

A megragadhatatlan megközelítése

Filozófiai vizsgálódások Frenák Pál művészetére vonatkozóan¹

„...a műalkotás [...] egy különleges, a többitől tökéletesen különböző világot alkot, és olyan anyagtalan tájat vagy helyet foglal magában, amely semmilyen értelemben nem azonos azzal a hellyel, ahol megragadtuk.”²

Vajon hol, honnan és hogyan lehet megragadni azt a különleges világot, mely Frenák Pál teremtménye, stílusának és alkotásainak az összessége? Ha elfogadjuk Deleuze mottóban idézett megjegyzését, az, amit megragadhatunk, soha nem azonos azzal az anyagtalanított tartalommal, mely az alkotó tudatos és tudattalan munkája révén sajátja a Műnek. De kísérletet azért tehetünk. Követhetjük azt az ötletet, melyet Deleuze ajánl Kafka könyve elején: megfigyelhetjük annak a pontnak a kapcsolódásait, melyen belépünk, a végtelenségig haladva a kapcsolódási pontok mentén.³

„[...] meghatározó táncteoretikusok, mint Marcia Siegel, szkepticizmusukat fejezték ki arra vonatkozóan, hogy az esztétikának lenne bármilyen relevanciája is a tánc megértésében, vagy a táncról való írásban.⁴ Érvelésük alapja az volt, hogy a táncról szóló írásoknak a táncmozdulat jellemzésére kellene fókuszálniuk, ami semmilyen intervenciót nem igényel a filozófiai esztétika részéről” – írja Curtis L. Carter a kortárs művészet és az esztétika összefüggéseiről szóló munkájában. Meggyőződésem, hogy a filozófiának foglalkoznia kell a kortárs tánc megközelítésének lehetőségeivel, de nem feltétlenül a táncfilozófia keretein belül. Úgy gondolom, hogy az esztétika hagyományos kategóriái felől közelítve (szépség, harmónia stb.) – melyek kizárólag a mozdulatra koncentrálnak – sem tudunk közel férközni egy-egy koreográfus művészi munkájához.

Az elmúlt években egyre nagyobb teret nyert a Richard Shusterman féle szómaesztétika, mely a test középpontba állításával folyamatosan feszegeti a határokat a filozófia és azon tudományterületek között, melyek a testet vizsgálják. Shusterman a szómaesztétika előtérbe állításával arra kívánja ráirányítani a figyelmet, hogy „a filozófia gyakorolható és gyakorlandó is a testünkkel, sokkal inkább, minthogy csupán az »elme életére« korlátozódjon”.⁵ Ebből kiindulva úgy gondolom, kijelenthetjük, hogy egy táncos, vagy egy koreográfus munkáján keresztül is kifejezhető valamiféle filozófia, kibontható a testhez vagy a koncepcióhoz kötődő létezésesztétika, vagyis a lét egészét átható esztétikai viszonyulás, mint életfilozófia. Bár Shusterman szerint „[...] a tánc tekinthető a leparadigmatikusabb szomatikus művészetnek”, a tánc elméleti megközelítése helyett a gyakorlatban látja a bizonyítás lehetőségét.⁶ Kísérletezik, az esztétikai tapasztalat elérése és minél tisztább megismerése érdekében. Régóta gyakorolt táncterápiás tevékenysége, valamint a szómaesztétika elméleti határainak átlépésére irányuló újító törekvései miatt gyakorlati, szomatikus válaszai vannak a kortárs táncelmélettel kapcsolatban.⁷

Véleményem szerint a szómaesztétika elmélete is kibővíthető a tánc felé, egyrészt a stílus és korporelitás fogalmán keresztül, másrészt olyan egyéni művészi életművek elemzésén keresztül, ahol az oeuvre mögött egy hiteles és egységes létezésesztétika megtestesítője áll. Azt azonban nagyon fontos leszögeznünk, hogy kizárólag azon tánckoreográfusok esetében feltételezhető egy mélyebb

tartalmakat sejtető filozófia, akik egyedi stílusukkal, minden alkotásukban autentikus módon képesek közvetíteni ugyanannak a jellegzetes világnak a hangulatdarabkait. Elgondoláson túl teljes mértékben Frenák Pál művészetére koncentrálni kívánom prezentálni. Egy filozófia által meghatározott szomatikus stílus vizsgálatára van szükség. Ez az egyedi/egyéni stílus az oeuvre formálójá. A frenáki életmű több okból is vizsgálható a szómaesztétikán belül: Frenák testhez való viszonya, a siketnéma jelrendszer mozgást, stílust és figyelmet meghatározó hatása az egész testet befolyásolja, valamint az organikus mozgás által meghatározott táncnyelv, mely a védjegyévé vált, egyedi, szomatikus stílust teremtett. Frenák világa és műfajteremtő stílusa felé filozófiailag tehát látszólag leginkább a szómaesztétika felől közelíthetünk, ugyanakkor a szómaesztétika Shusterman által kidolgozott eddigi, táncra és stílusra vonatkozó elmélete nem elégséges Frenák művészetének átfogó elemzésére. Shusterman szerint bizonyos dolgokat nem lehet a filozófia nyelvén kifejezni, még akkor sem, ha a szómaesztétikát egy átfogó, új, és határokat feszegető filozófiai irányzatként definiálja, ezért olyan, a testtel foglalkozó filozófiai és irodalmi szövegeket is elemzek, melyek nem témái a shustermani teóriának, de integrálhatók egy szómaesztétikai megközelítésbe, vagyis gazdagíthatják a szómaesztétikai vizsgálódásokat.

Frenák művészetével kapcsolatban ki kell hangsúlyoznunk, hogy esetében egy filozófiai gondolatokkal gazdagon átítatott stílus mélyreható elemzésére van szükség, melynek megközelítéséhez fontos bizonyos filozófiai eszmék kibontása. Frenák Pál táncművészetének formálódását és egész létezésesztétikáját alapjaiban határozta meg Gilles Deleuze filozófiája, valamint a japán kultúra, azon belül is elsősorban a butoh filozófiája. Nem kívánom azt vizsgálni, hogy Deleuze műveiből kimutatható-e egy performanszra/színházra vonatkoztatható önálló teória, sőt Frenák művészetét sem egy performanszelméleti megközelítés szerint kívánom bemutatni. Fontosabb, hogy Deleuze bizonyos meghatározó fogalmai, gondolatai hogyan épültek, épülnek be Frenák gondolataiba, és hogyan szublimálódnak a különböző darabokban. „A stílusként felfogott jel és a lényegként felfogott értelem azonossága: ebben áll a műalkotás sajátos jellege”⁸ – ez a Deleuze-i idézet indított arra, hogy erős érzelmi impulzusokat kiváltó műalkotások elemzésénél is esélyt adjak a filozófiai megközelítésnek.

Bevezető gondolataimra visszautalva azt mondhatom, hogy a test és Deleuze lesznek azok a belépési pontok, melyeknek végtelen kapcsolódásain keresztül kísérletet teszek a frenáki világ bemutatására. A szómaesztétika és Gilles Deleuze filozófiájának bizonyos téziseit segítségül hívva teszek kísérletet Frenák Pál egyedi kifejezőmódjának vizsgálatára. Tanulmányom célja annak bizonyítása, hogy a filozófiának meghatározó szerepe és felelőssége van a kortárs táncal és különösen bizonyos alkotók életművével kapcsolatban. Frenák Pál táncművészete a művei mögötti egyedi „egzisztenciális súly”⁹ gazdag, filozófiai szempontból is

érdekes volta miatt egyértelműen ebbe a kategóriába sorolható. Úgy gondolom, hogy a Frenák Pál műveiben rejlő spirituális gazdagság elméleti feltárása szomatikus stílusának bemutatásával kell, hogy kezdődjön.

1. Bevezetés Frenák Pál szomatikus stílusának elemzéséhez

A tánc csak a táncosok testén keresztül tud megvalósulni, vagyis a táncosoknak érezniük kell a koreográfus egyedi stílusát és céljait. Frenák Pál véleménye szerint a formálódó előadás igazi tartalmait, az esszenciális érzelmeket csak a korporalitás szintjén lehet átadni a táncosoknak; a szavak nem elegendőek. A művészek intuitív érzéke nélkül megragadhatatlan lenne az a szempont vagy koncepció, mely a koreográfust vezeti. Mindezek felül a néző műalkotásra való ösztönös ráérzése tehetné teljessé a kört. A befogadás szavak nélkül is megtörténhet, ez azonban nem zárja ki, hogy a befogadásig vezető folyamatot ne próbáljuk megragadni „a filozófiai esztétika” oldaláról.¹⁰

Frenák Pál korunk egyik legizgalmasabb tánckoreográfusa, aki nemzetközi társulatával Magyarországon dolgozik.¹¹ Anyanyelve a jelyelv, amit siketnéma édesanyjától tanult meg. A verbális kommunikáció háttérbe szorítása, a testi kommunikáció és a korporalitás jelentősége már kisgyermekkorától kezdve fogékonyabbá tette a nonverbális jelek értelmezésére. Frenáknál e speciális körülmény hatására a szomatikus érzékelés egy egészen különleges szintre fejlődött, mely idővel táncművészetében teljessé vált. Hét évet töltött árvaházban, ahol a kirekesztettség kegyetlen valósága elől táncjellegű durva testkísérletei jelentették az egyetlen menekvést. Vizuális kultúrájának fejlődését is a testiség határozta meg.¹² Mindezek a körülmények és tapasztalatok alapozták meg azt a kifinomult érzékenységet, mely munkásságát alapjaiban meghatározza. Frenák az alkotótevékenység mellett jelentős terápiai tevékenységet is folytatott Franciaországban – siket-néma emberekkel dolgozott Lille-ben, valamint rehabilitációs munkát végzett az amiens-i egyetemi kórházban.

Frenák esztétikai létezését a test általi önkifejezés és a testkísérleteken keresztüli testtapasztalatok határozzák meg. Számos mesterral találkozott karrierje során, saját bevallása szerint kiemelkedő inspirációt jelentett számára Kazuo Ohno szavak nélküli „tanításának” egyszerű bölcsessége. Frenák esetében a szomatikusan érzékelt élet (the somaesthetical way of life) realitás: művei alapvető filozófiai kérdésekkel telítettek, ösztönös kidolgozója és művelője a szomatikus élfeltárás művészetének. Koreográfiai egy ösztönös alkotófolyamat fantasztikus eredményei, melyek az eltérő inspirációk ellenére magukon hordozzák az alkotóművész egyedi stílusát. Frenák aktív művészi tevékenysége – mely egyértelműen a jelelés által determinált világból, valamint Gilles Deleuze filozófiájából merít – olyan egyénre szabott teóriát kíván, mely lehetővé teszi valódi természetének megközelítését.

Frenák Pál 1999-ben bemutatott, *Tricks&Tracks* című munkájával tette le névjegyét a kortárs táncban. Ez volt az a koreográfia, mely felsorakoztatta a máig alkalmazott frenáki stílusjegyeket. Az organikus mozgásnyelvet, az örületig fokozódó dinamizmust a mozgásban és a zenében egyaránt, a kaotikus rendszerekben való otthonosság érzetét, a meztelenség rafinált megjelenítését, a speciális fénytechnika alkalmazását, a táncosok és a közönség destabilizálását, a japán kultúrához való kötődés érzékeltetését bizonyos butoh elemek érzékeny felidézésével, a jelyelv használatát, valamint a testek

lenyűgöző fuzionálási kísérletét tánc közben. Ezek a vonások összetéveszthetetlenül teszik az immár húsz- (a francia alapítástól számítva harminc-) éves Társulat szellemi atyjának stílusát.

A tánc tűnékeny művészet, kritikai munkák nélkül a performanszok örökre elveszhetnek, azonban a kritizmus sem elegendő ahhoz, hogy megőrizze az utókor számára egy művész egyéni jellemvonásait. Frenák világának említésekor arra a művészi világra gondolok, mely még az oeuvre-nél is kiterjedtebb, egy olyan ember reális és imaginatív világának az összességére, aki ugyanazokkal az esszenciális jellegzetességekkel mutatja meg magát minden munkájában. Az egyéni világ teremtésének problémái inspirálják Frenák számos koreográfiáját, ahogy számomra is e probléma filozófiai megközelítései jelentik a kiindulópontot az egyéni életművek vizsgálatához. Az önismeret fontosságának hangsúlyozása Frenák táncfilozófiájának döntő vonása, s ez az, ami az életművészet filozófiája iránt fogékony gondolkodók – köztük Shusterman – elméletének is központi fogalmát képezik.

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 inkább megtudjon a saját életéről.¹³ Önismeret nélkül nem teremthető önálló stílus, egy létezésesztétika legfőbb követelménye pedig az autenticitás, mely Frenák esetében megkérdőjelezhetetlen. Éppen ez indokolja, hogy szomatikus stílusának vizsgálatakor ne bizonyos művek részletekre menő elemzésére törekedjünk, hanem inkább annak elfogadására, hogy az életmű egészét meghatározó impressziók és inspirációk műalkotásba való beépülésének folyamata logikai sík helyett az ösztönök szintjén megy végbe. Andrea Olsen *The Place of Dance. A Somatic Guide to Dancing and Dance Making* című könyvében úgy fogalmaz, hogy „a gesztus ösztönös, mely mélyen gyökerezik az élettörténetben és rendkívül sajátos. A tested tudja, hogy mit akarsz mondani, ha figyelsz a célzásaira”.¹⁴ Siket szülei miatt Frenák egy jelerorientált miliőben szocializálódott, bizonyos nonverbális jelek már a tudattalan szintjén megszabták ösztönös gesztusait. Szomatikus stílusát szomatikus relációi determinálták, felnőtként pedig lehetősége volt megtapasztalni különböző kultúrák szokásait. A japán kultúra a mai napig különösen nagy hatást gyakorol rá¹⁵ – ahogy egy interjúban kifejtette:

Azt hiszem, Kazuo Ohno és más japánok, akiket megismertem, testhelyzeteimből kiérezhettek valamit, ami a siketnémák világának sajátos kommunikációjából ívódott belém. [...] Talán az sem volt véletlen, hogy amikor leültem valaki mellé, egy idő után az a másik kezdte a kapcsolatteremtést, mert valahogy nem bírta tovább. [...] Ha valamilyen erős impulzus ér, akkor egyszerűen kényszerrel érzek a kapcsolatteremtésre.¹⁶

„Az egyén személyisége valóban kifejeződik szomatikus stílusában” – ez a gondolat Shusterman szomaesztétikájának egyik alapköve.¹⁷ Általános értelemben e megfigyelés egyáltalán nem tekinthető újdonságnak, a tétel alkalmazása a filozófiatörténet nagyjainak elemzésében azonban formabontó megoldásnak számít. A művészek esetében alapvető dolog, hogy a siker kulcsa az egyéni stílus kifejlesztésében rejlik, mely a művész védjegyévé válik.¹⁸ Frenák Pál szomatikus stílus nem csak a koreográfiai, de mindennemű kommunikációját, így a táncosai-val való munkáját is determinálja. Az oly sokat emlegetett korporalitás szintje a kulcs, mely lehetővé teszi a megértést koreográfus és táncosa között. A védjeggyé vált stílus formálódása optimális esetben magával hozza az önismeret tökéletesedését. Frenák esetében a gyermekkori önkifejezés gyötrelmei szervesen összekapcsolódtak későbbi

testkísérleteivel, saját testének kiismerésével és jellegzetes szomatikus stílusával. Ugyanúgy elutasítja a forma és a tartalom dualitásának lehetőségét, ahogy Shusterman is, az elmélet szintjén:

[...] ha a szomatikus stílus a testsémáink révén kiterjed az érzelmekkel, észleléssel és cselekvésekkel kapcsolatos, a személyiséget alkotó szokásokra, akkor az egyén szerkesztésének, szellemisége kifejeződésének kell tekinteni. Elvégre, ha a stílus maga az ember, akkor abban a szellemisége is benne foglaltatik.¹⁹

A szomatikus stílus határozza meg az egyén profeszionális mozgáskultúráját, de éppen a szomatikus stílus az, mely azokról is jeleket ad, akik soha nem foglalkoztak tánccal. A meghatározó lelki hatások beépülnek az egyén testnyelvébe, mely maga lesz a stílus. Frenák számára a szómaesztétika filozófiai alapvetése evidencia, melyet munkái és megközelítései egyaránt bizonyítanak:

[...] különös nekem, hogy a testiség kultusza mellett erősödik a test elutasításának, a test és a szellem szétválasztásának tendenciája is. De hogyan lehet e kétféle dolgot elválasztani, hogyan lehet dönteni valamelyik elsőlegességéről? Az világos, hogy a szellemiből táplálom a testemet, a szellemiség megadja a test fizikális jellemzőit is, akár a test tartását is [...].²⁰

A test és lélek közti harmónia képes csak annak a homogén művészi stílusnak a képviselőjére, ami évtizedek óta Frenák koreográfiáit jellemzi. Talán ezért is érezhetjük, hogy darabjai egy egységes egésznek a különböző megnyilatkozásai, és nem elszigetelt koreográfiák.

2. Koreografálás és dramatizálás

„A koreografálás egy művészi tapasztalat, melyben a koreográfus az életből vett elemekből alkotja meg a szempontokat. [...] Dewey esztétikájával összhangban, egy szempont megalkotása, a térbeliség, az idő, a testi erőfeszítések, a formák és ezek összefüggései által meghatározott materiális-fizikai vonások ritmusként és energiaként való kezelésének a megtestesülési folyamata. A koreográfus és a táncosok szenzualitása egyaránt befolyásolja a folyamatot. A tánc aktusa legalább annyira meghatározza a tánc expresszivitását, mint a koreográfia” – mondja Einav Katan *Embodied Philosophy in Dance* című írásában.²¹ Frenák a táncosai testén, mint médiumokon keresztül teszi láthatóvá azt az eszmét, mely koreográfiáját ihlette: „Kivetíthetek rájuk valamit, és akkor már benne vagyok és belerángatom őket is, innen már nincs menekvés” – nyilatkozta Péter Mártának.²²

Frenák egyéni stílusának formálódásában – mely akkor is megmutatkozik, mikor ismert, klasszikus témákra koreografál –, az egyedi művészi kifejezés módon kívül nagy szerepe van bizonyos filozófiai gondolatok művészi szublimációjának.²³ A frenái darabok egy fragmentált egység alkotóelemei, egy olyan asszociációs háló kivetülései, melyek biztos háttérrel képeznek a megszülető munkák mögött, jelentésük azonban túl összetett ahhoz, hogy egyszerűen szavakba önthető és kommunikálható legyen a konkrét magyarázatokra váró nézők számára:

Iszonyatosan nagy energiába kerül, hogy békében legyenek, hogy csak azzal kelljen foglalkoznom, aminek a fontosságáról meg vagyok győződve. Ezért nehéz válaszolnom a darabjaimmal kapcsolatos kérdésekre is. Amikor beszélgetnek, olyan érzésem támad, mintha a gyerekeket vennék el. Mintha kínoznának. Az emberek olyasmit akarnak megérteni, amihez egy élet sem elég.²⁴

Hogyan érthető meg „Frenák világa”? Sokkal inkább az intuíciók, semmint a racionalitás oldaláról – éppen ez az oka, hogy nem állhatunk neki a darabok nyelvi szinkronizálásának. Frenák szerint a racionális megfogalmazást le kell bontani; asszociatív gondolkodásra van szükség a darabjai befogadásához, s már az alkotófolyamatban is a „mély ösztöni rétegre van szükség”:

[...] ha racionális aggyal, kiszámítható léptékekkel alkotnék, akkor a táncosaim valószínűleg udvarias, kedves lények lennének, akik bizonyos konvenciók szerint megalkotnák önmagukat is a színpadon, a közönség pedig elaludna [...] A művész szinte olyan, mint egy állat: az állatok állandóan mozognak, folyvást ide-oda fordul, készen az impulzusokra [...]. Igen, erre a mély, ösztöni rétegre van szükség, s aztán meg az elengedettségre, melyben megérhetnek a legfinomabb mikrorezgések [...]. Így vagyok én is. De hogy mi dönti el, hogy a dolgok végül is hová kerülnek, nem tudom pontosan megválaszolni.²⁵

Önálló filozófia nélkül nem lehet egységes világot teremteni. Frenák művészete azáltal lesz több, hogy nem csak lépéssorokat, mozgáskombinációkat mutat be, hanem feltár egy világot. A látható a láthatatlanra irányul, a fizikai mögött egy gazdag spirituális háttér van. Frenák megnyit valamit a nézők felé, akiket ez vagy beszippant, vagy eltaszit. A frenái táncfilozófia legjellemzőbb vonása az érzékiség, az érzéki észlelésre hatás legkifinomultabb alkalmazását figyelhetjük meg nála. Deleuze írja Baconnel kapcsolatban: „Ha a festménynek nem kell is semmit elbeszélnie, ha nem létezik is elmesélni való történet, attól még valami történik, ami meghatározza a festmény működését.”²⁶ Ez a gondolat a táncra is adaptálható: ha a tánc-koreográfiának nem is kell semmit elbeszélnie, ha nem is létezik elmesélni való történet, attól még valami történik, ami meghatározza a műalkotást. Ez a valami érdekel, mely Frenák esetében az érzékenységhöz, az ösztönhöz, az érzékiséghez vagy a jelekhez kapcsolódhat – s ezek mindegyike komoly esztétikai jelentőséggel bír.

„Szükségszerűnek érzem, hogy álljon a művek mögött, ha nem is konkrét élmény, valamiféle egzisztenciális súly, és ebben az idő folyamán csak megerősödtem” – állítja Frenák.²⁷ Ez az „egzisztenciális súly” adja azt a közös nevezőt, mely autentikussá teszi a műveit. A szomatikus emlékek és gondolatok kibogozhatatlan elegyből összeálló lényeg testesül meg a különböző művekben. Andrea Olsen *The Place of Dance. A Somatic Guide to Dancing and Dance Making* című könyvében foglalta szavakba a koreográfus tevékenységének folyamatát. Olsen módszere tökéletesen leírja a kreatív munka feszült folyamatát. Intenzív munka során a koreográfus kialakítja azt a szisztémát, mely lehetővé teszi egyéni arculatának megmutatkozását:

A koreográfusok megalkotják saját rendszerüket; nincs előregyártott forgatókönyv. A folyamat átfogja az időt, leköti és szolgálatba állítja az emlékezést és a képzetet. A keretbe foglalás, a kidolgozás és a darab ívének megtalálása a kezdő lökést kiváltó impulzustól a befejezésig, kitartást és nagy bátorságot igényel. [...] Egy bonyolult világba komplex elgondolásokat kommunikálni csak nagy határozottsággal lehet. Minden választás lezár egy ösvényt, és egy másikra összpontosít. A koreográfiai folyamat a térben mozgó testre áttételve teszi láthatóvá a láthatatlant. Impulzusaid és elképzeléseid azonosítása olyan, mint egy vadállat követése.²⁸

A frenái darabok nem követik a klasszikus drámai felépítést. Amint elkezdődik a darab, a néző egy hihetetlenül erős impulzust kap. Végig feszültségben telik a

darab, a felfokozott érzelmi állapotot fent tudja tartani a nézőben. Az intenzivitás miatt nincs katarzisz. Frenák koreográfiáiban nem történetek vannak dramatizálva, hanem bizonyos összetett tartalmak tárulnak fel, melyek nem vezethetők vissza közvetlenül valamilyen öket kiváltó okra vagy eseményre. Úgy gondolom, hogy Frenák darabjaiban nincs storyline, nem kell történetre várnunk az előadásokat nézve. A benyomások és az érzelmi minőségek halmaza vihet közelebb a kifejtésre váró világhoz. Mikor David Sylvester megkérdezte Francis Bacon-t, hogy miért akarja elkerülni festményein a történetmesélést, Bacon válasza az volt, hogy ő csak pontosan azt szeretné tenni, amire Valéry utal, vagyis megadni az érzetet, az átadást anélkül.²⁹ Ugyanezt érzékelhetjük Frenák módszerében is. Frenák nem kínál irodalmi kapaszkodókat a munkáihoz, bár gyakran érzi a közönség erre vonatkozó elvárásait, különösen Franciaországban. Saját bevallása szerint olyan anyaggal dolgozik, mely bármely irányba elindíthatja a nézők asszociációit – a kötött koncepció átadása helyett inkább a szabadságban rejlő kreativitást értékeli:

Ez valószínűleg óriási luxus, mert az emberek általában mégiscsak vonatkoztatni akarják valamire a látottakat, kiinduló pontokat keresnek, és ha nem sikerül nekik, olykor dühösek lesznek. [...] Pedig úgy érzem, hogy a darabjaimban eddig azért többnyire adtam valamilyen konkrét olvashatóságot is, talán túlságosan is.³⁰

Shusterman dramatizálásként definiálja a művészetet, így akar rávilágítani a művészet két meghatározó aspektusára, a jelenlét intenzitására és a formális keretre.³¹ Shusterman szerint a kortárs angolban és németben „dramatizálni” annyit tesz, mint „valamit a színpadra állítani”, egy teatrális performansz kereteibe helyezni – így születik meg a hétköznapiaságról leválasztott mű.³² Frenák munkáiban a színpadnak, vagy inkább tágabb értelemben a térnek, a radikális térbetöltésnek kiemelt szerepe van. A színpad terének maximális kihasználásával kitágítja a balett klasszikus kereteit. Frenák táncosai gyakran felfüggesztve, vagy döntött színpadon egyensúlyozva kimagasló akrobatikus technikával mozognak. Ez a fajta térhasználat, a táncosok felszabadítása a gravitáció kényszereitől, szakít a szokványos mozgáskonvenciókkal és konstrukciós módszerekkel. A koreográfus a térbeli határátlépés új módszerével is keretbe tud foglalni valami lényegit, mely saját rendszerét idézi.

A színrevitel és a keretbe foglalás mellett, a dramatizálással együtt járó jellegzetesség az intenzitás – mondja Shusterman, mert úgy gondolja, hogy egy jelenet megalkotása magába foglalja az érzelmek felkavarásának igényét.³³ E kiegészített definíció a kortárs táncra is alkalmazható. Első ránézésre a dramatizálás két definíciójának egyesülésével a táncelmélet egy új teoretikus megközelítést nyer, viszont Shusterman érvelésén végighaladva arra a következtetésre juthatunk, hogy az új definíció segítségével túl sok minden kerülhet a művészet kategóriájába.

Bizonyos értelemben a koreografálás a formális organizálás folyamata, másrészt azonban ezt a munkát egy esztétikai elgondolás vagy filozófiai gondolat kellene, hogy ihlessen. Hogyan tudja kommunikálni egy művész az általa megalkotott mű lényegét, a néző pedig hogyan éli meg ennek a lényegnek a befogadását?

A frenáki tánc filozófiája a lényeg fogalmán keresztül fogható meg, mely a jelekre épül. Úgy gondolom, hogy a „logika” megértéséhez Deleuze Proustról szóló írásai képesek kapaszkodót adni. Nem akarom ráerőltetni a deleuze-i koncepciót Frenák műveire, hisz nincs közöttük közvetlen kapcsolat. Csúpan egy megközelítési módot ajánlok, mely közelebb vihet a frenáki világ megértéséhez és rámutat tánc-koreográfiáinak mélységére.

3. Frenák oeuvre-jének esztétikai megközelítése a deleuze-i „anyagtalánított jelek”-en keresztül

A filozófiai esztétika „játszó”terén a tánc sajnos az alul-reprezentált területek közé tartozik. Mark Franko mutatott rá, hogy a táncsal kapcsolatos kortárs felfogások alapján a táncról vagy „a tánc mint írás” koncepciója szerint gondolkodunk, vagy úgy tekintünk rá, mint ami minden nyelvi megértés felett áll.³⁴ A kifejezés szemiotikai elméletei a táncban általában a művészi tánckifejezés fókuszálnak, mint a kommunikáció egyik formájára, mely a jeleken, szimbólumokon és gesztusokon keresztül a nyelvhez hasonló módon funkcionál.³⁵ Ezt a megközelítést Goodman, Langer vagy Margolis nevéhez köthetjük.

A jelek megnyitásának és feltárásának meghatározó szerepe van Frenák darabjainak elfogadásában. A jelek szintje és minősége azonban rendkívül sokrétű. Deleuze Proustról szóló könyvében írja, hogy „a tanulás elsősorban a jelekre vonatkozik. [...] A tanulás mindenekelőtt azt jelenti, hogy egy anyagot, egy tárgyat vagy egy lényt úgy tekintünk, mintha megfejtésre, értelmezésre váró jeleket hordozna.”³⁶ Egy adott jelrendszerben létezők „nem gondolkodnak és nem cselekszenek, hanem jeleket adnak”.³⁷ Frenák jelorientált kifejezőmódja szomatikus stílusának specialitása, az előadásaira való érzelmi ráhangolódásban azonban sokkal fontosabb szerepet játszanak a megnevezhetetlen és leírhatatlan jelek: véleményem szerint Frenák művészetének valódi jelei a deleuze-i értelemben vett anyagtalánított jelek, melyek „egy szellemi természetű lényekben találják meg az értelmüket”.³⁸ A frenáki világ elemzése a prousti-deleuze-i lényegfogalmon keresztül rámutathat, hogyan rejtődik el a művész alkotásaiban egy sajátos életfilozófia. A művészet által átszellemült anyagok teóriája képezi Deleuze jelelméletének egyik legmeghatározóbb elemét a Proustról szóló munkájában:

A művészetben a nyersanyagok átszellemülnek, a közegek anyagtalanná válnak. A műalkotás tehát a jelek világa, de ezek a jelek anyagtalannak, és nincs már bennük semmi átlátszatlan: legalábbis a művésznek szeme és füle számára. Másodsorban ezeknek a jeleknek az értelme egyfajta lényeg – hatalmának teljességében megnyilvánuló lényeg. Harmadszor, a jel és értelme, a lényeg és az átformált anyag tökéletes megfelelésben olvadnak össze, illetve egyesülnek. *A stílusként felfogott jel és a lényegként felfogott értelem azonossága: ebben áll a műalkotás sajátos jellege.*³⁹ Kétségtelen, hogy maga a művészet is egy tanulási folyamat tárgyát képezi.⁴⁰

A művészet jelei anyagtalánított jelekként „egy szellemi természetű lényekben találják meg értelmüket” – mondja Deleuze. A lényegeket logikátlanok, vagy logika felettiek, de úgy is mondhatnánk, hogy logoszellenesek, nem utalnak vissza konkrét, anyagi dolgokra.⁴¹ Az alkotó saját emlékei és tapasztalatai spiritualizálódnak, az anyagtalánított jelek megsejtetnek valamit az elhomályosított valóságból:

A lényeg alkotja a jel és az értelem valódi egységét; a lényeg teszi a jelet visszavezethetlenné az őt hordozó tárgyra; a lényeg teszi a jelet visszavezethetlenné az őt megragadó szubjektumra.⁴²

Nincs tehát értelme konkrét megtörtént események nyomait keresni egy koreográfiában vagy bármely műalkotásban. Deleuze elismeri, hogy bár az emlékművek szervesen beépülnek a művészetbe, inkább csak irányító elemekként vannak jelen. Egy dallam például, mint Proust fő

művében, lényegeket és eszméket képes felfedni. A tisztán szellemi természetű teszi a művészetet magasabb rendűvé az életnél. Deleuze szerint az életben csupán olyan jelekkel találkozhatunk, melyek „egyől egyig anyagi természetűek, értelmük pedig, mivel mindig egy másik dologban rejlik, nem tisztán szellemi természetű”.⁴³ A műalkotásban feltárolt lényegeket visszahatnak a hétköznapi élet különböző területeire. A művészet világa képes megvilágítani olyan dolgokat, melyek valami miatt rejtve vannak bennünk – talán a magunk számára is. E váratlan találkozások, rácsodálkozások véletlenei segítik az értelmezést, a homályban várakozó tartalmak kibomlását. A mű valójában nem a tudatosan és szándékosan kigondolt tartalmakból áll össze, hanem a tudattalanból feltörő témákból. Ezért az emlékművek csupán irányító elemek. A tudattalan pszichológiájában való elmélyülés segít elfogadni, hogy az akaratlagos emlékezés képtelen megragadni a legbefolyásolóbb tudattartalmakat. Véleményem szerint *Az eltűnt idő nyomában* alapján értelmet nyerő deleuze-i lényeg-fogalom sok szempontból azonosságot mutat a Baconról szóló írásokban kifejtett „redukálhatatlanul szintetikus” jellegről szóló gondolatokkal.⁴⁴ Deleuze szerint a művészeknek egy érzetet kell elkapnia, egy összeállt érzettömböt kell befognia a műalkotással. „Magnevezhetetlen lényeg”-nek nevezi az érzetek összeölekezéséből létrejövő rezonanciát.⁴⁵ A művészet feltárolt világa – vagyis a lényeg megmutatkozása – csak az anyagtalánított jeleken keresztül létezhet, melyek visszavezethetetlenek a kiváló okokra, emlékekre, érzésekre. Ahogy a festőnek az érzetet kell lefestenie, a koreográfusnak is egy érzettömböt kell befognia a darab által. Nem kézzelfogható konkrét emlékek tűnnek fel a műalkotásban, hanem emléktömbök kezdenek el működni.⁴⁶ Az ún. felgyülemlett érzetek szintén oly sok mindent fognak át, hogy tiszta formájuk már kivehetetlen.⁴⁷

Frenák számára a transzformáció aktusa rendkívül fontos része az alkotófolyamatnak. Megfogalmazása az energetizáló motivációk átalakulásáról már-már költői:

Ez a megfoghatatlan valami különben sokáig csak van, aztán hirtelen megmozdul, átformálódik, kiáramlik, nagy erővel szétsugárzik, talán mint egyfajta információ; [...] a formákon keresztül egyfajta kommunikáció forrásává válik, ám mindebből semmi sem olvasható konkrétan.⁴⁸

Frenák minden interjújában megemlíti, hogy darabjai nem az ő problémáiról szólnak, hanem problémákról, a színpadon pedig nem testeket mutogat, hanem a testekkel mutat meg valamit. A művészet a valóság egyszerű és fix visszatükröződése helyett inkább a potenciális interrelációk bemutatása kell, hogy legyen. „Minden rögzített jelentésnél mélyebb az, amit a jel magában rejt” – mondja Deleuze. A jelentés rögzítetlensége adja meg a művészet és az interpretáció szabadságát. Valószínűleg ezért hiszi, hogy egy műalkotás jóval többet ér egy filozófiai műnél.⁴⁹ A filozófia mégsem szigetelődhet el, de mivel a nyelven alapul, soha nem tudja egészében és röviden átadni azt az esszenciális lényegét, amit a művészet megmutathat a látó nézőnek. Georges Bataille is hasonló véleményre jut, mikor úgy véli, hogy a nyelv csak tagolva, egymás után következő részekben képes közvetíteni, az összkép átadására képtelenül. Bár „a nyelv összefogja, egyszersmind szétszórja mindannak az összességét, ami nekünk is fontos” – írja, így soha nem tudjuk vele megragadni az egészet, nem tudjuk elérni, hogy „az egymásra következő mondatoknak a felvillanása helyett megvilágosodjék az egész.”⁵⁰

4. Az interpretáció problémái

Deleuze előbbi véleménye alapján arra a kérdésre, hogy van-e a műnek tárgyasított jelentése, azt válaszol-

hatnánk, hogy művészeti szempontból teljesen irreleváns, a filozófia szemszögéből viszont az interpretáció kérdése meghatározó. Richard Shusterman a *Pragmatista esztétika* című könyvének *Pragmatizmus és interpretáció* című fejezetében az interpretációval foglalkozó rivális elméleteket elemez, „a pragmatizmus általánosabb alapelveinek fényében”.⁵¹ Megnézi Knapp és Michaels szerzőközpontú teóriáját, Richard Rorty elméletét a szerzőtől független olvasatról, valamint Stanley Fish véleményét, aki a szerzőt és az olvasót is bevonja az interpretációs folyamat elemzésébe. Shusterman előrebocsátja, hogy nem erőltet egy átfogó és egységes interpretációs elméletet. Knapp és Michaels elméletét elveti, mondván: „Nincs okunk elhinni, hogy létezik, vagy egyáltalán létezhet az intencionalitásnak egy ilyen transzparens, nyelvsemleges, önértelmező és világos idiolektusa”.⁵² Ha az alkotónak tulajdonítok egy tudatos filozófiát, vagy a koreográfus esetében a műveiben megmutatkozó tudatos szomatikus stílust, akkor kell, hogy legyen egy a szerzői szándékot kifejező határozott jelentés. Ha viszont elfogadom, hogy a legtöbb esetben maga az alkotó sem tudná pontosan megfogalmazni azt a logikai ívet, melynek során eljutott a műalkotásig, felesleges a szerzői szándékot kifejező határozott jelentés keresése. Frenák maga mondja, hogy korábban már említettem, hogy ösztönösen dolgozik, koreográfiájában arra az elengedettségre van szükség, melyben „megérhetnek a legfinomabb mikrorezgések”.⁵³ A szándékosság fogalmát veti el Penelope Hanstein is *On the Nature of Art Making in Dance: An Artistic Process Skills Model* című könyvében. Már 1986-ban arról írt, hogy az improvizáció jelentőségét és a művészek szabadságát tiszteletben tartó alkotók számára a kreatív folyamat nem az előre kigondolt megoldások felmutatása érdekében végzett, sorozatba rendezett tevékenységekből áll. A koreográfust úgy írja le, mint aki hosszas kerülőutak, egyeztetések és egyezkedések után, új utak és megoldási lehetőségek felfedezésével és felkutatásával jut el a művészeti anyag számára legoptimálisabb feldolgozásához. Larry Lavender összegzése szerint Hanstein módszeréből kitűnik, hogy a kreatív folyamatban fontos szerepe van a folyamatos felülvizsgálatnak és a változtatásnak.⁵⁴

Összefoglalásképpen azt mondhatnánk, hogy egy tánc-koreográfia interpretációja nem alapozódhat egy előre meghatározott nyelvi jelentés felkutatására, ebben az esetben viszont a táncelőadás nem összehasonlítható egy szöveggel. Shusterman szerint, „mivel szemmel láthatóan vitatkozni tudunk egy adott műről, sokan amellet érvelnek, hogy mindenképpen kell lennie valamilyen közös intencionális tárgynak, amiről diskussziót folytatunk, akár a szerzői szándékkal (Hirsch), akár magának a szövegnek az objektív jelentésével (Beardsley) azonosítjuk is azt”. Az érvek ellenére Shusterman felszólít, hogy nem szabad állandó, független jelentést posztulálnunk azért, „hogy biztosítsuk a referencia azonosságát a kritikai vita számára”, de biztosíthatjuk a referenciális azonosságot azáltal, hogy megegyezünk az azonosító leírások bizonyos minimumában.⁵⁵ Azt azonban nem tudjuk meg, hogy ez az aktus miképpen és kikkel valósulhat meg konkrét művek esetében.

Einav Katan véleménye szerint „egy táncelőadás megfigyelése és szavakba öntése maga az interpretáció aktuusa”,⁵⁶ korábbi konklúzió alapján azonban meggyőződésem, hogy egy tánc-koreográfia nem szinkronizálható. Az explicit verbális narráció érdekében végzett erőfeszítés hasztalan – bizonyos jelenetek minél tisztább kényszeres interpretációja képtelenné tenne bennünket arra, hogy a teljes előadásra figyeljünk. Bizonyos mozdulatok interpretációja nem elegendő a felszín mögötti lényeg megéréséhez. Az érzelmi reakciók a legjobb válaszok – ahogy Frenák példaképe Kazuo Ohno egyszer megjegyezte: „A legjobb, mikor azt mondják, hogy az előadásaimat nézve sírva fakadtak. Nem fontos megérteni, amit csinálok; sőt,

talán jobb is, ha nem értik, hanem csak érzékenyen reagálnak a táncra.”⁵⁷

Bizonyos képek bevésődnek és bevillanhatnak, ha ugyanazt a hullámhosszt érintik meg a befogadóban, melyben megfogantak. A kérdés az, hogy a néző képes-e rezonálni a látottakra. Nem kell szavakkal megfogalmaznia a kapott érzelmi impulzusokat, de el tudja dönteni, hogy vonzást vagy taszítást érzett-e a produkciót nézve. A műalkotásnak elsősorban érzelmeket kell indukálnia, esztétikai élményt kell okoznia, felkavarónak kell lennie, egyáltalán bármiféle hatást kell kiváltania, hogy a néző foglalkozzon vele a későbbiekben. A racionalitás csak a második szint lehet. Érzelmi kötődés nélkül a racionalitás nem visz közelebb a koreográfus világához.

De hogyan testesül meg a lényeg a műalkotásban? Vagy – másként szólva – hogyan sikerül a művészszubjektumnak „közölnie” a lényeget, amely egyénivé és örökkévalóvá teszi őt? A lényeg különböző anyagokban ölt testet. [...] szabad anyagokról van szó, amelyek szavakon, hangokon és színeken keresztül egyaránt kifejeződhetnek. [...] Egy mű valódi témája tehát nem az a tárgy, amelyről szól, a tudatos és akart, a szavak jelentésével összeolvadó tárgy, hanem a tudattalan témák, akaratlan archetípusok [...] A művészet az anyag igazi átváltozása. Az anyag átszellemül, a fizikai közegek anyagtalanná válnak benne, hogy visszatükrözthessék a lényeget, azaz egy eredeti világ minőségét. Az anyag ilyen kezelése pedig nem más, mint a „stílus”.⁵⁸

Frenák alkotásai aktív nézőket igényelnek, akik a táncosok fizikalitásán keresztül kerülnek kapcsolatba a koreográfus által megálmodottal. A táncosok akciói a koreográfus stílusát és szándékát tükrözik, bár szabadon formálódhatnak bizonyos keretek között. Az ő mozdulataik válthatják ki azokat az asszociációkat, melyek túlmutatnak a testek fizikai valóságán. A táncosok korporalitásán keresztül elkapott rezgések kapcsolhatják össze a nézőt az alkotó világgal. Az alkotás, de a másik oldalról a nézés mint befogadás, harc is, a beburkolt, rejtett emlékekkel való összetalálkozás.

A mű jelentéssel bíró formai szerkezete a stílus, és „a képzettársítások össze nem illő lánc... egy teremtő szempont által egyesíthető”, mégsem beszélhetünk úgy a műalkotásról, mint egy egységről. A műalkotás részei inkább „titokzatos szempontok” és „úgy működnek, mint egy kristályosodás kiindulópontjává szolgáló” töredékek.⁵⁹ A



Miksa Bálint: Fényes

töredékek természetükből fakadóan kizárják a racionális szerveződés lehetőségét, nem alkotnak logikai egységet. Az egység csak a mű hatásaként születik meg, „a visszatekintő megvilágosodás fényében”.⁶⁰ Egységet tehát csak utólag lehet érzékelni, mert hatásként jelenik meg. Tehát nem beszélhetünk sem „logikai kibomlás”-ról, sem pedig „szerves fejlődés”-ről. A formális szerkezet az átjárhatóságon nyugszik, amit Deleuze szövegében az „átjárószűrőség” fogalmán keresztül értelmezhetünk. A mű saját nyelve összekapcsolódik más művekkel, egy ún. „kiegészítő kiterjedés” valósul meg.⁶¹ Különböző szempontok érintkeznek és hatolnak egymásba, a kiterjedés az időben valósul meg. Az átjárhatóság dimenziója, a sokféle olvasat és a sokféle kapcsolódási lehetőség dimenziója. Ha a formális szerkezet Deleuze szerint az átjárószűrőségen nyugszik, akkor csak a nyitottságát, a sokféle értelmezési lehetőség szabadságát hangsúlyozza. Az esetlegességek, a változások, a bizonytalanságok jelenvalóságának elfogadása szükséges ahhoz, hogy ne keseredjünk el a mottóban foglaltaktól.

5. Pozitív destabilizáció

„Amikor belépsz a stúdióba, jellemzően hogyan kezdsz dolgozni a táncosaiddal?” – kérdezte Ménesi Gábor egy Frenákkal készült interjújában.⁶² „Mindenekelőtt olyan térbe és szituációba kényszerítem a művészeket, amely kibillentí őket a megszokás egyensúlyából, amelyben meg kell válniuk a berögzült formáktól, amelyben újra kell értékelniük önmagukat és a teret.” – válaszolta Frenák. A táncosok különböző díszletelemek általi destabilizációja (döntött sík/meredek színpad, fémlabirintus, kötérendszer, felfüggesztés, kifeszített háló, mozgó falak stb.) Frenák egyik védjegye, koreográfiai inherens vonása a labilitás/instabilitás. Az építéssel segítségével teremti meg a teret, melyhez szervesen kötődik a koreográfia, de ahogy Frenák fogalmaz, miközben egy mozgásformában gondolkodik, már tudja, hogy a fényrendszerrel hogyan fogja átszelni, lerombolni. A néző így nem konkrét mozgásfolyamatokat lát, hanem csak részleteket, ő is kibillen, szükségére van a kreativitására az értelmezéshez.⁶³

De a destabilizálás nem marad meg a különleges színpadi elemek, a fénytechnika használatában és az akrobatikus elemek bevonásában: instabilitást eredményez a darabok folyamatos változtatása. A rend megtörésének egyik legfontosabb eszköze pedig egy filozófiai gondolat, a káosz elfogadása/tételezése, a káosszal való szembenézés – az esetlegesség tételezése, mely a Frenák által tisztelt deleuze-i, és a japán butoh filozófia legbelsőbb lényege is. Frenák darabjai fejest ugranak a káoszba, „a vélekedések kliséi ellen hadakoznak”⁶⁴. A művészet deleuze-i szabályainak megfelelően az érzékelt káoszt megkomponált káosszá alakítja, vagyis „a káoszból egy kaoid érzéként érzékelhető változatot ragad ki”⁶⁵ Frenák a táncon keresztül száll szembe a káosszal. Megvalósítja a Deleuze által leírtakat, mely szerint: „A művészet tényleg küzd a káosszal, de azért, hogy olyan látványt, olyan Érzetet idézzon elő benne, amely egy pillanatra megvilágítja a káoszt.”⁶⁶

A kifordult kozmosz jelenik meg például Frenák *Frisson* című darabjának nyitójelenetében, mely kísérteties hasonlóságot mutat Bataille *Belső tapasztalatának Az ég kéksége* című rövid írásával. A döntött színpadra van vetítve az égbolt, gyorsan mozgó felhőkkel, így az az érzésünk támadhat, hogy le kell néznünk az égre. A földön – gumikötelekkel vagy egymással – küzdő, szorongásra és mámorra ítélt megtört életek egy korlátok nélküli égi messzeségbe törnek, mely azonban a kifordult kozmosz logikája szerint alattuk hever. A nekilendülés csak zuhanás lehet, az ég ürességébe. Vagy megszabadulnak az ég üressége felé törekvéseket megakadályozó kötelektől, vagy az ég halálos szabadságától való félelem rabszolgává teszi őket, arccal a földre boruló megalázkodó emberre. De akkor az isteni elnyomás égi visszatükröződése kiváltja a rabszolgává vált egyén gyűlöletét.⁶⁷

A kötél, mely felfüggeszt, repülni enged, vagy gúzsba köt, gyakori elem Frenák munkáiban. Labilis helyzetet teremt, a *Fiúk* című darabban a lelógó kötelek, vagy a MILAN rögzített lufijainak kötelei relativizálják a lent és fent kérdéseit. A kötél is transzformálódik, eszköznek látszik, de partnerként is értelmezhető, szimbólumként végtelen a lehetséges jelentéstartalmak sora. A konkrét vonások megragadhatatlansága ellenére Frenák munkái képesek a legfelkavaróbb érzések kiváltására, sokszor nem is a látvány, hanem az érzet által.

A „positive disequilibrium” (pozitív instabilitás) fogalmát használja Gilles Deleuze a *One Manifesto Less* című munkájában.⁶⁸ Deleuze szerint a váratlanságok multiplikációja a legjobb eszköz a pozitív destabilizált állapot elérésére a színpadon. Deleuze *One Manifesto Less* című tanulmányában Carmelo Bene olasz színházi rendező újszerű módszerét elemezte, mellyel megváltoztatta a jól

ismert drámák tartalmát azáltal, hogy kivont valamit az eredeti történetekből. A kivonás (subtraction) egy olyan közbeavatkozást eredményez, mely destabilizálja a művet, de ezzel új lehetőségek sorának enged utat. A kivonás megsokszorozza a váratlanságokat. Ez nem nevezhető negatív folyamatnak, éppen ellenkezőleg, váratlan újítások generálódnak. A kanonizált darabok struktúráinak felszámolásával destabilizálják a konvencionális kereteket. Destabilizálódnak a színház normatív elemei, valami újnak a kiváltásával. A történelmi művek kortalanná válnak, a rendező kivonja a darab stabil összetevőit, ezzel felszabadítja a színházat az ábrázoló jelleg kötöttségei alól, de ezzel megteremti és kihasználja az instabilitásban rejlő erőt. Nem az időrendiség számít, nem a linearitás, hanem az alakulás folyamata, az időtlenség. Kérdés, hogy Deleuze Bene színházára vonatkozó tézise mennyiben alkalmazható a táncra? Minél szabályozottabb, klasszikusabb egy darab, annál könnyebben zökken ki elemeinek a kivonásától vagy megváltoztatásától. A klasszikus balettnél könnyebb felmutatni a kivonás gesztusát, de például Frenák *Fából faragott királyfi*jában, mely Bartók klasszikus zenéjére készült, a szerepek multiplikálásával szintén megváltoztatja az eredeti sémát, és új olvasatot kínál a nézőnek. Ugyanebben a munkában találkozhatunk azzal a színpaddal, melyre még felfutni is kihívás, a meredek sík pedig teljesen kibillentí a táncosokat megszokott egyensúlyukból – minden korábbi tudásukat újraértékelve merészkedhetnek csak ki a veszélyes terepre, mely Frenák szerint a távlatokról, a nyitottságról és az átjárhatóságról szól.⁶⁹

A stabilizációnak való ellenállás mutatkozik meg a koreográfiai állandó változtatásában, mely önmagában produktív, hisz a változtatás eredményeként valami egészen új születhet. A változtatások általi destabilizáció fogalma új utat nyit a balett újradefiniálásához. Kazuo Ohno egy interjújában a változtatás fontosságával kapcsolatban megjegyezte, hogy legtöbbször a szerkezet struktúrája nem változik, csak a részletek, mert minden alkalommal új tapasztalatokra van szüksége. Az ezekből adódó változtatások adják meg azt a lángot, azt a belső tüzet, mely nélkül semmit nem lehet csinálni. „Hogyan lángolhatnék, ha nem változnék? S a belső tűz nélkül hogyan tudnék mozogni? [...] Az új tapasztalatok nem jelentenek feltétlenül új lépéseket vagy új mozdulatokat” – vallotta Kazuo Ohno 79 évesen is.⁷⁰ Ez az érzet teremti meg a pozitív instabilitás fogalmát a táncos számára. A klasszikus balett lényegi, látszólagos kiegyensúlyozottságával szemben a butoh, ahogy Frenák organikus mozgásnyelve is, a destabilizált állapot izgalma épít. A tűz, a szenvedély, az érzelmei állapot teszi. 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 táncosból.⁷¹ Ehhez élettapasztalatra, műveltségre, tudásra van szükség, mely sok esetben független a tánctól. A világ dolgai iránti empátiát, mely lehetővé teszi az azonosulást, az egygyé válást, Sondra Fraleigh szomatikus rezonanciának nevezi.⁷² A másakra és a külvilágra való rezonálás képességének fontosságát hirdeti évtizedek óta Frenák Pál is.

Frenák az emberi természet legmélyére ás, melyben minden elképzelhető és semmi sem oldható fel egyszerre. Nem marad a felszínes kapcsolatok ábrázolásánál, nem törődik a sémákkal és a normákkal. Az önmagától rettegő lélek bűvára, azé a léleké, melynek meg kell küzdenie magával, hogy legyőzze a félelmeit. Szétboncolja az emberi lelket az egyén erotikus lényének harcain keresztül, az erotizmus nála is úgy jelenik meg, mintha valami szentség lenne, mely magasabb rendű dolgokhoz kapcsolja a talajt vesztett embert, aki ezáltal szabadul ki önnön zártságából. Ez is a pozitív instabilitás terepe, az erotika önmagában destabilizáló elem.

„Az erotika [...] az egyensúly felbomlása, amelyben az ember, tudatosan, saját életét teszi kockára. Bizonyos értelemben az ember szándékosan veszejt el önmagát [...] Ez kétségkívül nem szerencsés helyzet. Am az erotikával együttjáró szándékos elveszejtés nyilvánvaló; senki sem kételkedhet benne.”⁷³ „Az erotika a külszín mögé enged pillantani, a kifogástalan látszat mögé, amelyet soha nem cáfol senki, a visszájára, ahol olyan érzelmek, szokások és testrészek tűnnek fel, amelyeket általában szégyellünk.”⁷⁴ – írta George Bataille, és ugyanezt érezhetjük Frenák darabjain keresztül.

Mindezek mellett, vagy pontosan ezek miatt, nem feledkezhetünk meg a néző destabilizálásáról, melyre Frenáknak szintén nagy eszköztára van. A színpad és a nézőtér határainak eltörlése, a nézők bevonása a darabba, az erőltetett szerepek tarthatatlanságának felmutatása a hagyományos nemi szerepek/jellemvonások felcserepillantani, a kifogástalan látszat mögé, amelyet soha nem cáfol senki, a visszájára, ahol olyan érzelmek, szokások és testrészek tűnnek fel, amelyeket általában szégyellünk.”⁷⁴ – írta George Bataille, és ugyanezt érezhetjük Frenák darabjain keresztül.

Mindezek mellett, vagy pontosan ezek miatt, nem feledkezhetünk meg a néző destabilizálásáról, melyre Frenáknak szintén nagy eszköztára van. A színpad és a nézőtér határainak eltörlése, a nézők bevonása a darabba, az erőltetett szerepek tarthatatlanságának felmutatása a hagyományos nemi szerepek/jellemvonások felcserepillantani, a kifogástalan látszat mögé, amelyet soha nem cáfol senki, a visszájára, ahol olyan érzelmek, szokások és testrészek tűnnek fel, amelyeket általában szégyellünk.”⁷⁴ – írta George Bataille, és ugyanezt érezhetjük Frenák darabjain keresztül.

6. Elméleti és gyakorlati határátlépés

Shusterman szerint „a határáthágás játéka a nyugati esztétika középponti sajátossága, történetének és struktúrájának kulcsfontosságú aspektusa.”⁷⁵ Mindig érdekelt, hogy a filozófiai tradícióban hogyan jelenik meg a határáthágás „játéka”. Shusterman általában konceptuális határátlépésről beszél, bár Foucault filozófiájában és filozófiája által a fizikai határátlépés eseteit elemzi.

Shusterman-nek határozott véleménye van a határátlépéssel kapcsolatban: *A gondolkodó test* című könyvében kijelenti, hogy Michel Foucault és Georges Bataille számára a határtapasztalat olyan „erőszakos intenzitású” tapasztalat, „ami tipikusan magába foglalja a szomatikus kihágás valamilyen erőszakos formáját, mely sajátosan az erkölcsi és szomatikus normák áthágása is”.⁷⁶ Foucault és Bataille testkísérleteit figyelembe véve Shusterman leszögezi, hogy „a szómaesztétika elkötelezett a határtapasztalatok ilyen formái használatának tanulmányozása tekintetében, de ez nem jelenti azt, hogy elkötelezetten védjük is azokat, mint szómaesztétikai képességeink fejlesztésének és önmagunk, illetve önismeretünk átfogóbb transzformációs javítása elérésének legjobb módjait.”⁷⁷ A radikális szomatikus tapasztalatok vizsgálata tehát az önmegismerés filozófiájában is nélkülözhetetlen, Shusterman azonban az extrém példák bemutatásának lehetséges következményeitől tart.

A határátlépés fogalmának filozófiai lehatárolása a határ fogalmának definiálhatatlansága miatt már önmagában problematikus. A határátlépésnek számtalan formája lehet. Az esztétikai határátlépés témaköre szintén messzire vezet. A határok feszegetésének problémaköre már akkor is kimeríthetetlen, ha kizárólag a kortárs tánc terepén maradunk. Említhetnénk a mozgáskonvenciók megszegését, vagy akár a cselekményszál kihangsúlyozásának tudatos elhagyását az interpretáció felszabadítása

érdekében. A társadalmi normák megkérdőjelezése vagy a meztelenség kifinomult alkalmazása a színpadon bizonyos értelmezések szerint szintén határáthágásnak számít. E határtranszgressziók azonban pozitív változásokat is indukálhatnak – komoly szerepük lehet bizonyos művészeti és társadalmi változások előidézésében.

Frenák számára „a határátlépés játéka” jóval több, mint játék – egyrészt ösztönös reakció, védekezés, a fizikai határainak feszegetése öngyógyítás. Táncosai tehetséghatárainak feszegetése professzionalizmus, mely oly egyedivé teszi az alkotásait a közönség és a szakma szemében. Másrészt a határátlépés tudatos provokáció az előítéletek ledöntésére és az emberi kegyetlenséggel való szembeállításra. „Gyerekként még mindennek a határvonalán voltam, teli bizonytalan gondolatokkal, érzésekkel, és folyvást kapaszkodót keresve a szokott-tól eltérő környezetben” – mondja Frenák egy interjújában.⁷⁸ A kirekesztés Frenák gyermekkorának fájdalmas emléke: érezte a társadalom elutasítását édesanyja mássága miatt, a siketnéma jelrendszer használatát feloldhatatlannak tűnő izolációt eredményezett. Már nagyon korán megérezte és megértette, hogy mit jelent az emberek érzéketlensége és tudatlansága.⁷⁹ Az intézeti évek még inkább elmélyítették a kivülről való kegyetlen tapasztalatát. Kazuo Ohno szerint a testi heggek idővel begyógyulnak, de az elménk csak elfogadni és elviselni tudja őket, a tapasztalatok pedig örömet vagy bánatot okoznak, vagy a kettőt együtt. Idővel elérhetjük a költészet világát, amit csak a testünkön keresztül fejezhetünk ki, szavak által nem.⁸⁰ Frenák *Birdie* című darabja éppen a falakról, a bennünk és körülöttünk létező korlátokról és ezek eltüntetésének lehetőségeiről szól: hogyan építhetünk fel magunkban egy olyan képzeletbeli világot, mely új realitást teremtve segíti a túlélést? Az árvaházban Frenák hét éven keresztül figyelhette a Balatont a rácsokon keresztül – a gyermekkori megpróbáltatások, a magány és az izoláció érzése nem tűnik el nyomtalanul.

Frenák már gyermekként megérezte, hogy „a fizikai fájdalom enyhíti a lelki fájdalmat. Hogy az egyik lefedheti, egy időre eltüntetheti a másikat, s ennyiben akár még fölszabadító élményként is hathat.”⁸¹ Gyerekként az árvaházban egy tükör előtt kísérletezett a testével, felnőttként pedig elsajátította a pszichoszomatikus gyógyítás módszerét. Mintha öntudatlanul is azt csinálta volna, amit Deleuze ír a Bacon-képek kapcsán: a test magától próbált megszabadulni, és a néma kiáltás – ami oly gyakori a koreográfiákban is, „az a művelet, amelyen keresztül az egész test kiszabadul önmagából”.⁸² A test organismusból való kiszabadulásának, vagyis felszabadulásának egyik potenciális helye a száj, „az egész test elszökik a kiáltó szájon keresztül” – mondja Deleuze, Bacon *Tanulmány Velazquez X. Ince pápa portréja után* (1953, 54-es kép) című festményéhez kapcsolódóan.⁸³ A néma kiáltás, az O-t formáló néma száj rendszeresen visszatérő elem Frenák darabjaiban. A néma kiáltás jelentheti a test korlátainak ledobását, vagy másképp: a test határainak átlépését, erőszakos transzgressziót, ami valójában felszabadulás minden keret és forma fullasztó elnyomása alól. A strukturált szerveződés alól felszabaduló test, „a szervek nélküli test” – mely egyébként Deleuze Antonin Artaud-tól átvett fogalma. A test hisztérikus valóságán Deleuze azt érti, hogy a szerv nélküli test, mely valójában egy meghatározatlan szerv, az egyik pillanatban még száj lehet, míg a másikban más erők hatására akár anusz vagy bármely kimeneti vagy bemeneti szerv.⁸⁴ Akár így is értelmezhetjük a *Frisson*-ban feltűnő, gázlarcból kinövő végtelen csöveket, vagy a *Sauvagerie*-ban a főhős derekára rögzített, de köldökszinórként is felfogható „szerv”-et. A néma kiáltás Deleuze alapján is több értelemben bírhat. Úgy gondolom, hogy a láthatatlan erők láthatóvá tételének is az egyik legfőbb eszköze. Deleuze elveti a festészet figurativitásra, különböző formák reprodukálására

irányuló törekvéseit, ahogy a színházban sem értékeli a reprezentációt. Úgy véli, hogy a művészetnek „erőket kell befogni”. Átvesszi Paul Klee elhíresült mondását, mely szerint „nem a láthatót kell visszaadni, hanem láthatóvá kell tenni”.⁸⁵ A kiáltás ábrázolása tehát kiválthatja a borzalom ábrázolását. Deleuze szerint:

[...] vagy a borzalmat festem le, és akkor nem festem le a kiáltást, mivel a borzalmasnak adok alakot; vagy a kiáltást festem le, s akkor viszont nem festem meg a látható borzalmat, [...] mert a kiáltás olyan, mint egy láthatatlan erő csapdába ejtése vagy észlelése.⁸⁶

A borzalom konkrét felmutatása nélküli kiáltásábrázolás tökéletes példája az érzet erőszakához fűződő deleuze-i elméletnek. A „látvány erőszakával szemben” megnyilvánuló „érzet erőszaka”,⁸⁷ bár sokkal megfoghatatlanabb, annál felkavaróbb, hisz a borzalom nem abban van, ami előttünk van, hanem azokban az asszociációinkban, melyeket a látványhoz kapcsolunk – ettől lesz erőteljesebb és megrázóbb. Az érzet erőszaka mélyebb nyomokat hagy az emberben, mint a készen kapott látvány. A néma kiáltás, vagyis a száj, tehát Deleuze Bacon-elemzésének egyik kulcspontja. Frenák módszerének egyik legerőteljesebb hatása a nézőre éppen ezen a logikán nyugszik. Darabjaiban sokszor olyan kellékek kapnak helyet, melyek történet nélkül is elvégzik a maguk munkáját – rossz érzést kelthetnek, utalhatnak bizonyos dolgokra, de a nézőn múlik, hogy megéri-e a bennük rejlő „erőszak”-ot, s így nem a látvány, hanem az érzet erőszaka írja tovább a történetet. Például a *Káosz* című darab nőgyógyászati vizsgálószéke a fém lavórral az egyik leghátborzongatóbb kellék – vagy talán csak egy nő számára? Minden a nézőtől függ, minden a befogadó érzésein múlik. Az érzet erőszaka szubjektív módon formálódik.

A nemek – és az emberi, valamint állati lét – közti átjárhatóság lehetőségének felmutatása szintén határáthágás volna? Mikor Frenák táncosai a *Birdie* című darabban madárkarakterekbe bújva léteznek a színpadon, az állatok mozgására jellemző pozitúrákat felvéve, mindenki számára könnyen felismerhető módon kommunikálják azt, ami közös lehet az állati és emberi természetben. Az *Un* című koreográfia faunszerű figurája szintén az emberi és állati határan mozogva közvetíti „a határátlépés játéká”-nak zsigerekig hatoló komolyságát.

Azzal, hogy Frenák olyan testrelációkat és testképeket mutat meg, melyek nem megszokottak a közönség számára, rámutat, hogy az ember nem pusztán az, amit az illem által lekorlátolt szokások láttatni akarnak. Darabjaiban megkérdőjelezi a társadalmi normákat és elvárásokat. *Füük*⁸⁸ című munkájában például „közelről tanulmányozhatjuk a férfiúi természet alaptípusait: így látjuk például

a Macsót, a Náciszt és a Herkulest. Frenák váltakozva jeleníti meg a gyűlöletet, az ostoba követelőzést és a figurák közt fennálló, törekeny erőegyensúlyt.”⁸⁹ A szexualitást és a nemek harcát – egymással vagy önmagukkal – különböző nézőpontokból közelíti meg, csak a nézőn múlik, hogy képes-e magára, vagy környezetére ismerni a kegyetlennek tűnő, de nagyon is realista tükörben. Frenák minden darabjával az általánosítás ellen küzd: nincsen abszolutizált férfi vagy nő, típusok vannak, bemutatásuk a sztereotípiák értelmetlenségét hangsúlyozza. Mindkét nem lehet erős, elesett, sebezhető, viccesen magabiztos vagy szánalmas. A hangsúly inkább arra esik, hogy az egyén – függetlenül a nemétől –, milyen erőknél (külső vagy belső) van alárendelve. Ugyanakkor a nemek egymás relációiban is érdekesek. A férfi–férfi, férfi–nő, nő–nő között dúló harc állandó témája a daraboknak, viszont mást jelent egy nőnek az esendő nő ábrázolása a színpadon – például akinek folyik a lába közt a vér –, és mást a férfinak. De a nők véleménye is különbözhet, mert a kiszolgáltatottság sokak számára tabu.

A szómaesztétika legfőbb célja annak tudatosítása, hogy mivel a társadalmi normák beleíródnak a testünkbe, az értékrendszerek felülvizsgálatánál is elengedhetetlen funkciója van a testképek megváltoztatásának. Shusterman *A gondolkodó testben* írja, hogy

[...] a társadalmi normák és az erkölcsi értékek beleíródtak a testünkbe, fenntarthatják hatalmukat anélkül, hogy szükség lenne explicité tenni és törvények által kikényszeríteni őket. Ezek ugyanis implicit betartásra és kikényszerítésre kerülnek a testi habitusaink által, beleértve érzelmi habitusainkat is (amelyeknek testi gyökereik vannak). [...] ha eredményesen meg akarunk kérdőjelezni egy elnyomási formát, akkor el kell végeznünk az azt kifejező testi habitusok és érzések szómaesztetikai diagnózisát, hogy azokat, az őket generáló elnyomó társadalmi feltételekkel együtt legyőzhessük.⁹⁰

Határátlépés nélkül nincs előrelépés, s ha valahol, akkor a művészetben kell legelőször meglépni azokat a radikális lépéseket, melyek átgondolásra készíthetnek a közönséget. Ez a művészi küzdelem azonban csak azok számára természetes, akik már megharcolták saját belső küzdelmeiket, vagy nyitottak az önelemzésre a minél elemibb erejű önismeret elérése érdekében. Határátlépésre pedig a filozófia területén is szükség van, hogy a tánc, mint a „legparadigmatikusabb szomatikus művészet”⁹¹ olyan értelmezési kereteket kapjon, melyek a mozgáskombinációkon túl a rejtettebb filozófiai tartalmak felmutatására is képesek azoknál a művészeknél, akiknél egy jól megalapozott, változatlan és hiteles létezésesztétika irányítja az ösztönös alkotófolyamatot.

1 A tanulmány rövid ízelítő a szerző most készülő könyvéből, amely Frenák Pál művészetét filozófiai megközelítésben tárgyalja. A szerző e témában elhangzott előadásai: *Destabilization as expansion of the boundaries of self in the work of Pál Frenák* (Design, Culture & Somaesthetic Conference, 2019, Budapest); *Exposure of violence and of conflictual power relations in contemporary dance – The philosophical art of the Compagnie Pal Frenak* (Conflicts – Antagonisms, Agonies, Affects – Annual Conference and Meeting of The Nordic Society of Aesthetics, 2018, Párizs); *The play of limit transgression in the dance philosophy of Pál Frenák* (The Soma as the Core of Aesthetics, Ethics and Politics, 2017, Szeged); megjelent tanulmány: As close as possible to the ungraspable: Somaesthetical and Deleuzian investigations on the choreographical work of Pál Frenák, In: *PRAGMATISM TODAY*, vol. 9:1; 80–90, 2018.

2 Gilles Deleuze: *Proust*, 108., ford.: John Éva, Atlantisz, Budapest, 2002.

3 Deleuze arra a kérdésre, hogy vajon hogyan léphetünk be a karkai műbe, a következő választ adja: „Bármelyik ponton beléphetünk tehát, egyik sem jobb a másiknál, egyik bejárat sem előnyösebb a másiknál, még akkor sem, ha félig-meddig zsákutcáról, keskeny átjáróról, szűkülő folyosóról stb. van szó. Kizárólag arra fogunk figyelni, hogy milyen más pontokkal kapcsolódik össze az a pont, amelyiken belépünk; milyen csomópontok és folyosók mentén haladva köthetünk össze két pontot; milyen a rizómaterkép és hogyan módosulna, ha egy másik ponton lépünk be.”, In: Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, 7., Qadmon Kiadó, Budapest, 2009, ford.: Karácsonyi Judit.

- 4 Carter Marcia Siegel könyvére hivatkozik: *At the Vanishing Point: A Critic's Look at Dance* (New York: Saturday Review Press, 1972, Dutton, 1985), In: Curtis L. Carter: „Aesthetics in Contemporary Art: Philosopher and Performer”, In: Peng Feng (szerk.): *INTERNATIONAL YEARBOOK OF AESTHETICS*, Volume 16., School of Arts, Research Center for Aesthetics and Aesthetic Education, 98., Peking University, Beijing, 100871, P. R. China, 2012.
- 5 Richard Shusterman: *A gondolkodó test*, 188., ford.: Krémer Sándor et al., JatePress, Szeged, 2015.
- 6 I. m.: 22.
- 7 A szerző 2017. június 23-án filozófiai vitaestet szervezett a Frenák Pál Társulat *Lutte* című előadása után a győri MTA Geometria Galériába, Táncfilozófia és művészet címmel, Frenák Pál és Richard Shusterman részvételével, ahol a táncművész, a filozófus és a közönség között több órás beszélgetés alakult ki a témával kapcsolatban.
- 8 Gilles Deleuze: I. m.: 53.
- 9 Frenák Pál fogalma, a 2009-ben Péter Mártaval készült interjúból említi. In: Péter Márta: *A semmi közepén / In the middle of nowhere. Interjú / Interview*, 14., Kortárs Táncért és Jelelő Színházért Alapítvány, Budapest, 2009.
- 10 Utalás Curtis L. Carter kijelentésére.
- 11 Lásd a Frenák Pálról készülő dokumentumfilm előzetesét („Who Cares About Pal Frenak?”): <https://www.youtube.com/watch?v=1cKfq0697H4> [2017.07.18.]
- 12 Lásd Péter Márta: i. m.: 21.
- 13 Noriko Maehata: „Selections from the Prose of Kazuo Ohno”, 156., In: *The Drama Review: TDR*. Vol. 30, No.2. Summer, 156–162., 1986.
- 14 Andrea Olsen with Caryn McHose: *The Place of Dance. A Somatic Guide to Dancing and Dance Making*, 83., Connecticut: Wesleyan University Press Middletown, 2014.
- 15 Ennek gyönyörű példája a 2017-ben megszületett HIR-O című darab.
- 16 Péter Márta: i. m.: 28, 32.
- 17 Richard Shusterman: i. m.: 407.
- 18 I. m.: 411.
- 19 I. m.: 425.
- 20 Péter Márta: i. m.: 41.
- 21 Einav Katan: *Embodied Philosophy in Dance. Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*, 16., Palgrave. Macmilan, London, 2016.
- 22 Péter Márta: i. m.: 27.
- 23 Bartók: *A fából faragott királyfi*: <https://opera.jegy.hu/program/a-fabol-faragott-kiralyfi-67798?lang=en> [03.12.2017]
- 24 Péter Márta: i. m.: 38.
- 25 I. m.: 16, 18.
- 26 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. 21., Atlantisz, Budapest, 2014.
- 27 Péter Márta: I. m.: 14.
- 28 Andrea Olsen with Caryn McHose: I. m.: 83.
- 29 David Sylvester: *Interviews with Francis Bacon*, 65., Thames and Hudson, New York, 1987.
- 30 Péter Márta: i. m.: 34.
- 31 Richard Shusterman: i. m.: 185.
- 32 Richard Shusterman: „Art as Dramatization”, 367., In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 59, No. 4 (Autumn). 363–372., Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, 2001.
- 33 I. m.: 368.
- 34 <https://plato.stanford.edu/entries/dance/> [19.06.2017]
- 35 Ibid.
- 36 Gilles Deleuze: *Proust*, 10.
- 37 I. m.: 12.
- 38 I. m.: 18.
- 39 Kiemelés tölem, utalás e mondat bevezetésben említett jelentőségére.
- 40 I. m.: 53.
- 41 I. m.: 41.
- 42 I. m.: 42.
- 43 I. m.: 45.
- 44 Gilles Deleuze: *Francis Bacon*: 46.
- 45 I. m.: 75.
- 46 Kafkáról szóló könyvében Deleuze a gyermekkortömb fogalmat használja. In: Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, 9.
- 47 Gilles Deleuze: *Francis Bacon*, 46.
- 48 Péter Márta: i. m.: 29.
- 49 Gilles Deleuze: *Proust*, 35.
- 50 V. ö.: Georges Bataille: *Az erotika*, 354., Nagyvilág, 2001, ford. Dusnoki Katalin.
- 51 Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*, 181., Kalligram, Pozsony, 2003, ford.: Kollár József.
- 52 I. m.: 205.
- 53 Péter Márta: I. m.: 18.
- 54 Larry Lavender: „Understanding Interpretation”, 27., In: *Dance Research Journal*, Vol. 27, No. 2 (Autumn, 1995), 25–33., 1995.
- 55 Richard Shusterman: i. m.: 197, 198.
- 56 Einav Katan: i. m.: 5.
- 57 Martin Childs: „Kazuo Ohno: Dancer who co-founded the modern Butoh style and brought it to the world stage”. 6 July 2010., In *Independent*. <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/kazuo-ohno-dancer-who-co-founded-the-modern-butoh-style-and-brought-it-to-the-world-stage-2019813.html> [07.12.2017]
- 58 Gilles Deleuze: i. m.: 50.
- 59 I. m.: 112.
- 60 I. m.: 164.
- 61 I. m.: 168.
- 62 A legtöbbet azzal tehetem, ha alkotok – Frenák Pállal beszélget Ménesi Gábor, In: *Műút*, 2013. október 26.
- 63 V. ö.: Teszári Nóra interjúja Frenák Pállal, In: *Kikötő*, 2008. 02. 26., Duna Televízió.
- 64 Utalás Deleuze állítására, mely szerint „a művész nem annyira a káosz ellen hadakozik (amit bizonyos módon tiszta szívből kíván), hanem a vélekedések »kliséi« ellen.« lásd: Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mi a filozófia?*, 171., Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013, ford.: Farkas Henrik.

- 65 V. ö.: I. m.: 173.
 66 I. m.: 171.
 67 V. ö.: Georges Bataille: Az ég kéksége, In: uő.: *Belső tapasztalat*, 101–104., Kijárat Kiadó, 2013, ford.: Szabó László.
 68 Gilles Deleuze: One Manifesto Less, In: C. V. Boundas (szerk.): *The Deleuze Reader*, 204–222., New York – Columbia University Press, 1993.
 69 V. ö.: A Paradigma Ariadné építészeinek interjúja Frenák Pállal, In: *Octogon*, 2017/4.
 70 Richard Schechner and Kazuo Ohno: Kazuo Ohno Doesn't Commute: An interview, 165., In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 30, No. 2 (Summer, 1986), 163–169.
 71 Noriko Maehata: „Selections from the Prose of Kazuo Ohno”, 156., In: *The Drama Review: TDR*. Vol. 30, No.2. Summer, (156–162.), 1986.
 72 Lásd bővebben: Sondra Fraleigh: *Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy*, 44–49., University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield, 2010.
 73 Georges Bataille: *Az erotika*, 36.
 74 I. m.: 136.
 75 Richard Shusterman: *A gondolkodó test*, 171.
 76 I. m.: 190.
 77 Uo.
 78 Péter Márta: i. m.: 18.
 79 I. m.: 14–15.
 80 Noriko Maehata: i. m.: 156.
 81 Péter Márta: uo.
 82 Gilles Deleuze: *Francis Bacon*, 24.
 83 I. m.: 35.
 84 V. ö.: Deleuze: *Francis Bacon*, 56–57.
 85 I. m.: 65.
 86 I. m.: 69.
 87 V. ö.: I. m.: 70.
 88 <https://www.youtube.com/watch?v=vN1Ile4DvLk> [2017.12.03] A *Fiúk* trailerre.
 89 <http://frenak.hu/production.php?id=50> [20.07.2017.]
 90 Richard Shusterman: *A gondolkodó test*, 53, 54.
 91 I. m.: 22.

IRODALOM

- A Paradigma Ariadné építészeinek interjúja Frenák Pállal, In: *Octogon*, 2017/4.
 Georges Bataille: *Az erotika*, Nagyvilág, Budapest, 2001, ford.: Dusnoki Katalin.
 George Bataille: Az ég kéksége, In: uő.: *Belső tapasztalat*, Kijárat Kiadó, 2013, ford.: Szabó László.
 Curtis L. Carter: „Aesthetics in Contemporary Art: Philosopher and Performer”. In: Peng Feng (ed.): *INTERNATIONAL YEARBOOK OF AESTHETICS*, Volume 16., School of Arts, Research Center for Aesthetics and Aesthetic Education, Peking University, Beijing 100871, P. R. China, 2012.
 Martin Childs: „Kazuo Ohno: Dancer who co-founded the modern Butoh style and brought it to the world stage”, 6 July 2010. In: *Independent*. <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/kazuo-ohno-dancer-who-co-founded-the-modern-butoh-style-and-brought-it-to-the-world-stage-2019813.html> [07.12.2017]
 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Atlantisz, Budapest, 2014, ford.: Seregi Tamás.
 Gilles Deleuze: One Manifesto Less, In: C. V. Boundas (szerk.): *The Deleuze Reader*, 204–222., New York – Columbia University Press, 1993.
 Gilles Deleuze: *Proust*. Atlantisz, Budapest, 2002, ford.: John Éva.
 Sondra Fraleigh: *Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield, 2010.
 Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mi a filozófia?*, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013, ford.: Farkas Henrik.
 Einav Katan: *Embodied Philosophy in Dance. Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*, London: Palgrave, Macmillan, 2016.
 Noriko Maehata: „Selections from the Prose of Kazuo Ohno”, In: *The Drama Review: TDR*. Vol. 30, No.2. Summer, 156–162., 1986.
 Andrea Olsen with Caryn McHose: *The Place of Dance. A Somatic Guide to Dancing and Dance Making*, Connecticut: Wesleyan University Press Middletown, 2014.
 Péter Márta: *A semmi közepén / In the middle of nowhere. Interjú / Interview*, Kortárs Táncért és Jelelő Színházért Alapítvány, Budapest, 2009.
 Richard Schechner and Kazuo Ohno: Kazuo Ohno Doesn't Commute: An interview, In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 30, No. 2 (Summer, 1986), 163–169.
 Richard Shusterman: „Art as Dramatization”, In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 59, No. 4 (Autumn), 363–372., Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, 2001.
 Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*, Kalligram, Pozsony, 2003, ford.: Kollár József.
 Richard Shusterman: *A gondolkodó test*, JatePress, Szeged, 2015, ford.: Krémer Sándor et al.