunkon a másiktól, a másiktól érkező impulzusokat – átjárhat bennünket a Másik.

„Sivatagok vagyunk”, amiket bizonyos dolgok belaknak – mondja Deleuze Claire Parnet-nak a *Párbeszéd*ekben: „Mindannyiunkban van némi aszkézis, ami részben önmagunk ellen irányul. Sivatagok vagyunk, ám törzsekkel, flórákkal és faunákkal benépesítve. Azzal töltjük az időt, hogy elrendezzük a törzseket, másképp helyezük el, hogy néhányat eltávolítunk, néhányat meg felvirágoztatunk. E néptörzsek és tömegek nem vetnek gátat a sivatagnak, aszkézisünknek, épp ellenkezőleg, belakják azt, átjárják, átjárnak rajta. (...) A sivatag, az önmagunkon való kísérletezés a mi egyedüli identitásunk, egyedüli esély a bennünk élő összes lehetséges kombinációra” (Deleuze, Parnet 2016: 15). A bennünk élő összes lehetséges kombináció feltárása nehéz létfeladat, hisz gyakran ott vannak bennünk a falak, amiket a körülmények és előzetes tapasztalataink alapján húztunk magunk köré. Lelki falak, gátlások, sokszor fizikai tünetté keményedve. De nincs kizárva, hogy jöhet valaki, aki minden gátlást képes rólunk leolvasztani. Szinte földöntúli csoda kell ahhoz, hogy a „l’amour totale”, a másikba való belefeledkezés megvalósuljon, hogy éppen az akarja ugyanazt, amit mi – a görcsös birtokló akarat azonban csak görcsöt szül. Érzelmeket csak kiváltani lehet, kierőszakolni nem. A Másikkal való véletlen találkozás aktusában – jó esetben – megtörténik, mozgásba lendül valami, érezhetővé válnak a rezonanciák. Az egymásba olvadás gyönyöre és az évtizedek távlatából is emlékezetes tekintetből ellopott pillanatok aszkézise egyaránt muníció lehet a továbbéléshez. A szimpátiát vagy az antipátiát nem az dönti el, hogy milyen típusú kapcsolatot *akarunk* kialakítani, hanem hogy ösztönösen mit érzünk ki a másiktól – ez már az animalitást súrolja. A szerelmi és a baráti kapcsolat viszonyára vonatkozóan a magyar irodalomban minden bizonnyal Nadas Péter fogalmazta meg legemlékezetesebben az átjárhatóság lényegét: „én nem mondtam azt, hogy nincs különbség a szerelmi kapcsolat és a baráti kapcsolat között. Az egyik ilyen, a másik meg amolyan. Én csak azt mondom, hogy ez két olyan emelet, amelyek között egyszerűen nincs földém. Ennek a két emeletnek nincs mennyezete és nincs padlója. (...) az érzékszervek rettentően pontosan működnek, olykor a konvenciók ellenében döntenek és nincsenek külön érzékszerveink az egyikre vagy a másikkra. (...) Nincs mennyezet, nincs földém” (Mihancsik 2006: 355).

Egészen speciális helyzet, mikor az ember önmagával kell, hogy megvívja a harcait, mikor énjének rejtett oldalával kell szembesülnie vagy leszámolnia, a túlélés érdekében. A *MenNonNo*-ban például az esszenciális pillanat a ruhába való belépés mozzanata, mikor végül is az előadó eldönti, hogy vállalja az ismeretlent, a tudat alá lépést, ahelyett, hogy megszökne önmaga és a rutin egyszerűségének csábítása elől. Az ambiguitás izzásában az érzetek veszik át az irányító szerepet, melyek kockázatvállalásra, kísérletezésre kényszerítik az embert. Vagy-vagy: a választás aktusa a lényeg, függetlenül a döntés következményétől. Frenák – saját bevallása szerint – a *MenNonNo* idején újra szembetalálkozott gyermeki imázsával, énjének azon részével, mely még nem volt integráns része felnőtt mivoltának. A kreáció segítette hozzá annak megértéséhez, hogy az a gyermek már nem létezik, hogy el kell engedni. Az elengedés azonban inkább a negatív érzetekre vonatkozott, hisz csak így vált lehetővé, hogy úgy fogadja be azt a gyermeket, hogy már képes legyen együtt élni vele. A *MenNonNo* maga a transzformáció, két multiplicitás közti küszöb zónájának a felmutatása, melyben egy korábbi elrendeződés egy másikkal

való találkozás hatására változni kezd. A két állapot közt létrejövő dolog nincs meg jól elkülöníthetően az egyikben vagy a másikban, csak a kettő összetalálkozása által létezik. Módszer viszont arra nincs, hogy hogyan találjunk rá arra, ami megválthat bennünket érzelmileg – igazán csak a készülődés folyamatát tudjuk felidézni utólag, a spirituális összetalálkozás után. Ezt az érzetet adhatják vissza a semmiből feltörő ahaélmények, melyek világokat hoznak össze, és helyre tesznek korábban feldolgozhatatlan érzéseket és gondolatokat. Az átjárhatóságnak meg kell maradnia a régi és az új én, a régi és az új szemlélet között – utólag már értelmezhető, hogy mi volt a dolgok színe és mi a visszája.

Az a figura, akit Frenák táncol a *Tricks & Tracks*-ban, maga a köztesség, az átjárhatóság szimbóluma, az élet értelmét és lényegét kifejező lény, aki világokat köt össze, a lét és nemlét határán mozog, reális és irreális egyben, láthatatlan kozmikus energiákat hord magában, mégis törékenynek és sebezhetőnek látszik. Frenák gyakran használja ezt a motívumot, darabjai végén időről időre feltűnnek az egységet, az életet és a halált egyként magukban hordó, idő és tér határtalanságában létező alakjai, például sárosan, mint az *Intime*-ben, vagy szarvasként, mint a *Lutte*-ben. E figurák lelassult mozgása és alig érzékelhető haladása minden esetben éles kontrasztban van az előzményekkel. Láttukra még a lélegzetünk is lelassulhat, különös megjelenésüket figyelve szinte másik dimenzió nyílik meg előttünk a színpadon. A *Lutte* misztikus arany-szarvasa akár a skandináv mitológia *Fylgja* nevű lényé is lehet, aki valójában egy szellem, mely sorsként vagy szerencseként társulhat az emberhez. Az izlandi irodalom alapján, egy rituálé során használt állatnév vagy állati *Fylgjur* megtestesítette az ember és állat közti átmenet lehetőségét. Ez egy egyéni olvasat, hisz a zárójelenetről nagyon sokféle interpretáció született a nézők körében.

A Frenák-előadások misztikus lényei mikromozgásokkal fejezik ki a folyamatosságot, az állandó változás energiáit és mindent, ami pozitív erőként dereng fel a földi küzdelmeikbe belebolonduló emberek számára. Akkor sem tűnnek el, mikor az előadásnak vége, a néző nem látja kiesni őket a szerepükből; nem az a fontos, hogy ki táncolja őket, hanem amit szimbolizálnak. Olyan örök és megszakíthatatlan folytonosságot képviselnek, mint aminek az ábrázolására Henri Michaux törekedett egész életében, a végtelen vonalakkal folytatott kísérletei során.

A felszín alatti szenvedés, a szavakkal kifejezhetetlen fájdalmak és sebek megmutatásának talán legprofesszionálisabb műfaja a táncban a Kazuo Ohno és Hijikata Tatsumi nevével fémjelzett japán butoh művészete, mely Frenák művészetét is rendkívüli mértékben befolyásolta és inspirálta. Tudatosan használja e huszadik századi táncműfaj filozófiáját, mely segíti a keleti és nyugati gondolkodás közti éles kontraszt felmutatását, de munkái nem tartoznak a butoh műfajába. 1998-ban Frenák elnyerte a kyotói Villa Kujoyama koreográfusi díját. A Japánban töltött időszak a megélt tapasztalatok mélysége és gazdagsága miatt hónapokban és években nem is mérhető. A számok és időintervallumok nem képesek visszaadni annak a tanulási folyamatnak a sokrétűségét, amit Frenák az itteni élmények során járt be.

A butoh már önmagában filozófia és nem progresszív művészet. Visszatekint, és leltárt készít – a mélyből építkezik, az egyén és általánosabb értelemben az emberi testben rejlő lehetőségek végső határáig merészkedve. A butoh egyik legfontosabb vonása, hogy megteremti a japánul MA-nak nevezett köztes teret. A táncosok számára megmutatkozik a tudatos és a tudattalan közti átjárás lehetősége. A MA-ban mozogva a butoh-táncos önmagában és a közönségben is létrehozza az önreflexív pillanatokot (Fraleigh 2010: 4–6). A gondolkodás alól felszabadult elme a köztes térben nem fél szembenézni a csenddel, ahogy a káosszal sem; itt az önreflexív érzéki észlelése a főszerep. A MA-ban lebegni csak a gondolattól felszabadított test tud, fontos szerepet kap a spiritualitás, nem lehet kizárólag a technikára figyelni. Kazuo Ohno szerint, aki táncsal akar foglalkozni, annak legalább öt évet kell arra szánnia, hogy analizálja és megalkossa saját mozdulatait, közben pedig mentálisan arra kell fókuszálnia, hogy minél többet megtudjon a saját életéről (Maehata 1986: 156–162). A butoh belülről építkezik és befelé szól, de a közönség azonosulhat a befelé fordulás szépségével. A butoh lelke a metamorfózis. Esztétikai potenciálja a táncos azon képességében rejlik, mely megtestesíti a másságot, a valamivé válás folyamatát, a transzformációt, s magát az átalakuló testet. A filozófiát megtestesítő szóma (test) határterület, a köztesség maga. A táncos kiterjeszti az én határait, hogy másokat is magába foglalhasson, hogy megélje a mást önmagában. A táncos tehát nemcsak magát fejezi ki,

hanem megláttatja az integrált személyiségeket, formákat, állatokat, köveket, azok átváltozásait stb. Nem eljártssa a szerepet, hanem azzá válik, amit játszik.

Bár a butoh erősen kötődik a 20. századi európai kultúrtörténethez, meghatározó első japán művelőinek az esztétikához való viszonya. A japán esztétika egyik legfontosabb irányzata, a wabi-sabi a zen eszmeiségébe ágyazódik, ősi gyökerei pedig egészen a taoizmusig vezetnek vissza. Mindezek a hatások letagadhatatlanul jelen vannak a butoh művészetében. A wabi-sabi a dolgok tökéletlen, folyamatosan alakuló, befejezettnek soha nem tekinthető jellegének az értékelése. Lemondás a nyugati értelemben vett tökéletesség hajszolásáról. A befejezetlenség természetességének az elismerése megváltoztatja a tökéletlenség negativitásáról alkotott fogalmainkat. A wabi-sabihoz hozzátartozik a lelassultság, a figyelem, elidőzés állatok, növények megfigyelésénél, a szépség értékelése apróságokban. Ez az egészen jelen levés filozófiája, mely érzékszerveink egybehangolt működtetésére, elcsendesedésre sarkall. Teljesen átszövi a japán gondolkodásmódot, az emberek értékítéletét, de nem diskurzus tárgya a hétköznapokban. Megélik, de nem tárgyalják, több évszázados, természetes életvitel-filozófia, melyhez minden japánnak köze van, soha nem tekintenek rá tudományos diszciplínaként, mely elválasztható volna a mindennapi tevékenységektől. A wabi az anyagi kultúrától független szépséget, lelki gazdagságot jelenti, a sabi pedig a folyamatos változáshoz kötődik, olyan szépséghez, ami az idő múlásának köszönhető. Mintha a patinát dicsőítené, ugyanakkor azt is respektálja, ami az adott dolog vagy tárgy láthatatlan értékét adja, ami a dolgok mögött, történetükben, múltjukban rejtőzik. A szemlélő lelkének szépsége, tisztasága, érzetei adják az alapot, hiszen az áhítatot nem lehet akarattal elérni. A wabi-sabi elsősorban intuitív világnézet, mely nem hozható kapcsolatba a tömegkultúrával és a tömegtermeléssel. Míg a modernizmus eszméje a fejlődésbe vetett hite alapul, a wabi-sabi szempontjából a fejlődés nem értelmezhető, hisz nem akarja egy logikus, racionális szemléletmód kereteit ráerőszakolni a természetre. Annak inkább fundamentális kontrollálhatatlanságában, az organikus jelenségekben hisz. A wabi-sabi szemlélet természetesen veszi az ambiguitást és az ellentmondásokat, nem reméli, hogy bármi is örökké tarthatna – tudja kezelni és értékelni a múltékonyságot és a különböző életszakaszok különbözőségét (Koren 1994: 26–29). E japán esztétikai szemléletmód tökéletesen egybevág Frenák világszemléletével, így nem csoda, hogy Japánban azonnal otthonra talált, és talán még a franciaországi beilleszkedésnél is gyorsabban adaptálódott a kulturális szokásokhoz a közeghez. Frenák több alkalommal is visszatért koreografálni Japánba, 2009-ben pedig a magyar–japán jubileumi év keretében a *Trace* és a *MenNonNo* című darabjaival ismerkedhetett meg a kobéi, tokiói és kiotói közönség (Kawabata 2009). A 2017-ben bemutatott *HIR-O* nemcsak megemlékezés a Japánt ért atomtámadásokról, de végtelenül *gyönyörű* tisztelgés is a japán kultúra előtt. Frenák produkciója a maga lassúságával, a bambuszerdő-alkotta labirintusával, a vízszintesen függesztett bambuszok körkörös forgásának látszólagos monotonitásával képes megidézni a japán esztétika bizonyos vonásait, olyan motívumokat, melyek miatt Frenák szívébe zárta Japán hangulatát és művészetének értékeit. Bár a darab egyik inspirációs alapja Alain Resnais 1959-es *Szerelmem Hirosima* című filmje volt, az előadás sokkal szélesebb spektrumban ragadja meg Japán csodájának és a lakosság második világháború alatti szenvedésének kettősségét. Az előadás valójában már a függöny felhúzása előtt elkezdődik: ráhangolódásképpen a természet hangjai neszeznek a háttérben – a közönség tagjai közül nagyon kevesen figyelnek fel a meglepő hangokra, a hétköznapi rohanásból és zajkavalkádból beesve sokan meg sem hallják a halk, lágy, nyugtató madáracsicsergést. Frenák mesterien kísérletezik a nézők ingerküszöbével – míg más munkáiban az energiák végletekig feszített íjakként tapasztják az embereket a székekbe, itt inkább lassulni, átszellemülni és a forgó bambusszal azonosulva szinte meditálni kell. A bambuszok erejét akár a túlélők lelki erejével is azonosíthatjuk. Éles kontraszt van köztük és az ember fizikumának törekenysége közt. Resnais filmjének főszereplőiben két világ találkozik, a nyugat és a kelet, a francia és a japán múlt, szempont és kultúra. Ketten voltak, de mindketten többen – számtalan múltbeli alakot, barátot, családtagot és az ők történeteit cipelve. Csak az a biztos, hogy *minden folyik (pantha rhei)* – mondhatnánk Hérakleitoszt – a nyugati civilizáció egyik legrégebbi és legfontosabb filozófusát – idézve, de ugyanez elmondható a zen nyelven is. Éppen ez a megmagyarázhatatlan harmónia árad a *HIR-O* koreográfiájából, mely magába olvasztja az ellentétek világunkat örökös fortyogásban tartó energiáit.

A klasszikus balett lényegi, látszólagos kiegyensúlyozottságával szemben a butoh, ahogy Frenák organikus mozgásnyelve is, a destabilizált állapot izgalmára épít. A tűz, a szenvedély, az érzelem a lényeg. Ebben a táncban nagyon fontosak azok a dolgok, melyek tanítás által nem átadhatók. Ide tartozik minden, ami egy-egy téma, fogalom vagy érzés által idéződik fel vagy váltódik ki a táncból (Maehata 1986: 156–162). Ehhez élettapasztalatra, műveltségre, tudásra van szükség, mely sok esetben független a táncról. A világ dolgai iránti empátiát, mely lehetővé teszi az azonosulást, az eggyé válást, Sondra Fraleigh szomatikus rezonanciának nevezi (Fraleigh 2010). A másokra és a külvilágra való rezonálás képességének a fontosságát hirdeti évtizedek óta Frenák Pál is.

Irodalom

- Deleuze, G. (2002). *Proust*. Atlantisz.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., Parnet, C. (2016). *Párbeszéd*. L'Harmattan Kiadó–Szegei Tudományegyetem Filozófia Tanszék.
- Fraleigh, S. (2010). *Butoh*. Metamorphic Dance and Global Alchemy. University of Illinois Press.
- Horváth N. (2021). „Érző figyelem és folyamatos újraértékelés. Interjú Frenák Pállal és táncművészeivel a 2020-as *Spider* bemutatója kapcsán”, *Ambroozia webfolyóirat*, 11(1), <https://www.ambroozia.hu/A202101/interj%C3%BA/%C3%A9rz%C5%91-figyelem-%C3%A9s-folyamatos-%C3%BAjra%C3%A9rt%C3%A9kel%C3%A9s>. Utolsó letöltés: 2021. 06. 21.
- Kawabata, T. (2009). *Hungarian choreographer to give Japan a rare treat*, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2009/09/04/events/events-outside-tokyo/hungarian-choreographer-to-give-japan-a-rare-treat/>. Utolsó letöltés: 2021. 06. 21.
- Koren, L. (1994). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Stone Bridge Press.
- Maehata, N. (1986). „Selections from the Prose of Kazuo Ohno”, *The Drama Review: TDR*. 30(2) Summer.
- Mihancsik Zs. (2006). *Nincs mennyezet, nincs földem – Beszélgetés Nádás Péterrel*. Jelenkor Kiadó.
- Peric, T. (2016). „Understanding versus Experiencing: An interview with Erika Fischer-Lichte”, *Critical Stages/Scènes critiques, The IATC journal/Revue de l'AICT* – December/Décembre 14., <https://www.critical-stages.org/14/understanding-versus-experiencing-interview-with-erika-fischer-lichte/>. Utolsó letöltés: 2021. 06. 21.
- Sontag, S. (1998). „Az értelmezés ellen”, ford. Rakovszky Zsuzsa, *Holmi*, 10(3), 416–424., http://www.epa.hu/01000/01050/00210/pdf/EPA01050_holmi_1998_03_416-424.pdf. Utolsó letöltés: 2021. 06. 21.