Mestyán Ádám

# A kegyetlen tánc: Frenák Pál

## KÍSÉRLET EGY KORTÁRS STÍLUS DEFINIÁLÁSÁRA

### Előhang

Frenák Pál 1999-től folyamatosan Magyarországon dolgozik. Eleinte szorosan kapcsolódott a Trafó Kortárs Művészetek Házának (a továbbiakban Trafó KMH) megalakulásához, valamint a Trafó KMH alapító-igazgatójának, Szabó Györgynek esztétikai elveihez. 1999-től csaknem minden bemutatóját itt tartotta, s jelentős szubkulturális szegmenst hasított ki a magyar értelmiség–művész–diák hármasságból.[1]

Túlzás nélkül állítható, hogy 1999 és 2005 között a Trafó KMH divatot teremtett a kortárs táncból és a kortárs táncszínházból, s e divat egyik legfelkapottabb tagja (és egyben megteremtője is) a Frenák Pál Társulat, vagyis a Compagnie Pal Frenak. Sajátos látványvilága, különleges mozdulatrendszere, szokatlan témái, egyszóval: egyedi esztétikája a magyar táncosokra is nagy hatást gyakorolt. A Kompmánia, Gergye Krisztián, Ágens, valamint saját egykori táncosai, Juhász Kata, Zambrzycki Ádám, Gergely Attila, de még olyan látszólag távoli alkotók, mint Ladjánszki Márta vagy a Finita la Commedia is bizonyos mértékig hatása alá kerültek. Frenák tehát nemcsak egy sajátos közeg kialakulásához és a közönség megteremtéséhez járult hozzá, hanem egy egész generáció táncszemléletére nyomta rá bélyegét.

Azon darabok, melyek e hatást előidézték, 1999 és 2005 között nagyjából egységesen elemezhetőek. Ezt az időszakot az a tény jelöli ki, hogy a Compagnie Pal Frenak alaptáncosai azonosak voltak – ekkor majdnem az összes darabban szerepel három ikonikus táncos: Juhász Kata, Gergely Attila, Zambrzycki Ádám. 2005 után Frenák nem dolgozott többet velük, így elemzésemben ez az év jelöli a végpontot. De egyébként is úgy tűnik, 2005 után valamiféle váltás és elmozdulás következett be a művész pályafutásában, melynek iránya még nem látható világosan.

Az alábbiakban a jelzett időszakban készült előadásokat fogom kronológiai sorrendben elemezni *(Out of the Cage [Zöld és savanyú], Tricks and Tracks, Lakoma – Festen, KáOsz, Blue Spring, Fiúk, Csajok)*. Nem minden alkotásra jut egyenlő hely és idő, valamint nem térek ki sem Frenák szólójára *(MENnOnNO)*, sem a felújított darabokra *(Gördeszkák)*, sem pedig a koprodukcióban készült alkotásokra (Bozsik Yvette-tel közös darabja, illetve a Krétakör Színház *Phaidra*-előadásának koreográfiája).[2] Négy mű centrális szerepet tölt be: a *Tricks and Tracks*, a *Lakoma*, a *KáOsz* és a *Fiúk*. (A *Blue Spring* című munkát sikertelennek tartom, ezért éppen csak megemlítem.) A *Fiúk, Csajok, Apokalipszis* előadásokat trilógiaként kezelik általában, én a *Fiúk*ra térek ki bővebben, az *Apokalipszis*t pedig már nem sorolom ide, hiszen abban már nem szerepelt egyik alaptag sem. Az Előszóban felvázolt módszertani elvek alapján egységes esztétikai elvként a *kegyetlen tánc* fogalmát igyekszem meghatározni az alkotások strukturális elemzésével is, melynek végső célja az, hogy bemutassa azt a sajátos készletet, mely a frenáki hatástörténetet alakítja.

### Előszó és módszertani megjegyzések a *kegyetlen tánc* fogalmához

A „kegyetlen tánc" Antonin Artaud „kegyetlen színház" kifejezésének direkt átvétele. A „kegyetlen színház" *fogalma* Artaud-nál zavaros, és ezért sok párhuzamos interpretációt találunk. Mégis, ha három eredeti Artaud-szöveghez visszanyúlunk, akkor meglepő párhuzamosságokat találunk a frenáki *oeuvre* alkotóelemeivel.[3] Mintha Frenák ideális kritikusa Artaud lenne, mintha a táncos alkotásai a hatvanas évek Artaud-hulláma után újra aktuálissá tennék a színész elméletét. S ha formabontóan hangzik is: amikor Artaud a „kegyetlen színházról" beszél, mintha a „kegyetlen tánc" fogalmát értené rajta – legalábbis abban a for-

[1] Jellemző adat, hogy 2003-ban Magyarországon 20 előadása volt a társulatnak, amelyen 8000 ember látta őket, míg ugyanebben az évben külföldön 32 előadáson 12 800-an vettek részt, ami azt jelenti, hogy ebben az évben 52 előadáson 20 800-an látták a társulatot. (A Compagnie Pal Frenak közlése.)

[2] A színlapok, bemutatók dátumai és helyszínei a Mellékletben találhatók.

[3] Antonin Artaud: Színház és kegyetlenség. In *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Szerk. Vinkó József. Gondolat, Budapest, 1985, 143– 146. Uő.: A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány). Uo. 147–160. Uő.: A Kegyetlen Színház (Második kiáltvány. Uo. 182–188.

mában, ahogy az Frenáknál megvalósul. Frenák koreográfusi teljesítményén nem változtat semmit, ha a kegyetlen táncot mint képzőművészeti komplex látást is meghatározom: vagyis azt állítom, hogy nem koreográfiai mintákban gondolkozik elsősorban, hanem *képekben* és szituációkban. Ennélfogva gyakran előfordul, hogy az elemző sem mozgást, hanem *képeket* elemez.

Ez az állítás azt feltételezi, hogy a koreográfiai intenció megkülönböztethető legyen a képiségtől. Ez a különbségtétel, úgy gondolom, a gyakorlatban majdnem lehetetlen. Mégis, az a művészi szándék, mely alapegységként a mozdulatot tételezi, különbözik attól a logikától, mely elidőzik bizonyos „megfagyott" képeknél. Ez a különbség a felszín alatt húzódik meg, és olykor stílusteremtő erőként működik. Egyáltalán nem fontos és elsőrendű, hogy ezt a különbséget minduntalan felleljük – jó azonban észben tartani, hogy egy-egy műalkotás létrehozásában különálló erők alkotnak egységet.

Az első módszertani megjegyzés elmélet és gyakorlat viszonyát illeti: az alábbi elemzések keretét a „kegyetlen tánc" fogalma úgy teremti meg, ahogyan az előadásokból levont tapasztalathoz alkalmasnak találtam. Vagyis a létező praxis leírására olyan metaforát igyekeztem kreálni, mely egy történeti kontextusba is illeszthető. Természetesen nem állítom, hogy a művész Artaud alapján dolgozott volna. Azt viszont állítom, hogy a (mozgás)színházi hagyomány alaposabb támpontot nyújt művészetének esztétikai definiálásához, mint a tánctörténet. Ebből pedig az következik, hogy jelen esetben egy táncos a színházi eszmetörténettel írja felül, szövi át a tánctörténetet – amennyiben a Compagnie Pal Frenakot *egyáltalán* a tánctörténet részeként kezeljük, és Artaud-t *egyáltalán* a színháztörténet részének tekintjük.

A második módszertani megjegyzés elmélet és elmélet viszonyát érinti. A „kegyetlen tánc" Artaud „kegyetlen színház" fogalmának nem pusztán tetszetős átvétele. A „kegyetlen színház" szövegeiben megragadható és elkeríthető egy olyan fogalmi mag, amely akkor is megállja a helyét, ha tudjuk, hogy a Kegyetlen Színház mint intézmény két hét alatt csődbe ment, és Jacques Derrida 1966-ban bebizonyította, hogy tézisei tarthatatlanok.[4] Ezt a fogalmi magot ragadom meg és alkalmazom Frenák Pál műveire. Így keletkezik a „kegyetlen tánc" *fogalma*. Intencióm szerint ez a kifejezés nem pusztán a frenáki „stílus" jegyeinek összefoglaló metaforája, hanem egyik jellemzője egy esztétikai és társadalmi ízlésváltásnak, egy olyan ízlésváltásnak, melynek horizontja ma még nem belátható, de azt a módot is befolyásolja, ahogy a gondolkodás általában vett tárgyait (test, tér, idő) kezeljük.

A harmadik módszertani megjegyzés: ezek az elemek az említett időszakból (1999–2005) és az ekkor keletkezett előadásokból származnak. Minthogy kortárs alkotóról van szó, az elemzés nem kíván stílustörténeti jóslásokba bocsátkozni. Vagyis szigorú értelemben vett leíró analízisre épül, és pusztán már kanonizált alkotásokat értelmez újra (és nem bizonyos, hogy a régebbi értelmezéseknél pontosabban). Számos ellenvetés kínálkozhat: például, miért gondolom úgy, hogy későbbi, most még csak születőfélben lévő darabok nem tartozhatnak ide, vagy hogy minden korábbi alkotás idetartozna. Nem gondolom úgy, vagyis a példák sora tetszőlegesen bővíthető, alapja pedig egy meghatározott korpusz. Ugyanakkor egyszersmind felettébb valószínű, hogy az eredetileg a Frenák-darabok példatárán kikísérletezett fogalom elszabadul, vagyis nem frenáki alkotások is idetartoznak majd. Ez is szándékom szerint való.

A negyedik módszertani megjegyzés az artaud-i fogalom kibontását célozza. Mi is a „kegyetlen színház" mint teoretikus konstrukció? Artaud a Bali-szigeti színház párizsi vendégjátékán döbben rá arra, amit előtte ugyan már sokan megírtak: a szöveg uralmára a színházi előadásokban. Számára a „keleti" és a „nyugati" színház közötti különbség (egyfajta koloniális gesztussal) abban nyilvánul meg, hogy a „keleti" színházban „a rendező teremtőereje *elsöpri a szavakat*".[5] [Kiemelés az eredetiben.] Sőt, „egyszerűen tagadása [...] a mi nyugati színházfelfogásunknak",[6] mégpedig azért, mert „tiszta anyagból, tiszta élményből, tiszta valóságból gyúrták".[7] Ez a rácsodálkozás adja a „kegyetlen színház" teóriájának alapélményét. A mester kiábrándul a hagyományos nyugati színházfelfogásból, és 1933-ban látnoki módon olyan színházat követel, mely nemcsak új elvek alapján szerveződik, hanem társadalmi funkciója is van. „Szorongató, katasztrófákkal teli korunkban mind sürgősebb az olyan színház, amely nem marad el az események mögött [...], s amelynek rezgései úrrá lesznek a kor bizonytalanságán."[8] „Húsba vágó színház" az eszménye. A kegyetlen fogalma számára nem egyszerűen a brutalitást vagy a kínzást jelenti,[9] hanem egy létállapotot, illetve *a* létállapotot: „mindaz, ami él, az kegyetlen."[10]

Gyakori hasonlata szerint a színház olyan kegyetlen, akár az álom. Egy szakaszt érdemes hosszabban idézni: „A színház azért éppoly vérengző és embertelen, akár az álom, hogy világossá tegye és mindörökre belénk vésse egy kiirthatatlan és állandó, görcsös konfliktus tudatát [...], amelyben az egész teremtés toporzékol, amiért befejezett lények vagyunk."[11] Vagyis a kegyetlenség nem más, mint egy állandóan jelen lévő, de elérhetetlen valami tudata. A megváltoztathatatlannal való szembesülés őrjítő varázsa, egyfajta transzcendentális szadizmus. Erre a létállapotra az álom, a színház és a kábítószerek nyitnak kaputt. De Artaud valamiféle katarzist, megtisztulást is remél. Ez a színház egyben a társadalmi *megváltás* reményét is hordozza: „a tömegek gondjaira fog összpontosítani."[12]

A színház formai sajátosságait „A Kegyetlen Színház" első kiáltványa mutatja be részletesebben. Első

4 Jacques Derrida: La théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation. *Critique,* no. 230, 1966. Később in *L'écriture et la différence*.

5 Artaud: A Bali-szigeti színházról. In *A könyörtelen színház,* 111–126. Itt: 111.

6 Uo. 115.

7 Uo. 118.

8 Artaud: Színház és kegyetlenség. I. m. 143.

9 „Ez a Kegyetlenség nem, legalábbis nem kizárólag a szadizmust és vért jelenti." Artaud:. Levelek a kegyetlenségről. I. m. 161–164. Itt: 161.

10 Uo. 144.

11 Artaud: A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány). I. m. 150.

12 Artaud: Színház és kegyetlenség. I. m. 146.

követelménye a *„térbeli kifejezésmód”*,[13] melyen a színház fizikalitását, fizikai jellegét érti. Másodszor, a saját nyelv megtalálása, mely egyben a szövegtől való megszabadulást is jelenti. „(...) visszataláljunk egy olyan egyedülálló nyelvhez, amely félúton van a gesztus és a gondolat között.”[14] E nyelv egyben metafizika is, vagy legalábbis mögötte „metafizikai kísértés” lakozik.[15] Ez a nyelv fizikai, vagyis anyagát „a jel szintjére emelt emberi testek” alkotják, aminek ötletét Artaud a hieroglifákból vette. (Frenáknál mindez nem lemondásként jelentkezik, hanem éppen ellenkezőleg: a szavak iránti beteljesíthetetlen vágyként.) Harmadszor: a kegyetlen színház az emberi érzékenységre hat – le kell nyűgözni a nézőt, a feladat az, hogy „rabul ejtsük a néző figyelmét”.[16] Negyedszer, a „kegyetlen színház” *rendezői* színház: a látvány és a cselekmény teljes egészében a rendező felelőssége. Ötödször: a díszlet teljes hiányát követeli (ha a táncban a fényeket díszletként fogjuk fel, akkor ez a feltétel megdől). Hatodszor pedig, az előadás nem írott darabok, hanem témák köré rendeződik.

A fentiekben nem az összes jellemzőt emeltem ki, hanem azokat, melyek relevánsak a tárgy szempontjából. Artaud sokszor következetlen és egymásnak ellentmondó kijelentéseket tesz (például egyszer azt állítja, hogy a hangszerek a díszlet részei lesznek, máskor meg azt, hogy nem lesz díszlet), de azt hiszem, a fentiek többé-kevésbé állandó és megfogható elméleti alapok. Hat pontba foglaltam tehát azt a fogalmi magot, mely egyben a „kegyetlen tánc” fogalmára is alkalmazható. Az alábbiakban először is bemutatom, hogy a *kegyetlen* artaud-i fogalma miként értelmezhető Frenák Pál életrajzi narrációjának kontextusában, majd pedig a konkrét műveket szembesítem a fentiekkel, vagyis hogy a hat jellemző miként mutatkozik meg a frenáki esztétikában. Ez a sajátos komplexum *világ*, ennélfogva világteremtési (stílusteremtési) kísérletként fogható fel.

## 1. Önelbeszélés és kegyetlenség[17]

Frenák Pál süketnéma szülők gyermeke. Első kommunikációs élményei nem szavakhoz, hanem jelekhez kötődnek. Gyakran emlegetett tapasztalata az emberek lesajnáló viselkedése, amikor őt is süketnémának hitték, miközben ő mindent hallott és megértett. Központi emléke a Vakok Szövetségében két süketnéma ember, akik egyben vakok is voltak, s így egymás kezét fogva kommunikáltak. Apja lassan megőrül, hat testvérével együtt állami gondozásba kerül. Az elszakadás sokkja, a kommunikációképtelenség iszonyú megpróbáltatást jelent a kisgyerek számára – s egyben saját testének felfedezését. „Nagyon korán megszállt a démon” – mondja akkor, amikor arról beszél, hogy az intézeti folyosón egy nagy tükör előtt mozgott, és gyötörte a testét.[18] A belső kínokat (melyek nagyon hasonlóak Artaud „fájdalmaihoz”) külső önkínzással, szexuális izgatással és fantáziálással semlegesítette.

Ez az alapélménykészlet határozza meg alkotásait. A világ kegyetlenségét a saját teste iránti kegyetlenséggel dolgozza fel, mintha a tükör előtt saját karját csavargató kisfiú magán hajtaná végre a „büntetést”, melyet pusztán azért kap, mert létezik. A pszichológiai alaphelyzet meglepően hasonlít Artaud élményeire,

1.

2.

13 Artaud: A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány). I. m. 147.
14 Uo.
15 Uo. 148.
16 Uo. 150.
17 Frenák Pálnak három nagy életrajzi interjújáról van tudomásom, és ezek alapján rekonstruálom az életrajzot: Halász Tamás interjúja: Kilépni a takarásból. *Beszélő,* 2001/4. 115–124.; Lőrinc Katalin interjúja és összefoglalása: Irány a jelen. *Színház,* XXXIII. évf. 4. szám, 38–41.(letölthető: http://www.szinhaz.net/index.php?id=286&cid=12219), valamint Varga Mátyás beszélgetése: Emlékek a tükör túloldaláról. *Pannonhalmi Szemle,* 2003. XI. évf. 2. szám, 83–92.
18 Varga Mátyás: Emlékek a tükör túloldaláról. 86.

Frenák azonban mindig belül tud maradni egy olyan határon, ami a színpadra állítást lehetővé teszi. Talán különös, de éppen az az életszituáció, mely fájdalmát okozza, vagyis a hallóként átélt süketnéma-lét adja meg a lehetőséget a fegyelmezetten és szigorúan végzett teátrális munkára. A testi figyelem és gesztusmemória segíti, hogy előtanulmányok nélkül Jeszenszky Endre tánciskolájában tanuljon, majd pedig abban, hogy a nyolcvanas években Franciaországban telepedjen le.

Az emigráció különös tapasztalattal jár: egy nyelv megtanulásával. Azt állítja, hogy a francia az egyetlen nyelv, amelyet jól beszél, hiszen azt tanulta, míg magyarra senki sem tanította. Franciaországban egy óriási jelentőségű esemény éri, melyről keveset beszél: egy

3.

évig a Moulin Rouge táncosa lesz. „Ennek a világnak a professzionalizmusa azonban egy életre beleégett a tudatomba" – mondja később, s talán itt tanulja meg azokat a trükköket, amelyek képessé teszik egy társulat elvezetésére.[19] De nemcsak ezeket, hanem a showvilág teátrális eszközeit is megismeri, melyeket később alkotásaiban felhasznál. A gyerekkori alapélményt, melynek borzalmai az éleslátás és éles tánc képességével ruházzák fel, a show-elemek ismerete, a színpadi rutin és a közösségi munka fordítja át műalkotásokká. Ez a kegyetlen tánc önéletrajzi és elbeszélői forrása. A pszichológiai profil azonban nem adhat teljes képet.

Frenákot interjúi szerint 1999 és 2005 között alapvetően két dolog izgatja: az egyéniség kifejezése és az önazonosság.[20] E kettő összetartozik, a kifejezés maga a nyelvvel van kapcsolatban, s a nyelv felveti a „ki beszél?" kérdését. A frenáki kegyetlen tánc nyelve gesztusok halmaza, egy *esztétikai nyelv,* melynek központi témája nem más, mint maga az érthetőség. A kommunikációról való kommunikáció azt állítja, hogy végül is minden jel félresiklik, a kommunikáció töredékes. A beszélő vagy kommunikátor semmi mást nem csinál, csupán e töredékességen, e félreérthetőségen keresztül magát határozza meg. Az identitás a gesztusokon keresztül konstruálódik.

Frenák darabjaiban a szexuális másságot is erőteljesen tematizálja. A homoszexuális képiség kidolgozott világával jelenik meg a Trafó KMH-ban készített sorozatában. Egész pontosan nem a homoszexualitás társadalmi harcához szól hozzá, hanem testhasználata, a (férfi)testek megvilágítása erotikus és kifejezetten esztétikai tartalmakat hoz felszínre. Ebből a szempontból talán remekműnek lehet nevezni a *Fiúk* című darabot, mely a férfitest és az akrobatika legszebb találkozása egy táncszínpadon.[21] A homoszexualitás és általában a szexualitás esztétizálása Frenák egyik alapvető eszköze. A tükörben látott test idegen testté válik ezekben a darabokban.

1. Tricks and Tracks
2. Lakoma
3. KáOsz

Koncz Zsuzsa felvételei

Ám a művész testhasználata kettős: nemcsak megalkotott, „esztétikai" testképeket hoz létre, hanem durván fizikai, „pozitív" értelemben vett testeket. Mindkettő az identitás ugyanazon pontjára támaszkodik. A gesztusnyelv használata azonban csak az esztétikai testekre vonatkozik, azokra, melyeken nyugvópontra jut a mozgás és a fény, gesztus és zene. A büntetés fogalma valamiképpen az egyik testképből a másikba való átmenetet írja le, ez az a cselekvés, amely átváltoztatja a testeket. A hatalom pozíciója az, ami tudattalan vagy nagyon is tudatos játékot játszik az ártatlan vagy bűnös testekkel.

A fentiekkel természetesen nem az önéletrajzi elbeszélések feltétlen hitelére hagyatkozom, hiszen a narratív identitás kényes dolog. A művész átírhatja, visszavonhatja nyilatkozatait, de törölni már nem tudja őket. Nem kívánom a darabokat lealacsonyítani a pszichológiai szeánszok, gyerekkori élmények vulgárfreudista feldolgozásának szintjére, ennél sokkal összetettebb és bonyolultabb művekről van szó. Azonban Frenáknál a látás-, a figyelem- és gesztuskészlet nem technikai a szó szoros értelmében, hanem egy életszituációból származó örökség. Ennélfogva a kegyetlen tánc és a vele járó ízlésváltozás egy élettörténet generálta paradigma.

19 Halász Tamás: Kilépni a takarásból. 121.
20 Uo. 124., illetve: Sisso: kétszer kettő néha öt. *Magyar Narancs,* 1999. dec. 23. 70.
21 Rényi András mutatott rá először erre a tényre.

## 2. Alapítóesemények

## *(Zöld és savanyú* [Out of the Cage], *Tricks and Tracks)*

Frenák Pál saját társulatának 1990-es párizsi megalapítása óta Magyarországon tartja bemutatóit – még akkor is így volt ez, amikor táncosai között egyetlen magyar sem volt.[22]

Ez a helyzet 1999-ben változik meg, amikor megalakul a Trafó Kortárs Művészetek Háza. A művész úgy dönt, hogy magyar táncosokkal is készít darabot, és a kulturális kormányzat is támogatja – a legnagyobb támogatás mégis Szabó György igazgatótól érkezik, aki rendszeresen meghívja a Trafó KMH-ba. A Compagnie Pal Frenak immáron Frenák Pál Társulatként is működik, első bemutatója *Zöld és savanyú* címmel nagy érdeklődés mellett zajlik, 1999. május 30-án. Ebben már három olyan magyar táncos is részt vesz, aki később meghatározó arcává lesz a társulatnak: Juhász Kata, Gergely Attila és Zambrzycki Ádám. Innentől kezdve a Frenák Pál Társulat sorsa szorosan kötődik a Trafó KMH-hoz, noha nem azonosak.

Tudatos és szándékos döntés volt, hogy Frenák Budapestre jött.[23] Szabó György a Petőfi Csarnokban mutatta be a *Vadócok*at *(Sauvageries)* 1998-ban, és amikor a művész hallott a Trafó KMH elindulásáról, úgy érezte, „hogy Magyarországon van a helye".[24] A *Zöld és savanyú* után döntött úgy Szabó György, hogy felvállalja Frenák darabjainak már akkor is nyilvánvaló jellemzőit – az erőteljes képiséget, a meztelenséget, az akrobatikát, az erős hanghatásokat és a társadalmi tabuk döntögetését. Egyik francia méltatója szerint a *Vadócok*ban „az agresszivitás megtermékenyítő energiákat szabadít fel".[25] A művész már ekkor olyan eszközöket használ, melyek a későbbi nagy darabokban nyerik majd el végső formájukat.

A Frenák Pál Társulat kezdett el a kortárs táncról beszélgetni középiskolai diákokkal, s ezzel a Trafót „nevelő-oktató" intézménnyé is tette. Társulat és intézmény öt-hat éven át vállvetve teremtette meg a magyar kortárs tánc közönségét, sok-sok évnyi lemaradást pótolva. Frenák maga évek óta foglalkozik sérült vagy fogyatékos gyerekekkel Franciaországban. A folyamatban természetesen más társulatok is részt vettek, de tagadhatatlan, hogy mind tömegbázisában, mind a Trafóval való összeforrottságban ez a csapat volt a legnagyobb. Ezért is állítható, hogy Frenák ízlésváltást hozott Magyarországra.

A *Zöld és savanyú* nem sokkal a bemutató után új címet kapott: *Out of the Cage*. Központi metaforája a szabadulás, és minden Magyarországon készült darabja közül a legéletrajzibb – akkor is, ha a művész ezt tagadja. A kezdetben kísérleti alkotásként felfogott rövid (alig félórás) mű táncosait a magyar táncéletben akkoriban szokatlan módon a közönség körbeülte. Míg az alternatív színházakban ez megszokott volt, talán ez az egyik első szabadon körbejárható magyar táncalkotás. Merthogy az előadásnak több „homlokzata" van.[26] Később átalakították, és beillesztették a nézőtér–színpad szokott szembeállításába. (A körbejárhatóság [-ülhetőség] majd a *KáOsz* című munkában tér vissza.)

A tér közepén három zöld vaságy helyezkedik el, a szereplők jobbára madarakként ezeken ugrálnak, néma állatokként mozognak. A gyermekkori emlékanyag letagadhatatlan. A fekete pizsamában ugráló, jobbára tüskehajú alakok a koncentrációs táborok rabjainak képzetét kelthetik. A szereplők – vagyis az az egyetlen identitás, mely több alakot kap – valóban rabok, csakis egymáshoz érhetnek. Ezt a benyomást még csak fokozza az a helyzet, melyben egy süketnéma jelbeszéddel kommunikáló fiú elmesél egy történetet, miközben saját, szaggatott, elfúló hangja megy felvételről. Háta mögött óriási színes mintájú ágy lóg fentről.

A teremtett világ így látszólag teljesen koherens részekből áll, és illeszkedik egy pszichologizáló önelbeszélés konstrukciójába. Ami széttöri a sematikus megközelítést, az a váratlanul berohanó teljesen meztelen nőalak, aki gyönyörű szólót ad elő. Elsősorban az egyensúly képeit mutatja: az ágyak rácsaira feszül rá. Ez a mozzanat radikálisan felülírja az egyszerűsített képletet: a művész immár kilép saját kulisszáiból, hogy valami, a félelem és rettegés alakján túlit, valami igazán „kegyetlenül" szépet mutasson. A második mozzanat fizikai kép: a sötétben csak fénycsíkok látszanak, és a szereplők vadul elkezdik pörgetni az ágyakat. A vészterhes kép mellé vonatzajra utaló zakatolás hallatszik. Fojtott fenyegetés üli meg a levegőt, oly mértékben, hogy az egyik kritikus „az irháját félti".[27]

Az utolsó képben Gergely Attila egy keskeny fénycsíkon közeledik, madárszerűen, ám felegyenesedve mozgva, piros pöttyös estélyiben, mely éppen összhangban van a háttérben lógó ágy színével. Az elbeszélés képei már-már triviálisak, mégis az öngyógyítást művészetté oldják, mégpedig egy kezdeti, kezdetleges eszköztár segítségével, melyet definiálhatunk a kegyetlen tánc *formatív* periódusaként. Adott a *reflektált* beszédnélküliség, az a helyzet, melyben a gesztus és a látvány kommunikál. Az alkotás nem narratíva, hanem téma köré szerveződik. A kép logikája munkál benne.

A kiszabadulás, elvágyódás megérzékítésére először is a helyet teremti meg az alkotó. Frenákra alapvetően jellemző, hogy a színpad „rossz hely", sivár és ellenséges. A táncosok teste ebben a térben hányódik. A testek tompa állatokként vándorolnak, amelyek nem ismerik a dolgok használati értékét – jelen esetben az ágyak pusztán ugrálásra szolgálnak, és hiányzik róluk az, ami emberi pihenésre alkalmassá teszi őket: a paplan és a párna. Az *Out of the Cage* még nem használ klasszikus teátrális eszközöket (dikció, mimika stb.) – a pátosz jelen esetben még a test pátosza.

A *Tricks and Tracks* hozott valódi áttörést a társulatnak. Egyik legnépszerűbb és egyben emblematikus darabjukat 1999. december 10-én mutatták be a Trafó KMH-ban. Szereplői között ott találjuk a társulat alaptagjait: Juhász Katát, Gergely Attilát és Zambrzycki

22 Lásd a Mellékletet.
23 Pl. Tóth Ágnes Veronika: A minőséget nézzük. *Balkon,* 2005; http://balkon.c3.hu/balkon03_10/08minoseg.html.
24 Halász Tamás: Kilépni a takarásból. 123.
25 Pal Frenak, l'enfant sauvage. *Libèration,* 1998. márc. 23.
26 Halász Tamás: Ágyak vonzásában. *Balkon,* 1999; http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/0708/16hal1.htm.
27 Halász Tamás: Ágyak vonzásában.

Ádámot. A *Tricks and Tracks* az *Out of the Cage*-hez képest új formavilágot vezet be. Értékelhető úgy is, hogy az utóbbi „kísérleti tánc-performansz" jellegéhez képest ez már kiforrott, átgondolt testszínházi előadás. Bozsik Yvette táncosa, Jantner Emese kezdi az előadást (az általa megformált „alakot" később Lisa Kostur veszi át). A kezdés nem más, mint egy kép, *a* kép – a koreográfus jellemző módon a továbbiakban inkább képekben és akciókban gondolkodik, mint koreográfiai tervekben. A hideg, üres színpadkép nem unalmas – Frenák Pál a fények alkalmazását tökéletesen illesztette a cselekményhez.

A mintegy ötvenperces darab kezdő képében magas nő áll vörös ruhában, magas sarkú cipőben egy fehér fal előtt. Éles fény vetül rá, tompa, súlyos zene szól. A nő mintha félne valamitől, vagy inkább mintha nekilökték volna a falnak, mintha kilökték volna valahonnan. Mégis ellenáll, egész kiállása dühös, büszke, acélos. Hirtelen vörös anyag vágódik a feje fölé – festék-e, sár vagy vér, nem tudható. Ezek a csíkok végig ott maradnak a falon, és meghatározzák a mű alaphangulatát. E felcsapott anyagdarabok sebhelyekké válnak, valami rettenetes és elmondhatatlan lenyomataivá. Piszokká a hófehér felületen – jeleként annak, hogy valahol mélyen a dolgok egyáltalán nem rendezettek, iszonyatos feszültségek és fájdalmak tartják egybe ezt a felszínt, mely épp azért ilyen tiszta, mert annyira mocskos ott belül.

A jelek az előadás meghatározó metaforái és alkotóelemei. A központi jelenetben, azaz Gergely Attila és Juhász Kata szólójában a táncosok meztelen testére jelek vannak rajzolva – ezek a kritikusokban a kalligráfia, a hierográfia és egyéb, test és írás közötti fogalmak képzetét hívják elő. Ugyancsak gyakran hivatkoznak Frenák akkoriban Japánban tett tanulmányútjára is. A *Tricks and Tracks* központi motívuma a jel. Jelek a testeken, s maguk a testek is jelek. Jel Zambrzyczki Ádám mozdulatlan arca is, míg az általa játszott alak mintha a *Twin Peaks* egyik megelevenedett démona lenne. De jelek a fények is: a keskeny, szűrt fénysávok, melyek sokszor épp úgy helyezkednek el, mintha egy résnyire nyitott ajtó mögül jönne a fény. A legjellemzőbb azonban az a mozzanat, ahogy a táncosok be- és kimennek a színpadról. Gyorsan, komolyan, célszerűen, mintha kiképzésen lennének. A bevonulás egyben támadás, a kimenetel pedig büszke hátrálás.

A mű lehatárolt képekből és meghatározott számú jelenetből áll. Mint egy videoklipben, pontos vágások és elhatárolások szakítják meg a folyamatot. A *mozaikszerű* építkezés ezentúl jellemzője lesz a Frenák-daraboknak. Mégis összeáll a koreográfia, hiszen a motívumok, az erős térhasználat és Fred Bigot élőben kevert techno alapú zenéje egybefogja. Alapvetően öt rész tagolja: a kezdő kép, a Juhász–Gergely duett, egy együttes szinkron koreográfia, Frenák egy „magánjelenete" és a finálé. Az öt panel önmagában alkot egy-egy csúcspontot, fokozatosan erősödve, mígnem a mű esztétikai értelemben „túllendül" önmagán, és voltaképpen önmaga parafrázisává válik. Ez a végső fázis nem más, mint a színházon kívül a legesztétizáltabb világ beemelése: a divaté.

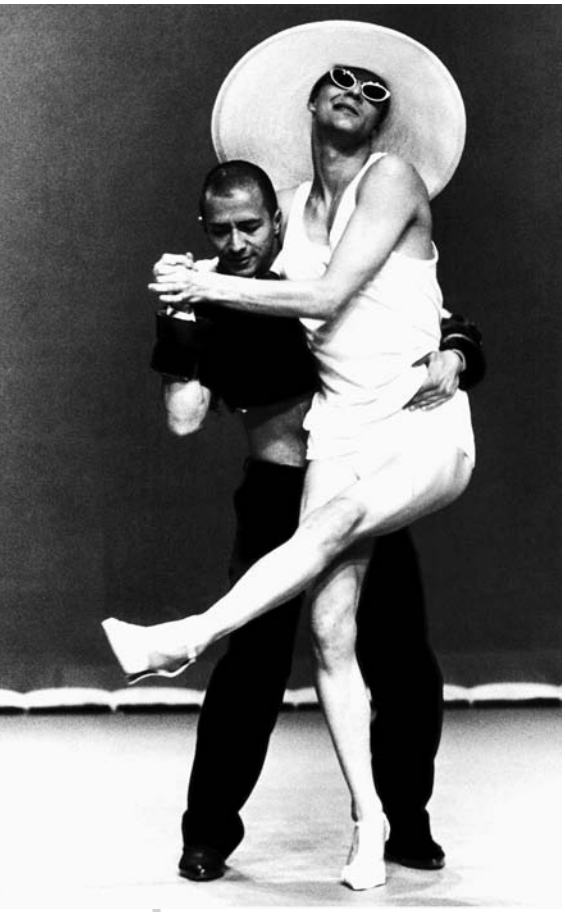
A *Tricks and Tracks* a korábbi alkotások összes technikai erényét egyesíti: a függeszkedést, az akrobatikát, a meztelenséget, a félelmetesen összetett zenét, a megkonstruált esztétizált, túl édes képeket és a kegyetlen spirálíveket. Juhász Kata talán legnagyobb (és legveszélyesebb) szerepében felülről ereszkedik alá, enyhe spirálban körözve. Gergely Attilával alkotott szólójában állatokként csapódnak össze, és emberekként ölelik egymást. A csupasz testükre rajzolt jelek mintha szövetet alkotnának a bőr, az izzadság és a térre vetülő kék fény hármasában. Mindketten meztelenek, kopaszak és zömökek. Míg Juhász Kata felülről függeszkedik, Gergely Attila alulról fogja – megszerzi, elengedi, menekül előle és üldözi. A földi és égi szerelem játéka ez. Ahogy egy kritikus megjegyzi: „Ez az epizód magába sűríti a társulat produkcióinak jellegzetességeit."[28] Juhász Kata spirálja után az „alapítódarabokban" játszó régi társ, Christine Merli adja elő újra a spirált. Félelmetesen pörög újra és újra. A matematikai térhasználat, a kiszámítottság ez idő tájt a darabok egyik fontos jellemzője.

A szinkron mozgás nagy, plenáris össztánca voltaképpen már a végső, show-szerű finálét vetíti előre. Az alakok az *Out of the Cage*-hez képest immáron egyéniek – önálló arccal, ruhával és jelenetekkel rendelkeznek. Így amikor mégis „szinkronba" váltanak, az a kényelmetlen érzés keletkezik, mintha össze nem illő, véletlenszerűen kiválasztott szereplők hajtanák végre ugyanazt a parancsot. A különböző ruhák egy ultramodern divatshow érzetét keltik. A végső képben Frenák valóban kifutónak használja a színpadot. Előtte azonban még a művész „nagyjelenete" zajlik: hófehér kapucnis köntösben csoszog be, mint valami földöntúli hótündér. Fehérre festett arca mintha csodálkozna. Zambrzyczki Ádám hirtelen lerántja róla a leplet, és belecsókol a nyakába. A meztelen figura lassan hátralép, egy pillanatra megáll egy ajtószerű beugróban, és a rá vetülő fényben nyújtózkodik – ez a beállítás több későbbi alkotásban is feltűnik. Ezt és az ebből kifejlődő későbbi ajtó-szituációkat én összefoglaló néven „ajtó-effektusnak" neveztem el.

Mozdulataiban ez a darab a földé. A szereplők hangsúlyosan sokat érintkeznek a földdel, fekszenek, gurulnak, dobbannak, ülnek. Felületekhez lapulnak, tapadnak. Az egyetlen kiáltó ellentét Juhász Kata égből alá-ereszkedő alakja, végül azonban ő is a lenti világ tagjává válik. Nem hangzik el egyetlen értelmes mondat sem, noha a kommunikáció vágya súlyosan ráül a darabra, még a zene is szaggatott. Egyetlen alkalommal fut körbe Gergely Attila artikulálatlanul üvöltve – mozgása kissé idiotikus, eltúlzott, képregényszerű. A beszéd, vagyis a kifejezés ebben az alkotásban mégsem a mozgásé és nem is a jeleké. A jelek nem a kommunikáció részei, hanem önálló minták. Nem puszta dekorációk, de nem is beszéd jelei – a *jelek iránti vágy* jelei. A *Tricks and Tracks* központjában mégsem a nyelvnélküliség áll, hanem egy *világ* felvázolása. Ez a világ – legyen belső, képzelt vagy múltbeli – teljes egészében a *Lakoma* és a *KáOsz* című darabokban teremtődik meg.

Kérdés persze, hogy a fent vázolt mozzanatok menynyiben ennek a sajátos világnak a jellemzői, és meny-

28 Stark R. László: Az anyag eltáncolja önmagát. *Magyar Hírlap*, 2000. április 26. 7.



1.

2.

1. Blue Spring
2. Fiúk
3. Csajok
4. Apokalipszis

nyiben tekinthetők önálló stílusnak. Felvethető, hogy a „kegyetlen tánc" voltaképpen semmi mást nem jelent, mint ezt a világot, és mindazok, akikre többé-kevésbé hatással van vagy lesz, egyszerűen részesülnek ebből a világból. De nem mossuk-e ezzel egybe a művészi teremtett világ fogalmát és a sajátos stílust? S abból, ha Frenák nem teremtené meg ezt a sajátos világot, következnék-e, hogy tulajdonképpen elhagyja a kegyetlen tánc stíluskategóriáját?

## 3. Egy világ kibontása

### *(Lakoma, KáOsz)*

A *Lakoma* és a *KáOsz* bemutatói, vagyis a 2001 és 2002-es évek páratlan sikert és népszerűséget hoztak a társulatnak. Ezek a darabok monumentálisak, érettek. Összekapcsolódik bennük a technikákkal kísérletező kedv, a gyermekkori élmények feldolgozása, az önazonosság-keresés, és mindezt egy új elem fogja egybe: a társadalomkritikai él. Mindkettő tükörszerűen, felnagyított rémálomként köpi vissza a nézők arcába a posztmodern nagyvárosi lét fragmentált elemeit. Ez a vonás teljes mértékben rokonítja Frenákot Artaud-val.

A *Lakoma* igen különös darab, melyet a dán Dogma csoport *Festen* (Lakoma) című első filmje inspirált. (A filmet Magyarországon *Születésnap* címmel vetítették.) A *Lakoma* cím többirányú jelentéstartalommal rendelkezik (a dán szó gyöke, a *Fest* a germán nyelvekben ünnepet jelent). Egyrészt Platón egyik legismertebb dialógusának címe ez, melyben összekapcsolódik a Szép és a Jó ideája, s tárgya nem utolsósorban Erósz létének tisztázása. Természetesen a görög ideál jegyében az egymásba szerelmes férfiak párbeszéde ez. Azóta azonban a „lakoma" szó nemcsak az eszegetés közbeni szellemes eszmecserét jelöli, hanem erős infernális tartalommal is telítődött. A pazarlást, a tespedt élvetegséget, valamifajta szellemi és testi hanyatlást is takar. A filmhez ez a motívum kapcsolja a legszorosabban; annak tulajdonképpeni cselekménye ugyanis folyamatos evés, „lakomázás" közben zajlik.

A *Lakoma* az előző darabokhoz képest több szempontból is újdonságot hoz. Először is sokszereplős – készítésében tíz táncos mellett részt vesz a magyar underground művészeti élet több személyisége is (Vajdai Vilmos, Gergely Attila). Másodszor: címadásával konkrétan kapcsolódik egy erősen társadalomkritikus műalkotáshoz, így is cáfolva az önéletrajzi feldolgozások vádját. Harmadszor: a darabban a színek dominálnak – ami az eddigi fekete-fehér világhoz képest határozott váltás. Negyedszer: nemcsak egyénítettek a szereplők, hanem határozottan szürreálisak, olykor karikaturisztikusan egy-egy típust képviselnek (például a Juhász Kata által játszott „szőke nő"). Ötödször: a darab alkotóelemeiben, vizualitásában és zenéjében a kortárs szubkultúrák ízlésvilágát tükrözi (elsősorban a melegés a techno-kultúra motívumai jelennek meg). Ugyanakkor megmaradnak Frenák Pál régóta ismert jelenetei és mozgáskombinációi.

Nemcsak a megjelenítés módja fragmentált, hanem maguk a darabba épített minijelenetek is töredékesen illusztrálják az egyes társadalmi jelenségekkel szembeni kritikai attitűdöt. A színpad közepén rézsút óriási asztal található, körülötte öt függőhinta. A padló zöld, a díszletként használt függönyök általában mélysárgák, de sokszor megváltoztatják a színüket. Talán soha nem készített még ilyen „színes" alkotást a koreográfus, mégis megőrzi a steril „műtő-jelleget". A frenáki „világ" kibomlása akusztikus értelemben is teátrális: nemcsak gesztusértékű zenék szolgáltatják a hátteret, hanem kiáltások, üvöltések és testcsapódások is. A kegyetlen tánc világának esztétikája vegyes és tagolt, hiszen miközben akusztikai és vizuális értelemben is a fizikalitást hangsúlyozza, a darab végén a fizikalitástól való elszakadást dokumentálja.

3.

Koncz Zsuzsa felvételei

4.

Az egyik kulcsfigura a Zambrziczki Ádám által megtestesített, felülről leeresztett, némán kapálódzó alak, akit tágra nyílt szeme és kétségbeesett akarása szükségszerűen áldozattá tesz egy őrültek lakta világban. Ő testesíti meg a kvázi-narratív, az eseményekbe beavatkozni képtelen, sérült szereplőt. Egyik lábán és egyik kezén csatokat visel, mintha mozgássérült volna. Ő zárja végül a darabot is majd. A mozgások és történések párhuzamosak, és minden eddiginél jobban megosztják a néző figyelmét. Bizonyos értelemben ez Frenák „legvastagabb", legtöményebb alkotása az egy pillanatba zsúfolt akciók számát tekintve. Megjelenik az „ajtó-effektus" is: a színpad jobb oldalán levő fénycsíkban egy figura vonaglik – ezúttal mintha saját magával szeretkezne, miközben elszív egy cigarettát. Ez a figura voltaképpen előzménye és egyben pandanja a „sérült" fiúnak.

A kötél-jelenet maga a „lakoma": az akrobatát leszedik a kötélről, és a középütt álló asztalon, mint a marakodó kutyák, letépik róla a ruhát. Az immáron meztelen táncos éteri zene kíséretében mutat be egy pazar szólót a kötélen. Ez a mű narratív csúcspontja, mely a voltaképpeni üzenetet hordozza: a felfelé törekvőt széttépik az alsóvilág-beliek, ám ez az áldozat szükséges a szépség eléréséhez. A legérdekesebb ebből a szempontból a darab igencsak esztétizált vége: a szereplők meztelenül jönnek be a félhomályban, és a felülről aláhulló fehér törölközőkbe öltöznek, miközben a „sérült" szereplő némán áll a közönség előtt. Majd a hintákra ülnek, és az idillikus, mennyei életképbe hirtelen egy nagy adag sár fröccsen, s szétspriccel a hófehér asztalon. Egy korábbi interpretációmban itt ért véget a darab, nem számítottam hozzá a következő jelenetet, melyben egy kis „show-tánc" után az *Are you lonesome tonight?* című Elvis-számra felkérik a nézőket, és táncolnak velük. Most korrigálom önmagam.[29] Azt gondolom ugyanis, hogy a szinte banális és közhelyes üzenetet, vagyis az egymás iránti figyelem fontosságát és az ehhez hasonló, egyszerű, sőt romantikus igazságokat ez az utolsó, igencsak személyes és ugyanakkor ironikus jelenet, egyfajta utóiratként, valódi tartalommal telíti.

A fehér felület beszennyezése, a szereplők kvázi-bűntelenné válása mind pusztán egy aránylag könnyen behatárolható teátrális narratíva és esszencia szolgálatában áll. Egyúttal a *Tricks and Tracks* kezdő képének párját alkotja. Az igazi katarzis és a darab valódi értéke ezzel szemben éppen abban a finom interperszonális gesztusban áll, melyet a végén tesznek a szereplők. A „show-tánc" itt azt takarja, hogy egy sorban állva szinkron mozdulatokat hajtanak végre, igen közel a közönséghez. Ezek a mozdulatok a felsőtest elcsavarásából (a Frenákra oly jellemző spirálmozdulatok) és bizonyos kézjelekből állnak, mintha valóban valamiféle nyelvből (süketnéma nyelvből) állna ez az „utóirat". A közönség „megtáncoltatása" pedig közösségi gesztus, bevonás és vigasztalás egyben, melynek valóban legautentikusabb és legelcsépeltebb kísérete az Elvis-szám. Be kell látni, hogy azt a katarzist, amivel a kegyetlen tánc manipulál, a *Lakoma* egésze és a végjáték *közötti* feszültség hozza létre.

Ebben az értelemben a drámaszerkezetet a többi darab nem őrzi meg. A *Carmen*-témára született *KáOsz* a teatralitás hasonló eszközeit használja, ám struktúrájában egészen más. A *Lakomá*ban kibontott világ egy új maszkját mutatja meg a *KáOsz*ban, melyben a központi elem egy bokszring. Ez a térelem meghatározza a történéseket, és pusztán konnotációs mezejénél fogva, minden klasszikus koncepciónak ellenszegülve, az *erőszak* terét választja a szerelem megmutatására. A monumentális díszlet alkalmazása látszólag ellentmond a díszlet

29 A darab bemutatója után megjelent kritikámból többször is idézek jelöletlenül az elemzés során, mintegy átdolgozva és revideálva akkori meglátásaimat. A legfontosabb változás az, hogy akkor a darab „vége" után következő játékot nem számítottam az alkotáshoz, legalábbis elemzésemben nem foglalkoztam vele. Most úgy vélem, hogy akkori interpretációm korrigálásra szorul. Lásd Mestyán Ádám: Kultusz és áldozat. *Ellenfény*, 2001. 2. szám.

teljes hiányát követelő alapelvnek, a ring azonban jelen esetben nem díszlet, hanem egy eleve jelentéstelivé tett üres tér, maga a színpad. Egyetlen, díszletelemnek tekinthető tárgy akad ebben az előadásban, ez pedig egy szülőszék a ring egyik sarkában.

A nézők – ahogy az *Out of the Cage*-ben is – körbeülik az előadást, ám az asztalok és borospoharak azt az érzetet kelthetik bennük, mintha egy elegáns étteremben néznék a vacsorához járó esztrádműsort. Mintha a *Lakoma* folytatásaképpen – az ott „megtáncoltatott" nézők után – egyfajta közösségivé válás menne végbe, legalábbis a térben-lét értelmében. A táncosok, amíg a színpadra nem lépnek, a ring körül álló kis fehér székeken ülnek, tehát szem előtt vannak – se belül, se kívül, de mindenképpen *látva*. A látottság és a fájdalom, a születés fájdalma a központi elem ebben az előadásban, melyben a frenáki világ – vagy ha jobban tetszik: a kegyetlen tánc stílusa – új elemekkel gazdagodik.

Ezek az új elemek elsősorban abban – vagy éppen *azért* – jelentkeznek, mert ez az egyik legpesszimistább Frenák-mű. A világítás szinte teljes hiánya (csak egyfajta kék UV-derengést láthatunk, illetve fénykockák emelik ki az egyes mozzanatokat), az egynemű ruhák és ezáltal az uniformizált karakterek (nincsenek egyénített figurák, csak egyéni cselekedetek és mozgássorok), valamint (a leszbikus szextől az önkielégítésig terjedő számos szexuális utalás ellenére) az erotika feltűnő mellőzése teszi a művész pályájának legsötétebb alkotásává a *KáOsz*t, nem annyira a durvaság, inkább az árnyékosság torokszorító fenyegetése értelmében. Olyan ez, mintha árnyék borult volna a *Lakoma* amúgy sem szívderengető, de legalább színes világára. A fekete zakóba öltözött figurák között egyetlen színes akad: az elején még kikiáltóként tevékenykedő Takátsy Péter az egyik kulcsjelenetben óriási vörös szoknyában jelenik meg.

A fülledt és precíz előadás során eljön az a pillanat, amikor a táncosok egy sorban ülnek a ring egyik oldalán, a kötelek alatt. Miközben Takátsy vörös szoknyában áll a ring közepén, és simogatja magát, a szereplők egyszerre beleharapnak a fejük felett lévő kötélbe. Amikor elengedik, egyenként felüvöltenek. Ez az ikonikus kép a *KáOsz* létleírását adja: nincs igazán kiút, csak a köteleket harapjuk mindhiába. Az új elemek mellett két régit mindenképpen érdemes kiemelni.

Az első az „ajtó-effektus" látszólagos hiánya – a tér ugyanis elvileg nem teszi lehetővé, hogy a jobb oldalon megnyíljon az ajtó, hiszen körben nézők ülnek. A keskeny fénysávot azonban a székeken ülő táncosokra irányítják, akik az így nyert, körülbelül egyenes fényvonalban lágy dzsessz mellett cigarettára gyújtanak, és simogatják magukat. Mindenki. Tehát ugyanaz az effektus most több személy által ismétlődik meg, immáron eltéveszthetetlen védjegyként. Úgy tűnik, nem is a térbeli elrendezés, hanem a *szituáció* bír motivikus jelleggel.

A másik új formában megjelenő, de régi elem Juhász Kata és Gergely Attila duettje, mely ezúttal cseppet sem metafizikai – mint a *Tricks and Tracks* esetében volt –, hanem határozottan brutális, igencsak agresszív és földi. Egyetlen ágyékkötőben, mint két kopasz gladiátor esnek egymásnak, és mintha iszapbirkózást látnánk, csúsznak és esnek. Ez a duett a maga brutális izmaival, kopaszságával, valamint a vetődéseknek és dobbanásoknak a figyelmet a test súlyosságára irányító direkt jellegével mintha tökéletes ellentettje volna a *Tricks and Tracks*-beli koreográfiának. A kötelek is teljesen hiányoznak, a szereplőket se légies akrobatika, se mennyei operaária nem kíséri.

A *KáOsz* befejezése abban az értelemben is a *Lakomá*ra hajaz, hogy egy látszólag idegen elem vet véget a darabnak: egy divatbemutató, melyben az addig uniformizált táncosok Király Tamás vörös ruhafantáziáit mutatják be. A Carmen-lét, melynek Frenák a legdurvább fizikai jellegét mutatta be az előadás folyamán, végül irónia tárgyává válik. Csakhogy itt nincsen feszültség a darab súlya és a vég súlytalansága között, mégpedig azért, mert hiányzik a személyes aspektus: a divatbemutató manökenjei semmivel sem emberibbek, mint az egyenzakót viselő táncosok. A két bokszoló a darab vége előtt puszta időkitöltés: miközben eldönthetetlen, hogy Krausz Alíz a szülőszéken ülve maszturbál-e vagy szül, de mindenképpen őrjöng, ők azt az időt fedezik, míg a többiek átöltöznek. A nőgyógyászati széken sóhajtások és légzés-hangok kíséretében vonagló fiatal nő látványa az előadás igazi végpontja.[30]

A *KáOsz avagy Carmen 7x* című alkotásban a performanszjelleg dominál. Egyre erősebb a képiség, a míves mozdulat helyett a test fizikai valósága tétetik ki. Ez a testiség ezúttal nem esztétizált, hanem éppenséggel ellenáll minden ilyenfajta kísérletnek. Vagyis a *KáOsz* olyan képi elemekből alkotott teátrális manifesztum, mely a képiség ellenében mutatja be a fizikalitást. A kegyetlen tánc stílusa azon a feszültségen alapul, mely test és kép között feszül.

## 4. Kitérés és visszatérés

### *(Blue Spring, Fiúk, Csajok)*

A *Blue Spring*et a 2003-as Budapesti Tavaszi Fesztiválra készítette Frenák Pál. Ez a darab némiképpen kilóg jelen elemzés keretei közül, hiszen minimális díszlettel és olykor szöveggel is rendelkezik. A szó szoros értelmében vett tánc nem igazán szerepel benne.[31] Olyan, határozottan performansz jellegű alkotás, melytől az avantgárd színházi elemek sem állnak távol. Ezért az alábbiakban röviden bemutatom ugyan, ám ez a mű nem illik a kegyetlen tánc stílusába, vagyis nem a test és kép viszonya határozza meg a logikáját. Sokkal inkább egyfajta szexuális, pornografikus kíváncsiságról van itt szó, mely érdekes módon

30 Már csak azért is, mert az előadás későbbi verzióiban nem szerepel ez a mozzanat.

31 A darabról megjelent magyar kritikák közös jellemzője a mozgás hiánya miatti elmarasztalás. Pl. Helmeczi Hedvig: Tavaszi Szellemképek. *Balkon,* 2003/5. szám. http://balkon.c3.hu/balkon03_05/14helmeczi.html; Sőregi Melinda:. Elbeszélt mozdulatok. Kontextus http://www.kontextus.hu/ hirvero/tanc_04_01.html.

semmit sem akar a testről mondani, annál inkább a pszichéről.

Már a kezdő képben szembesül a néző saját magával, vagyis egy óriási kivetítővásznon a saját képét láthatja. Majd egy szadomazo ruhába bújtatott nő jelenik meg, aki végül egy üvegfal mögött állva a nekidobált tojásokat nyalja. Juhász Kata jelenete emblematikus: a nézők között áll, a saját kivetített képével szemben, és igenlően rázza a fejét, ha egy testetlen hang a nevét mondja, és nemlegesen, ha egyéb nevet. Közben vízcsöpögést hallunk, és Kata kopasz feje a gyerekinternátusok és/vagy a náci haláltáborok képzetét idézi. Ezek az összefüggéstelen képek még zavarosabbá válnak, amikor a következő jelenetben Gergye Krisztiánt Miguel Ortega elveszi feleségül. Talán a tánc vagy a test sajátos látásának hiánya miatt az előadás „homlokzata" bántóan egyenetlen.

Egyetlen koherens történés található a *Blue Spring*ben, és ez nem más, mint egy üvegketrec, melyben egy férfi és egy nő „belső életét" láthatjuk. Az akváriumban léteznek, táncolnak, szeretkeznek, beszélnek és szülnek. A születés igen érdekes, ugyanis a nő végül egy halat hoz világra, melytől elborzadva sikoltozni kezd. Időközben az akváriumon kívül megjelenik egy óriási teknősbéka is, amely teljesen funkciótlanul bemászik és kimászik a színpadról. Az akváriumba folyamatosan csöpögő vízben megszülető hal lehetne valami érdekes jelkép is, ám végül éppúgy súlyát veszti, mint a többi, nem szervesülő kép. A darab végén egy világító rózsaszirmokból álló „boát" viselő alak jelenik meg – a tökéletes sötétségben szép, édeskés és elcsépelt kép. A *Blue Spring* kudarcként vonul be a frenáki eseménytörténetbe.

Következő alkotása, a *Fiúk*, 2004-ben, talán éppen ezt ellensúlyozandó, egyfajta visszatérést – sőt radikális visszatérést – jelent a korábbi alapelvekhez. Ez a darab visszahozza a *Tricks and Tracks* óta hiányzó kötéltechnikákat. A *Fiúk* tisztasága újra előtérbe állítja a már-már elvesztett mozdulatot, miközben megtartja az olyannyira erős képben gondolkodást. A test és a kép közötti feszültség ebben a darabban harmonikusan úgy marad fenn, hogy megszűnik feszültség lenni, mert a (férfi)testek oly mértékben esztétizálódnak, hogy maguk válnak képekké. Ez a túlesztétizáltság azonban nem teszi giccsessé a látványt, ellenkezőleg: éppenséggel így őrződik meg a testek bizonyos eszszenciája, mely csak így, képként lehetséges.

Kimutathatóak bizonyos, a szóban forgó átalakulást és megmutatkozást lehetővé tevő stratégiák és eljárások, melyek átfedésben vannak az Előszóban felsorolt, a kegyetlen tánc stílusát definiáló hat alkotóelemmel. Mielőtt ezeket kifejteném, érdemes egy, a darab egész meta-pozíciójára vonatkozó megjegyzést tenni: a *Fiúk*at az ún. „ajtó-effektus" pozíciója rendezi, vagyis a színpad jobb oldalán lévő ajtó az a pont, ahonnan a meta-koreográfia kiindul. Ez nemcsak a mozgásanyag térbeli eloszlását definiálja; ebben a darabban az eszköz- és díszlettelenség dominál, s e puritánsággal párhuzamosan a fények, a világítás szerepe hihetetlenül megnő. A mű jelentős részét a világítás sajátosságai ruházzák fel új jelentésekkel. A látvány fizikalitásának hangsúlyozása az alkotás egyik lételeme, ugyancsak központi helyet foglal el a társadalmi sztereotípiák boncolgatása, ezáltal egy gender központú olvasat válik megalapozottá.

A kötelek határozzák meg nemcsak az eszközöket, hanem az interpretációs irányokat is – lehetetlen anélkül közeledni az alkotáshoz, hogy a kötelek szimbolikáját és használatát ne elemezné az ember. A *Fiúk* éppannyira szól a kötéltechnikákról, mint a férfilétről magáról. Sőt, a férfilét maga egyfajta kötél-metaforává válik és viszont: a fiúi világ földet és eget összekötő, a lent és fent közötti spirált olykor kiegyenesítő, a társadalmi és biológiai nem transzformációját új megvilágításba helyező *köztes* létforma lesz. A három kötél négy férfi-alakja átalakuláson és bizonyos szenvedéstörténeten megy keresztül, még akkor is, ha ez a szenvedés nem direkt, és nem tudatosan ábrázolt.

A kezdetektől hihetetlenül kemény és pontos mozgások jellemzik a koreográfiai tervet, mely nemcsak vertikálisan (vagyis nemcsak a kötelekben) gondolkodik, hanem horizontálisan is. E keménység legjobb kifejezője a rohanás – az ajtótól indul, és a kötélhez érkezik, pontosabban: a rohanás végpontja már a levegőben van, már ég és föld közötti kilendüléssel kapjuk meg az ajtótól vagy már az ajtó mögül elinduló energiaív végpontját. A végpontok nem végpontok, hanem inkább átcsatolópontok, ahol a kezdeti energia átalakulva továbblendíti a mozgást. A kötelekkel folytatott játékok esztétikáját Rényi András az *akrobatika esztétikája*ként fogalmazta meg. Én e helyütt egy másik aspektust emelnék ki, nevezetesen a kötelek megelevenítését, melyek hol falloszként, hol szeretőként, hol kígyóként szolgálnak a táncosok számára.

A férfi-képeknek többféle megfogalmazását is láthatjuk a darab folyamán. Az első a már említett *mediális* jelleg, mely egyfajta metafizikai szépséggel és szomorúsággal ruházza fel a sémát. Képileg ez úgy fejeződik ki – és itt is tetten érhető egyfajta *rezonancia* a képzőművészeti és a koreográfiai gondolkodás között –, hogy a három kötelet összefonják, és az összefonás által keletkezett különös fészekben vergődik-mozog az egyikük. A második felfogás talán Frenák pályafutásának legszebb mozzanata: három táncos hátát és fenekét látjuk csak felülről megvilágítva, úgy, hogy minden egyes izmuk külön látszik, és mozgásuk révén külön életet él. Mintha valami különös, életre kelt ókori torzókat látnánk, vagy idegen, göcsörtös lényeket, esetleg Bacon húsainak egy különösen esztétizált változatát. A férfiasságnak ezt az intim, belső és gyönyörű interpretációját még soha nem érte el a művész, noha szükséges megemlíteni, hogy szólójában *(MENnOnNO)* Frenák hasonló finomsággal közelíti meg a testet. A harmadik, direkt társadalomkritikai éllel rendelkező képben fiúk cumiznak, majd pedig különböző testépítőpózokat vesznek fel. A gyöngeségnek és az erőnek ez a humoros, ironikus mixtúrája épp a közhely határán mozog, mégsem ragad benne.

A *Fiúk*ban Frenák soha nem látott gazdagságban alkalmazza sajátos mozgásanyagát, miközben teljességgel hiányoznak az olyan panelek, melyek a korábbi munkákban már megszokottá váltak, és a későbbiekben is visszatérnek. A kegyetlen tánc „táncszerűsége"

## FRENÁK PÁL MŰVEI (2006-IG)

Az alábbi művek szereplőlistái a bemutató időpontjában szereplő alkotókat sorolják fel, és nem jelölik a későbbi (akár teljes) szerepcseréket.

1. **Vadócok.** Bemutató: 1998. Petőfi Csarnok. Előadók: Frenák Pál, Pascal Giordano, Raphael Kaney, Dimitri Kruis.
2. **Zöld és savanyú – Out of the Cage.** Bemutató: 1999. május 30. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Előadók: Juhász Kata, Gergely Attila, Zambrzicky Ádám, Hatvani Zsolt (később: Pascal Giordano), Frenák Pál, Christine Merli.
3. **Gördeszkák.** (Eredeti francia: 1993.) Magyar bemutató: 1999. december 6. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Juhász Kata, Christine Merli, Gergely Attila, Pascal Giordano, Zambrzycki Ádám.
4. **Tricks and Tracks.** Bemutató: 1999. december 10. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Christine Merli, Juhász Kata, Jantner Emese (később: Lisa Kostur), Gergely Attila, Miguel Ortega, Zambrzycki Ádám, Frenák Pál.
5. **MENnOnNO** (szóló). Bemutató: 2000 október 6. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplő: Frenák Pál.
6. **Ito és Szajuri** (Bozsik Yvette-tel közösen). Bemutató: 2000. október 6. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Bozsik Yvette, Frenák Pál.
7. **Festen (Lakoma).** Bemutató: 2001. március 8. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Juhász Kata, Jantner Emese, Zarnóczai Gizella, Csabai Attila, Frenák Pál, Gergely Attila, Molnár Péter, Dirk Schambacher, Takátsy Péter, Zambrzycki Ádám.
8. **KáOsz — Carmen 7x.** Bemutató: 2002. március 21. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Miriam Friedrich, Juhász Kata, Gergely Attila, Zambrzycki Ádám, Tuza Ritter Bálint, Miguel Eugenio Ortega Alvarez, Takátsy Péter, Frenák Pál, Krausz Alíz, Gáspár Gyula, Molnár Róbert.
9. **Blue Spring.** Bemutató: 2003. március 13. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Gergely Attila, Gergye Krisztián, Juhász Kata, Lisa Kostur, Miguel Ortega, Püski Klára, Zambrzyczki Ádám.
10. **Fiúk (Les hommes caches).** Bemutató: 2004. március 25. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Miguel Ortega, Gergely Attila, Rolando Rocha, André Mandarino.
11. **Credo Hysterica, avagy a Csajok.** Bemutató: 2004. május 21. Nemzeti Táncszínház. Szereplők: Solange, Juhász Kata, Lisa Kostur, Kolozsi Viktória.
12. **Apokalipszis — Frisson.** Bemutató: 2005. március 31. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Kolozsi Viktória, Johanna Mandonnet, Nelson Reguera Perez, Guillaume Saunier Martinez.
13. (2005: Frenák Pál a Krétakör Színház **Phaidra** című előadásának koreográfusa.)
14. **Mill An.** Bemutató: 2006. március 2. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Táncolja: Újvári Milán.
15. **Tra-ce.** Bemutató: 2006. október 19. MU színház. Táncolja: Várnagy Kristóf.

**Magyarországi ősbemutatóval, de francia társulattal bemutatott darabok:**

16. **Titkos lelkek** (1990)
17. **Tér** (1991)
18. **Gördeszkák** (1993)
19. **Sainte Rita** (1996)

kristálytisztán ebben a darabban bontakozik ki, amely így a *Tricks and Tracks* méltó párja. Nemcsak a kötéltechnikák vagy az akrobatamutatványok, hanem a földközeli mozgáskombinációk is különböző klasszikus balettes hatásokat mutatnak, melyek egy ötvözetben forrnak össze. Némiképpen már előzetese volt ennek az ötvözetnek a *Tricks and Tracks*ben Juhász és Gergely szólója, majd a *KáOsz*ban bizonyos mozgássorok, de a formai egység letisztultsága csak a *Fiúk*ban valósul meg. Nemcsak ez a „legtáncosabb" alkotása Frenáknak, hanem a „legképibb" is, és miközben a teátrális elemek többé-kevésbé hiányoznak belőle, csak annyi marad meg, amennyit az akrobatika követel.

A *Fiúk* utalás lehet *A Laokoón-csoport* fiúira, akiket apjuk nem tudott megvédelmezni a tengeri kígyótól. A kötelek mint szörnyek éppúgy halállal fenyegetik ezeket a fiúkat, mint amazokat, azzal a különbséggel, hogy ezek a fiúk „rosszak" is. Rúzsozzák a szájukat, és balerinának is beöltöznek. Egyiküket sokszor kizárják, ilyenkor nagyon direktté és talán önéletrajzivá is válik az alkotás. A fénycsíkok precízen jelölik ki a kizárások terét: hiszen maguk a kötelek is olyan helyek, ahol egyfajta elszakadás történik. Az egyetlen kellék, mely díszletnek is nevezhető, egy óriási lavór/dézsa, melyben Gergely Attila reszket, és mintha félne valamitől, vagy inkább mintha várna valamire, folyamatosan görgeti, mozgatja, körözteti a tárgyat. Ezenközben egy régi film szereplőlistája hangzik el, egy filmé, melyben erőszak és az „igazi", káromkodós, verekedős férfiasság hangjai hallatszottak. A kontraszt azonnali és nyilvánvaló: a fiúk mediális világa és a filmes mediális világ között kibékíthetetlen az ellentét. Mégis, valahogy egyik sem e világi.

A *Fiúk* sikere és hihetetlen ereje arra késztette Frenákot és társulatának tagjait, hogy 2005-ben színpadra állítsák a *Csajok, avagy Credo Hysterica* című munkájukat. Számos aspektusból ez a mű éppúgy kudarc, mint a *Blue Spring*. S talán éppen ugyanazon elemek miatt, mint amelyek a *Blue Spring* összefüggéstelenné és zavarossá teszik: például az, hogy a *Csajok* zenéjének bizonyos elemei megegyeznek a *Fiúk* zenei anyagával, és másküllönben is konkrét megfelelések és párhuzamok fedezhetők fel annak egyes jeleneteivel. Éppen ezért egészében azt a benyomást kelti, mintha a *Fiúk* paródiája lenne.

Minden harsányabb, durvább, mintha ennek az alkotásnak a felszínét nem is ugyanaz a kéz simította volna el. Egy dézsa helyett három van a színpadon, ugyanakkor nem használnak köteleket. Ha ez Frenák víziója a nőkről, akkor azok a földhöz, a mélységhez és a zűrzavarhoz tartoznak, vagyis ugyanazzal a sztereotípiával találkozunk, mint a társadalom nagy többségénél. A *Csajok*ban rendkívül sokat beszélnek, és ez már a *Blue Spring*nek sem tett jót. Az elején ugyan sok a táncos elem, de a mű közepe tájától csak szituációk váltják egymást: parodisztikus kavalkád szépségversennyel, gyermekeiket potyogtató anyákkal és női rockzenekarral. Az összefüggéstelen és kaotikus képeket a szereplők valódi hisztérikus kitörései tarkítják. Azt hiszem azonban, hogy a *Csajok* kudarca mélyebben rejlik, mint pusztán abban, hogy elhagyják

a kegyetlen tánc stílusának követelményeit, és ezzel együtt azt az igényt is, hogy képpé tegyék a testeket.

A mű kudarcát az okozza, hogy az alkotó vagy az alkotók nem akarnak *igazán* beszélni valamiről, aminek szerintük a nőiesség lényegét kellene alkotnia. És ez azért van így, mert nem *hisznek* ebben a lényegben: a *Fiúk*kal szemben itt nem bíznak abban, hogy létezik a női esszencia, hogy elmondható és felvállalható valami maradandóan feminin. Ez a bizalmatlanság a legtisztábban akkor érhető tetten, amikor a *Fiúk*-beli háttal ülő gyönyörű jelenethez hasonlóan itt is egy párhuzamos szituációt prezentálnak. Három táncos háttal ül – igaz, nem egymás mellett –, a sötétben csak az alakjuk vág ki egy-egy fénykockát. A zene ugyanaz a nyugalmas, éteri ének, mint a másik jelenet alatt volt. Mégis, itt a „szépségversenyből" ott maradt műsorvezető sétál közöttük, és folyamatosan beszél, miközben a negyedik szereplő ujjong. Vagyis elidegenítik a nézőt, esélyt sem adva arra, hogy a női hátakban éppoly élő szobrászati csodát lásson, mint a fiúkében. Nem merik vagy nem akarják felvállalni azt, hogy a nőiséghez is szépség tartozik. A *Csajok* egy félreértelmezett, túlzottan gender-korrekt politikai alkotás akar lenni, és ebben áll balsikere.

## 5. Összefoglalás

Összefoglalásképpen érdemes először is a fenti kísérlet támadható és gyenge pontjaira rámutatni. Először is arra, hogy a kegyetlen tánc stíluselemeinek felsorolása nem teremtett tökéletes és közös alapot a vizsgált művek maradéktalan leírására. Azt gondolom, hogy ez lehetetlen is az ilyen összetett alkotásoknál, sőt, a kegyetlen tánc (éppúgy, mint a kegyetlen színház) inkább jelöl bizonyos szabadságot, mint kötöttséget, ennélfogva inkább egy tánctörténeti paradigmaképzés számára mutat irányt, mintsem egy tökéletes stíluskategória-rendszert tenne számon kérhetővé. Másodszor, számos olyan elem található az alkotásokban, melyeket nem Frenák használ először, sem Magyarországon, sem világszerte. Ebben az értelemben a Frenák-művek inkább *konkrét absztrakcióként* szolgálnak az elmélet számára, vagyis ahogy a botanikai osztályozásban, itt is egy egész ideális osztály helyett áll egy konkrét példa.[32]

Miközben bemutattam az alkotásokat, elkerülhetetlenné váltak bizonyos kritikai kijelentések. Nem is állítom, hogy Frenák ebben a hat évben egyenletes színvonalú előadásokat produkált. Sokszor nyilvánvalóan nem is pusztán a saját döntései határoztak meg egy-egy végső fázist – minthogy azonban mindig az ő, illetve a társulat nevén jelentek meg a művek, Frenák Pál vagy a Compagnie Pál Frenák mint meta-személy értelmezendő. A kritikai ítéletek kapcsán felvetődik az a kérdés is, hogy a „kegyetlen tánc" stíluskategóriájának meghatározása mennyiben jelent egyfajta ízlésminőséget, vagyis a gyengébbnek ítélt alkotások (elsősorban a *Blue Spring* és a *Csajok*) nem azért lettek-e ekképpen minősítve, mert a kegyetlen tánc feltételeinek nem feleltek meg. Vagy ezzel épp ellentétesen: a kegyetlen tánc önálló képződmény, műstílus, melynek akadnak gyengébb változatai is?

Erre a kifogásra igen nehéz válaszolni. Mint a fentiekben kimutattam, a gyengének minősített *Blue Spring* és *Csajok* eszközhasználatukkal elszakadnak a szigorú értelemben vett kegyetlen tánctól. Azonban pusztán emiatt még lehetnének zseniális darabok. Vagyis nem azért alkottam róluk igen lesújtó értékelést, mert nem illenek a kategóriába, hanem – amellett hogy nem illenek – alacsony színvonalú kidolgozottságuk, egyenetlen eszközkezelésük és olykor sekély gondolati tartalmuk miatt. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a bemutatott példák sorában akadnak számomra kiemelkedő és kevésbé kiemelkedő művek. Azt gondolom, hogy a *Tricks and Tracks,* a *Lakoma* és a *Fiúk* egészen kivételes alkotásai az elmúlt évek magyar művészeti életének, melyek még sokáig az elemzés tárgyai lesznek. Vagyis a kegyetlen tánc stílusában fogant alkotások között is akadnak gyengébbek. És azt sem lehet tagadni, hogy a fogalmat a frenáki korpusz aurája mindig is be fogja ragyogni.

De hát végül is mi az a kegyetlen tánc? Két definíciót adtam: az egyik hat jellemzőt sorolt fel, melyeket Artaud *kegyetlen színház* fogalmából vettem át. Ez a meghatározás lényege szerint analitikus és egyben történeti jellegű kíván lenni. A második definíció a kegyetlen táncot egyfajta *látásként* jellemezte. Ez egy hermeneutikai jellegű definíció, mely elsősorban azt a jellemzőt – ha tetszik: *módszert* – ragadta meg, mely képi gondolkodást oltott a koreográfiákba. A tánc története során persze a képi gondolkodás mindig is jelen volt a kompozíciókban. Azonban a test fizikalitásának képpé, vagyis esztétikummá oldása és ezen *átértelmezés* tematizálása igencsak modern fejlemény. A hermeneutikai és az analitikus definíciók egy közös történetiségben léteznek, egymást kölcsönösen támogatva. A kegyetlen tánc tehát nemcsak önálló képződmény, hanem egy történeti sorozat egyik eleme is. Ez a történeti sorozat azonban nem feltétlenül folytatja töretlenül a klasszikus tánctradíciót. Történetisége nem hosszabb, mint száz vagy százhúsz év. Képiség és testiség összekapcsolódásának ilyetén történeti elbeszélése, valamint az átalakulások és választások narratívája és egyfajta kezdőpont konstruálása azonban már egy másik tanulmány feladata.

*A tanulmány írása idején a szerző a Kállai Ernő-ösztöndíjban részesült.*

www.szinhaz.net

32 Lorraine Daston–Peter Galison: The Image of Objectivity. *Representations,* No. 40, Special Issue: Seeing Science (Autumn, 1992), 81–128.