

Molnár Flóra

TÁNC SZÍNHÁZ ÉS FEMINIZMUS

– ANNE TERESA DE KEERSMAEKER
KOREOGRÁFIÁINAK LEHETSÉGES FEMINISTA
ÉRTELMEZÉSÉRŐL

A női testek színházi megjelenítése a történelem folyamán legtöbbször vagy egyáltalán nem volt elfogadott, vagy különböző negatív gondolatokat implikált, elég az ókori görög színházra vagy az Erzsébet-korabeli reneszánsz színpadra gondolnunk. A huszadik század előtt gyakran nem csupán a női testek színpadi jelenlétének elfogadottsága kérdőjeleződött meg, hanem a nők a közönség soraiban való megjelenésének lehetősége is. Rousseau *Levél D’Alambert-hez*¹ című szövegében tiltakozott az ellen, hogy Genfben színházat építsenek, mivel ez szórakozás céljából történő gyülekezési lehetőséget nyújtana a férfiaknak és a nőknek, akik azelőtt külön csoportokban léteztek. Ez a nyilvánosság Rousseau szerint ellentmondana a nők természetes szégyenérzetének, hiszen reprezentálniuk kell magukat a nyilvánosság előtt.

A huszadik század második felében a nők vizuális ábrázolása egyre gyakrabban vizsgált jelenség volt: a vizuális művészetek által objektumként megjelenített női test egyre több kritikát kapott. Laura Mulvey 1975-ös, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*² című esszéjében vezeti be a „male gaze” fogalmát, amely a feminista filmelmélet egyik alappillére. Ebben az esszében Mulvey a klasszikus hollywoodi filmek vizuális struktúráját elemzi, és azt fejti ki, miért és hogyan vannak ezek a filmek a férfiak pozíciójához és tekintetéhez szabva. Mulvey szerint a kamera, a perspektíva és a történetalakítás is objektivizálja a női karaktereket, és a férfi vágyának tárgyaként mutatja be őket.

A színházban is megfigyelhetők hasonló mechanizmusok. Trencsényi Katalin *Kortárs dramaturgiák a big data korszakában, avagy a nem-euklidészi dramaturgia* című írásában Chantal Bilodeau nyomán ír arról, hogy a társadalmi struktúráink és a narratíváink struktúrái megegyeznek, s emiatt a nyugati kultúrában megfigyelhető, hogy hagyományosan hierarchikus és hetero-patriarchális szellemiségű dramaturgiai struktúrával és narratívákkal dolgozunk, amelyeknek alapja az arisztotelészi narratíva hármas szerkezete.³

Mivel a színház nem passzív képalkotás, hanem aktív reflexiós tér, ezért a színházi ábrázolásmód nem csupán esztétikai, de társadalmi és elméleti kérdés is. Nicholas Mirzoeff szerint a test reprezentációja sohasem maga a test. A test egy olyan jel, ami saját kulturális, ideológiai és esztétikai jelentések hordozója, s ezáltal identitásokat és kulturális normákat teremt, alkot újra, vagy erősít meg. Mirzoeff az *An Introduction to Visual Culture* című művében a vizuális kultúrát úgy határozza meg, mint a látás társadalmi gyakorlatát, amely szorosan kapcsolódik bizonyos hatalmi struktúrákhoz. A vizuális reprezentáció – legyen szó képről, médiáról vagy a színház színpadáról – nem lehet politikailag teljesen semleges: minden esetben a hatalom és az ellenállás dinamikáinak terepe. Ez különösen érvényes a test ábrázolására, amely a kulturális ideológiák elsődleges hordozója.⁴

A színházban megjelenő test tehát mindig egyfajta társadalmi konstrukció is, amely visszatükröz és megerősít bizonyos társadalmi normákat. Amikor például a női testet ismétlődően a szexuális vágy tárgyaként jelenítik meg, vagy objektumként, férfi perspektívával átitatva jelenik meg a színpadon, az nem csupán esztétikailag értelmezhető jelenség, hanem a patriarális hatalmi struktúrák vizuális újratermelése.

A táncszínházban, a test hangsúlyos szerepe miatt tisztábban elemezhetőek azok a mintázatok, amelyek a testábrázolások ideológiai üzenetéhez kapcsolhatók. A Rosas brüsszeli táncegyüttes előadásai a nyolcvanas években a női testet mint a férfi gyámsága alól felszabadult szubjektumot mutatják, annak ellenére, hogy a társulat lapítója, Anne Teresa De Keersmaeker belga koreográfus elhatárolódott a politikai feminizmustól, mondván, hogy az nem tekinti egyenlőnek a hagyományosan férfi és női tulajdonságokat, elvárva ezzel a nőktől, hogy férfiként viselkedjenek, ha akaratukat érvényre akarják juttatni. Az 1983-ban bemutatott *Rosas danst Rosas* című előadásuk ikonikus, a popkultúrára is hatást gyakorló művészeti alkotás. Egyik leginkább szembetűnő jellemzője, hogy kizárólag női táncosokkal dolgozik. A karakterek jelmezei megegyeznek: világoskék, lazább felső, sötét szőke szoknya, harisnyanadrág és barna cipők. Az öltözék nehezen tudható be kor vagy társadalmi osztály jellemzőjének, azonban a kényelmes, bőrruhás cipők, a színek, a praktikum és az uniformizáló jelleg miatt leginkább a munkásosztályra asszociálhatunk. Talán ezt az érzetet kelti a filmváltozat gyárépülethez hasonlító tere is.

Ha ezen az úton haladunk az értelmezésben, nehéz elválasztanunk a nőjogi mozgalmak szellemi hátterét az előadástól, hiszen azok hátterében a dolgozó nő fogalmának megjelenése állt. Marx a nemek közötti egyenlőség

megteremtésének zálogát látta a nők ipari foglalkoztatottságában, amely az otthon patriarchális közegéből kiszakította őket.⁵ Keersmaecker koreográfiájában a tér és az egyén viszonya, bár összefügg az én felszabadulásával, nem marxi értelmezésben segíti a női „felszabadulás” kibontakozását. A tér elcsendesedése, egy, szemmel láthatóan külső hatás ideiglenes eltűnése az, amely a karakterek mozgását lehetővé teszi. A filmben egy éjszaka történéseit látjuk: az előadás éjjel kezdődik, és hajnalban ér véget (erre nem csupán a film fényei, de a koreográfia elemei is utalnak). Átvitt értelemben tehát egy olyan motívum elevenedik meg, amely akár a meseirodalomban is közismert: az éjjel a tudattalan világa, ahol az ösztönállapotok kerülnek fókuszba.

A koreográfia kezdő motívumai is az elalvás mozdulatait hozzák kontextusba. Keersmaecker különleges dinamikával dolgozik. A mozdulatsorok általában három mozdulattól álló szekvenciákból állnak, melyek olykor további 2-3 mozdulattal bővülnek. Ezen szekvenciáknak is meghatározó számuk van, a szekvenciák bizonyos pontokon keverednek. Ritmusuk fokozódik, míg a tetőpontra megáll, lelassul, s újra építkezésbe kezd. Ez a dinamika jellemző az előadás egészére, a jellegzetes ritmusépítkezés újra és újra felbukkanó elem. Mindebből adódik, hogy a koreográfia meghatározott mozgáselemek repetitív egymásra építkezéséből áll. Az időt és teret a ritmusok váltakozása és az ismétlődő mozdulatsorok uralják. A repetitív építkezés azonban nem csupán koreográfiai elem, de hangsúlyos a társadalmi hatás megteremtésében is. Judit Butler gender-elmélete szerint a nemi identitás bizonyos mintázatokat követő, folyamatosan ismétlődő cselekvések által jön létre és konstruálódik meg. A test tehát cselekvés közben teremti meg az identitását.⁶ Amikor a *Rosas danst rosas*-ban a női testek véget nem érő ismétlésekkel végzik identitásképző mozdulataikat, az hatással van a női közönség identitásképzésére is, amennyiben a színház természeténél fogva olyan médium, amely ideológiai és politikai tartalmat tükröz, és amely társadalomformáló erővel bír.

A koreográfia további feszültségeleme a női szexualitás folytonos, finom módszerekkel megkomponált jelenléte. A női test légiessége kiemelt szerepet kap, amely hatást három módszerrel sikerült elérniük: az egyik a zenével való páratlan együttműködés. A másik a jelmezek, kellékek, díszletelemek anyagisága, melyek már látványukban is markáns légiességet feltételeznek. A harmadik és legfontosabb karakterjegy ebben a kontextusban a mozdulatok tempójának és ívének váltakozó pulzálása.

Az említett érzékiség megjelenése azonban nem a hagyományos női esztétikumhoz köthető. Lehmann szerint a nőmozgalom megrendítette a

női test patriarchális elképzeléseit, ebből azonban nem született meg a szexualitás szabadon megélhető formája. A huszadik századra világossá vált, hogy az ösztönvilágot nem sikerült sikeresen integrálnunk a társadalomba, a meztelen, dehumanizált, vérben és verítékben fürdő testek megjelenése ebből a tapasztalásból is eredhet egyes színpadokon.⁷ Ezzel a gondolattal Keersmaeker megpróbál szembemenni: a női szexualitást nem egy külsőségekben megélt, a férfiak tekintetének szánt cselekvéssorban mutatja be, hanem egy természetes, a male gaze-től mentes folyamatként ábrázolja. A női testek így nem csupán felkínált objektumként, hanem saját szexualitásukat szabadon megélő szubjektumként jelennek meg.

Keersmaeker nagyon érzékenyen bánik a táncosok testének megjelenítésével és a megjelenítés formájával, a testek által közvetített ideológiákkal. A *Rosas* előadásai az emberi testet természetes erotikus aurájában jelenítik meg, a nemiség mindent felülíró és kizárólagos jellegét azonban tagadják. Véleményem szerint izgalmas folyamatot lehet megfigyelni Keersmaeker korai munkái és a közelmúlt alkotásai között: ahogy a férfi táncosok egyre aktívabb szerepet töltenek be a társulatban, és ahogy a nemek társadalmi szerepe is változik a kultúrában, úgy Keersmaeker koreográfiái is adaptálódnak a társadalmi körülményekhez, és a feminista ideológiákat újra és újra értelmezés és kritika alá vonják.

A hetvenes-nyolcvanas évek feminizmusa a szexualitást erősen fókuszba helyezve vizsgálta a nők társadalomban betöltött szerepét. Susan Brownmiller *Against Our Will Men, Women, and Rape* című könyvében arról ír, hogy a nemi erőszak a hatalomgyakorlás egyik eszköze, amely az emberi társadalmakban a nők elnyomására és a félelemkeltésre irányult, ami ezáltal megfosztja a nőt a testi integritáshoz való jogától. Ez a gondolat már a jogrendszer előtti időkben egyenlőtlené tette a nőket, hiszen egy nő szexuális értelemben fegyvertelen a megtorlás tekintetében. Brownmiller szerint a nő csak más férfiktól várhatott védelmet a többi férfival szemben, így jött létre a házasság intézménye. A nő férfi általi védelmének ára azonban szemérmesség és a monogámia kényszeredett megoldása lett, így a nő teste ellen elkövetett bűntett immár a férfi birtoka elleni bűntettnek minősült. Brownmiller így képzei a női test tárgyiasításának kezdetét.⁸

A társulat által 1990-ben bemutatott *Achterland* előadói öt női és három férfi táncos és két férfi zenész. Az előadásban szereplő magassarkú mint a nőiség szimbóluma jelenik meg, azonban a koreográfia nem hagyja önreflexió nélkül ezt a beemelést. A nők nemcsak viselik cipőiket, hanem viszonyt alakítanak ki velük, ami szimbolikusan a saját nőiség elfogadását, felpróbá-

lását, az azzal való kísérletezést jelentheti. A dinamikus koreográfia erőteljes női szólókat tartalmaz, melyekben a játékosság és a könnyedség dominál, amíg a férfiak szinte ezeket az energiákat megfékezve olykor lassítják, bizonyos pontokon szinte rendszerezik a nők mozgását. Így a befogadó számára úgy tűnhet, a férfiak és a nők nem együtt, hanem egymás ellen táncolnak. Szexuális töltetű kontaktusaik ezáltal nem az intimitást, hanem inkább az erőviszonyok változását emelik ki.

Ha elfogadjuk, hogy a test jelentése már önmagában cselekvés, illetve, hogy a test látványa már maga egy cselekvő elemet feltételez, melynek társadalmi és identitásképző hatása van, akkor azt is be kell látnunk, hogy a meztelenség színpadi aktusa performatív módon megerősítheti, megkérdőjelezheti vagy felforgathatja a női testhez kötött társadalmi elvárásokat.

Keersmaeker 2025 júniusában, Brugge-ben (Concertgebouw) bemutatott *Brel* című előadásának dramaturgiája Jacques Brel belga énekes munkásságára épül, a zene itt is fontos jelentésképző elem, csakúgy, mint Keersmaeker legtöbb munkájában. A Brel-felvételek ikonikus, fénykörben megjelenő alakja a darab vizuális kiindulópontja. Anne Teresa De Keersmaeker fiatal kollégájával, Solal Mariotte francia táncossal alkotta meg ezt az ars poeticához hasonlítható koreográfiát, amely nemcsak tisztelgés Brel, a kulturális ikon előtt, de egyben Keersmaeker tánchoz fűződő viszonyát kifejező személyes hitvallása is. A darabot Solal Mariotte-tal ketten adják elő, a két táncos között negyven év húzódik. Egy fiatal, erős, dinamikus férfitest és egy idősödő, mozgásában már némileg korlátozott női test jelenik meg a színpadon, közelítve és távolodva egymástól, és a kettejük között feszülő társadalmi, művészi, identitásbeli szakadéktól. Keersmaeker szólói esszenciájában összefoglalják a koreográfus életművét: geometrikus formák, a kar által vezetett repetitív mozdulatok, légiesség, filozofikusság.

Mariotte mozgáskészlete a break-táncban gyökerezik, és akrobatikus elemeket tartalmaz. Kontaktusaik érzékenyek, líraiak, néhol erotikus feszültséget rejtenek magukban. E testek archetipikus jelentései végeredményben folyton változnak: a nő és a férfi, anya és gyermeke, a fiatal és az aggastyán, Vladimir és Estragon figuráinak szimbolikája egyaránt releváns asszociációknak tűnnek. Az archetipikus nő képe a termékenység evolúciós szükségéből kiindulva egy fiatal test képzetéhez kötött. A *Brel*-ben a nő archetípusának egy idős, androgün test ad otthont, amelynek vizualitásához nem kötődnek a termékenységhez kapcsolódó asszociációk: a női identitás tehát leválasztódik a reprodukciós képességről. Ez a lehetséges értelmezési lehetőség még magától értetődőbbé válik, amikor Keersmaeker egy ponton

leveti ruháit, s teste a természetes női szubjektum képében jelenik meg, miközben Brel hangja teret képezve öleli őt körül. A kortárs feminista felvetések, mint a testpozitivitás és a genderfluiditás gondolatai is, hozzátartoznak az előadás asszociációs vonzasköréhez, amelyek e lemeztelenített, a nemiségét nem a reprodukciós folyamatban megélő női testben koncentrálnak.

Keersmaecker koreográfiái a női testet nem a társadalmi elvárások felől reprezentálják, sokkal inkább egy belső identitásmegélést tükröznek, amely által a nők szubjektumként és nem társadalmi objektumként reprezentálódnak. Keersmaecker munkáiban a női szexualitás női perspektívából jelenik meg, nem a férfitekintetek számára felkínált élvezeti cikként, s ezáltal a testek sokfélesége és a nemi identitás megélésének a társadalmi elvárásoktól elhatárolt lehetőségei adják az előadások alapvetéseit. Jól megfigyelhető ezáltal, hogy a belga koreográfus munkásságára miképpen hatnak kora feminista ideológiái, s miként lehet társadalmi hatása Keersmaecker művészetének a női identitás megképzésének, újragondolásának és a női test művészi reprezentációjának tekintetében.

JEGYZETEK

¹ Rousseau, Jean-Jacques, *Politics and the Arts*, Cornell University Press, New York, 1968, 88.

² Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, 16(3), 1975, 6–18.

³ Trencsényi Katalin, „Kortárs dramaturgiák a big data korszakában, avagy a nem euklideszi dramaturgia”. *Játéktér*, 2021/nyár.

⁴ Mirzoeff, Nicholas, *Introduction to Visual Culture*. *AmericansuburbX*, 2008. Forrás: <https://americansuburbx.com/2008/11/theory-nicholas-mirzoeff-introduction.html>

⁵ Federici, Silvia, *Marx és a feminizmus*, C. Communication, capitalism & critique.

⁶ Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London, 1990, p. 25.

⁷ Lehmann, Hans-Thies, *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 196–200.

⁸ Brownmiller, Susan. *Against Our Will: Men, Women and Rape*, Fawcett Columbine, New York, 1975, 11–17.