

Honnan eredeztethetők és melyek voltak első meghatározó élményeid a mozgáshoz, a tánchoz kapcsolódóan?

Viszonylag hamar találkoztam a mozgás élményével, amikor még nem voltam ennek tudatában. Minden bizonnyal valamiféle hiányérzetből fakadt, hogy ösztönösen próbáltam keresni az önkifejezés lehetőségeit, ami oldotta a bennem felgyülemlett feszültséget. Mivel szüleim siketnémák, először az általuk használt jelnyelvet ismertem meg, vagyis az lett az anyanyelvem. Egy racionális világ durván meg akart fosztani ettől, hogy belekényszerítsen a kizárólag verbalításra épülő iskolarendszerbe, ám ennek sokáig ellenálltam, egy ideig nem voltam hajlandó szavakkal kifejezni magam, mert úgy hittem, megcsalnám azt a világot, ahonnan jöttem. Nyolcan voltunk testvérek — később már hatan maradtunk —, rendkívül nehéz körülmények között éltünk, mindannyian egy szobában laktunk, és gyakran éhezünk, de édesanyám lelki tisztaságával, szeretetével mindezt elviselhetővé tette. Édesapámat hamar elveszítettük egy súlyos betegség következtében, akkor anyám pszichésen megroppant, az állam pedig úgy döntött, hogy egy siketnéma asszony egyedül nem alkalmas gyermekei ellátására és felnevelésére, ezért elválasztottak bennünket egymástól. Én hatéves voltam, amikor Balatonszabadiba kerültem, az ottani nevelőintézetbe, ahol nemcsak a bezártság és a kiszolgáltatottság változatait tapasztaltam meg, hanem azt is, hogyan éleződik ki a másság és tör felszínre a gyermekek közötti erőszak bizonyos helyzetekben. Gondold meg, hogy egy kisgyermek szinte belehal abba, hogy az édesanyja magára hagyja, bennem is mély sebeket ejtett, ami történt. Annyira szerettem anyámat, hogy nem mutattam a fájdalmat, amikor letett az intézet kapujában, de miután elment, a szívem szakadt meg, és évekig nem tudtam feldolgozni ezt a traumát. Tizennégy éves koromban sikerült kikerülni ebből a rendszerből, ami erősen rányomta bélyegét mindannyiunk életére. Csak néhányan tudtunk talpra állni, a legtöbben elkallódtak.

Hogyan tudtad valamiképpen túlélni az intézetben töltött éveket?

Leginkább úgy, hogy egy saját álom- és fantáziavilágot próbáltam kialakítani magamnak, amelynek része volt a test és a mozgás felfedezése is. Éjszakánként kiosontam a folyosóra a tükör elé, ahol gyötörtem, kínoztam magam, csavargattam a testem. Megjelent ezekben a mozdulatokban az erőteljes fizikalitás, a narcizmus és az erotika, de mindenképpen ellensúlyozta a bennem lévő fájdalmat, és segített a túlélésben. Volt egy nagyszerű tanárom, Váradi József, aki ezt pontosan felmérte, és egy-egy apró gesztussal mindig át tudott lendíteni a nehéz pillanatokon.

Mikor indultál el tudatosabb, határozottabb léptekkel a tánc felé?

Jóval később. Miután kijöttünk az intézetből, anyám és a nevelőapám a Semmelweis utcában kaptak lakást, és odaköltöztünk. Az Astoriába kerültem előbb pincértanoncként, majd pikolófiú

A legtöbbit azzal tehetem, ha alkotok

Frenák Pállal beszélget Ménesi Gábor

lettem. Nagyon szerettek, mert gyorsan dolgoztam, és mindenkiel kedves voltam. Szerencsém volt, mert Jeszenszky Endre tánciskolája éppen fél emelettel alattunk működött. Egy alkalommal véletlenül beléptem, és attól a naptól megváltozott az életem, mert mindent a tánc tanulásra tettem fel.

Tizenkilenc éves voltál ekkor, vagyis meglehetősen későn kerültél oda. Mi segített abban, hogy mindenféle előképzettség nélkül megtaláld a helyed Jeszenszky stúdiójában?

Egyrészt az, hogy rendkívül hajlékony voltam, sokat sportoltam, főként röplabdáztam és kézilabdáztam, másrészt pedig a csecsemőkorom óta használt jelnyelv segített nagyon sokat.

Talán nem mindenki tudja, hogyan kapcsolható ide ilyen módon az említett jelrendszer.

A jelnyelv a verbalitás helyett a testbeszédre helyezi a hangsúlyt, miközben erős koncentrációt igényel, mert apró nüanszokra kell odafigyelned. Ezáltal olyan korporális figyelem fejlődik ki benned, amelynek segítségével könnyebben és gyorsabban tudod a mozdulatok forrását és lényegét megtalálni. A siketek és nagyothallók elsősorban a kézfejükkel használják, én azonban a redukált gesztusokat nagyon hamar kiterjesztettem az emberi test egészére, később egyre tudatosabban használtam, és a koreográfiáimba is beépítettem ezeket a tapasztalatokat. Ugyanakkor az említett nyelvhasználat a másság iránti érzékenységet is felerősítette bennem, amit az előadásaim több ponton érintenek.

Miért volt rád nagy hatással első mestered, Jeszenszky Endre? Mit lehetett tőle leginkább megtanulni?

Jeszenszkyről mindenekelőtt azt gondolom, hogy rossz helyre született, és tehetsége, szellemisége okán sokkal többre volt hivatott. Táncszemléletében termékenyen kapcsolódtak egymáshoz a különféle hatások, beemelte az organikus mozgáselemeket, módszerét a parallel és az *en dehors* technika ötvözésével alakította ki. Gondolkodásmódja nem állt gyökeresen szemben a klasszikus operaházi irányzattal, inkább kiegészíthette volna azt, felfogása mégis eretneknek számított akkoriban, és már-már bünt követett el, aki bejött a stúdióba. Többen jártak hozzá az Operaházból, egyesek például úgy szoktek át, hogy részt vegyennek az órákon. Nagyon sokat kaptam Jeszenszkytól, hiszen egyrészt magas színvonalú technikai tudással vértezett fel, másrészt pedig — és talán ez volt a fontosabb — pedagógiája komoly hangsúlyt fektetett a személyiség kibontakoztatására. Nála befelé kellett dolgozni, erőteljes korporális figyelemmel. Gyorsan fejlődtem, és emlékszem, hogy már a harmadik vagy negyedik órán felém fordult — hátul valamelyik sarokban dolgoztam —, és azt mondta: „Gyere ide előre, mostantól itt van a helyed!” Két év elteltével már tanítottam mellette, de mindig arra figyelmeztetett, hogy ne áruljam el, milyen kevés ideje tanulom a táncot. Később

pedig az Állami Artistaképző Intézetbe kerültem asszisztensként, ahol elsősorban külföldieket oktattam. Mindemellett Jeszenszky a fiának fogadott. Már az első pillanatban felmérte, milyen szociális körülmények közül érkeztem, és lelkileg, szellemileg egyaránt támogatott, perspektívát adott nekem. Megismerttetett például a filozófiával, és görög szerzők munkáit is a kezembe adta. Egy idő után megpróbáltam új utakat keresni. Jeszenszky nagyon nehezen engedett el, de végül belátta, hogy mennem kell.

Merre indultál?

Kitérőt tettem a Rock Színházba, majd Győrbe hívtak, ahová abban a reményben mentem, hogy megismertetem a jazz-technikát, és hozzáteszem a magam tudását az ott folyó, leginkább klasszikus módszerekre alapozó munkához. Erre azonban esélyem sem volt, mert erősen ragaszkodtak a berögzült hagyományokhoz, elzárkóztak az új hatások elől, s a bennem lévő tehetségre egyáltalán nem figyeltek. Tőlem már akkor is távol állt az „Istenek vagyunk, és megváltjuk a világot” felfogása, ami az ottani légkört jellemezte. Számomra a darabok koreográfiai megvalósítása nem arról szól, hogy önmagamot állítom a középpontba, inkább a látásmódomat és azokat a tapasztalatokat próbálom átadni a velem dolgozó művészeknek, amelyek eddigi életem során összegyűltek bennem. Győr tehát csalódás volt, hamar rájöttem, hogy az egy süllyesztő számomra, és mielőtt lezuhantam volna, eljöttem onnan.

Utána visszatértél Jeszenszkyhez, és létrehoztatok egy jazz-balett együttest.

Így van. Olyan erős mozgásanyaggal rendelkezünk, amire fel lehetett építeni a társulatot. Ehhez kapcsolódóan Jeszenszky koreografált nekem egy emlékezetes szólóprodukciót, amelyben egyik karommal kígyót formáltam, s hosszas küzdelem után végül elpusztítottam. Azt próbáltuk bemutatni, hogyan viszonyulnak egymáshoz az ember belső lényéből fakadó sajátosságai és a korporális kifejezőeszközei, illetőleg hogyan lehet ezeket egységként megjeleníteni. Egészen más felfogásban beszélünk a testiségről, mint akkoriban szokványos és elfogadott volt.

Aztán nemcsak Jeszenszkynek és a társulatnak mondtál búcsút, hanem az országot is elhagytad. Úgy érezted, itthon nem tudod magad igazán megmutatni?

Mindenképpen másra vágytam, és úgy éreztem, itthon elfogyott körülöttem a levegő. Nagy szerepet játszott ebben, hogy láttam egy kortárs francia társulatot a Budai Vigadóban, akik a klasszikus eszközök közül csupán az egyenes vonalvezetést tartották meg, rendkívül érdekes, izgalmas mozgásvilágot jelentettek meg, amely valamiképpen az óslényekre, az állatokra jellemző. Produkciójuk erősen hatott rám, és megfogalmazódott bennem,



Fotó: Lakner Kinga

hogy egyszer dolgozni szeretnék velük. Nem volt azonban egy fillérem se, hogy kijussak, éppen ezért beneveztem egy táncversenyre, amit megnyertem, így jutottam ki Londonba, majd a véletlennek köszönhetően Párizsba kerültem. Ott nem tudott leszerződtetni az említett társulat, ugyanis nem voltak rendben a papírjaim. Ugyanakkor csábítottak a Moulin Rouge-ba, és mivel Párizsban akartam maradni, igent mondtam. Belekóstoltam a csillogásba, a *showbusiness* világába, ahol egymás után léptek fel a világsztárok. Bizonyos dolgokat belülről láttam, de szakmailag nem jelentett előrelépést az ott eltöltött időszak, és nem is ez volt az életcélom.

Ekkor már kapcsolatban voltál Germain Silvával, akit a chilei Bójart-ként emlegettek?

Igen, ekkor már nála is dolgoztam. Nagyon kemény évem volt, mert hajnalban végeztem a Moulin Rouge-ban, tíz óraker pedig már a balettrúdnál kellett állnom. Az is nyomásként nehezedett rám, hogy nem jöhöttem haza, hiányzott a családom, egyedül éreztem magam még akkor is, ha nagyon hamar új barátokra

tettem szert. Silva révén ismerkedtem meg Janine Charrat-val, aki új munkájához szólistát keresett, és engem választott. Charrat valódi legendának számított: együtt indult Roland Petit-vel, Maurice Béjart-ral, ő volt az, aki a közös alkotómunka során bevitt az opera, a klasszikus és neoklasszikus balett világába. Felléptünk a Centre Georges Pompidou-ban, a Casino de Paris-ban, egy színpadon táncoltam Vlagyimir Derevjenkóval, Vasziljev tanítványával, a világ egyik legnagyobb klasszikus táncosával, aki aztán a Drezdai Operaház igazgatója lett, vagy a nagyszerű balerinával, Marie-Claude Pietragallával, aki pedig később a Marseille-i Operaházat vezette. Egy gálában táncoltam a francia balett kiemelkedő szólistáinak egész sorával. Számos alkalommal jött hozzám gratulálni maga Vasziljev, vagy a tánc-történet nagyasszonya, Irene Lidova is. Mégis hiányérzetem támadt, és egyre inkább úgy éreztem, arra van szükségem, hogy alkossak valamit. Akkoriban talákoztam egy tehetséges francia táncosnővel, Christine Merlivel, illetve Pascal Giordanóval, és velük kísérletszerűen összeraktam egy koreográfiát, amit valaki véletlenül észrevett a minisztériumból, kaptam egy csekély támogatást, a Theatre Chatillon pedig szerződést ajánlott. Ott

mutattuk be következő előadásunkat, a *Gördeszkákat*, amely komoly kritikai figyelmet kapott. Dominique Fréard, a Le Monde újságírója majdnem az égbe emelt, amikor azt írta, hogy fantasztikus belső erőket tükröz a darab, és erősen személyes, egyéni kifejezési formákat jelenítünk meg a színpadon. Láthatóan valamibe nagyon beletaláltam a mozgásvilág tekintetében éppúgy, mint az előadás mondanivalójával.

Ebből az együttműködésből formálódott nem sokkal később társulatod, a Compagnie Pal Frenak?

Igen. Láthatóan itthon az a jellemző, hogy bárki alapíthat társulatot, és függetlenül attól megkapja a támogatást, hogy néhány év múlva képes lesz-e valamilyen előadást összerakni. Ezzel szemben úgy gondoltam, hogy először kísérletezzünk, csináljunk különböző koreográfiákat, és ha mindez működőképesnek bizonyul, akkor jöhet szóba a társulatalapítás. A harmadik előadás után mondtuk ki, hogy társulatként létezzünk, és eleinte minimális támogatásra számíthattunk, magunk fizettük a díszleteket és a kellékeket. Közben megismerkedtem György Kurtág Juniorral, és más, azóta már világhírű zenészekkel, akik hiába kerestek, nem találtak olyan táncost, aki képes improvizálni bármilyen formában. Mivel még aktívan táncoltam, felajánlottam, hogy szívesen dolgoznék velük. Két évig jártuk a világot, közös produkciónknak nagy visszhangja volt, fontos kapcsolatokra tettem szert, és ahol megfordultunk, később mindenhová visszahívtak a társulatommal.

Milyen nyomvonalon indult el a közös munka a táncosokkal? Hogyan emlékszel vissza első saját munkáidra? Mik voltak azok jellegzetességei?

Gördeszkák című darabom nagyon erős inspirációt kapott az intézeti évekből. Arról akartam beszélni, hogyan éltük meg a bezártságot a fülledt levegőű kommunista rendszerben, illetve hogyan viszonyult az egyén a csoporthoz az intézet zárt közegében, ahová beférkőzött az elhagyatottságból fakadó erőszak, a brutalitás.

Mondják is többen, hogy korai munkáid alapvetően önéletrajziak.

Ez sosem volt így. Vannak, akik leszűkítik előadásaim értelmezési tartományát, és csak bizonyos vonatkozásokat ragadnak ki, legyen szó a meztelenségről, a szexualitásról, adott esetben a homoerotikus jelenetekről. Az én felfogásomban csak erotika van, és mivel nincsenek előítéleteim, a munkáimban kifejezetten a mássággal szembeni megkülönböztetés ellen emelem fel a hangom. Nem beszélhetünk egyetlen érvényes megközelítésről, hiszen sokféle olvasat létezhet egyidejűleg anélkül, hogy szájba rágnánk, hogyan kell érteni az adott alkotást. Ezért is hatott rám különösen Gilles Deleuze gondolkodásmódja és filozófiája, aki vel úgy találkoztam személyesen, hogy fogalmam sem volt arról,

ki ő. Egy házban laktunk ugyanis Párizsban, és szinte minden nap szembejött velem ez a furcsa ember, átható volt a tekintete, a körmei végtelen hosszúságúnak, szinte állatiasnak tűntek. Deleuze beszél arról, hogy a művésznek nem az a feladata, hogy koncepciót alkosson, hiszen mindenholon valami újszerű bomlik ki, nem tudhatjuk, hogy éppen mit hozunk felszínre, ezért szüntelenül keresni, kutatni kell. Azt hiszem, természetesen, hogy ha koreográfusként alkotok, beépülnek munkáimba az önéletrajzi vonatkozások, a személyes tapasztalatok. Ahogy Durkheim mondja, a megélt valóságon keresztül juthatunk információkhoz. Mégsem Frenák Palikáról beszéltem korai darabjaimban, hanem a gyermekkorról, a bezárt gyermekek kiszolgáltatottságáról, akik vágyakozva tekintettek a rácson túli világra, és elérhetetlen boldogságnak tűnt számukra, ha az utcán egy parasztgyerek felvett a földről egy almát, és beleharapott.

Már csak azért is, mert mindazt, amit személyesebbnek tartott munkáidban felmutattál, így például a szorongás, a kiszolgáltatottság, a bezártság tapasztalatát, más dimenzióba is helyezhette a befogadó, hiszen valamiképpen közös huszadik századi élményeinkre mutatnak rá.

Erről van szó. Azt a klímát próbálom visszaadni, amely mindannyiunkat körülvelt. Említettem, hogy az intézetben valamiképpen a fantázia és az álom világán keresztül szabadultunk fel, és menekültünk el a valóság elől. Beépült alkotói világomba a repülési vágy, gyermekkorom egyik alapélménye, ahogyan folyton fölfelé tekintettem a tiszta kék ég felé, elvágódtam, menekülőutat, perspektívát kerestem. Előadásaimban kinyitottam a teret, különféle függesztési rendszerekkel dolgoztam, felállítottam például egy hatalmas létrát, ami felemelkedett a levegőbe, majd óriási szárnyá alakult, és annak segítségével el lehetett repülni. Visszatérve eredeti kérdésedhez, nyilvánvalóan belőlem indulnak ki bizonyos kérdések, alapproblémák, de leginkább az érdekel, hogy a művészeim mit gondolnak az általam felvetett dilemmákról, illetve hogyan szűrnek át saját személyiségükön. Nincs annál felemelőbb, mint az érezni, hogy a táncosok egy alkotáson keresztül kiteljesednek és megtalálják önmagukat.

Milyen hozzáállás kell ehhez az ő részükről?

Meg kell nyílniuk, el kell fogadniuk önmagukat, és persze engem is. Amikor megkérdezik, hogy most mit kell csinálni, mindig azt szoktam válaszolni, hogy nem tudom. Meghatároztam a darab szellemiségét, gondolati leheletét, megadtam a kiindulópontokat és a szükséges scenográfiai elemeket. A többit nekik kell hozzátenniük, és megkeresni a kapcsolódás lehetőségeit. Ebből a szempontból lényegtelen, hogy honnan építkezik a táncos, de valahonnan építkezzen. Éppúgy célravezető lehet, ha a gondolatvilágából indul ki egy emocionális kifejezési forma, ami a fizikalitásban jelenik meg, mint ahogy az is, ha intuitív módon hoz felszínre valamit, de nem éli meg tudatosan. Jeszenszky-nél

azt tanultam, hogy a racionális technikai tudás önmagában nem sokat ér a pályán, ha nincs mögötte a személyiség, a lelki-szellemi jelenlét. Tudod, hányan jönnek hozzám, és büszkélkednek azzal, hogy mit tudnak? Én viszont arra vagyok kíváncsi, amit nem tanultak meg. Sokszor nem kell több, csak menjen végig előttem, elég, ha csak látom őket. Most éppen Kassán dolgozom — az ottani balettegyüttes művészeivel a *Chatotica* című darabot próbáljuk —, és azt látom a táncosokon, hogy magas szinten tudják nyújtani mindazt, amit megtanultak, és folyamatosan dolgozik bennük a megfelelési kényszer. Mindig azt mondom, hogy próbáljanak ettől megszabadulni, és a lelkiségből, a sternumból vagy az alsó hasi részből indítsanak valamit, és így jussanak el a teljes lemeztelenedéshez, ahhoz a nyers, természetes állapothoz, amikor visszatálnak önmagukhoz, és nem akarnak megfélemleni.

A Petőfi Csarnokban bemutatott Vadócokkal körvonalazódott annak a párizsi és budapesti székhelyű társulatnak a képe, amely a Tricks & Tracks munkafolyamata közben formálódott meg. Miért éppen akkor láttad ezt megvalósíthatónak?

Nagyon inspirálónak tűnt az akkori légkör, amihez természetesen hozzájárult a Trafó beindulása és Szabó György tevékenysége, aki biztatott, hogy most kellene társulatot alapítani. Éppen Japánból jöttem — féléves ösztöndíjjal vendégeskedtem a Villa Kujoyamában —, ahol megismerkedtem az ottani kultúrával, tanulmányoztam a butoh táncot, sokat utaztam az országon belül, tudatosan kerestem azokat az archaikus és tradicionális tereket, természeti képződményeket, forrásokat, ahol a japánok is ritkán fordultak meg, fantasztikus volt megélni, ahogy a több évszázados múlt és a jelen találkozik ezeken a helyeken. Kutattam, igyekeztem megfigyelni mindent. Találkoztam Kazuo Ohnóval, a butoh táncművészet egyik nagy mesterével, aki kilencvennégy éves volt akkor. Azt reméltem, hogy majd utat mutat nekem, ehhez képest napokon keresztül ott ültem mellette egy asztalnál, de tudomást sem vett rólam. Egyszer csak elém tolt egy tál rizst, amivel azt jelezte, hogy most már elmehetsz. Ennyit tudok érteni tenni. Ennyi vagyok. Ennyi vagy. Később értettem meg, hogy ő már más dimenzióban volt, valahol az élet és halál határán, és mintha azt sugallta volna, hogy nincs mestered, aki megmondaná, mit kell tenned, magadnak kell ráatalálnod a helyes útra. Japánban megtapasztaltam, hogy szinte agresszíven kereszteződnek a hipermodern törekvések és a tradicionális elemek. A helyi társadalom ettől nagyon szenved, mert képtelenek megtalálni az ideális egyensúlyt és a megfelelő kapcsolódási pontokat. Miután hazaértem, ebből az élményből alkottam meg a *Tricks & Tracks* című darabomat, amelyben Kazuo Ohno személyiségét vittem színpadra, pontosabban azt, ahogyan őt láttam, és megéltam a vele való találkozást, ezen kívül férfi és nő kapcsolatrendszerét állítottam fókuszba, a testiséget, a meztelenséget mutattam meg a maga brutális nyersességében. Japán kalligráfiák segítségével minden este saját kezűleg festettem meg a férfi (Gergely Artila)

egyik felét, illetve a nő (Juhász Kata) másik felét, és próbáltuk megjeleníteni, ahogy a két test egymásba olvad, és elválaszthatatlan egységet alkot. A hatást fokozta Fred Bigot pulzatív, agresszív zenéje, amely akkor még ugyancsak újszerűnek hatott. Az előadás végig lendületes, dinamikus volt, ám a végére hirtelen lelassult, csak én álltam a színpadon anyaszült meztelenül, fehérre lefestve, és a jelnyelv segítségével absztrakt improvizációt mutattam be. A néző látta, hogy valaki kommunikál, de azt nem tudhatta, hogy hozzá akarja eljuttatni az üzenetet, esetleg valaki máshoz. A végén tehát ott maradt a letisztult semmi, és addig vártam, amíg a közönség kiment, ezzel is jelezni akartam, hogy nincs vége, benne vagyunk egy folyamatban. Mondhatnak bármit, de a kortárs magyar táncművészet egészét befolyásolta, amikor elindultunk ezzel a darabbal, csaknem mindenkit inspirált az általunk használt organikus mozgásanyag és térrendszer. Magyarországon és Európában is az elsők között voltam, akik új térrendszerekben gondolkodtak a táncszínpadon, azzal, hogy függesztettem a táncosokat, ami korábban csak az akrobatikában és a cirkusz világában volt megszokott.

Darabjaid leginkább asszociációkra építenek, és nem a történetmondás válik meghatározóvá, sokkal inkább képek, jelenetek, mozgások, benyomások követik egymást a néző gondolkodásában, és legtöbb előadásodban megfigyelhető, hogy a jelenetek lazán kapcsolódnak egymáshoz, sőt, akár a sorrendjük is megváltoztatható. Milyen munkamódszert, közelítést hív elő mindez? Miből indulsz ki, amikor elkezded dolgozni egy darabon?

Sokszor egy gondolatból, hangulatból, érzésből, képből indulok ki, vagy olyan problémákból, amelyek éppen akkor foglalkoztatnak. Hogy konkrét példát is mondjak, a *Fiúkban* a maskulinitás változatai érdekeltek, az, hogy a mindennapokban hogyan éljük meg a férfiasságot, illetve milyen társadalmi elvárások kapcsolódnak hozzá. Az is foglalkoztatott, hogy egy férfi hogyan tudja a saját feminin oldalát integrálni, és önmagát egységként megélni. Ha valaki odafigyel a darabra, megláthatja a női nemet is anélkül, hogy közvetlenül jelen lenne. Komoly hangsúlyt kap az előadásban a kötél, a fallosz szimbóluma, amely azt mutatja, hogy a legtöbb férfi addig tud egyenesen állni, amíg fogja a kötelet, de abban a pillanatban, ahogy elengedi, elesetté válik, mert hiányzik a szellemi és lelki stabilitás. Ezért válhat egy agresszív, macsó férfi a következő pillanatban magatehetetlen, cumizó csecsemővé. Egy évvel később elkészült a *Csajok* című darab, és sokan rácsodálkoztak, mennyi mindent tudok a nőkről. Nem volt nehéz dolgom, mert anyám és négy nővérem mellett láthattam, milyen problémákkal küzdenek.

Amikor belépsz a stúdióba, jellemzően hogyan kezded dolgozni a táncosaiddal?

Mindenekelőtt olyan térbe és szituációba kényszerítem a művészeket, amely kibillentí őket a megszokás egyensúlyából, amely-



Fotó: Martin Niklasson

lepődök meg leginkább azon, hogy a kiindulópontból képest új irányba indulunk el, mert megtalálunk valami egészen mást.

Miközben az évek során láthatóvá válik a munkáidon egyfajta markáns stílusjegy, hogyan kerülhető el a rutinszerűség, az önis-méltés veszélye, és ezzel együtt hogyan tartható fenn alkotóként az állandó frissesség?

Gyakran vágják a fejemhez, hogy önmagamtól lopok. Ki más-tól lophatnék? Még mindig jobb önmagamtól lopni, mint másoktól. Nem? Az ismétlés az én felfogásomban nem más, mint elmélyülés. Ha egymás mellé tesszük Francis Bacon, Picasso vagy Giacometti alkotásait, úgy tűnik, mintha ugyanannak a változatait látnánk. Kérdezed, hogyan kerülhető el a rutinszerű ismétlés. Csakis egy módon: folyton ki kell húznom a talajt a lábam alól. Ez egyébként annál nehezebb, minél többet alkotok, és minél előbbre tartok egy bizonyos úton. De a legfontosabb, hogy mindig őszintén, belőled szülessen, amit létrehozol, és megmaradj önmagadnak, hogy minden reggel bele tudj nézni a tükörbe.

Az interjú végéhez közeledve beszéljünk a Frenák Pál Társulat — és ezzel együtt általában a kortárs táncgyüttesek — mai helyzetéről. Hogyan éled meg a nemzetközi elismertség és a hazai kisszerű küz-delmek kontrasztját? Gondolok itt a pályázati-támogatási körülményekre, a megítélt támogatás zárolására, a független társulatok ellehetetlenítésére.

Igen, ez valóban éles kontraszt, de Magyarországon nemcsak az én társulatom szenved ettől, hiszen általános problémáról van szó. Évtizedek óta járom a világot, és mindenütt nagy tisztelettel és figyelemmel fogadnak, mint a kortárs magyar művészet egyik közvetítőjét. Nálunk viszont egy alacsonyabb osztályú futballcsapatot jobban támogatnak, miközben mi több ezer emberhez jutunk el. Sokan még ma is képtelenek felmérni, mekkora ereje van a kortárs táncnak és színháznak. Kétségkívül komoly nehézségeket okoz az elhibázott finanszírozási rendszer, és ennek következtében mindenki panaszkodik, mondja a magáét, de úgy gondolom, mégsem ez a legnagyobb baj, hanem a mentális hozzáállás. Nálunk hiányzik az egymás iránti figyelem és megbecsülés. A pénzhiány még jobban kielezi az egymással szembeni rivalizálást és utálatot, s ha valamelyik társulat 2-3 millióval többet kap, akkor már ellenségként tekintenek rá. Éppen ezért képtelen a független szféra összefogni és egyetlen érdekrendszerbe alkotni, hogy markánsan kiálljon a saját érdekei mellett. Jól mutatja ezt a helyzetet mindaz, ami a Trafó körül zajlott. Megmondom neked őszintén, hogy ha pályáztam volna az intézmény vezetői posztjára, akkor abbahagytam volna a koreográfusi tevékenységemet. Ha viszont erre nem vagyok hajlandó, akkor nem kortárs művészeti központ vezetését tervezem, hanem egy koreográfus központ kialakítását tűzöm ki célul. Márpedig a kettő nem ugyanaz.

A Trafóval kapcsolatban írtál egy nyílt levelet...

Igen, abban leírtam, amit gondolok, de aztán rájöttem, hogy a legtöbbet azzal tehetem, ha alkotok. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a közélet történéseit, de egy előadás potenciálját nem lehet a politikai hovatartozás alapján meghatározni. Bizonyos művészek aktuálpolitikai üzenetekből építik saját karrierjüket. Számomra nem ez a járható út, hiszen úgy is üzenhetünk a színpadon, hogy elkerüljük a direkt politizálást.

A te darabjaidra ez jellemző, a legújabbak közül elég a Hymenre gondolni.

Pontosan. Benne van a rasszizmus, a nacionalizmus, de nem nyíltan kimondva, hanem finom áthallásokban. Meggyőződésem szerint sohasem egy ember okozza a problémát, mindig valamilyen torz gondolkodásmóddal van baj, amit érzékeltetek a darabjaimban. Ez nem csupán most van így, a különféle mássággal és kisebbséggel szembeni megkülönböztetés ellen nem csak most emelem fel a hangom, évtizedek óta ezt teszem. Az ilyen jellegű társadalmi érzékenység, a kívülállás és az egymásra való figyelem tematikája ott volt az *Intime*-ban, a *Fiúk*-ban, a *Tricks & Tracks*-ban, és korábbi alkotásaimban is, csak nem vették észre.

Mindannak tükrében, amit az imént elmondtál, hogyan és meddig tekintesz előre, milyennek látod a társulat jövőjét?

Nehéz erre most mit mondani. Abban hiszek, hogy alkotni kell, tenni a dolgunkat, önmagunkból építeni struktúrákat még akkor is, ha a független terület most teljesen kiszámíthatatlan. A túlélés és a fennmaradás a cél, miközben a munkánk művészi oldalát nem rombolhatja az sem, hogy a hosszú távú stratégiai tervezés most szinte lehetetlen. Kreatív megoldásokat kell találnunk, és magunkból kell építenünk. Az idő, a múlt, a jelen és a jövő kérdése érdekel most: amikor például megcsináltam a *Tricks & Tracks*-ot, sokan azt mondták, hogy idő előtt jött, jövőbe mutató volt, megelőzte a korát. Most azt érzem, hogy aktuálisabb, mint valaha, pont ezért lesz izgalmas jövőre a *Tricks & Tracks*-hoz, a darab alap gondolataihoz nyúlni, és az alapmotívumaira építve, tizenöt év tapasztalatait felhasználva, aktuális koreográfiai eszközökkel létrehozni egy új kreációt.

