



Destabilizáció és új pólusok

Interjú Frenák Pál koreográfussal



Szöveg: CSÓKA ATTILA, MOLNÁR SZABOLCS, SMILÓ DÁVID – PARADIGMA:ARIADNÉ

Fotó: DÖMÖLKY DÁNIEL

100 éve mutatták be Bartók Béla táncjátékát a Fából faragott királyfit. Ennek apropójából az Operaház három Bartók művet vitt színpadra. A Fából faragott királyfit Frenák Pál dolgozhatta fel, a díszletet pedig a paradigma:ariadné tervezte. Az iroda építészei: Csóka Attila, Molnár Szabolcs és Smiló Dávid a közös munka kapcsán beszélgettek Frenák Pállal a díszletről, építészetről, színházról.



A Fából faragott királyfi szövegkönyvét Balázs Béla fogalmazta meg. Ebben néhány sor adott támpontot Bánffy Miklósnak az első díszlet megtervezéséhez, amely úgy fogalmazott, hogy a darab téri szituációja egy „groteszken primitív kép”, egy mesebeli táj erdőcskével, váracskával, tavacskával. Ez a táj az évek során sokat változott, de az erdő és a két vár viszonya – már csak a darab története miatt is – fontos maradt. Az évfordulóra készült feldolgozásodban számodra mit jelent ez a díszlet: erdő, azaz a természet vagy a vár? Esetleg egy absztrakt mesebeli táj?

Elsősorban a természet, mint elem az, amivel meg kell küzdenie a darab szereplőinek, a táncosoknak és a nézőknek egyaránt. Persze fontos, hogy asszociálhassunk a várra. Ez a sík lehet az emelkedett torony, ahonnan alászáll a király és a királylány is. Ha valakinek van egy kis fantáziája, ezek nem távoli asszociációk. Főleg, hogy a darab története száz éve ismert. Nekem elsősorban az volt a fontos, hogy egy távlatokat nyitó térrendszert hozzunk létre, amin létrejöhet az a milliányi asszociációs kapcsolat, amit a darab megteremt. Az az előnye ennek a térformának, hogy benne van a vár, benne van a tó, benne van az erdő, a visszatükröződés, a mélység, a lent és a fent, a különböző pólusok lehetősége – azok a fogalmak, amelyek Bartók zseniális műve kapcsán felmerülhetnek.

Ahogy erről beszélünk, felmerül újra Gilles Deleuze neve, akiről a tervezés folyamán is kiderült, hogy fontos referencia számodra. Ez nekünk azért volt inspiráló, mert Deleuze az építészetben is meghatározó filozófus, aki a parametrikus és a folding építészet teoretikai hátterét adta. Ezek lényege pont az, hogy a kint és a bent, így aztán a fent és a lent közötti határok elmosódhatnak. Minden építészeti elem rizomatikus kapcsolatban, hierarchia nélkül

működik. Innen nézve a darabodat úgy tűnik, hogy nem csak a díszlet szerepe, de a sok királylány, a sok tündér és a sok királyfi párhuzamos szerepeltetése is értelmezhető parametrikus építkezésként.

Részemről a cél inkább az olvashatóság multiplikálása volt. Ma már nem lehet egyértelmű darabokat készíteni. Nem lehet rábökni egy szereplőre, hogy ő a király, a másik pedig a királylány. Nem lehet definiálni sem, hogy az egyik ilyen, a másik olyan. Pont ennek nyomatkösi-tása miatt tripláztunk meg minden szerepet.

”Nekem elsősorban az volt a fontos, hogy egy távlatokat nyitó térrendszert hozzunk létre”



Deleuze abból a szempontból fontos, hogy a megjelenő térhasználat beleillik az ő pli (folding) elméletébe, amely azt mondja: ahol megbontunk egy teret, ott felszínre kerül és kibontakozik egy másik tér. Ha leegyszerűsítve akarok fogalmazni, akkor ez a díszlet olyan, mint egy Rubik kocka. Van egy egységes rendszer, egy érezhető irányítottság lefektetett szabályokkal, amik mégis végtelen lehetőséget adnak. Ha valaki meglátja ezt a díszletet, rögtön megkapja az alapvető információkat. Ez kell ahhoz, hogy aztán nézőként szabadon értelmezhesd és építhesd fel a darabot magadban. Szájbarágás lenne egy konkrét erdőt elhelyezni a díszletben.

Ahogy megfigyeltük, a szájbarágás elkerülése azokban a díszletekben is visszaköszön, amiket korábban használtál. Ráadásul azt a fajta destabilizációt – ami ennek a díszletnek asajátja – a Frisson című darabodban mintha már megpróbáltad volna kibontani.

A Frissonban tényleg megjelent már egy enyhébben döntött sík, de ott ezzel egy másik, anyaméh típusú izolált tér jött létre az adott téren belül – annál a belső és a külső tér találkozása volt a lényeg. Ez persze a Fából faragott esetében is elmondható, hiszen a táncosok egy külső térből, a sötét semmiből kerülnek a díszletre és oda is húzódnak vissza. A jelenlegi díszlet esetében a lejtés mértéke is jelentősebb, így ez inkább a távlatokról szól, ezt a díszletet a táncosok keresztüljárják, átcsúsznak rajta. Bartók kaotikusnak ható perfekcióját, egy nyitott, átjárható és közben távlatokat nyitó tér jobban viszaadja. Azt se felejtjük el, hogy ez a díszlet egy



markáns destabilizált helyzetet teremt, ami újragondolásra készíti a táncosokat. Újra kell értékelniük a súlyrendszerüket és azt, amit eddig a táncról tudtak. Erre a színpadra felszaladni sem egyszerű nem-hogy átadni közben egy organikus mozgásanyagot.

Ez a fajta nyitottság a Deleuze-i hivatkozás miatt talán magától értetődő is. A te munkáid esetében olyan díszletekre van szükség, ami egyfelől elkerüli a már említett szájbarágást, másfelől megengedi, hogy a táncosok és a tér közötti interakció kötetlen legyen – egyedül a koreográfia szabjon határokat. Ennek ellenére a tudsz képzelni olyan jövőbeli Frenák Pál-koreográfiát, ami valószínűbb tünő, vagy akár konkrét valós terekben jön létre? Olyasmire gondolkodok, mint amilyen a Chevrolet volt a K. Rush című darabodban. Az egy elég reális forma volt. Elképzelhető, hogy még ennél is tovább merészkedj egyszer?

A Chevrolet egy kísérlet volt, ami olyan szurreális képet eredményezett, amiben az autó nem tudott saját valóságában megmaradni – egyfelől mert szétbontottuk, másfelől a tánc miatt. Abban a helyzetben az inkább egy duchamp-i WC kagylóként szerepelt. Engem a valós tárgyak abból a szempontból érdekelnek, hogy miként forgathatók fel a standard normarendszeren kívül.

Nekünk az volt a benyomásunk, hogy koreográfiaid absztraktak abban az értelemben, hogy inkább asszociációkat ébresztenek, mintsem konkrét dolgokat mutatnának meg. Így merült fel a kérdés: hogy ha ezek az absztrakt mozzatok absztrakt háttérrel találkoznak, akkor nem veszítjük-e el a lehetőségét, hogy feszültséget hozzunk létre? Hogyan lesz minden intakt a darabban?

Ha ennél a darabnál kinyílik a függöny és feltáru a megvilágított díszlet az már feszültséggel teli. Eközben nekem arra is gondolnom kell, hogy Bartók zenéje önmagában is feszültséget eredményez. A kontraszt, amire utalsz, létrejön, csak a díszlet és a zene között, nem pedig a tánc és a díszlet között. Ha a közönséget be akarod húzni egy univerzumba, azt – ahogy te fogalmaztál – intakt módon kell megtenned, máshogy szétesik az univerzum. Nem mindegy hogy bizonyos tereket miként laksz be. A Louvre piramisában sem csinálsz disznóolat.

Az előző kérdéssel pont arra próbáltam utalni, hogy az is jelenthet valamit, ha egy üvegpiramis disznóóllá lesz. Ott létrejön egy feszültég a tartalom és a forma között.

Ez akkor egy performansz lenne. Disznók a Louvre piramisában és legelésző tehének

a Champs Elysée-n. Ez egy jó kontraszt, de szerintem provokáció. Én ezt el akartam kerülni.

Miben érhető tetten számodra a forradalmiság, amit meg szoktál fogalmazni a koreográfiaiddal kapcsolatban? Van forradalom provokáció nélkül?

Szerintem önmagában forradalmi, hogy lehelyeztük ezt a döntött síkot a színpadra. Ahogy a nyitóképbe belezuhan a tündér a semmiből. A közönség azt kérdezi magában: ez most a tündér, vagy mégsem? Mit akarsz ennél többet? Ha a néző nem ismeri fel egy darab szereplőjét az forradalom. Nekem mindig azt mondják, hogy ugyanazt csinálom. Erre az a válaszom, hogy ugyanazt csinálni nehéz. Picasso is ugyanazt csinálta, nem is lehet összekeverni Francis Baconnel. Ebből a szempontból nincs kockázatvállalás a részemről. Nem így akarok forradalmi lenni. Ismerem magam, tudom, hogy mi érdekel, és mit akarok csinálni. Nehéz meghúzni egy vonalat – nekem az a fontos, hogy ez az egy vonal honnan hová tart.