

# AKIKET ÁTJÁR A KELETI SZÉL



Frenák Pál a Tricks & Tracksban. Fotó: archív (Frenák Pál Társulat)

Goda Gábor és Frenák Pál színházi formanyelve távol áll egymástól, mégis van egy közös csatornájuk: az a kelet-nyugati átjáró, amelyen mindketten sokat közlekedtek több évtizedes munkásságuk alatt. Hogy a keleti áramlatok hogyan formálták lassan kőhegynyi életművüket, azt a teljesség igénye nélkül igyekszem vázolni, kerülve az összehasonlítás csapdáját.

Goda Gábor egész színházi gondolkodását áthatja a nyugati, analitikus felfogástól gyökeresen eltérő keleti világkép, amely szintetizál, a kapcsolatok minőségére helyezi a hangsúlyt, nagymértékben támaszkodik az analogikus gondolkodásra, sőt az intuíciókra. Az Artus-előadások úgy kommunikálnak a közönséggel, mint a *zen kóanok*, amelyek éppen azért vezetnek el valamiféle megértéshez, hogy aláaknázzák a konvencionális tudást és intellektust. Éppen ezért a keleti inspirációk sem szoríthatók pontos fogalmi keretek közé.

## A haiku

Goda Gábor saját bevallása szerint három keleti filozófiában mélyült el, ez pedig a taoizmus, az indiai chan és japán zen buddhizmus, de ezekben is mindig az érdekelte, hogyan adaptálhatóak az európai emberre. Így jutott el Hérakleitoszhoz, aki szerinte a legkeletibb európai filozófus,<sup>1</sup> és akinek töredékeiben először azok fraktálszerű tömörsége fogta meg őt, amennyiben töredék-

kességükben is az egészt képviselik.<sup>2</sup> A rész-egész viszony ilyen, keleti, holisztikus kultúrákra is jellemző fraktál-geometrikus elképzelése a kezdetek óta áthatja az Artus-műveket, de téma szintjén a *Cseppkánon – Hol vagy Hérakleitosz?* című, 2016-os előadással fejtették ki legteljesebben a „minden egy” gondolatát és az ellentétek dialektikáját. A rész-egész gondolkodási séma ugyanakkor felfedezhető Goda Gábor szerkesztési metódusában is, amennyiben előadásait nem egy lineáris cselekményre, hanem egymáshoz mozaikszerűen kapcsolódó képekre építi, amelyek úgy sűrítik magukba az élményt, mint a haiku. Goda Gábor tulajdonképpen ezt a japán versformát tette előadásai legfőbb szervezőelvévé.<sup>3</sup> „Mi soha nem jeleneteket, hanem jelenségeket fogalmazunk meg. Ebben nagyon erősen hatott rám a haiku. Ez az egyszerű, tömör versforma egy nagyon sűrű látásmódot tükröz, ami az emberi képzelőerőt, absztraháló képességet, analogikus gondolkodást teszi próbára. Ezeket a képeket nem bontjuk ki a történetmesélés szintjén, hanem a maga tömör, nyers for-

1 „Hérakleitosz filozófiája nagyon közel áll a keleti gondolkodáshoz, ráadásul egy időben élt Buddhával és Konfuciussszal. Az, hogy három nagy gondolkodó, egymást nem ismerve, egyazon időben azonos következtetésekre jutott, azt is mutatja, hogy van egy olyan szellemi burok a világban, amire rá lehet csatlakozni, és ezen keresztül egymástól függetlenül beelátni bizonyos törvényekbe” (szóbeli közlés)

2 „Egy sejtben ott van minden tudás”, Kovács Péter interjúja Goda Gáborral, <https://fidelio.hu/tanc/egy-sejtben-ott-van-minden-tudas-15403.html>.

3 Goda munkamódszere az, hogy feltesz egy kérdést alkotótársainak, amelyről hetekig beszélgetnek, miközben mindenki jegyzetel, kulcsszavakat gyűjt. Ezekből összeáll egy közös szótár, amelynek elemeiből verseket, haikukat gyúrnak, amelyeket aztán képi, mozgásos haikuvá fordítanak le, ebből pedig az utolsó fázisban akció születik.

májában mutatjuk meg” – fogalmaz a koreográfus. Emlékezetes haiku volt például a *Rókatündérekben* az a kép, amikor az arcát szoknyájával, szeméremdombját rókaprémmel takaró nő körbécsozja a lábánál fogva fellógatott férfit, majd ölelésben válnak eggyé. Vagy a *Cseppkánomból* Bakó Tamás és Debreczeni Márton ölelés-harc duója, amely talán a legpontosabban sűrítette magába a héraleitoszi dialektikát, megmutatva, milyen közel áll egymáshoz a szeretet és a gyűlölet. De emlékezetes a legutóbbi Artus-előadás, *A Szél kapuja* azon képe is, amikor a „szerezetek” hangtalanul begurultak a színpadra egy fóliával, amely a szélgépek hatására önálló táncba kezdett, szinte láthatóvá téve a térben jelen lévő láthatatlan energiákat.

### A tér

Goda Gábor valóban nem üres helyként tekint a térre: ebben a keleti tusfestészet is hatott rá, amellyel Fülöp László festőművész-mentora ismertette meg. „Mutatott japán tusrajzokat, és kérdezte, hogy szerintem ez mit ábrázol. Akkor, huszonevés fejjel elképzelésem sem volt, mire azt mondta, hogy »most ne a feketét nézd!«. Erre mintha a világ kifordult volna a helyéből. »Ne azt nézd, ami ott van, hanem a teret« – szöveg a tanítás.” A japán nyelvben külön szó létezik a két ember vagy objektum által határolt „negatív térre”, ez pedig a *ma*, amit gyakran így magyaráznak: „az üresség tele van lehetőségekkel, mint egy beváltásra váró ígéret”. Goda Gábor a tér ígéreteit igyekszik bevaltani akkor is, amikor az Artus Stúdió nyitott terében végzik az akciókat, résztvevői pozícióba helyezve a befogadót, és akkor is, amikor dobozszínházi keretek között alkot. A *Cseppkánon*, majd *A Szél kapuja* során a Müpa, illetve a Nemzeti Táncszínház színpadán szimbolikusan kezdte használni a teret. A *Cseppkánonban* a hatalmas, tükröződő vízfelület az illúzió és a valóság ellentétének leképezésére is szolgálhatott, miközben a vízbe hulló eső a természet körforgását és az örök változás héraleitoszi dialektikáját is vizuális élménnyé tette. Ugyanitt és *A Szél kapujában* a szó legjobb értelmében voltak téralkotó elemek a Tai Chi-harcművészek is, akiknek folytonos jelenléte által érzékeltük test-tér, test-test viszonyát, a test kiterjesztését és beleolvadását a térbe.

### Az idő

Héraleitosz már megelőlegezte az örök visszatérés mítoszát is, amely kapcsolatban áll az indiai és kínai filozófiák ciklikus időfelfogásával. Ez a létszemlélet a nyugatinál sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonít a jelennek. Ebből a szempontból Goda Gáborra nagy hatást gyakorolt a maja kultúra is: „Sok időt töltöttem Mexikóban a maják között, mert elvarázsoltak a maja nyelvre jellemző igeidők. Míg a nyugati nyelvekben legalább három igeidő (múlt, jelen, jövő) van, amelyeket egyes nyelvek tovább árnyalnak, addig a maja nyelvben kétféle igeidő létezik: a most és a nem most. Ezzel találkozni elképesztően nagy felismerés volt, mert ez nem szól másról, mint arról, hogy a jelennek akkora hangsúlya van, mint minden másnak együttvéve.” Ez a jelenidejűségbe vetett hit pedig az Artus-előadások sajátos időkezelésében, időn kívülségében is tetten érhető. A téma és motívum szintjén az idősíkok kifordíthatóságát szemléltette a *SUTRA*<sup>4</sup> című darab, de kézenfekvő példája ennek a Kérész Művek-sorozat is, amelynek keretében egy nap alatt hoznak létre egy előadást, amelyet egyszer adnak elő, ebben a formában tehát pillanatnyi, megismételhetetlen. Mégis talán a legerősebben az előadói jelenlétre, a színpadi cselekvések szertartásosságára hat ez az időszemlélet.

### A jelenlét

A keleti kultúrában a szertartások a mindennapok részei, sokszor profán cselekedeteket is szertartásos áhítattal végeznek. Az Artus-darabokban ugyanígy felfedezhető a szertartásos elmélyültség: látszólag értelmetlen cselekvések nyernek létjogosultságot az akció végrehajtásának minősége által. „Gyakorlatilag minden előadásunk minden egyes mozzanata szertartás. Sokkal inkább így tekintek rájuk, mintsem történetekre. Persze a szertartást is el lehet mondani cselekvések sorozataként, de nem ez a lényege, hanem az a fajta belemerülés, ahogyan végrehajtják. Nemcsak ezeréves rítusok lehetnek szakrálisak, hanem individuális rítusok is, amelyek azáltal válnak mágikussá, hogy az ember feltölti a saját szellemiségével” – fogalmaz ezzel kapcsolatban Goda, akit nemcsak az egyes darabokon belül, hanem egész életművében a *hogyan* érdekli a *mit* helyett. Ezt üzent a *KakasKakasKakas* című előadással is, amelyet egy keleti anekdota inspirált: Hokusai, a 19. századi japán festőgénusz megrendelésre tíz éven keresztül több száz kísérlet után végül egy perc alatt festette meg híres *Kakasát*. A parabola arra kérdez rá, hogy vajon a végeredmény, vagy inkább az odáig vezető folyamat minősége a fontos. Goda válasza egyértelmű: az Artus összes eddigi előadására egyetlen alkotás különböző állomásaiként tekint, vállalva a lejtmenet, az elakadás lehetőségét – bár utóbbi előadásai egyértelműen emelkedőre utalnak.

\*

Frenák Pál kapcsolata a „Kelettel” gyakorlatibb: ő nem mélyült el keleti filozófiákban, de több mint tíz éven keresztül járt Japánban, ahol igyekezett átszűrni magán a viselkedéskultúrát és a butoh-t. Bár sokszor utal filmes élményeire, amelyek között Kurosava filmjei is ott sorakoznak, most elsősorban a butoh-ra visszavezethető formai és tartalmi inspirációk körvonalazására vállalkozom.

### Találkozás a butoh-val

A koreográfus 1998-ban nyerte meg a kiotói Villa Kujoyama koreográfusi ösztöndíját, aminek köszönhetően fél évet töltött Japánban. Bár kutatási témája a siketnéma jelbeszéd és a japán gesztikuláris rendszer közötti párhuzamok keresése volt, határozott szándékként fogalmazódott meg benne az is, hogy szeretne találkozni a butoh még élő atyjával, Kazuo Ohnával. A butoh-ban ugyanis az érdekelte, hogyan lehet minimális eszközökkel maximális feszültséget teremteni. „Kazuo Ohno képes volt egy szál rózsával a terem egyik végéből a másikba úgy átmenni ötven perc alatt, hogy nem untam” – meséli. Azóta már szinte anekdotává vált Kazuo Ohnával való személyes találkozása, amikor is az akkor 92 éves mester úgy tanított, hogy nem tanított: szinte átnézett rajta. Frenák Pál magyarázata szerint nemcsak azt tanulta meg ebből a találkozásból, hogy „semmiféle tudás nem a miénk, ha nem belőlünk hajt ki”, de egy újfajta jelenlétre is megtanította az, ahogy Kazuo Ohno kezelte őt. „Nem szólt hozzám, nem nézett rám, vagy ha rám nézett is, nem azt látta, aki a testemben vele szemben ült, hanem mögém és élelem látott. Nem átnézett rajtam, hanem átláthatóvá és átjárhatóvá tett. Tudta, hogy átmenet vagyok” Amiről itt szó van, egy olyasfajta transzparens jelenlét, amiben az *én* nem valamilyen társadalmi vagy színpadi szerepben van jelen, hanem semleges minőségében: ebben az állapotban megmutatkozhat egyfajta *metafizikai én*, a test egy transzcendens minőség csatornájává, „üres edénnyé” válhat.

### Kívülről befelé – belülről kifelé

Frenák Pál ezt az előadói jelenléte próbálta megvalósítani először a *Tricks & Tracks* című darabja végén, amikor a kabukira jellemző fehérre festett arccal, jegesmedvére utaló köntösben

4 A sutra szó az Artus inverze, amire Goda Gábor véletlenül jött rá, amikor megfordította azt az üveglapot, amelyre a szó fel volt írva.

sétált be a térre kiterjesztett, performatív jelenléttel. Majd ugyanezt fejlesztette tovább a 2000-ben készült *MenNonNo* című szólójában,<sup>5</sup> amelyben már a butoh másik fontos attribútuma, a nemek közti átjárhatóság, az andogrünitás is motívummá vált. Frenák a szóló elején lábai közé rejtette nemi szervét, később hatalmas, szcenikai elemként is funkcionáló kék szoknyába csavarta be magát egy lassú, spirális mozdulattal. Ugyanakkor Frenák szerint itt van egy fontos különbség: míg Kazuo Ohno sokszor és tudatosan táncolt női figurákat, addig ő csak a férfi és női minőség közötti átmenetet, a kettő feszültségét kereste. Ugyanezt folytatta 2016-ban az *UN* című szólóval: „Kipróbálom, mit tudok megvalósítani egy absztrakt női formarendszerben, és egy kicsit az anyám képébe is belebújok. [...] A nővéremmé is válok, aki öngyilkos lett. Amikor ő látta a Kazuo-szólót, azt mondta, olyan, mintha nekem koreografálta volna”<sup>6</sup> – mesélte még a bemutató előtt egy interjúban. Frenák utólag úgy véli, ebben a szólóban már sikerült megragadni valamit az üresség állapotából, amivel a *MenNonNóban* még csak próbálkozott. „A *MenNonNóban* még csak egy vágy volt, hogy egy spirális rendszeren keresztül eljussak önmagamhoz. Míg ezt akkor kívülről befelé próbáltam megvalósítani, addig az *UN*-ben már belülről kifelé tekintettem. Mindkettőnél megvolt egy kétrétegű tér, de a *MenNonNóban* még nem jutott el a személyiség oda, ahova az *UN*-ben már igen” – fogalmaz Frenák azt is sejtette ezzel, hogy a színpadi és személyes én soha nem választható le egymásról tökéletesen: „Ahhoz, hogy valaki ne csináljon semmit a színpadon, előtte azért sokat kell csinálnia, tapasztalnia.” Szerinte tehát a butoh nem színházi formanyelv, sokkal inkább életforma, amelynek végső célja a személyiség olyan szintre fejlesztése, ahol „már nem kell tenned semmit ahhoz, hogy létezz. Amikor elfogadod azt, ami vagy, és nem keresed az igazát, felülemelkedsz a társadalmi megítélésen”. Ebből a szempontból érdekes paradoxon, hogy Frenák mindig technikás táncosokat választ társulatába, akikről aztán igyekszik lefejtetni a felesleges technikát, a folyamatos önkontrollt. Elmondása szerint még egy olyan tapasztalt táncosnak is, mint Lőrinc Katalin, sok időbe telt, míg a *HIR-O* című, 2017-es darabban már nem a saját magáról alkotott külső képen keresztül, hanem belülről fogalmazta meg ezt a fajta jelenléte. Úgy tűnik,

mintha Frenák munkamódszere a kibillentés gesztusára épülne, ami nemcsak szellemi gyakorlatként, hanem a mozgásminőségekben is jelentkezik.

### Kibillentés

A butoh másik alapító atyja, Tatsumi Hijikata<sup>7</sup> több helyen nyilatkozta, hogy őt a színpadon megállni képtelen táncos érdekli, szemben a nyugati tánccal, ami a biztos alapokat keresi. Ez az átmeneti létállapotot tükröző bizonytalanság Hijikatanál még a szándékos egyensúlyvesztésekben jelentkezett, erre is visszautalt Frenák az *UN* című szólóban, ahol álló helyzetben is folyamatosan kibillent az egyensúlyából. A radikálisabb butoh előadók viszont már vertikálisan is megnyitották a teret annak érdekében, hogy ezt az átmenetiséget láthatóvá tegyék. A Sankai Juku társulatnak például volt olyan előadása, amelyben hat táncos fejfelé lógott egy órán keresztül, míg nem az egyik kötél elszakadt, a haláljáték pedig átfordult realitásba. Belőlük is inspirálódott Frenák Pál, amikor elkezdte használni ezt a függesztési formát, először a *Tricks & Tracks*-ban. „A scenográfiában destabilizált helyzetbe hozom a táncosokat, olyan szituációba, ahol sok mindent lehet csinálni, csak éppen táncolni nem. Amikor fölfüggesztem őket, például pörgő bambuszokra, felébresztem a vertikális és horizontális érzetüket, kicsit kilököm őket az űrbe, a semmibe, hogy ott fölépítsék magukat” – magyarázza, utalva arra, hogyan kapcsolódik össze ez a függesztési forma a butoh-ra is jellemző intenzív belső munkával. Ez a fajta vertikális térhasználat az életmű szinte összes későbbi darabjában megjelent: emlékezetes volt a *Füük*-ben a kötél-tánc, a *Birdie* kalitkarendszere, Maurer Milán szólója az *UN* kötélhálóján, a *HIR-O* bambuszrúdjai stb. Frenák Pál tulajdonképpen ugyanazt a formát variálja ezerféleképpen, de ő vállalja az ismétlődést, hiszen stílusjegyekként tekint ezekre a motívumokra. Lehet, hogy csak a nyugati ember fejlődéselvűségét kérjük számon olyankor, amikor az ő darabjaiban ugyanazokat a motívumokat önméltlésként konstatáljuk? A keleti filozófiák szerint a fejlődés spirális természetű, ahogy Frenák mozgásnyelvének is alapvető jegye a spirális mozdulat. Lehet, hogy a spirál most épp visszatért a kezdőponthoz, de már egy magasabb minőségben?

5 Frenák Pál ezt a szólót Bozsik Yvette 1996-os *Emi* című szólójára készítette válaszként.

6 „A színpadon elengeded a saját személyiségedet”, L. HORVÁTH Katalin interjúja Frenák Pállal, <https://fidelio.hu/tanc/a-szinpadon-elengeded-a-sajat-szemelyiseget-17944.html>.

7 Frenák Pál őt alkatilag magához sokkal inkább közelebb érzi, mint Kazuo Ohnót: „Ő még közelebb áll ahhoz, amiben én identifikálok magam, mert forrongó, fortyogó, lüktető energiájú figura volt, aki a maximális energiát egy pillanat alatt tudta felváltani a semmire.” (szóbeli közlés)

Artus: Cseppkánon. Fotó: Dusa Gábor

