

FUCHS LÍVIA

TESTEK ÉS IDENTITÁSOK

A balettől a kortárs táncig

A performatív események megkerülhetetlen itt és mostja miatt a színházi terekben kizárólag kortársaink testével szembeesünk. Elmúlt korok előadóművészeinek fizikai megjelenését és ennek értelmezését kizárólag írásos és képi források alapján tudjuk rekonstruálni, bár utóbbiak esetén az ábrázolási tradíciókat sem lehet szem elől téveszteni, a megbízhatóbb fotográfia és a mozgókép pedig mindössze száz éve létezik. A színházi tánc legrégebbi formája, a balett viszont a 18. század óta folyamatosan az európai színházi kultúra része – ma ráadásul globális jelenség –, s miután hamar rendkívül népszerűvé vált, naplók, levelezések és szakkönyvek sora kezdett foglalkozni ezzel az új művészettel. A táncmester-szakirodalomban főként az alkati problémák (az x- vagy az ó-láb) tárgyalása kapott bő teret, hiszen a pedagógusok azokat is biztatták, akik alkati hátránnyal indultak a táncos pályán. A nyilvános színházakba bekerülő balett ugyanis azt a testideált örökölte a reneszánsz és a barokk udvari kultúrától, hogy a táncos legfontosabb kvalitásai a kecsesség, a kifinomultság, a fegyelmezettség, a mértékletesség és az arányosság, hiszen az első balettek a fejedelmi és királyi udvarok arisztokratáinak társadalmi identitását reprezentálták. A hivatásos balettművészeknek is ehhez a politikailag és szociológiailag erősen meghatározott ideálhoz kellett alkalmazkodniuk, még ha a nyilvános színházak közönsége kulturálisan és társadalmilag is jóval rétegzettebb volt, mint az udvari közeg. A táncosok első nagy generációjából Louis Duprét hasonlították először Apollóhoz: megjelenésének fenségessége okán „a tánc istenének” nevezték. Dupré magas és elegáns volt, s rajongói szerint negyven éven át ugyanolyan harmóniával adta elő ugyanazokat a lépéseket. A hölgyek közül Camargo, az első „sztár” nem csupán megszabta a kívánatos balerinaalkatot, hanem a korabeli női divatot – a szoknyák hosszát és a frizurát – is befolyásolta. Kortársai szerint nem volt sem szép, sem bájos, inkább apró lábú, alacsony termetű, ekkortól mégis ő számított az ideális balerinának. A róla készült Lancret-festményeken azonban alig különböztethető meg nagy riválisától, a vele szemben szépnek és kecsesnek tartott Marie Sallétól. Sikerüket mindketten merész újításainak köszönheték: Camargo a női táncban szokatlan ugrásokban – entrechat quatre, saut de basque, gargouillade – jeleskedett, csupa olyan lépés előadásában, amihez erős lábizomzat kellett, s erre előtte csak a férfiakat tartották képesnek. Sallé törekeny testének kifejezőképességével hódított – levette az abroncsos szoknyát, és még a haját is kibontotta, hogy a teste minél kommunikatívabb lehessen. Amikor pedig ő is a férfiak uralta terepre merészkedett – nem lépéseket „lopott”, hanem a hierarchiát kérdőjelezte meg azzal, hogy saját maga koreografálta a táncait –, kora ezt némi rosszallással fogadta.

A 18. század a táncdráma születésének kora is volt. Ettől kezdve az előadó nem önmagát prezentálta a színpadon, hanem szerepet alakított. S miután a balettben a kifejezés egyetlen eszköze a test, az előadó alkata ekkortól kapott kiemelt hangsúlyt. A táncosok első klasszifikációja szerint a tragédiák hősie hangvételehez kizárólag a magas testalkatú, eleganciát és méltóságteljeséget sugárzó előadó illik. A komédiák és pásztorjátékok előadója lehet közepes termetű, de az arányosság itt is alapkövetelmény. Az alacsony és kevésbé proporcionált alakot csak az alantasabbnak tartott pórnépet ábrázoló bohózatokban léphetnek színre. Ez a több mint kétszáz éves tradíció – az alkotók és a befogadók egyetértésével – ma is stabilan tartja magát: a balettben ma sem létezik ellenszereposztás, hacsak nem paródiáról van szó. Maurice Béjart ezért is ajánlotta minden táncosnak, hogy álljon a tükör elé, és mérje fel az anatómiai adottságait, mert az szabja meg a pályáját. Nem a tehetsége, hanem a teste – már ha a balett hagyományos keretein belül akar érvényesülni. Béjart pedig szembesülve saját problematikus alkatával (nagy fej, erős felsőtest, rövid láb) nem akart élete végéig a középső, ma demi-caractère-nek hívott skatulyában ragadni, így inkább saját maga kezdett kortárs figurákat teremtve koreografálni. A csodálatosan arányos termetű, ám alacsony Mihail Barisnyikov a tradíciókhoz mereven ragaszkodó (volt) Kirov Balettben sem kapta volna meg azokat a danseur noble alkatot kívánó hercegszerepeket, amelyeket a klasszikus hagyománytól szinte érintetlen USA-ban káprázatos eleganciával és könnyedséggel sorra eltáncolt. (Vagy gondoljuk el, milyen karrier várt volna Lőrinc Katalinra, ha egy hagyományos balettegyüttesben marad.)

A 18. és a 20. századi balettos testek azonban nyilvánvalóan nem azonosak, még ha a klasszifikáció – a testek és szerepek rögzült hierarchiája – folytonosságot is teremt közöttük. A törekeny, légies balerinaalkat a 19. századi balettekben formálódott ki, amikor a táncdrámák szakítottak a mitológiai hősök és istenségek ábrázolásával. A romantikus balett központi figurája az a vágyott nő lett, aki inkább az álmok, a képzelet, a mesék és legendák világához tartozott, mintsem a valósághoz. A szilfideket, árnyakat, sellőket, villiket, baidérokat és hattyúkat megszemélyesítő balerina éteri lebegésének illúziójához, hogy e törekeny hősnők eloldozottsága a földi béklyóktól a színpadi ábrázolásban megvalósulhasson, nem csupán a gépezetek és a spiccelés alkalmazása, hanem a férfitáncos támogatása, emelése is hozzájárult. Théophile Gautier, az első tánckritikus a balettet a nő gloriifikációjának, a táncosnőket pedig az elegancia és kecsesség ideáját megtestesítő szépség hordozóinak tartotta. A túl sovány testet viszont nézhetetlennek ítélte, elrettentő példaként Louise Fitzjamest említi, akit a korabeli litográfiák ugyanolyan ará-



Kiss Hermin magántáncosnő, Magyar Királyi Operaház. Fotó: archív

nyos alkatúnak és kecsesnek ábrázoltak, mint a Gautier által is istenített Marie Taglionit, Fanny Cerritót vagy Carlotta Grisit. (Hogy Fitzjames mégis szokatlanul sovány lehetett, azt egy karikatúrából sejtethetjük, amelyen a táncosnő egy Spárgát „alakít” a Zöldségek balettjében.) Gautier a kritikáiban gondosan számba vette kedvenc táncosnőinek szinte minden porcikáját, bár a lábokról szólva sűrűn kért bocsánatot, hiszen egyetlen testrészt nyilvános emlegetéséhez érkezett. Viszont az aprólékos anatómiai beszámolók közben arra is reflektált, hogy a táncosoknak nem csupán biológiai teste, hanem neme is van: szerinte Fanny Elssler teste – a szűk csípő, a kicsi mellék miatt – ugyanúgy lehetne egy elbűvölő fiúé, mint egy csinos nőé. A férfitesteket viszont kimondottan taszítónak látta, mert ormótlanok, súlyosak, az erős nyakak és a fejlett izmok pedig távol álltak attól a költői világtól, amelyet ő és kora a balett igazi közegének tartott. Ezért még a korabeli *en travesti* gyakorlatot is követendőbbnek látta, mint férfiak szerepeltetését: a magasabb nők ugyanis férfiszerepekben léptek színpadra, amint azt Fanny partnereként nővére, Therese Elssler is gyakorolta megtette. A nem hősszerelmek megjelentésére predestinált, kevésbé ideális alkatú férfi táncosoknak a me-

rev klasszifikáció miatt gondot okozott a megfelelő szerepkör megtalálása. Így járt ezzel a „csúnyaságáról” elhíresült Jules Perrot is, aki a tánc ördögként szerzett magának hírnevet, hiszen kiemelkedő szakmai felkészültségét – csodás forgóképességét és elevációját, akrobatikus ügyességét és színészi képességét – csakis majom- és démonszerepekben, illetve sokáig kizárólag bulvárszínházakban tudta kamatoztatni.

Hogy a valóságban milyenek lehettek a romantika korának balettművészei? Ha metszetekhez, festményekhez fordulunk, ikonográfiai sztenderdekbe ütközünk: karcsú derék és kecses boka (férfiaknál is!), apró fej, arányos törzs, hosszú kar. Ha ellenben rálelünk az első fotografiákra (vagy a korai némafilmekre), kiderül, hogy igencsak erőteljes törzs, izmos comb és erős kar jellemezte a 19. század végének balettművészeit, főként, mióta az itáliai Blasis iskola növendékei, az új virtuozitás papnői előzönlöttek az európai színpadokat. Az új ízlés miatt már nem a kecsesség, hanem a bravúr számított a legfőbb értéknek. A 19. század elején az ügyesség, a virtuozitás (mint a spárga vagy akár férfiaknál is a spiccelés) még a vásárterek közönségét szórakoztatta, a század utolsó harmadában viszont az operai balettek ideálja lett a virtuóz táncosnő, még ha robosztus is volt. A cári balettet is ellepték az olasz iskola erős izomzatú virtuózai, akikhez képest az aprócska és sovány (mindössze 44 kilós), kimondottan vékony lábú Anna Pavlova alkalmatlannak tűnt a balerina hivatáshoz. Pavlova azonban később erényt kovácsolt mindabból, amit a balettvilág súlyos hátránynak vélt, mert törekenységével visszahozott valamit a romantika elveszett légiességéből, kecsességéből és poéziséből.

Az ideális táncosalkatról alkotott elképzelést azonban – amellett, hogy idővel, lassanként miért is ne változhatna – a társadalmakat alapjaiban megrengető események is formálják. Elég csak arra a radikális „rendszerváltásra” gondolnunk, amelyet az orosz forradalom jelentett. A balett legfőbb minőségei az arisztokráciához kapcsolódtak, az új társadalmi berendezkedés viszont éppen ezt a társadalmi osztályt igyekezett eltörölni a föld színéről. Ezért is múlt néhány hajszálon a balettművészet egész jövője az új társadalmat építő fiatal Szovjetunió művészeti életében. A megoldást az új, forradalmi és aktuális témák és az új, népi hősök ábrázolása hozta el, amihez új testek is kellettek: a vonalak szépségét a duzzadó izmok ereje váltotta fel, a mozgások a sportokból és a gyári, mechanikus munkákból kölcsönöztek mozdulatokat, hiszen a társadalmi ideál az erős munkásember, a hős katona és dolgozó paraszt lett. Ezt az új virtuozitást a balettpedagógia is kiszorgálta. Az inkább az erőre alapozó, magas és bonyolult, néha lélegzetelállító ugrásokra, bombasztikus emelésekre, virtuóz forgásokra felkészítő szovjet balettképzés testi nyomai a nyolcvanas évekig megszabták a Vaganova-iskolán felnőtt táncosok testképét. Fáy Mária, a Royal Ballet szólistáinak coacha többször foglalkozott a Szovjetunióból emigrált táncosok lábizomzatának „átszabásával”, a vádli és a comb területének csökkentésével, hogy ezeknek az egyébként kimagasló tehetségű táncosoknak a testképe elfogadható legyen a nyugati közönség számára. Ma már, a cross-educated képzés általánossá válása idején nem találni ennyire egyoldalúan, egy bizonyos testideál szerint formált testeket.

A 20. századi új balerinaideál Balanchine koreográfusi műhelyében született meg. Balanchine az USA-ba települve szakított korábbi társulata, az Orosz Balett ösztönművészeti felfogásával, így neoklasszikus balettjeiben többé nem burkolták be a táncosok testét képzőművészek által gondosan

megtervezett, változatos jelmezek. Száműzött mindent, ami elterelné a figyelmet a lényegről: a zenét a térbe transzponáló testekről, amelyeket a lehető legpuritánabb módon, a test vonalait szabadon hagyó, próbatermi trikókra emlékeztető jelmezekben állított színpadra. S miután az USA-ban számára új, atlétikusabb, nyúlánkabb és dinamikusabb testekkel szembesült, hamarosan kialakította a máig tipikusnak tartott Balanchine-balerina imázst: magas és vékony alkat, hosszú comb, keskeny csípő, apró fej, hosszú nyak. Ez az új testkép egyértelmű korrelációt mutatott a hatvanas évek legnagyobb hatású divatikonzójának megjelenésével: Twiggy berobbanása a kamaszos és androgün testek felmagasztalását hozta a nemzetközi divatparba, elindítva a rendkívül sovány (ő maga 168 centi magas és mindössze 51 kiló volt) testeket szépnek, sőt, ideálisnak tartó elképzelések máig ható hullámát.

Gyakran idézik Balanchine tömör megfogalmazását: „A balett a balerina!”, holott nyilvánvaló, hogy a 20. század egyenrangúvá tette velük a férfi táncosokat. A legendás Nizsinszkij se magas, se nyúlánk nem volt, ráadásul szokatlanul erőteljes lábizomzattal rendelkezett. Rendkívüli ugráskészsége és kamaszos bája révén akár hősszerelmes, akár félkarakter-szerepekben is kibontakozhatott volna a cári balettben. A Gyagilev vezette független együttesben viszont mintha lemálott volna róla a megnyerő fiú máza, amikor a balettnormától eltérő férfi karakterekben lépett a közönség elé: fekete rab-szolgaként a szexualitásra, kék istenként a bálványimádásra, vásári bábként az esendőségre, poétaként az álmodozás lét-jogosultságára, Narkisszoszként pedig az önimádat végleteire irányította a nézői figyelmet. Nemileg meghatározhatatlan alakja végül az animális és erotikus faun figurájával, valamint a szinte testetlenül lebegő, androgün rózsza lelkével forrt össze. Előadói sokoldalúsága miatt máig ő a század legtöbbet hivatkozott férfi táncosa.

A 20. században a balett tagadásaként megjelent a modern tánc sokféle irányzata, amelyeket mindenekelőtt a táncos test mint az örök szépség megkövült hordozója elleni lázadás fogott össze. Isadora Duncan a természetes – azaz a táncdiszciplína követelményeinek nem alávetett – testben vélte megtalálni az új nő(i) testkép) ideálját, ezért a hangsúly nála és az őt követő generációk gondolkodásában a sokféleség és egyenrangúság elfogadására került. Duncan a színpadon kiszabadította a női testet a kor szépségeszményének burkából és a (balett-tütkben máig megőrződött) fűzőből is, és saját nem éppen karcsú és törékeny, bár arányos testének merész természetességével hódított. Pedagógusként azt vallotta, a tánc tehetség nem méretek – testmagasság és testsúly – kérdése, így alkat alapján el sem dönthető gyermekkorban, ki alkalmas, vagy sem a táncos pályára. Ráadásul nem a szabványosított táncos mozdulatok elsajátítására, hanem a saját testből kiinduló alternatív mozgások felfedezésére ösztönözött, így ma sincs egységes moderntánc- és testideál, hanem különféle táncfelfogások és testek halmaza jelenti ezt a történeti hagyományt. Duncan merészebb pályatársai (mint Olga Desmond) nem csupán a fűzőtől, harisnyától és parókától megszabadulva, hanem egyenesen meztelenül léptek fel, hogy a női test eredendő, szabadnak és természetesnek tartott szépségét hirdessék – nem függetlenül a századforduló idején széles körben népszerűvé vált testkultúra-mozgalmaktól. E mozgalmak nem a táncosok, hanem a felgyorsult, elgépiesedett, kontrollált és tömegesedő modern nagyvárosi élettől megrettenő polgári réteg körében voltak a legnépszerűbbek: menekülést kínáltak az ideálisnak tekintett természeti kö-

zegbe, és kiteljesedést, egyfajta női emancipációt a különböző művészeti tevékenységek révén. És miután a modernitás testet-lelket egyaránt deformáló hatása ellen elsősorban a mozgásban, a táncban találták meg test, lélek és szellem vágyott harmóniáját, ezek a mozgalmak a testnevelés és a tánc reformjában egyaránt fontos szerepet kaptak.

A férfiak számára viszont a maskulinitás fokmérője a sportosság, az atlétikusság, a testi erő és az ügyesség lett. Ennek ellenére az európai modern tánc legnagyobb hatású férfi táncosát, Harald Kreutzberget legkevésbé ezen erények miatt kedvelték. Szólókoncertjein sokkal inkább átváltozóképeségével, finom kézmozdulatainak és egész testének expresszivitásával nyűgözte le a közönséget, amihez magas termete, hosszú karja és kopaszra nyírt feje is hozzájárult. Észak-Amerikában, ahol nem volt több évszázados hagyománya a balettnak, a szabad tánc első kísérletezői pedig mind táncosnők voltak, a közönség aligha szembesülhetett férfi táncosokkal a színpadon – hacsak nem járt olyan zenés színházakba, ahol feketére mázolt fehér férfi táncosok gúnyolódtak a lenézett „niggereken”. Az amerikai modernnek egyet-



len férfi tagja, Ted Shawn is attól kezdve, hogy Ruth St. Denis oldalán belépett a „komoly” művészet közegébe, meg kellett találja azokat a szerepeket és mozgásformákat, amelyekben nem érhet a nőiség vádjá, hiszen a színpad a női testek prezentálásának terepe volt. Így a Denishawn-produkciókban főként a kulturális referenciák révén támadhatatlan istenek (Siva, Apollón) vagy harcosok alakítójaként jelent meg. Később csak férfiakból álló társulatában, elkerülendő a homofób közeg gyanakvását, táncai mozgásanyagát a különböző sportokból (evezés, boks, atlétika) kölcsönözte. Előadói pedig kidolgozott testűek, sportosak – a korabeli balettnormákhoz képest túlon túl izmosak – voltak, megfelelve az amerikai társadalom férfi identitáshoz kapcsolódó elvárásainak.

A húszas években a modern táncban a balett hagyományos szépségeszményétől és a szórakozóhelyek erotizált démonaitól, a revük uniformizált görklapatától egyaránt eltérő testek jelentek meg. E meghökkentő sokféleség láttán több táncosnő ért a csúnyaság vagy éppen a maszkulinitás vádjá. Az apró termetű, szögletes, sovány Martha Graham aligha illett bele a női

szépségeszménybe, mozgása pedig agresszívnek és szaggatottnak – tehát csúnyának – hatott a táncról elvárt harmonikus, lekerekített, áramló – vagy mechanikusan ismétlődő – mozgásokhoz képest. Mary Wigman fellépéseit eleinte mozgásának férfiasága és ereje miatt utasították el a nézők, ráadásul ő alkatilag is tökéletes ellentéte volt kora bálványának, Pavlovának. Gret Palucca a csodálat mellett, amely szokatlanul hatalmas ugrásainak szólt, ellenérzéseket is keltett, annyira férfias, dinamikus, szinte militáns volt a megjelenése és a mozgása. A férfias és a nőies mozgások közötti megkülönböztetés eltörlésének kísérlete csak évtizedekkel később, a modern tánc szellemi örökösének tekinthető posztmodernben következett be, szoros összefüggésben a társadalmi szerepek hierarchiájának meglazulásával. A kontakt improvizáció nem tett különbséget sem férfi és női, sem erős és gyenge, sem magas és alacsony, sem sovány és kövér testek között, mert a vezető és vezetett pozíciók – a társastáncokból és színpadi duettekben ismert – állandó cseréjére, a hierarchia elbizonytalanítására törekedett, s mint ilyen erősen társadalomkritikus gondolkodáson alapult. A gaga, Ohad Naharin (Bathseva) mozgásmódszere ugyancsak nem foglalkozik a táncban részt vevők nemével, alkatával, képzettségével vagy életkorával, hiszen belső képek egyéni fizikai megvalósítására ösztönöz.

Az életkor, a test öregedése azonban örök kérdése a táncművészetnek. A balettközeg ezt könnyedén „megoldja”: miután a balettszínpad csak a fiatal testet ismeri, az öregedő táncos visszavonul vagy szerepkört vált, és olyan szerepekben lép színpadra, amelyek nem táncot, hanem arcjátékot és gesztusokat igényelnek (dada vagy uralkodó, hercegi anya vagy nevelő). Mert azok a speciális képességek, amelyek a balettművész pályához elengedhetetlenek (hajlékonyság, tágaság, ugráskészség, erő stb.), az életkor előrehaladtával gyengülnek, kopnak, elvesznek, miközben a felgyülemlett szakmai tapasztalat, a művészi érettség éppen a zeniten van. Ezért is szaporodtak meg a nyolcvanas évektől az idős táncosokkal kísérletező társulatok és előadások: ekkor születik meg a Holland Táncszínház senior együttese kizárólag negyven éven felüli táncosok számára. Markó Iván is ekkor alkotja meg az előadó fizikumát messzemenőkéig figyelembe vevő *A szamurájt* a nyugdíjból visszacsábított Fülöp Viktorra, aki Agamemnónként Novák Ferenc *Magyar Elektrájában* is korának megfelelő szerepet kap. A modern tánc, miután centrumában soha nem az emberfeletti fizikai teljesítmény és a virtuozitás szerepelt, kevésbé utasítja el az idősödő testeket, ezért számos táncos előadói pályája – korábbi szerepeit is megtartva – kivételesen hosszúra nyúlhatott (mint például Grahamé).

A normatív testképnek és a szépségmítosznak ellentmondó testek megjelenítése a tánc közegében a posztmodern fordulatnak köszönhető, és annak a társadalmi érdeklődésnek, amely a tökéletes (egészséges, fiatal, sovány és fitt) testek helyett a peremre szorított, valóságos testek: a homoszexuálisok, az öregek, a mozgássérültek és az AIDS-esek felé fordult. A japán Kazuo Ohno hetvenéves kora után kezdte meg szólista pályáját. Főként női karaktereket idézett meg a legkisebb szépítés, leplezés vagy stilizáció nélkül szembesítve a nézőt a hanyatló (férfi)test látványával. Azzal a testi állapottal, amelyik egyébként alig kap teret a nyilvánosságban, hasonlóan a kövér, beteg, sérült, deformált vagy csonkolt testekhez. Ezek a marginalizált testek először Lloyd Newson korai munkáiban jelentek meg nagy művészi erővel a DV8 repertoárjában. Bill T. Jones „verbatim táncszínháza” haldoklók történeteivel és testével szembesített az AIDS tombolása idején, Londonban



Vaclav Nizinszkij az Armida pavilonja szentpétervári ősbemutatójának szolgáló-szerepében (1907). Fotó: archív



Fülöp Viktor (balra) Szekeres Lajossal és Szabó Elemérrel a Szamurájban (kor.: Markó Iván). Fotó: archív

pedig mozgásszerűlt és egészséges táncosok együttműködésével megalakult az első integrált társulat, a Candoco. Ezek a társulatok és produkciók nem különösként vagy érdekességként mutatják fel a nem szokványos testeket, hanem a mindennapok természetes részeként, miközben persze tudomást vesznek az adottságok és képességek eltéréseiről.

Egy testre pillantva nem csupán az alkatot, az életkort, a nemet és a testi funkciók működését azonosítjuk be rögvest, hanem egyéb látható jegyeket is, mint például a bőrszínt. És miután a balett és a modern tánc jellegzetesen fehér kulturális hagyomány, az etnikai hovatartozás reprezentációjának alakulása is változó. A különböző népek táncai kezdettől színesítették a balett nemzeti azonosíthatóságtól elszakadt, geometrikus rendezettségére és „örök szépségre” törekvő mozgásvilágát. A különböző nemzetek sajátosságait megjelenítő karaktertáncok a köznapiság sokféleségének beszüremkedését jelentették a balettek valóságától elrugaszkodó világába, ezért e táncok előadói a nem ideális, a mindennapihoz közelebb álló testalkattal rendelkező táncosok közül is kikerülhettek. A korábbi black- és yellowface-hagyomány tarthatatlansága viszont épp az elmúlt években kapott nagy nyilvánosságot. A karaktertáncok önállósulása színpadi néptáncként a Szovjetunióban született meg, és az új államot alakító, sokféle kulturális háttérrel és múlttal rendelkező etnikumok új közösségének ábrázolását volt hivatott betölteni. Ám ez a sokféleség alig, legfeljebb dekorációként kapott teret a „népet” egységes szocialista tömegként uniformizáló ideológia miatt, így a nyalka-hetyke legények, szemérmes leányok, testes asszonyok és jó vérű, dolgos-harcos férfiember sztereotip ábrázolása még sokáig kísértett a néptáncgyűttesek műsorában. S ahogy az a tenyeres-talpas népi figurákhoz „illik”, a néptáncosoknak sem kellett megfelelniük a baletthez kötődő testideálnak, bár a virtuozitás náluk is alapvető követelmény maradt.

Szokatlan, mert idegen (indiai, japán és afroamerikai) testek szórványosan ugyan, de már a 19. században is megjelentek Európában. A legnagyobb sikert azonban a jazzkorszak vadságát reprezentáló Joséphine Baker aratta, mert meg tudott felelni annak, amit a sztereotípiákban gondolkozó

fehér európai közönség elvárt tőle: tánca „primitív” volt, hiszen semmiféle ismert rendszerbe nem lehetett beleilleszteni. Mozdását spontaneitás, eredetiség, szabadság és zabolázhatatlanság jellemezte, és bár megjelenése inkább androgünnek tetszett, hiányos öltözete és csípőjének hangsúlyozott mozgása erotikus aurával fonta körül a testét.

Az Egyesült Államokban a fekete bőrű táncosokat eleinte csak a zenés színházak fehér közönsége fogadta be. Az afroamerikai férfi táncosok specialitása évtizedekre a sztepp lett, de itt is az eleganciát, a könnyedséget és a virtuozitást díjazta a közönség. A harmincas évek néprajzi érdeklődése az eredeti gyökerek kutatásához vezetett. A gyűjtések nyomán komponált művek a kulturális másságot hangsúlyozták, s a fehér közönség a vadnak és primitívnek tekintett testeket és mozgásokat ezúttal is a „mátság reprezentációjaként” értékelte. Az afroamerikai testhasználat jellegzetességei, a csípő- és vállizületek laza és izolált mozgása, a testközpont eltérő érzékelése egzotikussá tette a fekete testeket a fehérek szemében, hiszen a fehér testkultúra nem ismeri a testnek azt a policentrikus és poliritmikus mozgását, ami az afrikai hagyományokból ered. Ehhez járult még a testek szokatlansága is, hiszen ezekben a folklóregyűttesekben – ahogy európai társaikban is – vaskosabb alkatok is megjelenhettek. Az afroamerikai táncosok közül Arthur Mitchellnek sikerült elsőként kitörni ebből a kulturális gettóhelyzetből: klasszikus balettet tanult, majd bekerült a csupa fehér táncosból álló New York City Balettbe, ahol nem egzotikus különlegességként, hanem egyenrangú szólistaként kezelték. Később a fekete polgárjogi küzdelmekről megérintve balettiskolát alapított, amivel megnyitotta az utat a fekete bőrű táncosok számára a balettbe is. Az utóbbi évtizedekben a globalizálódó világban a fekete (és újabban az ázsiai) testek jelenléte már a fehér gyökerű táncformák mindegyikében elfogadott – jó példa erre Carlos Acosta, Alvin Ailey, Akram Khan, Alonzo King karrierje. Elfogadott, de nem problémamentes, mert ha testről beszélünk, megkerülhetetlenül identitásokról szövelünk, ami már nem csupán esztétikai és kulturális, hanem politikai konstrukció is.