

PÉTER MÁRTA

Szenvedésragok

Úton Frenák Pál művészetéhez

A szenvedésről való szó már nem a szenvedés maga, hanem annak egy alakváltozata. A szenvedés valamiféle totalitás, totális élményszerűség, amit belőle egyáltalán *szóvá tehetünk*, szükségszerűen csak töredéke lehet ama egésznek.

A szenvedésből valami lényegit szavakká tenni költői munka, méghozzá a legáltalánosabban az, mert az ember mély elesettségében hirtelen megragadhat valamit belőle, akár a szavak, a színek, a hangok nyelvén, s ez is költészet lehet, fájdalomtól inspirált költői mű. Teljesség a maga nemében. És tényleg, ebben az esetlegességben is teljesül valami abból, ami a valódi művek tulajdona: az érzékin túliból von valamit az érzékibe.

A művészetre s így a művészi alkotásra gondolva azonban jelen van a tudatos intenció, majd a szándékszerűen *kitett*, vagyis a produktum is, ami (a virtuális lehetőségeken túl) mégiscsak anyag, valamely jellemzője miatt anyagszerűségében érzékelhető dolog e világban. Így a szenvedést szavakká, képpé, tánccá tenni azt (is) jelentheti, hogy a szavak, a kép, a tánc szenvedésében az ekképpen érzékelhetővé, vagyis *láthatóvá tett anyag* szenved. A táncról szóló diskurzusban kérdés lehet még: vajon a tánc által láthatóvá tett testről vagy a test által láthatóvá tett táncról beszélünk, bár a kevésbé elvont elméleti és kritikai fejtegetésekben a kettő leginkább együtt létezik, s ez valószínűleg így van rendjén. Az ily módon láthatóvá tett anyag azonban bizonyos értelemben mintha mégis és már túl lenne a matérián, vagy épp szabadulóban lenne e függőségéből, mert szenvedésében a – művész/et általi – megváltás útját járja. Olykor profetikus erejű lángelmék műveiben érezni e kérlelhetetlen sodrást, amely nemegyszer a saját élet tragikus fordulataitól is áthatva fölold mindenféle határt, megsejtet valamit az egyetemesből. De ez még mindig elkülönül a szenvedéstől magától, mert formába zárja

azt, ami lényege szerint túl van a formákon, több, magasabb annál. Az alkotó ember tulajdonképpen mindig a lehetetlennel szembesül, mindig az elérhetetlen felé tekint, s néha művébe e nagyobb, határtalanabb létből is beleoldódik valami. Ez már költészet, s most épp táncköltészet, mert Frenák Pálra gondolok, akinek táncszínpadi alkotásaiban egyfajta *szenvedés-utat* vélek sejteni, a napvilágra hozott sajátot, a tőle elidegeníthetlent vélem fölfedezni darabjainak stáció sorozatában.

Frenák éppúgy benne van, éppúgy része saját és általa alakított *sorsművének*, mint minden ember az ugyancsak saját, szűkre szabottabb életének, s így értelmezve talán mondható, hogy minden élet egyben szenvedéstörténet, s így végeredményében, részeként ama eredetinek, megváltástörténet is. A táncalkotó műveivel önmagára, individuális létének jelenségeire mutat, ám végső tételében a mindenség felé nyílván, az embert állítja, ezt a Teremtés drámájában testbe zárt, testtel büntetett lényt. Különös módon pedig e *büntettség* itt megfoghatatlan harmóniában áll a büntelenség, a *bűntelen test* eszméjével. Utóbbi részint a mindennapi túlélés szükségletéből is jöhet, hiszen a bűnösség gondolata nehéz teher, de a lélek emlékezetétől ösztönözve mintha az istenihez, az isteniséghez való tartozás eredeti igénye is kifejeződne benne, s e vágyból a művekre is árad valami különös fény.

*

Vannak táncszínpadi művek, amelyek örökre velem/velünk maradhatnak. Talán nem is képként, még csak nem is koreográfiai emlékként sejlnek föl a valamikori előadásból. A kötel/ék/ek fogságában, ég és föld között vonagló ember az otthontalanság, az elvágyódás, a vágy, s ugyanakkor e vágy jelen idejű reménytelenségének felismert pillanata volt. A bukás kínzó emlékezete. És a csodáé is, egy határtalanabb lét felszabadító sejtelmével.

E mindennel teljes színpadi pillanat Frenák Pál 2004-es *Fiúk* című opusából idéződött, de a – jobb híján és valamelyest közmegegyezéssel – kortárs tánc kategóriájába sorolandó mű máig vonzza a különféle korú és indíttatású nézőket. A műfajban eléggé szokatlan módon azonban ugyanezt tapasztalni az alkotó más, esetleg még régebbi darabjaival kapcsolatban is, gondolhatunk például a *Gördeszkák*, a *Tricks&Tracks* és a *Frisson* előadás sorozataira, vagy legutóbb a *Káosz* jubileumi felújításának hatalmas sikerére. A sort folytatni lehet és muszáj, hiszen valami olyan tételeződik a jelenségben, amely ma is, az érzelmek vállalása, valódi megélése helyett gyakran a mentális *technikákra* épülő (és építő) kapcsolatrendszerekben, és sokszor azok ellenére, tiszta, *élő gondolatként*¹ van jelen és

1 Massimo Scaligero *Értekezés az élő gondolatról* című munkájában az élő gondolatot mint a tiszta ideák szubsztanciáját tételezi, szemben a tükrözött gondolattal, amely nem önmaga formájaként nyilvánul meg, mert már *valaminek* a gondolata (magyarul a fordító, Biczó István kiadásában jelent meg, negyedik alkalommal 1994-ben).

hat az emberekben. Kérdés, mennyire tudunk erről, mit engedünk át, mit vagyunk még képesek átengedni önvédelmi szűrőinken, mennyire vagyunk alávetve a trendeknek, ilyen értelemben is. Frenák hűséges régi és kereső új nézői azonban mintha épp a feledetre vágnának, önmagukat, illetve a *sajátban* is hordozott valamikori közös mintázatot szeretnék megidézni, talán azért is, mert néha mégis jó föloldozódni valamiféle bizonyosságban. Vagy legalább a bizonyosság lehetőségében. Nyugalomra lenni kicsit e nyersebb, fizikaiságában megnyilvánuló s így kísértésekkel teli tájon, ahol gyakran csak az érzelmektől, a testi-lelki állapottól elragadva, a szenvedély és szenvedés végpontjain dereng elő a másik, éteribb otthon emlékezete.

Frenák Pál színpadán összenyílnak e világok.

Ilyen, mélyből és magasból, érzékiből és érzéken túliból *összenyílt* képek tartják életben vagy inkább élesben ezt a koreográfusi, táncszínpadi életművet, s úgy tűnik, ezekre rezonálunk újból s újból, akár öntudatlanul is. A két évtizedes alkotói pálya darabjain törés nélkül vonul végig valamiféle szellemi-tematikai azonosság, amely az *emberivel* érintődik; amely az emberi egzisztenciának, a létezésnek épp a létezésből fakadó hiányait, *szükségét* mutatja föl, talán nem szándékszerűen, de a személyes életből (is) következően, mintegy abból (is) kidolgozódva. A tematika itt inkább szükségszerű tematizálást jelent, valamilyen gondolatinak, gondolatiságnak a *lát-hatóba vonását*, vagyis jóval tágasabb, szabadabb és árnyalataiban is differenciáltabb értelmet nyer a darabok tartalmánál, amelyet persze gyakorta számon kér vagy újraír a nézői, kritikusi, műelemzői vagy másféle találkozásból születő értelmezés. Ám többnyire a konkretizáló – netán erőltetett – tartalom, illetve jelentés szintjén túl léphetünk csak be abba a tartományba, ahol a mélyebb jelenségretegek, esetleg absztrakt jelenségek is átengedik magukat, hagyják magukat nekünk is megtapasztalni. És ugyancsak bizonyos fogalmiság mentén haladva úgy tűnik, hogy a tényleges találkozás – különféleképp és külön-időben – az alkotó, az előadó és a néző számára is bizonyos, a szónak csakis sajátos aspektusában értelmezhető áldozattal, vagyis az *aktuális én-határok* elmozdulásával, s így valamin(k)nek legalábbis átmeneti elvesztésével jár. E találkozáshoz persze *olyan* mű kell, amely valamiképpen nagyságrendje szerint önmagunkon túlra mutat, s akkor a mű (színházi) terébe lépés, az abban való jelenlét is különleges változást hozhat. A művel való *sokszori* találkozás nézői szándéka pedig azért is fontos most, mert ebben az *én* épp az *én* intenciója szerint enged valamijéből, engedi a változást, teóriai értelemben tehát egyfajta szenvedésről is van szó, ámde mégis kívánt ünnepi aktus ez, mert benne az embernek valami régebbi, eredetibb, s máig elnyomhatatlan igénye teljesül.² Nem más ez, mint az alkotáshoz kötődő, ám azon túli, sokszorosán kiterjed-

2 Walter Brugger *Filozófiai lexikonjában* a *szenvedés* szűkebb értelemben valamilyen jótól való megfosztottságot jelent, némileg tágabb értelemben viszont szenvedni annyit, mint átesni valamely, akár jó, akár rossz irányú változáson. (Szent István Társulat, Budapest, 2005)

tebb állapot drámai élménye, amely szinte megvilágosodásszerű válasz lehet létünk értelmére. Talán hasonló ahhoz, amit a templomba lépő is remél; valamiféle *megszólítást*, a templom falain túlnövő, hitbéli katarzist, létének reményét reméli.

*

Színpad és templom. Színpad és oltár. Sokszor igen közeli helyek az emberben, sokszor hasonló lelki szükségletek oldó-pontjai. S az analógia még a külsőségekben is világossá lesz, ha például a barokk templomok túldíszített, színpadias jelenségére gondolunk, amely mögött az a korabeli felismerés áll, hogy a művészet áldásosan segítheti a vallás célkitűzéseit.³ Építészek, festők és szobrászok egyaránt azon munkálkodtak, hogy *látványossá, lenyűgözővé* tegyék a templomokat, hogy a belépő azonnal egy másik világban találja magát, amely világnak centruma az oltár. És csupán erre a kultikus helyre fókuszálva is látni, milyen sokféle alakban vált az emberiség történetének részévé, az előbbi gondolatmenet folytatásaként pedig igaz lehet az is, hogy áldozati jellegében van valami teátrális színezet. Mindenesetre finoman összeérintődnek a dolgok, nyilván mert hasonló emberi szükség áll mögöttük.

Oltár. Úgy tűnik, az alkotó műveinek bizonyos, szinte alkímiai precízióval kimért pontjain mindig *oltárt épít*, felépít egy oltárt, súlyponttá téve a teljes színpadi tér egy kivágott részletét, amelybe aztán a teremtett világ tényeként beletaszítja az embert. Miért ez a visszatérő műbeli aktus? Mi célt szolgál, és miért vonz? Mert vonz, az biztos. És úgy hiszem, Frenákot magát épp annyira fogva tartják e belső ösztönzésből alakított, olykor szinte légnemű építmények, mint a megérintett nézőt. Nem kell most pontosan földézni a személyes lét állomásait, nem kell kronologikus rendben lépkedni a lehetséges motívumok között,⁴ talán elégséges, ha a süket-néma szülőkről és az intézetben töltött hét évről megemlékezünk, mert ebből az életanyagból az alkotásokra tekintve is következik valami lényeges: egyfajta saját, elidegeníthetetlen jegy, a *megélttség és meg szenvedettség hitele*. Meglehet, ez utóbbi nem mindig és nem mindenkinek fontos. Frenáknak talán mégis. Egyszerűen, mert senki sem indulhat máshonnan, mint legteljesebben személyes létéből, csak reá szabott hús-vér magányából, e rendkívüli átalakulást sejtető földi kötöttségből. – A koreográfusra gondolva jegyeztem le valamikor e mondatot, s ő váratlan módon rezonált rá. Ahogy a sok-sok nézővel

3 Gombrich, E. H.: *A művészet története*, Gondolat, Budapest, 1974, 351–353. A szerző elsősorban a 17–18. századi itáliai templomok belső terével kapcsolatban „színpadszerű díszítőművészetről” ír, de a színpadias(ság) analógiája más művekben is előkerül, így Nikolaus Pevsner *Az európai építészet története* című munkájában (Corvina, Budapest, 1972) például referenciális pontként utal rá, amikor a mellékrajzokat a *színpad mögötti* résszel azonosítja.

4 A *Pannonhalmi Szemle* 2003/2. számában Varga Mátyás *Emlékek a tükör túloldaláról* címmel megjelent beszélgetésében szépen kirajzolódnak Frenák életének állomásai. Az interjú a *Fiúk/Csajok* és a *Káosz* című darabokról írt esszéekkel együtt megjelent a szerző *Nyitott rítusok* című könyvében is. (Vigília Kiadó, Budapest, 2008)

együtt én meg arra a többletre, amit önmagából bedolgozott műveibe, amit nem lehet elorozni; utánozni is csak úgy, ha valaki saját mélyeit kutatja fel, kegyetlen elszánással. És bátorsággal. Frenák ezt teszi, kezdettől fogva; látni akarja magát, fényben és árnyékban, saját fényeivel és árnyaival. Zavarba ejtő, hogy nem hazudik, zavarba ejtően nem hazudik, pedig ez nem olyan magától értetődő a bizonytalansággal teli úton. Oda is lehet veszni. Jung szerint: „Önmagunkkal legelőször a saját árnyékunkban találkozunk. Az árnyék mindenesetre amolyan hasadék, keskeny kapu, amelynek keserves szorosságát senki sem kerülheti el, aki alászáll ama mély kútba.”⁵ Nem kétséges, az efféle alászállás mindig hatalmas szellemi, lelki vagy akár fizikai próba is, ám az alkotó mindannyiszor fényre hoz valamit, ami aztán sokszor meglepő áttetszőséggel tűnik fel műveiben. S még a legérzékenyebb témákat és tényeket is kibonthatja, mert e *mélyégi tudáshoz* hallatlan professzionalizmus, vagy sokkal inkább *professzionális érzék* társul – utóbbiban jelződik valami az eltanulhatatlanból –, s a kettőből végül lenyűgöző és lényegét tekintve utánozhatatlan színvonalú létmód, a részletek művé érő, egyszeri egésze születik. Ebben vagy inkább ebből magasodnak elő az oltárként említett képek is, mert e részletek olykor valóban fönt lebegnek, fölfelé kell tekintenünk ahhoz, hogy befogadhassuk a látványt. A nézői pozíció így bizonyos nyitottságot, nyitva létet feltételez, az aktuális szereposztás szerinti *lenti* hely elfogadását, amely analóg a világ ember által tudott vagy sejtett rendjével, s amelyben átmenetileg az ego erős kontúrjai is elmosódhatnak. A *Fiúk* című darabban megidézett, kötelek fogságában vergődő férfitest magába von valamit abból, amit az ember a fizikai szenvedésről és a Megváltás művéről képes elgondolni. Ebben van valami tisztítóan szép, felemelő és félelmetes is, mert megrázó lehet e hirtelen dimenzióváltás.

*

Frenák számára kezdettől kihívás volt a magaslat, s mintha sorsától segítségképpen megkapta volna az eszközöket is: a Francia Artista-képző Főiskola meghívott koreográfus-tanáráként konkrét tudást gyűjthetett e téren is. Csak így lehetséges, hogy az extrémnek vagy akár kockázatosnak tűnő térbeli variációk, testállapotok is mentesek a cirkuszi izgalmaktól, lényegük túl van a mégoly tökéletes szakmai fogásokon, jóllehet, utóbbi mégis elengedhetetlen feltétele annak, hogy e tudás ne legyen túlságosan nyilvánvaló. A koreográfus ezt (is) pontosan érzi. A magasság folytonos munkába vétele mintha valamilyen antigravitációs tér ideájából is következne, a tér mint határtalanság megélésének színpadon is újraterezhető és -teremtendő szükségletéből. Valamilyen atavisztikus emlék ez? Álomtöredék? A sokszor gyötrő (*durva*)test⁶ előttinek visszarezgő pasztelleje? Sokan ismerjük, tulajdonképpen mindannyian, csak tu-

⁵ Jung, Carl Gustav: *Mélysegeink ösvényén*, Gondolat, Budapest, 1993, 66.

⁶ A buddhizmus terminológiája: sthula sarira, vagyis durva/anyagi/test, illetve test vagy táplálékburok, az egót körülölelő egyik „hüvely”.

dati minőségeink között válaszfalak állnak. Frenák viszont épp e falakon nyit réseket, hol finoman, hol vehemens nekibuzdulással. És e belső kényszerből kényszerítve nézőit, előadóit és önmagát is a látásra.

Már az 1994-es *Gördeszkák* némileg uniformizált alakjai is egy trapézféleségen szárnyaltak, euforikus ellenpontjaiként a talajhoz kötött, szorongással teli mozgásvariációknak. E lenti, néma zárkózottságból nem volt kibontakozás, mert nem volt hova, a mozdulatok zárlatszerűen visszatértek a mozdulóhoz, az egyetlen biztosnak tűnő ponthoz ebben a penészes, sebes világban. Frenáknak e régi műve testhelyzeteivel, panaszosan összekuporodó, némelykor szinte katonán dermedtségű figuráival és e figurák jellegzetes, indázó-csavarodó kézjátékaival még eléggé konkrét asszociációkat keltett a személyes lét korai éveiről. Frenák ekkor „kiírt” magából valamit, a szenvedésnek bizonyos alapszíneit írta ki, s innentől uralta is ezt a potenciális *üzemanyagot*. Azt hiszem, ekkor vált függetlenné saját darabjaitól, valamely értelemben saját életétől is, de az életműre tekintve is úgy tűnik, ekkor született meg teljes, önmagára reflektálni képes művészi énje. Hiszen, amíg valami meghatároz bennünket, addig azt a valamit nem láthatjuk jól, nem láthatjuk igazságában.

Frenák még az önmagán túlit is önmagán át alakítva, a külső világot a belsón át újratereztve szinte kihívja e különös mérkőzést, amelynek tétje a szabadság, a művészi én feltétlen autonómiája. Amivel találkozik, amivel csak összesodorja az élet, azt látni akarja kívül-belül, részeiben és összerakva, látni szépnek és fekélyekkel telinek, látni halva és újraszülve. Csak ezután engedheti el, ha egyáltalán elengedheti. És nem kétséges, *szenvedés-út* ez is, az alkotói én gyötrő készítése, amelyben a dolgoknak minden arca egyszerre tekint felénk, s e sokféleségben kell rátalálni mindig az *egyre*, s mindig éppen arra, mert „egy elkezdődött művészi alkotás nem folytatható akárhogyan”.⁷ A tizenkét éve bemutatott *Vadócok* koreográfiájának egyik jelenetében három fiú kapaszkodik össze a levegős térben, alakzatuk csillagként lebeg a *fölfüggesztett* létben. S tényleg, a magasból „érkező” kötelek tartják őket önfelelt lebegésben. Milyen szép is ez a kiragadottság! De az egynemű harmóniát aztán hangok, zörejek karcolják, csaholó kutyák, panaszos dallamtöredék – e világból való *szenvedésragok*. Így lesznek e levegős oltárok áldozati helyé, s válik bennfoglalt részükké éppen az, aminek ellenében, aminek tiszta ellensúlyaként létbe fordulnak. Sokrétegű szenvedésképek, amelyekben a személyes múlt árnyai imbolyognak, mégis messzi túl a személyes mitológián.

*

⁷ A gondolat folytatása pedig: „az [vagyis az elkezdődött művészi alkotás – P. M.] nem folytatható akárhogyan, az bizonyos értelemben követel és rendelkezik, helyesebben nő és alakul valami olyanféleképpen is, amit nem lehet másképp mondani, mint hogy *magától*.” VII. rész: A művész – Önérték. A teremtés-elv, in Sík Sándor: *Esztétika*, U niverzum Kiadó, Szeged, 1990, 292.

Már eddig is fölfigyelhettünk rá, hogy a különleges térkompozíciókat, koreográfiai megoldásokat s vele a (mozduló) test elvontabb színpadi létmódját egy eszköz, eszközzé lett tárgy, a kötél teszi lehetővé, amelyhez még funkcionális minőségében is számtalan jó és megannyi rossz gondolat társul, de a különféle vallási iratokban, példabeszédekben is feltűnik, hol konkrét, hol szimbolikus formában. „Emberi kötélekkel vontam őket, szeretetnek köteleivel” – olvasni például a Bibliában (Hós 11,4). Különös, hogy még ebben az ember *feletti* szeretetben is elősejlik valami ambivalencia, amint az érzelmek, a vágyak, a szenvedések kétpólusú, emberi világra árad, ám a kötelet mint eszközt már önmagában is e kétértelműség jellemzi, még Frenák színpadán is. És a dualitás erői alakítják a koreográfiai struktúrát is: az alkotó rendre föloldja éppen kialakuló képeit, hirtelen vágással tünteti el szép, finom egyensúlyú pillanatait, így művei bizonyos megközelítéssel mint a dolgok születésének és halálának láncolata is szemlélhető. Mint a dolgok, és pedig minden dolog kétarcúságának fölmutatása és fölmutatása. Ez az állandó, oda-vissza lendület nem engedi soha befejezni, végérvényesen készre szabni munkába vett anyagát. És ugyanezért hat elemien akár tíz éves darabja, mint nemrég a *KáOsz*. S itt is van kötél, és van oltár is, az áldozathoz. Míg a korábban említett *Gördeszkák*, *Fiúk* és *Vadócok* című opusokban a polaritás végpontjai valamilyen értelemben, akár térbeli, akár akusztikai önállóságuk révén elkülönülve érzékelhetőek, addig a művek egy másik vonulatában e pólusok összecúsznak, szinte egymásnak eresztődnek, mint egy kivetült szellemi pankráción. A *KáOsz* némely pillanata csakugyan olyan, mint a jungi mélyre szállás; furcsa, nyomasztó, romlott és démoni, titokkal teli és gáttalan, félő, hogy benyel. Félő, hogy *belesemmisülünk* a kemény snittekéből, bizarrul nyers szcenikai és mozgásalakzatokból élénk rakódó, letarolt érzelmű világba. Pedig már meg is történt.

A *KáOsz*ban veszélyesen közelivé nőnek a dolgok, a műbeli idő *azonos* a mi időnkkel, a történet szinkronba kerül saját történetünkkel. Az oltár színpadi toposza sötéttel árnyalódik, szentségébe a mindennapok szentségei is belevonódnak. A kötelek most nem futnak az égbe, helyette egy hangsúlyos teret fognak közre, a ring négyzetét, hogy az majd a *hús oltára* legyen, a lélek pusztulásának láthatóvá tett sebe. Testek csapódnak egymásnak, izzadó, nedves felületek, szinte hallani a bőr tipródását e kénytelen présben, aztán csomóvá gabalyodnak, nyugtalan tagjaik mint rovarlábak kaszálnak a levegőben – groteszk viaskodás, értelem nélkül való. Bár a variációk, egymáshoz rendelődő mozgássorok olykor utalnak a nemi szerepekre, bizonyos gesztusok pedig még valami művies tónust is hozzáadnak e külsőséges, cirkuszi ornamentikához, mégsem igazán lényeges már nő és férfi külön-valósága, még bizarr variációiban sem; a sarokban álló nőgyógyászati szék kétes trónusáért is harcba száll mindkét nem. A dolgok elvesztették rendbeli helyüket, az emberi testből talán már csak a test igaz, de a hús mintha mégis fájna. Mi az, ami fáj benne? Mi fáj benne? És mi általa? Talán az, ami *elveszett*. A *KáOsz* alakjai az ember *ellenalakjai*. Valamilyen felfogha-

tatlan *üresség* részeként lényük is üres, mintha végzetesen megfosztották volna őket attól, ami eredendően emberi. És e hiányban mindennek, minden dolognak a negatívja állítódik: nincsenek érzések, nincs szeretet, nincs szenvedés. Személyes se.

Milyen különös, ilyenkor eszmélni rá, hogy a szenvedés létünk immanens jegye, és ami nélkülözi azt, csakis valami más, az emberitől idegen lehet. Talán, valamilyen régi okból, akaratlanul is szűkösünk van szenvedésre? Mert tagadhatatlan, hogy a szenvedés az ember elemi élménye, alapvető léttapasztalata, és akármerre tekintünk, csak ereje, minősége változik, de szüntelen. Földiségében is van valami földön túli, még legmélyebb fizikai alakzataiban is fáj valami más, a testnél több. Mintha testünk valami magasabbnak lenne kivételése, mert a fájdalom, a szenvedés elviselhetetlennek tűnő állapotában szinte mindig van valami transzparens, *Neki*, a hittnek vagy nem hittnek szánt önfelmutatás. Számonkérés. A keserűség és a megadás vallomása. Úgy tűnik fel, a szenvedés totális jelensége e világnak, már pusztán anyagszerűsége okán is minden szenved, elszemved anyagának folytonos változását, a változás folytonos kényszerét, egész a végig.

A *KáOsz* alakjai azonban valamiért idegenszerűek; mindent mutató, mindent megcselekvő expresszív jelenlétükben is van valami steril, valóságos. Am túlságosan is kézenfekvő lenne a darabbeli bokszmeccs bírótól vezényelt automatáiként definiálni őket. Ürességük ugyanis nem a gépeké, hanem a valamitől való végzetes *megfosztottság* nyomorú jelensége. A lelkiélettől áthatott test méltósága van oda, a betegség, öregség, leépülés fokozatain túli, eredendő méltósága, amelyről sokszor csak a szenvedésben és a szenvedélyben, e két, végleteiben olykor megrázó hasonlóságot mutató állapotban dereng föl valami emlék, és épp a test közvetítésével, annak különleges mediátori erejéből. Lehet, hogy azért is olyan, amilyen, teljességében megfejthetetlen. A *KáOsz*t uraló *egynemű* gyötrelmem csak a *Frisson* című darabot itatta át még ilyen erővel; színpadon belüli megemelt (!) színpadán, *a világ vágóhídján* – akár a ringben – a végzetes hiány vagy talán a végzet munkál, de a fájdalom mégsem engedi át magát teljesen, nem engedi magát tiszta tapasztalattá tenni. Igaz, némely koreográfiai pillanatban még megjelenítődik bizonyos áldozatiság, az események azonban sorra idézőjelek közé kerülnek, ahogy végül a figurák is; a sztereotip értelmezési utak járhatatlanok. És feltűnhet az is, hogy ennek az egzisztenciálisan nyomasztó, mert mindent feloldó, megkérdőjelező *éneli elveszettségnek* egyik műben sincs ellenpontja, egyik műben sem nyílik meg a fönt, semmilyen értelemben. Amit azonban hiányolunk, mégis ott van valamiképp, benne rejlő, megbúvó gondolatként. Ebbe a hiányba, kvázi ürességbe csúsznak bele Francis Bacon teste, képei. Oltárai.

*

A szinte besorolhatatlan stílusú (és meglehetősen különleges életű) festő, Francis Bacon izgalmas és izgató rejtély maradt maig, egyre

duzzadó irodalma számtalan ösvényt talált már *felé*, de mintha valahol mind véget érne. Mintha toporognánk körülötte, jelensége körül. Vonzva és taszítva pillantunk a rózsaszín húsokra, húsdarabokra, a vérrel lepett izomcafatokra, a hányás és ürülék ágyára vetett dehumanizált testre. E művek terébe lépni (s most korántsem elvont, filozófiai értelemben) tényleg bizonyos szenvedés lehet, ám a retrospektívek⁸ hatalmas sikere azt mutatja, hogy az eseményben teljesül valamiféle várakozás, hogy a taszításnál erősebb a vonzás, hogy talán a vonzásban épp a taszítást akarjuk megtapasztalni, amennyiben az valamelyest tisztaságunk bizonyítéka is. Bacon így joggal számított arra, hogy a képeket lezáró üvegfelületen „a múzeum erős világítása alatt a hátterek sötétjében a szemlélő képe visszatükröződik”.⁹ Bekényszerítette a nézőt is művébe, lehántva róla a szemlélő önvédelmi burkát, *igazságának* részesévé avatta. Az igazság néhány más fogalommal együtt Bacon művészetének pillérei közé emelkedett, amint a recepciójával foglalkozók a vele készült interjúkhoz fordultak. A kialakuló *Bacon-szótárban* így az „igazság az, amit az ösztön a tárgy első érzékelésekor felfog... Az ember megbízik ösztönében, hogy az átküzdje magát »az érzések, érzületek és eszmék« kódén, hogy megpróbálja a módosíthatatlan képet kikristályosítani.”¹⁰ Az ösztönnek hangsúlyos szerep jut Frenák életében, életművében is (*Instinct* című darabjának egyenesen címadó fogalma); nem lehet tehát véletlen, hogy Bacon megvallottan azon kevesek közé sorolódik, akinek írásai inspiratív módon hatnak alkotói énjére.¹¹ Bacon szerint az ösztönben rejlik az igazság, s ezt akár Frenák is mondhatná, s valamiképp mondja is, ha az alkotás legmagánabb, belső történéseiről egyáltalán hajlandó beszélni. És a lényeg sokszor csak ennyi: *Nem tudom! Lemerülök a nemtudomba*. Alászáll tehát, hogy feljöhessen, mert a mélységbe való alászállás mindig megelőzi a fölemelkedést. De azért az alkotói lét immanens céljára – a majdani műre – gondolva – e mélymerülésben van némi bizalom is valamilyen, működésében végtelenebb és kiszámíthatatlanabb dolog iránt, amely Bacon fölsejlő *igazság* koncepciójában az idegrendszerre vonatkozhat: kapcsoljuk ki az agyat, és az idegek képesek „csapdába ejteni”, ami „odakint” van... Az ember megnyitja idegvégződéseit, nagyjából úgy, ahogy egy eret nyitna meg, és működni kezd a tiszta percepció.¹² Az odakint idézőjeleiből azonban úgy tűnik, a festő végérvényesen feloldja a dolgok, a létek határait, egyetlen és egyszeri folytonosságként megélve mindazt, amit inkább csak részleteiben,

8 Koza Karolina: *Francis Bacon kiállítás a Tate Britainban*. A szerző a harmadik retrospektív élményével tekinti át az életművet, illetve néhány alkotói állomását. (<http://zetna.org/zek/folyoiratok/120/koza.htm>)

9 Uo.

10 Roy-Battacharya, Joydeep: Bacon után: a festészet és az igazság, *Nagyvilág*, 2002/2. 273–284. (<http://www.inaplo.hu/nv/200202/19.html>)

11 Gilles Deleuze és Jean Olivier Hucleux, a hiperrealista festő tartozik még az említett, legszűkebb körhöz, Deleuze bizonyos módon személyes emlékként is (erről Frenák is több helyen megemlékezik). Tárgyunk szempontjából érdekes összefüggés még, hogy Deleuze-t is intenzíven foglalkoztatta Bacon művészete.

12 Roy-Battacharya, i. m.

egy-egy, *nappal is látható* szegmentjében ismerünk. És tényleg szinte példátlan vagy inkább elképesztő az élet és életmű olyan együttállása, egymásra utalása, egymástól való elidegeníthetlensége, amelyet Francis Bacon alakított a földön.

*

Ha Frenák színpadáról hirtelen Bacon műveire váltunk, elsőre akár brutálisnak is tűnhet a különbség, s talán a táncalkotó Bacon általi inspiráltsága ellenére sem érthető, hogy az elméleti kapcsolódáson túl mi köze lehet e nagyon kétféle műveknek egymáshoz. Az ellentmondás oldásáért először is a festő személyiségében, s így alkotásában rejlő ellentmondáson kellene lazítani. Szinte minden értekezés érinti valamiképp Bacon ateizmusát és ugyanakkor a katolikus vallás iránti sajátos fogékonyságát, amelynek jelei műveiben, épp fő műveiben eltagadhatatlanok. Hogy őszinte legyek, erre nem tudok mit felelni – mondja Bacon (amely válasz oly jellemző Frenákra is!), majd hozzátézi: „Természetesen ott a három vászon egymás mellett, és ezt a tényt össze lehet kapcsolni egy régi hagyománnyal.”¹³ Azonban sok triptichonjának a „Keresztre feszítés” címet adta, ezért a magyarázat legalábbis furcsának tűnik. Egyszerűen rés van a dolgok között, egy általunk *nem tudható*, de még az is lehet, hogy Bacon által sem tudott (*e nem tudható*), talán mert valami benne így akarta. Traumatikus gyermekkorra és így valószínűleg szocializálódása komoly bevésődésekkel „gazdagíthatta” személyiségét, s ebben az árnyékban lehet valami önbüntető *gátlás a szép* jelenségeivel kapcsolatban, s ugyanennyire önbüntető *kényszer a sajátként* vállalt, ellenkező előjelű jelenségek látására, *láttatására*. Mintha a festő élete is egy grandiózus verniszázs volna, ahol a publikum csak arra való, hogy képtől képig járkálva döbbsen tanúja legyen Bacon életének. Pontosabban szörnyűségének. A *tények brutalitása* azonban annyira brutális, és annyira egyneműen és kitartóan az, hogy valami halvány kétség támad feltétlen igazságáról. Valami azt súgja, hogy egyfajta, akár öntudatlan – Frenáknak is fontos szóval – *rejtőzés* áll a feltétlen kitarukozás mögött. Mintha Bacon nem árulna el magáról valamit, talán mert kívül s belül is teli van sebekkel, s már nem bírna el több kint. Mintha valódi énjét a gyötrelmes szenvedélyek kielései mögé rejtene, mintha a gennyes, nyálkás, véres húsok fedezékébe vonulna, védve magát az újabb sebektől. Nem kevesebb jelződik itt, mint hogy e rettenetes külsőségek mögött is ott van az, ami minden lényben érintetlen marad a bűntől, a *szentséges arc*, ahová nem jut el a világ gonoszsága, sem saját bűnünk, nem lehet beszennyezni, még a szenvedés és a bukás közepette is fénylően, világosan mutatkozik meg.¹⁴ Vagyis Bacon az *én-magány* mélyéből talán ugyanúgy fölfelé tekint, fönt keresi szabadulását, ahogy darabjaiban Frenák is megnyitja e magasabb dimenziót, amint a színpad határait eliminálva a végtelenbe ragad. S különös módon Bacon zsenialitásának egyik

¹³ Uo.

¹⁴ Jäger, Willigis: *Hullámniban a tenger*, EDITIO M Kiadói Kft., Szentendre, 2000. 132.

jeleként értékelődik, hogy szabadon bánik a művészettörténet különböző térfelfogásaival, s ebben helyet kap a *kozmikus tér* fogalma is.¹⁵

*

A határtalan tágasságból azonban hirtelen vissza kell térnünk még a ringbe, amely mégiscsak nyers, *tényszerű* terepet kínál. A *KáOsz* alakjainak ürességére, az emberihez képest ellenalakszerűségére gondolva mondhatni, hogy bizonyos értelemben dehumanizált testeket látunk Frenák alkotásában is, e dehumanizáltság azonban épp fordított úton éri el a maga, műbeli teljességét. Bacon triptichonjainak testi maradványvilága kívülről, a szemlélő felől, a szemlélő átéléséből nyer (újra) *élő érzéket*, tehát az élőtől nyeri azt, ami tulajdonképpen ott, a képen fáj és szenved, míg a *KáOsz* élő testeiből az alkotói intenció szerint épp kifelé dolgozódik az érzéki, az ember-szerű, s szemlélőként ez is fájdalmas tapasztalás lehet. Ugyanakkor az alkotások, vagyis a kép (érzéki)vel telítődő és a színpad (érzéki) „kiüresedő” teste/testrészei is őriznek valami önmaguknál többet, bármiféle állapotukban tulajdonuk marad a *magasabbal* való eredeti áthatottság, s e dimenzióváltásban a szenvedés immár a *személyesen túlnövő szenvedéssé* avatódik. Ebben, vagyis e fölmérhetlenséghez való viszonyban érezni rá, hogy a *KáOsz* ringje és a triptichonokba foglalt tér egyben áldozati, rituális tér is, vagyis egy archaikusabb minőségében oltár.

Mégis, ha a legutóbbi, *Seven* című opus záró képére, az égi köteleken függő testekre gondolunk, úgy tűnik, Frenák színpadán a mélység sötétje inkább a magasság fényébe oldódik, mert az alkotó nem szűnően, szinte monomániás folytonossággal keres valamit, aminek egykor, az eszmélés idején nyomába eredt, aminek létezése számára föltétlen lehet, talán mert átsegítette saját mélyein is.

15 Lajta Gábor: Francis Bacon és a tértől sebzett test, *Filmvilág*, 1987/9. Lajta megállapítása szerint Bacon úgy fest, mintha ecsetje filmkamera volna; írásában a *kameraecset metaforájával* a film és a festészet lehetséges kapcsolódási pontjait vizsgálja. Témája most azért is érdekes, mert Frenák darabjainak, különösen *Tra-ce* című munkájának egyik dramaturgiai jellemzője a filmszerűség.