RÉNYI ANDRÁS

INNEN ÉS TÚL A NARRATÍVÁN

A fából faragott királyfi Gergye Krisztián és Frenák Pál olvasatában

Többhangú kritika Fuchs Lívia és Török Ákos kommentárjával

Feladta a leckét az utókor koreográfusainak Bartók Béla, amikor Balázs Béla 1912-ben írott meséjét választotta ki abból a célból, hogy „látványos, színes, gazdag" színpadi kísérőművet komponáljon belőle sötét tónusú operája, *A kékszakállú herceg vára* számára. A csaknem két évig készült, és épp idén száz éve, 1917-ben az Operaházban bemutatott mű azonban zeneileg annyival komplexebbnek bizonyult a szüzsénél, hogy szinte képtelenség úgy táncszínpadra vinni, hogy mind a librettónak, mind a hangzó anyagnak hibátlanul megfeleljen. *A fából faragott királyfi* nem is tartozik a koreográfusok vágyálmai közé. Mégis, idén májusban – nyilván nem függetlenül a jubileumtól – két új változatban is láthatta a budapesti közönség.

Fuchs Lívia: Egyáltalán nem ritka, inkább nagyon is tipikus, hogy a múlt század elején meggyőző sikereket arató táncjátékok librettójának *és* partitúrájának nem lehet egyszerre „megfelelni". E jelenség oka az az idő múlásával – ami egyben a táncművészet viharos átalakulását hozza – egyre áthidalhatatlanabb távolság, amely e szüzsék egyszerűsége, naivitása vagy épp kimódoltsága és a zenei kompozíciók komplexitása között feszül. Hiszen egy olyan korszakban születtek, amikor a balettet színházművészetként el- és befogadó közeg az egzotikusan erotikus vagy népies mesékért, rokokó bájú vagy antikizáló történetekért rajongott. E librettók olyan erősen kötődtek megszületésük korának színházi igényeihez és ízléséhez, hogy néhány év alatt menthetetlenül idejétmúltakká váltak. Viszont e múlékony szüzsék zenei megfogalmazása – leválva a librettóknak a korszak „terhét" magán viselő gyermetegségéről – többnyire szvitek formájában, koncertzeneként mindig is továbbélt s -él. E rég elsüllyedt színpadi repertoár a hatvanas években elindult újrafelfedezése is akkor hozott átütő sikert, amikor a koreográfusok radikálisan leválasztották a librettót a partitúrákról *(Tűzmadár),* míg ragaszkodásuk az eredeti librettókhoz *(József legendája, Daphnis és Chloé)* sosem tudta lesöpörni a port e tánctörténeti relikviákról. E tapasztalatok alapján reménykedtem abban – hiszen Bartók táncjátéka különösen sok kudarcos színre állítást ért meg, pontosabban alig tudni maradéktalanul érvényes koreográfiai megvalósításáról –, hogy az új változatok végre meg sem próbálnak „megfelelni" a librettónak *és* a zenének.

Innen: Gergye Krisztián

Amennyire tudni lehet, Gergye Krisztián és társulata két új Bartók-produkciója Fischer Iván nyughatatlan kísérletező kedvének köszönheti létrejöttét: közismert, hogy a Budapesti Fesztiválzenekar (BFZ) vezető dirigensének nincs ellenére semmi, ami egy-egy koncerten kis színt, játékosságot vagy kortársi újszerűséget keverhet világszínvonalú együttese tökéletes szimfonikus hangzásához. Ezúttal a Müpa pódiumán azt is megengedte – ha nem épp ő találta ki –, hogy a hagyományos nagyzenekari ülésrendet keresztirányban hosszú és keskeny, kifutószerű színpadsáv vágja félbe, amelyen alkalomadtán tumultuózus táncjelenetek akadályozhatják a dirigens és zenészei közvetlen kontaktusát. (Ezen kívül még a karmester háta mögött, egy alig méternyi széles, a pódium teljes széltében elnyúló vékony sáv áll a táncosok rendelkezésére.) Nincs információm arról, hogy Fischer miért épp Gergyét kérte fel *A csodálatos mandarin* és *A fából faragott királyfi* koncertszerű előadásának megkoreografálására – a megoldás mindenesetre nem idegen a Müpa hangversenytermétől, és annyiban be is vált, hogy sikerült csakugyan meghökkentő és igencsak kontrasztos keretezést találni a BFZ remekművű előadásához. Már a játszási sorrend is meglepetést kelt: a *Mandarin*nal kezdenek, noha keletkezésében későbbi és színpadi értelemben hálásabb mű *A fából faragott*nál. S ha ebben a cikkben – ökonómiai okokból – az operaházbeli jubileumi Frenák-produkcióval való összehasonlítás kedvéért csak az utóbbiról írok részletesebben, amit róla elmondandó vagyok, *mutatis mutandis* a nyitódarabra is érvényesnek érzem. A *Mandarin*ról most tehát csak annyit: az előadás két pontján éreztem megcsillanni valami eredeti koreográfiai ötlet lehetőségét, de aztán, fájdalom, nem lett belőlük semmi. Amikor a darab elején az öreg gavallér bebilleg szokatlanul vékony és rövid sétabotjával, és hadonászása összevillan Fischer Iván karmesteri pálcájának ritmikus játékával, egy pillanatra úgy tűnt, a tánckar fizikai integrálása a zenekarba a *hangokra* mozgó táncosok és *mozgással* hangot adó zenészek

A fából faragott királyfi – Gergye Krisztián koreográfiája. Fotó: Stiller Ákos

újszerű összjátékára ad majd módot – de nem adott. A másik (szintén elmulasztott) lehetőség a Mandarin megjelenésének közismerten súlyos pillanatához kötődik: amikor a címszerepet alakító magas, fess Gergye Krisztián az egzotikus jávai tánc erősen stilizált, artisztikusan kifinomult testnyelvén „szólal meg", fölrémlett előttem egy valódi távol-keleti mandarin víziója, aki alkalmasint szenvtelen, kimért, meditatív lassúságával tolja végig például a *Hajsza* pokoli ütemeit – ám végül nem így lett. Táncművészetként Gergye és társulatának fellépése nyilvánvaló kudarc, mindazonáltal a narratív keretezés a zenei élménynek mégis jót tett: úgy hatott, mint operaelőadások közben a fényújságon követhető librettó, amely megkönnyíti a bonyolult zenei folyamat követését.

Török Ákos: Gergye Krisztián koreográfiája valóban elmesélte a történetet. Ezzel együtt a történetmesélés módjával és sajátos mozdulatvilágával olyan nézők elé csempészte a kortárs táncot, még ha annak nem is egy invenciózus darabját, akikben – a Müpa hangversenytermében – mindez jól érezhetően plusz érdeklődést keltett a műfaj iránt. Márpedig a kortárs tánc számára mint egy falat kenyér, úgy kell ez a fajta érdeklődés.

F.L.: A Müpa Bartók-estjének műfaja zavarba ejtett, mert végig nem tisztázódhatott, koncerten ülök-e, vagy színházi nézőként reagáljak a látottakra, az esemény ugyanis nem kínálta koncert *és* színház, hangzás *és* látvány, zene *és* koreográfia valamilyen új és közös minőségét. A (két) Bartók-opust ugyanis – bár mindkettő színpadra íródott – Fischer Iván egyértelműen koncertműként értelmezte, s ez megkérdőjelezte a szcenírozás szükségességét, holott – a BFZ magas hőfokú zenei interpretációján túl – mégiscsak az ezen a keskeny kis pódiumon megelevenedő (két) történet adta az est különlegességét. Gergye Krisztián koreográfusi-rendezői „keretezése" azonban Balázs Béla szövegkönyvének aprólékos felmondására szűkült, egy sosem volt előadásszöveg rekonstruálására, s ezért mintegy önparódiaként működött, a koreográfus saját értelmezése nélkül. Gergye annyira alázatosan, önálló intenciót kerülve szolgálta ki a szövegkönyve(ke)t, hogy valóban meg is történhetett a „feliratozás": a Mezzón az esemény közvetítésekor alul egy felirat tájékoztatta jelenetről jelenetre a nézőket az – egyébként látható – akciókról.

Fischer Iván varázslatos dirigálásával mind a *Mandarin*, mind *A fából faragott* zenei textúrájának elképesztő gazdagsága, motivikus, melodikus, ritmikai és hangszerelésbeli sokrétűsége, az élő zene materiális áttetszősége és robosztussága, a feszes drámai építkezés olyan mágikus erővel jön át a rivaldán, amellyel alighanem csak kongeniális táncművészek tudhatnák tartani a lépést. Nos, ami korábban a vitathatalanul eredetit alkotó Horváth Csabának egy kevésbé képességes zenekar ellenében sem ment igazán (lásd *Concerto*), hogyan is sikerülhetett volna Gergyének a világ egyik legjobbjával szemben, miközben ezúttal láthatólag egyik darabról sem jutott semmi az eszébe?

T.Á.: A BFZ grandiózus előadása nem sok lehetőséget hagyott a koreográfiának, illetve Gergye Krisztián nem talált olyan mondandót, amely valódi partnere tudott volna lenni a zenének. Úgy gondolom, valóban nem volt átfogó gondolata *A fából faragott királyfi*ról, ment a zenével és a sajátos térhelyzettel, az egyes jelenetek mozgásos finomhangolásai így csupán színezték a darabot. Mintha a zene csak vendégül látta volna a táncot. Pedig a szűkösségből, ahogy beékelődtek a táncosok a zenekar tagjai közé, akár a velük való áttételes, sőt közvetlen játék is adta volna magát.

Így aztán a két koreográfia szinte szó szerint *elbábozza*, amit Balázs Béla részletesebb forgatókönyve, illetve a partitúrába illesztett szövegbetétek tartalmaznak. *A fából faragott* elején a természet gyönyörű zenei ébredését szürkébe öltözött tán-

cosok talajközeli, de emelkedő vonaglása festi, ők később erdőként és vizekként is ugyanazon egyszerű és egyénileg alig variált minta szerint hajladozzák-hullámozzák végig a darabot. Egy nárcisztikusan pipiskedő királylányt (Bálint Adél) és egy önelégült királyfit (Matkovics Norbert) látunk megjelenni, fehér jelmezben, palásttal/koronával és ártatlanul csillogó szemekkel, az egyiket balról, a másikat jobbról, ahogy kell – a legközhelyesebb klasszikus balettlépések, egyszerű forgások, szökellések és közönséges pantomim szolgálnak a szerepek megjelölésére. Aztán itt van a szürke tündér is – megkettőzve (Nagy Csilla és Simkó Beatrix) –, bár hogy mit tesz, éppúgy nem derül ki, mint Balázs Bélánál. A nyitóképek mindenesetre meseillusztrációként hatnak – és a helyzet később, a faragott báb (Gergye Krisztián) előkerültével sem változik. Minden le van képezve, a kis patakhíd emelkedésétől a bottal való játékon át az aranyhajak levágásáig, és így tovább. De azon túl, hogy *megszólal*, az, hogy miről is *szólhatna* a darab itt és most, teljes homályban marad. A mese részben az élő és a művi, részben a férfi és a nő kettősségét rajzolja fel, szimmetriákat és antitetikákat, azonosságokat és különbségeket vázol – és éppenséggel a koreográfus dolga volna evidenssé tenni, hogy – példának okáért – mitől vonzóbb a bábkirályfi a valódinál, s utóbb miért cserélnek mégis helyet. De nem teszi. Gergye rábízza magát Balázs narratívájára, pedig abból eleve hiányzik a valódi *drámai* elem, amely mélyebben is indokolná a címszerep szükségszerűségét. Nem segít az sem, hogy magára osztja a bábfigurát – jellegzetes táncos alkata, indázó hajlékonysága egyszerűen nem jön össze Bartók ütős bábtáncainak elementáris mechanikájával, játékos-kalapáló ritmusosságával. Bartók zenéje túl súlyos ahhoz, hogy pusztán aláfestésként szolgáljon a jól-rosszul megértett elbeszéléshez. Hiába az összeférceltséget hangsúlyozó jelmez, Gergye artisztikus-affektált testnyelve rendre átüt a marionettel asszociált gépiesség és magatehetetlenség mozgássablonjain. Az első fergeteges-félelmetes bábtánc tébolya például idétlen – talán ironikusnak szánt – ugrabugrálásba torkollik. (Más lehetne a helyzet, ha Gergye szándékolt merészséggel itt is a zene *ellenében* mozogna – „érdekesebb" lenne színpadi jelenléte, és talán értelmeznivalót is adna a nézőnek, de erről, akár a *Mandarin* esetében, itt sincs szó.) Így válik fabábja démonikus erejű fétisből karikaturisztikus mamlasszá, s talán ez vezet oda is, hogy a királyfi magára találásának lírai pillanata – Fischer Iván és a BFZ által gyönyörűen abszolvált grandiózus zenei áradása közepette – egy jelmezbe bújtatott kataton szerencsétlen fel-alá hurcolásává silányul. Nem beszélve a végjáték emelkedettnek szánt, mégis groteszkként ható klasszikus *pas-de-deux*-jéről és a zárókép egyenesen giccsbe hajló kézfogójáról.

T.Á.: Hogy Gergye Krisztián nem csupán „alájátszani tud" a zenének, példázza az a jelenetsor, amikor a királyfi – miközben a zene dramaturgiája folyamatosan halad előre – újra meg újra visszapenderül a kedvese felé tartó úton. Mint amikor beakad a saját történetünk, és a világ természetes, sőt már természetellenes sodra is régen elhúzott mellettünk, mi pedig hihetetlen intenzitással topogunk egy helyben, és rendre lekéssük királykisasszonyainkat és királyfiinkat. Gergye Krisztián alapvetően ironikusan olvassa azt a bizonyos szöveges partitúrát – mintha az embert akarná megmutatni –, amelyet hiába vesz komolyan a zenei anyag, alapvetően megmosolyogtató és kisszerű. Ez azonban önmagában kevéssé izgalmas és egysíkú felvetés, főként minden egyes kérdéssel kapcsolatban, amelyeket a darab megfogalmazhatna. Ráadásul az előadás érzékien érzelgősre szabott befejezését is leveti magáról.

Túl: Frenák Pál

Innen nézve bizonyul csak igazán találó ötletnek, hogy a Magyar Állami Operaház – a bemutató századik évfordulóját megünneplendő – azt a Frenák Pált kérte fel egy új *A fából faragott királyfi* elkészítésére, aki mindeddig messze elkerülte a klasszikus zene, a narratív táncjátékok és általában a balettszínpad világát. A kritikusnak illendő bevallania, hogy némi szkepszissel ült be a bemutatóra: nehéz volt elképzelnie Frenák többnyire elektronikus zajokkal, a kommersz városi trashkultúra kellékeivel, harsány látványokkal és sokszor teátrális iróniával operáló antinarratív testszínházának és Bartók zenetörténeti klasszikusának találkozását az operaszínpadon. Nos, az előítélet nem igazolódott: a színpadon nemcsak hamisítatlan Frenák-művet láttunk, de Bartók táncjátékának abszolút érvényes mai interpretációját is. Megkockáztatom, hogy Frenák az utóbbi években némiképp fáradni látszó invenciójának kifejezetten jót tett az a sokhónapos, láthatólag intenzív munka, amelyet a hangzó anyag és a partitúra tanulmányozásával töltött. Mindez nélkülözhetetlen volt ahhoz, hogy a zene és az azzal a legszorosabban integrált szövegkönyv szigorú és rendszerszerű kötöttségeit saját színpadára és mozgásvilágára adaptálhassa. Az eredmény a klasszikus darab egy művészileg kiérlelt, feszes értelmezése – egyszersmind megrendítő vízió az emberi lét egzisztenciális reménytelenségéről.

T.Á.: Frenák Pál koreográfiájának fontos érdeme, hogy szemmel láthatóan gondol valamit a szövegkönyvről, és izgalmas felvetése, hogy ezt alapvetően Balázs Béla pozitív végkicsengésű szövegével szemben gondolja. Ha eljátsszunk azzal a gondolattal, hogy az előadások helyszínétől függetlenül milyen Gergye Krisztián és Frenák Pál koreográfiája: míg utóbbi bizonyosan megállná a helyét például a Trafóban, Gergye darabjának illusztratív történetmesélése gyaníthatóan és joggal kiverné a biztosítékot.

F.L.: Frenák *A fából faragott* változatának valóban az a legnagyobb erénye, hogy az új koreográfia látvány- és mozgásvilága úgy simul bele a korábbi életműbe, hogy eközben a lehető legmesszebbre távolodik attól a jelenkori-nagyvárosi közegtől, amelyre korábban szinte minden Frenák-opus hivatkozott, hogy Bartók százéves, de ma is lenyűgözően gazdag és friss muzsikájának kortársi partnere lehessen. Ehhez Frenák maga mögött hagyta Balázs szüzséjét, hogy sebesen egymást váltó képeit, jellegzetes, rövidre vágott jelenetezését mégiscsak kordában tarthassa Bartók muzsikájának szerkezeti rendje. Frenák most is kedvenc spirális mozgásmintáira alapoz, amelyeknek az a tulajdonságuk, hogy úgy haladnak, hogy közben mégsem hordozzák a változást. (És miután e mozgás mindig íve[ke]t feltételez, kimondottan vicces-ironikus a koreográfiának az a bizarr bábszínházi jellege, ami a megdöntött terep mögül és alól felbukkanó maszkos figurák és a „fabábok" mozgásában megjelenik.) E jól ismert motívumok ezúttal dramaturgiai szerepet nyernek, mert ugyanazt

a totális bizonytalanságot sugallják, amely a látvány billenékenységéből, a talajszínt tükröződésének játékaiból is árad. A tündér éteri lebegése – amit persze táncszínpadon mindig kötelek és karabinerek béklyóznak – is ismerős, ám ami másutt akár puszta ornamens volt, itt a tündér – az egyik tündér – ételemévé válik. Mert Frenák – és dramaturgja, Péter Márta – egészen az azonosíthatatlanságig még meg is sokszorozza a karaktereket, ezzel is tovább fokozva a néző elbizonytalanítását, az akárkik, a bárkik felcserélhetőségét.

A nyitókép rögtön fölvázolja a darab architektúrájának alaprajzát: a függöny felhúzása az őskezdet *A Rajna kincse* gyöngyözését idéző áradásának fenséges fortissimójára teszi láthatóvá a színpad közepén a voltaképpeni játéktér megdöntött, szabályos négyzet alakú rámpáját, amely intenzív kékben egyedül világít. Egzakt középvonalában akrobatikus férfi táncos sziluettje forog spiccen hosszanti tengelye körül lendületesen, hogy aztán – fölülről függesztett hosszú kötélen – láthatatlan erő ragadja a magasba, döntse és pörgesse meg oldalirányban. Ez is forgástengely, de nem a sajátja: mintha az önmozgás észrevétlenül modulálna a kívülről való mozgatottság állapotába. Miután az éles súrolófényben egy pillanatra megcsillan a forgó test hengerré teljesedő plasztikája, a jelenés el is tűnik a szemünk elől. A következő képben – mintegy e nyitókép inverzeként – a fénykontúrral kirajzolt felső szegély mögött fehér álarcos, testetlen-súlytalan lidércek pattannak elő a semmiből, fölemelkednek a horizont fölé, majd vissza is hullanak ugyanoda: ők is a függőleges tengelyen mozognak, de mint jelenések, ők sem lépnek – legfeljebb rámutatnak – a rézsútos játéktérre (a szövegkönyv dombocskákról beszél). A kék rámpát először a királylány igyekszik birtokába venni: jobbról-alulról érkezik, kecsesen nekiiramodna a magasságnak, de többször is visszahanyatlik. Mintha a nehézségi erő tartaná vissza. Végül az alsó peremre ülve-támaszkodva ő is saját tengelye körül kezd forgolódni. Most a királyfi következik mint a királylány inverze: ő a felső peremen és fordított irányban mozogja le szinte ugyanazt a mozgássort, mint imént a párja. Hol oldalnézetben a perem mentén, hol szemből, arra merőlegesen: neki is minden mozdulata egy-egy szabálytalan variáció *a saját tengelye körüli forgásra*. A végén pedig legurul ugyanoda, ahol az imént a lányt láttuk téblábolni körbe-körbe. Szinte demonstratív, hogy a szólót – immár „lent" – a valós talajról indított kis *pirouette*-el és *double tour en l'air*-rel zárja: mindkét klasszikus balettlépés a saját tengely körüli forgás tiszta és szabályos formulája. De nem tudja kiforogni – és esetlenül térdre hull. Amikor aztán a felső peremen megpillantja a lányt (és a forgatókönyv szerint beleszeret), hiába kaptat fel hozzá a lejtőn, az a mögöttes semmibe tűnik előle: ő pedig megint visszahemperegni kényszerül a földre.

Így már a darab első öt percében, mielőtt még történetről, figurákról, emberi kapcsolatokról és hasonlókról érdemben szó eshetne, világosan kirajzolódik Frenák fizikai színházának legelemibb – mondjuk így – szintaxisa. Konstruktivista geometriája kevés számú, de konzekvensen ismétlődő-variálódó elem koherens rendszereként írható le. Ilyen a gravitáció, és az ember párhuzamos törekvése, hogy önerejéből ellene szegüljön fizikai tehetetlenségének; és ilyen a saját tengelyük körül forgó testek *plasztikuma*, amely rendre a játéktér tükörsima *sík*jával konfrontálódik. A táncosok testei minden irányból – jobbról, balról, alulról, fölülről, szemből és hátulról is – mintegy körülfonják, átölelik, körbetapogatják a játéktér absztrakt-perspektivikus síklapját, vagy, mint bogarak a papír széléről, lehullanak róla: ezért emelik ki időnként keskeny, erős fénycsíkok a négyzet pengeéleit, hogy ezzel is a két- és háromdimenziós kiterjedések, illetve a láthatatlan mögöttes mélység észlelését provokálják. A megdöntött küzdőtér fönt elvágólag, afféle bábszínházi paravánként működik, lent és oldalt viszont rendre az élein körbeguruló vagy a sarkai körül forgolódó testekkel metsződik össze.

T.Á.: A recenzens minden állítása igaz, és a benne rejlő lényeglátás is telibe találja a színpadon történteket. Mégis félek, hogy ha ismét látnám, ugyanott tartanék, ahol a nézése közben: a síkok, terek és mozgásirányok hihetetlenül letisztult és jelentéses látványvilága egyszerűen nem bír el egy ilyen hosszúságú előadást. Az első öt perc világossá teszi, hogy mi az, ami ebben a térben megtörténhet, és annál sokkal több nem is történik. Előbb megérezzük és átéljük, aztán megértjük a lejtőt, és egy ideig a sziszifuszi emberlét mozgásos víziójának az ereje is kitart, ám eljön a pillanat, amikor az egyesével, párosával, több sorban és egymást keresztezve folyamatosan felfelé igyekvő, a túloldalon lezuhanó, vagy visszacsúszó emberi testlelkek látványa már csak annyit jelent, hogy ilyen az élet – és ilyen a lejtő.

Nyers, materiális konfrontáció ez: ezért érdemelnek különös figyelmet azok a pontok, amikor Frenák mégis inkább élét veszi a kontrasztnak. Ez történik minden esetben, amikor a mozgások ironikussá válnak: például a bábtáncok során bemutatott „síkdíszítő" lábmunka és karmunka ellenállhatatlanul groteszk sormintái, vagy a csalódott királylány magas sarkús szólója esetében, akit Frenák azért is háromszoroz meg az előtéri színen, hogy a hisztérikus mozdulatokat dekoratív ornamensként idegeníthesse súlytalan-ironikussá.

De az élfények visszavétele a darab dramaturgiailag talán leghangsúlyosabb pontján még döntőbb szerephez jut. Az első bábtánc után – a királyfi lelki szenvedésének trisztáni

Mi? Bartók Béla: A fából faragott királyfi
Hol? Müpa
Kik? Budapesti Fesztiválzenekar, közreműködik: Gergye Krisztián Társulata, főbb szerepekben: Bálint Adél, Matkovics Norbert, Nagy Csilla, Simkó Beatrix, Gergye Krisztián / Jelmez: Béres Móni / Smink, maszk: Károlyi Balázs / Karmester: Fischer Iván / Koreográfus: Gergye Krisztián

Mi? Bartók Béla: A fából faragott királyfi
Hol? Magyar Állami Operaház
Kik? Főbb szerepekben: Esterházy Fanni, Vasas Erika, Tokai Rita, Holoda Péter, Maurer Milán, Morvai Kristóf, Halász Gábor / Díszlet: paradigma:ariadné / Jelmez: Frenák Pál, Zalai-Ruzsics Boglárka / Dramaturg. Péter Márta / Karmester: Kovács János / Koreográfus: Frenák Pál

hangjaira – föntről visszaeresztik a nyitóképben az égbe ragadtatott testet, amely most élettelenül (értsd: nem forogva!) függ a kontúrtalanná lett puha kékség fölött. Meglepő-e, hogy a következő szakaszban egy földi alteregója a „domb" talajsíkjának széléről előkerülve vonaglik-bucskázik feléje, hogy elérje és *megforgassa*, azaz alulról keltse új életre? Duettjük a darab egyik legmegrázóbb pillanata: a *közös függőleges forgástengely* keresésének, majdnem megtalálásának és újra elvesztésének ismétlődő drámája, amely aztán a királylánnyal is megismétlődik. Legkésőbb itt értjük meg, hogy Frenák koreográfiája a Balázs Béla-féle mese felszabadító optimizmusa *ellenében* értelmezi Bartókot is: nem csak akkor, amikor a fafúvósok lágy hangjára a tündérek vigasztalni kezdik a kétségbeesett királyfit, az ő lebegő szabadsághősét fémhuzalokkal épp kikötik, hogy szabad forgásában gátolják meg. Szerencsétlen béklyózói a „három bölcs majom" idióta testbeszédét imitálva kuporodnak alája – megint ironikus mozgásornamensként keretezve a drámai eseményt. Ez a szakasz a bartóki zene aranymetszés-pontjára, a „nagy apoteózis" gyönyörű, akkordikus kicsengésére fut ki – hideglelős pillanat, amikor a hazatalálás e himnikus hangjaira a sötétből testetlen-vértelen, fehér lidércként maga Frenák lép elő, hogy siketnéma ujjbábozásával tegye a mulandóság melankolikus idézőjelébe robbanékony fizikai színházának tér- és testköltészetét.

T.Á.: Nagyon nehéz kikerülni a légtornász akrobatikában rejlő alapvető pátoszt. A fentről lezuhanó, létbe lógatott, majd onnan kirántott ember egy keresztény eredetű, mégis már-már ateista humanizmus felől nézve minimum cukormázasan emelkedett, ha nem egyenesen értelmezhetetlen kép. Mivel – egyszerűen fogalmazva – már nem fentről születünk, és nem is felfelé halunk meg. Ebben az esetben, bár megsegíti mindezt Bartók Béla zenéjének a legkevésbé sem pátoszos tudása istenről, Frenák Pál színpadra vitt alakja nélkül mégsem lenne több a két levegőakrobata-jelenet kissé szirupos és (túl) tökéletesen érthető mutatványnál. Nem csupán az előadás legerősebb pillanata, amikor Frenák szinte mozdulatlan, egyszerre jelentéktelen, mégis jelentéssel teli mozgatóként megjelenik a színen, de egyben testet és értelmet ad annak a fentnek, amelyre a koreográfia folyamatosan utal.

Frenák túllép tehát a narratíván, amennyiben nincs mit mondania a mese szőke fürtös hőseiről, játékos szimmetriáiról és derűs happy endjéről sem. Annak ellenére sem, hogy a partitúra szokatlan precizitással valósul meg a színpadon. Mert van ugyan királyfi, van királylány, van bábfigura, és mint láttuk, a tündér sem hiányzik: de mindből több is akad (a bábok közt még lány is), s hol ekként, hol akként, netán leküzdendő erdőként vagy patakként bukkannak elő a szédületes tempót diktáló előadásban.

T.Á.: Személy szerint én nem tudtam azonosítani sem királyfit, sem királylányt, ami alapvetően nem is baj. Az sem a legfontosabb szempont, noha ez már mégiscsak számít, hogy a színpadon látottakból jól érzékelhetően vajmi kevés jött át az Operaház nézőinek, és ebben a történetmesélés önmagában akár üdvös hiányán túl nagy része volt annak, hogy a tiszta vázú koreográfia „rövidebb volt" a zenénél. Jó volna egy olyan kultúrában élni, ahol Frenák Páléhoz hasonló törekvésű koreográfiák jelennének meg rendre akár az Operaházban, akár a Müpa hangversenytermében (és hosszan folytathatnánk a sort). Ám amíg nem ez a helyzet, addig Gergye Krisztián „alámenős" koreográfiája érdeklődést kelt a kortárs tánc iránt, Frenák Pálé viszont inkább csak értetlenkedést szül az ottani nézők körében.

A fából faragott királyfi – Frenák Pál koreográfiája. Fotó: Nagy Attila

A záróképben végén, ahol Gergyénél csúcsra jár a könnyparádé, itt szétválik az ölelkező pár: a fiú már csúszik lefelé a lejtőn, a magas sudár lány viszont önként veti magát a mélybe. Ugyanazon a virtuális tengelyvonalon ér szomorú véget, amelyen az apoteózis látomásával a darab kezdődött. Bartók zenéjének „intellektuális inkognitója" pedig jól viseli, hogy legteltebb, legáradóbb harmóniái is az ember – férfi és nő, férfi és férfi, nő és nő – egzisztenciális szerelemfüggésének, szabadsághiányának és kommunikációképtelenségének fájdalmas és katartikus kifejezéseként hasson. Megkockáztatom: kongeniális mű született. Frenák Pál pályája ezzel *A fából faragott királyfi*val csúcsra ért.

F.L.: Hogy Frenák pályáján csúcspont-e *A fából faragott királyfi,* vagy „csak" egy koherens út egyik jelentős állomása, majd eldönti az idő. Az azonban már a bemutatón is nyilvánvaló volt, hogy a megrendelők számára teljesen közömbös a munkája, hiszen az Operaház alig adott saját táncost a premierhez, vagyis eleve nem számolt azzal, hogy az új darab a repertoár részévé válhat. Néhány éve Bozsik Yvette megkapta az együttes táncosait, ám hasonlóan erős olvasatot hozó, kvalitásos *Menyegző*je azóta sem szerepel a repertoáron.