

## **Schuller Gabriella: Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban**

### **A doktori disszertáció tézisei**

#### **A kutatás tárgya, célja és elméleti kerete**

A színházat közösségi volta mellett a test központi szerepe teszi kiemelten fontossá a feminista kritika számára. Disszertációmban a poszt/feminista színházak és performanszok játéktechnikáit vizsgálom, a feminista pszichoanalitikus elmélet perspektívájában. A pszichoanalitikus elmélet előkelő helyet foglal el a társadalmi nemekkel kapcsolatos kutatásban, mivel egyfelől értelmezői keretet kínál a társadalmi neme szempontjából meghatározott szubjektum kialakulásához, másfelől ennek a folyamatnak alapvető szerepet tulajdonít a pszichés mechanizmusok és a kulturális mező szerveződése szempontjából.

A disszertáció megalapozásához, a kérdések kidolgozásához két fő elméleti keretet használok: a társadalmi nem performativitásának Judith Butlertől származó megfogalmazását, és a francia feminista pszichoanalitikus elmélet bizonyos téziseit.

#### **A társadalmi nem performativitása**

A feminista színházi előadások játéktechnikái maguk is értelmezhetők korporális stílusokként. Amennyiben a társadalmi nem kategóriája nem a testhez hozzárendelt merev konstrukció, hanem performatív aktusok konstituálják, egy kellőképpen szubverzív korporális stílus felforgathatja a társadalmi nemek / testek/ vágyak diszkurzív rendjét.

A társadalmi nem korporatív stílusként való meghatározása Butlertől származik, aki *performatív aktusok ismétléseként* határozza meg azt. A performativitás részint arra utal, hogy ezeknek az aktusoknak nincsen referenciájuk (nincsen fakticitásuk, nem valamiféle "belső lényegből" fakadnak, nem „fejeznek ki” bármit is), részint pedig arra, hogy ezek az aktusok oly módon léteznek, hogy "kivitelezzük", "végrehajtuk" őket. A társadalmi nemet konstituáló aktusok kollektívek (egy egész adott társadalomra vonatkoznak), temporális dimenzióval rendelkeznek (történetiek, egyfajta szedimentációként értelmezhetők), és diszkontinuusak (heterogén, egymással semmiféle összefüggésben sem álló aktusokat foglalunk össze társadalmi nemként). A szubverzív lehetőségét Derrida beszédaktuselméletet illető kritikájából vezethetjük le.

#### **Francia feminista pszichoanalitikus elmélet**

A színházi esemény feminista pszichoanalitikus értelmezésében fontos szerepet kapnak Kristeva, Cixous, Irigaray a nyugati patriarchális kultúra reprezentációs rendszereinek fallocentrikusságát taglaló tézisei:

- Kristeva esetében ilyen a test materialitását elfojtó kulturális jelenségek pszichikus gyökereinek felderítése a preödipális – ödipális fázis átmenetében: ez az egyén archeológiájában az anyára irányuló libidómegszállás elfojtásával esik egybe.
- Luce Irigaray korai műveiből a következő fogalmak: fallikus ökonómia: a patriarchátus az „A és B” viszonylat helyett az „A és nem A” viszonylatokban gondolkodik, amely a férfit használja viszonyítási pontként és nem ad teret az alteritásnak; a nyugati szubjektum spektakuláris volta: a nyugati maskulin patriarchális kultúra a látás felsőbbrendűségére és a szubjektum- objektum viszonyra épül, ahol az alany maskulinként, a vizsgálat tárgya nőiként konnotált.
- Hélène Cixous esetében a halálterhes bináris oppozíciókra vonatkozó meglátás: a nyugati patriarchális kultúra bináris oppozíciók mentén szerveződik. Az oppozíciós párok egyik

oldalát erősebbnek, értékesebbnek tekintik, mely legyőzi a másikat; az alávetett oldal mindig nőiként megjelentetett.

A fejezetben néhány olyan fogalmat is vizsgálok, amelyek a dramatikus szövegek értelmezésekor illetve a poszt/feminista performanszok egyes jelenségeinek megragadásában kapnak szerepet:

- Kristeva következő fogalmai: *abjekt; az anyaság kulturális szövegének újragondolása; a női szexualitás melankolikus volta*

- Cixous-nak a freudi pszichoanalízissel folytatott polémiája: *a feminin libidinális ökonómia és a másik biszexualitás állítása; a hisztéria átértelmezése.*

- Irigaray *mimikri* fogalma

A színházi reprezentáció kérdésköréhez kiemelten kapcsolódnak még az *écriture féminine*-re, a női írásra vonatkozó megfogalmazások, mellyel mindhárom teoretikusnő foglalkozott. A női írás a test és nyelv közötti áthidalhatatlan szakadék lacani tézisét kívánja újragondolni, ami a színház szempontjából is meghatározó: a jelrendszerek heteronómiájából adódóan a színpad nyelv és test vibráló viszonyának/szakadásának kiemelt tere. A feminista drámák dramaturgiai megoldásai mind a dikció, mind a narráció szintjén értelmezhetők az *écriture féminine* koncepciója felől.

### **A feminista színházi mozgalmak kronológiai tagolása**

A feminista színházak története szempontjából is alkalmazható az a kronológiai tagolás, melyet a szakirodalom a hatvanas évek polgárjogi harcaihoz kapcsolódó feminista mozgalmak periodizációjára használ. Ezek a mozgalmak szélesebb társadalmi alapokra helyezték a már a 18. század végétől megfogalmazott feminista követeléseket, és minden korábbinál eredményesebben szálltak síkra a nők helyzetét érintő intézményes, kulturális, szociális változtatások mellett.

- Az első feminista színházi csoportok a hatvanas évek második felében alakultak, működésük kontextusát a kísérleti színházak, a baloldal megújulása és radikális megmozdulásai, valamint a feminista mozgalom alkották. Ezek az első előadások egy univerzális női szubjektum előfeltevésére építettek.

- A feminizmus második szakaszában a nők egymás közötti különbségének és a nők férfiakétól eltérő tapasztalatainak artikulálása és hangsúlyozása került előtérbe. A színházak esetében a hetvenes évek közepétől találunk példát a leszbikus és etnikai illetve faji szempontból szerveződő színházi csoportok alakítására.

- Harmadik szakaszként a posztmodern feminizmus vagy poszt/feminizmus következik, amely a társadalmi nemi identitást immár nem esszencialista alapokon gondolja el. A színház és a performanszok esetében a nyolcvanas évektől fogva találunk példát posztmodern / poszt/feminista stratégiákra.

Etikai és történeti szempontból kihagyhatatlan az első és második hullám stratégiáinak áttekintése, noha elsősorban majd a harmadik hullám művei kínálnak válaszlehetőségeket a pszichoanalitikus feminista kritika vizuális és színházi reprezentációval kapcsolatos kérdésfeltevéseire.

### **FEMINISTA SZÍNHÁZAK A HATVANAS ÉS HETVENES ÉVEKBEN**

A **feminista teátrális aktusok** egy részében a résztvevők nemcsak hogy nem színházi tereket használnak színházként, de a nézők váratlanul, vagy anélkül, hogy tudnának róla, válnak nézővé. A tüntetések (Miss America Protest, Take Back the Night March stb.) áthágják a privát és publikus tér dichotómiáját és nemi szegregációját, az identitáspolitikai alakításának

fontos terepeként funkcionálnak, ezenkívül az aktuális és személyes tapasztalatnak a hagyománnyal és intézményekkel szemben való artikulációi. A feminista társulatok egy része az Augusto Boal – féle láthatatlan színház eszméjét követte: ez események elpróbált szekvenciája, melyet nyilvánosan de nem színházi térben játszanak el, olyan emberek (a véletlenül arra járók) részvételével, akik nem tudják, hogy előre eltervezett színházi eseményt látnak. Az akció célja, hogy nyilvános dialógus bontakozzon ki az emberek között az adott társadalmi kérdést illetően. Noha nem kifejezetten ehhez a korszakhoz kötődnek, ide sorolhatjuk az intézménykritika azon képviselőit, amelyek a meglepetésre és meghökkentésre építő nyilvános akciókkal provokálják a társadalom és művészeti intézmények figyelmét (pl. a new yorki Guerilla Girls, vagy a bécsi a room of one's own nevű szervezetet).

A hatvanas évek második felétől meginduló **feminista színházi csoportok** működésének kontextusát az újbaloldal és a kísérleti színházi mozgalmak alkotják. Az újbaloldal a döntéshozatali rendszer képviseleten alapuló átalakítását, az egyetemi oktatás túlbürokratizáltságának megszüntetését célozta, ezenkívül szolidaritást vállalt a polgárjogi mozgalmakkal. Az aktivisták között jó néhány nő is volt – ám mivel javasolataikat rendre figyelmen kívül hagyták, a nők önálló politikai csoport (Women's Liberation Movement) és önszegélyező közösségek alapításába fognak. A feminista érzékenységgel és politikai tudatossággal felvértezett nők (mivel az off-off Broadway társulatokat ugyanaz a patriarchális attitűd jellemezte, mint az újbaloldalt, továbbá a színház az identitáspolitika fóruma lehet) feminista színházi csoportokat hoztak létre.

A feminista társulatok elfordultak a patriarchátus drámairodalmától, mivel alkalmatlannak ítélték azokat arra, hogy a női tapasztalat feltárásának kiindulópontját vagy keretét adják. Kollektív improvizációk nyomán, a tudatosságnövelő csoportok módszereit alkalmazva vagy ilyen gyűlések anyagait felhasználva alakították a történetet és a szövegekötvet. Dramatikus szövegeik két fontos tematikai újítást hoznak a patriarchátus drámaterméséhez képest: az anya – lánygyermek viszony, valamint a nőekkel szembeni erőszak témáját, különös tekintettel a nemi erőszakra. Az anya-lánygyermek kötelék vizsgálata faji, osztály és szexuális identitások határaitól függetlenül foglalkoztatta a korszak feminista színházi képzeletét; a rituális felelevenítés és ünneplés mellett (elvétve bár, de) a kritikus tekintetre, sőt a realista színházi konvenciókhoz közelítő előadásokra is akad példa. A feminista elmélet rendkívüli fontossággal ruházta fel az anya – lány kapcsolatot, minthogy egy, a nők esetében univerzális kötelékről van szó (elvégre minden nő valakinek a lánya). Az előadások nem csupán a személyes, individuális anyák alakját idézték meg, de az anyák társadalmi helyzetét és az anyaság társadalmi megítélését is vizsgálták. A nőekkel szembeni erőszak kapcsán az előadások elsődleges célja az önszegélyezés, az elhallgatott tapasztalat nyilvános artikulálása volt, valamint az információnyújtás. A témával foglalkozó konferenciák, akciók, kiadványok az előadásokkal együtt újradefiniálták az erőszakot: nem szerencsétlen egyedi esetként mutatták be (ami megtörtént valakivel, mert nem vigyázott magára úgy és ahogy kellene), hanem egy, a társadalmi nemek közötti hatalmi viszonyt fenntartó elnyomás részeként láttatták, melynek politikai éle van, és melyet újra kell gondolni.

A feminista társulatok működésének legfőbb sajátosságai a kollektivitás, a tudatosság növeléssel való összefonódás, a ritualitás, és egy adott lokális közösséggel ápolts szoros kapcsolat. A hierarchia és egyéni dicsőség elutasításának, a kollektivitás éltetésének fő oka talán az, hogy a nyugati feminista gondolkodás a hierarchikus különbségtételt a patriarchátushoz köti. A kollektivitást az egyes csoportok széles skálán valósították meg: néhol még az előadók neveit sem tüntették fel a szórólapokon, máshol egyszerűen csak nem lett nyilvánosan megnevezve az a tag, aki a végső döntéseket hozta. A homogenizálás mögött az az előfeltevés állt, hogy a nők számára létezik valami időben - térben közös alap (ha más nem, az elnyomás), s legfőbb ideje egyesíteniük erőiket. Az első feminista színházi csoportok

több szállal is kötődtek a tudatosságébresztő (consciousness raising) csoportokhoz. Egyfelől a tudatosságébresztő közösségek számára színházi előadások létrehozása mind a tagok, mind az elvek propagálása szempontjából fontos eszköz volt, néhány csoport ebből nőtte ki magát színházi társulattá. Másfelől megegyezők voltak az alapelvek: egymás támogatása, a patriarchátusban némaságra ítélt tapasztalatok nyilvános artikulálása, a személyes élettörténet politikai szempontú elemzése és cselekvésbe való átfordítása, a partikuláris történetek elsőbbsége a kollektív historikus emlékezettel szemben. Éppen ezért nagyon sok csoport esetében a próbafolyamat közben feltárt tapasztalatok fontosabbak voltak a végterméknél; esetleg nem is lett végleges, rögzített formája a produkciónak, hanem előadásról előadásra (részint a közönséggel folytatott interakció következményekén) minden ízében változott. A ritualitás fő forrása a feminista mozgalmakon belüli nagyon erős spirituális áramlat, amely a kulturális feminizmus részeként a matriarchátus nyomait kutatja illetve a matriarchátus újrateremtését célozza. Az egyik leggyakrabban visszatérő rituális elem a női közösség összetartozásának megerősítése, valamint a matrilineáris leszármazás ünneplése volt. Az egy adott lokális közösséggel ápolt szoros kapcsolat a színházi esemény időhatárainak áthelyezésével jár: a társulatok gyakran az előadások létrehozása előtt felmérést készítettek, melyek az adott közösséget leginkább érdeklő témák, esetleg közös műhelymunkával tárták fel erre vonatkozó tapasztalataikat. A bemutató utáni közönségtalálkozókat az adott téma megbeszélésének szentelték (ennek olykor terápiás szerepe is volt, pl. az erőszak esetén), és a nézői kiegészítések illetve kritikák figyelembe vételével építették tovább az előadást.

**A hatvanas évek második felében alakult csoportok többsége 1975-re ebben a formában már nem léteznek; az újabb feminista színházi csoportok a faji-etnikai-szexuális identitások mentén alakulnak.**

**A leszbikus társulatok** Az első feminista társulatokhoz hasonlóan az első leszbikus feminista előadások is pozitív öndefiníciók kialakítását, marginalizált tapasztalatok nyilvános artikulációját és a leszbikus közösségek megerősítését célozták. A leszbikus szereplők staffázsfigurákból pozitív főhősökké léptek elő, és a főhősnő szexuális orientációja lett a legfőbb cselekményszervező szempont. A két leggyakrabban körbejárt téma a coming out (hogyan vállalja fel környezete előtt a hősnő leszbikusságát) és a gyermek elhelyezési perek (a heteroszexuális házasságából kilépő leszbikus anya gyermeke nevelési jogáért harcol) voltak. Ezenkívül olyan, a feminista előadásokban vizsgált problémák is terítékre kerültek, mint az anya-lánygyermek viszony, nők és a munkahely, illetve harc az erőszak ellen.

*Az etnikai és faji alapon szerveződő feminista társulatok A „színesbőrű feminista színházak” megjelölés heterogén csoportokat egybefogó gyűjtőkategória, amely csoportok egymástól való (faji, etnikai, földrajzi, történelmi, kulturális stb.) különbségük ellenére egy dologban mégis osztoznak: eltérnek a hegemoniát képviselő nyugati fehér nők feminizmusától. A társulatok egy része a centrális helyzettel bíró nyugati feminizmushoz képest földrajzi és kulturális tekintetben egyaránt alternatív perspektívát képvisel. Bár működésüket, munkamódszereiket, célkitűzéseiket inspirálja a nyugati feminista színház, előadásaikban ennek lokális változatait hozzák létre. Más csoportok (pl. az amerikai Spiderwoman) a dominánsan fehér kultúrában élő színes bőrű nők duplán marginális léthelyzetét és ennek történeti, kulturális, társadalmi vetületeit vizsgálják. Ez utóbbi csoportok játéktechnikái szintén a hibridizáció jeleit mutatják.*

A feminista színházak e két korszaka a tapasztalat hozzáférhetőségének és közvetítésének előfeltevésére épített. Az első és második hullám legfontosabb különbsége az univerzális női tapasztalatba és szubjektumba vetett hit megingása. A tapasztalat, identitás, társadalmi nemi

identitás státuszának posztmodern fordulatával párhuzamosan a feminista színházak stratégiái is átalakultak.

## FEMINISTA SZÍNHÁZAK ÉS PERFORMANSZOK A NYOLCVANAS ÉVEKTŐL NAPJAINKIG

### I. a tükör

A színházi reprezentáció feminista pszichoanalitikus értelmezése szerint a színház fallogocentrikus helyzetet tart fenn: a színpadon álló női test a vizuális mezőben a kasztráltságot konnotálva a rendszer alárendelt, passzivitásra ítélt támasztekta.<sup>1</sup> A színház a férfi néző számára egy ideálképpel való azonosulást és a nézés örömét biztosítja; ezzel szemben a női néző számára a mazochisztikus azonosulás vagy a stratégikus maszkviselés (a maskulin és feminin pozíciók közötti ingadozás) marad.

A hatvanas évek második felétől színre lépő feminista társulatok a kor kísérleti színházának létező színjátszási gyakorlatához kapcsolódva (de attól természetesen eltérő ideológiai-politikai pozícióból) elsősorban tematikai szempontból hoztak újat. Csak a nyolcvanas évek poszt/feminista színháza és poszt/feminista performanszai provokálnak játéktechnikáik révén olyan értelmezői lehetőségeket, amelyek kijáratot jelentenek a vizuális mező és színházi reprezentáció fallogocentrikus felépítéséből. Játéktechnikáik kapcsán öt plusz egy stratégia azonosítható:

dialektikus kép (Walter Benjamin): A dialektikus kép a történelmi folyamatból kirobbantott, elfeledett tárgyak, a fogyasztói kultúra törmelékeinek a jelenben, a jelennel alkotott montázszerű konstrukciója. A dialektikus kép, vagy dialektikus tekintet olyan eszköz az értelmező számára, amely a kulturális jelenségeket azok társadalmi, technológiai és környezeti kontextusában vizsgálja. Múlt és jelen villanásszerű konstellációjában lerombolódik a tárgy auratikusága; ez egyben a kapitalista történelmi fejlődés (megtévesztésen alapuló) álmából való ébredés záloga.

A színházi előadás esetében a performernő teste auratikus, amely a szexuális különbségen alapuló vizuális mezőben mint a tekintet tárgya konnotált. Az aura lerombolásával; az előadás a transzformáció és felismerés terepévé válik, anélkül, hogy valamiféle utópisztikus teleológiai távlatot ígérne vagy jelölne ki. A feminista színház egyes előadásai a fogyasztói kultúra valamely elemének szcenikai montázsba építésével a nézői percepciót temporalizálják. A női test így nem a fogyasztás és élvezet passzív auratikus tárgya, hanem aktív, a fogyasztói kultúrával, történelemmel, és a társadalmi nemekkel kapcsolatos kritika megfogalmazója lesz.

a brechti elmélet feminista továbbgondolása: Brecht színpadán a színész kettős "funkcióval" bír, kettős feladata van, amelyek a *történetiesítés* kettős értelme/alkalmazása mentén fejthetők ki. A színész szerepe, feladata egyfelől az, hogy a színész - perszonázs különbséget érzékeltesse, (többek között) *a perszonázs történetiesítése* révén: a színész a perszonázst egy elmúlt történelmi-társadalmi konfigurációhoz tartozóként idézi, akire/amire egyfajta többlettudással és kritikával tekint vissza (ezt a színész "esztétikai" funkciójának nevezhetjük). Másrészt viszont a Gestus révén maga *a színésznői test történetiesítődik/történetiesítődhet*, mivel az felnyitja az előadás határait azon társadalmi és diszkurzív ideológiák felé, amelyekbe az előadás beíródik/amelyek beíródnak az előadásba. A színésznői test történetiesítése nem jelen és múlt elválasztását, különbségük érzékeltetését

---

<sup>1</sup> Ez a tétel egyfelől Freud és Lacan nemi különbséggel kapcsolatos írásaiban fogalmazódik meg, de a vizuális művészetekkel foglalkozók (Laura Mulvey, Griselda Pollock, Jill Dolan) deduktív módon, a patriarchális hagyomány áttekintésével is bizonyítják. Ezt a kritikus mozzanatot ragadja meg Irigaray a *nyugati szubjektum spektakuláris működése és a fallikus ökonómia* mint kultúraszervező logika leírásával. Míg Freud és Lacan egy rögzített helyzetként írja ezt le, a feminista kritika inkább a kulturális mező részének tekintti, mely alakítható.

szolgálja, mint a perszonázs történetiesítésekor (amikor is a színész egyfajta színpadi jelen(beli)lélet és öntudatot képvisel a perszonázs viszonylatában), hanem a jelent történetiesíti, a színészt önmagától különbözteti el.

A brechti elméletet így módon továbbgondoló gesztikus feminista kritika a színészi jel kettős voltát (perszonázs/színész-nő) hármass viszonylattá (perszonázs/színész-nő/színpadi test) bővítve ezek dinamikus kölcsönviszonylata révén lehetőséget nyújt a dramatikus szöveg fabulájának kontextusát és az előadás kontextusát alkotó, a társadalmi nemekkel kapcsolatos ideológiai helyzet vizsgálatára.

a leszbikus bárkultúra és a butch-femme duó: A butchok a kultúrában maszkulinnak, a femme-ok a femininnek tekintett attitűdöt és szerepeket megjelenítő leszbikus nők. Fontos rögzítenünk, hogy a butch-femme viszonylat nem fedi le a leszbikus párkapcsolatokat (két femme és két butch is alkothat egy párt). A hetvenes évek fehér burzsoá feministái (minthogy a férfit még “férfi”-ként sem túrték meg soraikban, továbbá a butchok többsége a dolgozóosztályból, a feministák pedig a középosztályból kerültek ki) a butchok minél teljesebb visszaszorítására törekedtek. A butch – femme szerep pár és minta azonban új erőre kapott a társadalmi nemi identitás posztmodern fordulatával, melynek egyik következménye a szerepjátszás előtérbe kerülése és a camp diszkurzusának felerősödése volt.

Azok a leszbikus előadások, amelyek a butch - femme párost léptetik színpadra, a “férfi” és “női” szerepeket, viselkedésmódokat idegenszerűségükben mutatják fel. A butch esetében egy női testhez kapcsolódnak a hagyományosan a “férfi” társadalmi nemhez (gender) rendelt társadalmi markerek, míg a páros “femme” tagja által játszott “nő” szintén referencia nélküli szerep marad csupán, mivel azt nem egy “férfinak” “játssza el”, hanem a butchnak, azaz egy férfit játszó nőnek. A technika ismerős lehet számunkra az angol reneszánsz színházból, ám nem kerülheti el figyelmünket egy fontos különbség. A leszbikus színházban a perszonázs és színész viszonylatában többé- kevésbé meglévő ikonikus azonosság a butch esetében szubverzálódik: amennyiben továbbra is a hagyományos nemi kategóriákban gondolkodunk, csupán maga az antropomorf lét alkotja. Mondhatnánk, hogy az Erzsébet és Jakab - kori színházban ugyanez állítható a női szereplőről, ám ezek a drámák többnyire patriarchális perspektívában születtek. Azaz éppen a Másikat (a női/kolonizált perszonázst) marginalizáló szubjektum esetében színész és perszonázs ikonikus azonossága adott volt.

A megjelenésében a heteroszexuális párokat imitáló leszbikus duó dinamikus duál – szubjektumpozíciót képvisel, továbbá a nőiséget stratégikusan idézhető mesterséges jellel alakítja, ellehetetlenítve bármiféle esszencializmust. A leszbikus kultúra, így a leszbikus színház további fontos hozadéka, hogy nélkülözi a vágy és tekintet heteroszexuális (maszkulin - feminin) polarizációját és az ezzel járó fallocentrikus hatalmi viszonyt. Bár a leszbikus nézőség fent vázolt elemei kimozdítják a male gaze szerkezetébe vésődött heteroszexuális “munkamegosztást”, önmagában véve nem járulnak hozzá egy/a leszbikus szubjektivitás megszólaltatásához, nem tekinthetjük “a” leszbikus vágy reprezentációjának.

a fallocentrikus tekintet kulturális normáját megzavaró eljárások: A néző voyeurri helyzetének optikus vagy motorikus és érzékszervi destabilizálása, vagyis a néző feminizálása csak a valamely feminista értelmezői keretet támogató előadásokban tekinthető politikailag is hasznosnak.

A sötétben ücsörgő néző motorikus passzivitása (amely természetesen nem fedi le a színház összes megjelenési formáját) a színházat a test materialitását elfojtó kulturális jelenségek egyikévé teszi. Persze a színháztörténetben akadnak korszakok, rendezők és csoportok, amelyek ezzel ellentétes testkonceptiót alkalmaztak a nézők (illetve a színház) szerepe kapcsán. Ezek az előadások (különösen a hatvanas évek performanszai és happeningjei), noha

radikálisan szakítanak a test materialitásától megfosztott és kimerevített „én” képzetével, nem egyszer a nők számára kifejezetten káros ideológiai előfeltevések táptalajává lettek/válnak.

A maskulin szkopofilikus élvezet néző oldaláról való lerombolásának másik mozzanata a tekintet „kasztrálása” lehet: az illogikus, hallucinatív – álomszerű látványszervezés, mely nem biztosít fogódzókat a vizuális és narratív azonosulás társadalmi nem specifikus rögzült mintáihoz. Ezt a tézist Jacques Lacan tekintetet, látást, nézést vizsgáló szemináriumai nyomán fogalmazhatjuk meg. Lacan a tekintetet (gaze) “objekt a” -ként határozta meg; mindig a Másik felől strukturált, és egy alapvető hiány határozza meg. A reprezentációt uralni vélő szubjektum (re)decentralizálása a fallikus tekintet Másikja révén valósulhat meg: az onírikus, a hallucinatív, az álom(szerű) révén, amelyek mindegyike a látvány (szubjektum általi) uralhatatlanságából eredeztethető. Ez a felvetés a Wilson, Foreman, Le Compte nevével fémjelzett előadásokra irányítja figyelmünket. Bár a színházi képek koherens, lineáris és kauzalisztikus történetmondást nélkülöző áradata kimozdítja a befogadót szimbolikus rögzítettségéből, de önmagában még semmilyen politikai cél elérését vagy megfogalmazását nem teszi lehetővé. Ezért a “víziók színháza” a feminin és feminista kategóriák fontos különbségének példája.

Obszcenitás: A poszt/feminista performanszművészetet vizsgálva leírható egy olyan vonulat, mely a női szubjektum alávetettségét a női test tárgyiasításán és gyarmatosításán keresztül megvalósító társadalmi gyakorlatokkal e gesztusok alanyi helyzetben való megismérlése révén szegül szembe. A jelenség jól értelmezhető Irigaray mimikri-fogalma felől: a nő, ha meg akar szólalni a patriarchális diszkurzusban, azt csak a férfi normák imitációja, mimikrije révén teheti meg; ám a patriarchális sémák más pozícióból való megismérlése, illetve az e sémákkal való parodisztikus túlazonosulás felforgató hatással bír. Mivel az ehhez a kategóriához sorolható performanszok közel sem homogenizálhatók, hanem a feminista kritika különböző területeihez kapcsolódnak, a kritikus vizsgálódás érintett területeit külön fejezetben, *A test* címűben vizsgálom.

## II. A test

**A női test patriarchális megjelenítésének és percepciójának túlzásba vitele a dolgozatban vizsgált poszt/feminista performanszokban a következő négy különböző kontextusban értelmezhető:**

az anyai funkció politikai konnotációinak feltárása Karen Finley nyolcvanas évekbeli performanszainak visszatérő eleme, hogy a performernő lemezteleníti testét, majd étellel és egyéb anyagokkal szennyezi be, miközben a testi akciókat kísérő rendkívül obszcén monológokban a beszélő „én” férfi, női, gyermek pozíciót megjelenítő szereptörédekere bomlik. A feminista pszichoanalízis felől értelmezve e performanszokat Kristeva abjekt fogalma<sup>2</sup>kínálkozik az értelmezés keretéül.

Karen Finley a meztelen női test undort keltő inszceniálása révén megzavarja a male gaze - t, csapást mér az abjektálással formálódó és az abjektet a tudattalan zónájába represszáló koherens maskulin szubjektumra, teatralizálja az anyaság diszkurzusát, és a társadalmunkban működő abjektálást is próbára teszi. Előadásaiiban tehát egy olyan színházi aktusra

---

<sup>2</sup> Eszerint a leendő szubjektum számára az öntudat első csíráit a körülhatárolt test képével való azonosulás és az elkülönülés, a saját pszichikus térnek a bizonyos elemek kizárása révén konstituálódó körülhatárolása vezeti be. Az alany számára a differenciáció és megvetés első ilyen tárgyai az anya és az exkrementumok, melyek így számára egymással analógiába kerülnek. Az abjektálás politikai vetülettel is bír: a rasszizmus, a homofóbia (stb.) ugyanezt a gesztust társadalmi szinten működteti: egy szubjektum megerősítése, körülhatárolása a megvetéssel párosuló kizárás révén.

ismerhetünk, amely a patriarchátusban mindig már anyaként felfogott „női test” kategóriáját *politikai* tette képes alakítani.

reflektálás a női testnek a nyugati történelem vizuális reprezentációiban betöltött szerepére A nyugati kultúra művészettörténetét vizsgálva megállapítható, hogy a klasszikus helyzet ismétlődik: férfi művészek birtokolják az alany pozícióját, míg a nők az ábrázolt tárgy szerepére degradáltak. A feminista művészettörténet ennek kapcsán alternatív hagyományok feltárására törekszik; a képzőművészettel foglalkozó feminista nők számos performansa viszont az akadémikus művészet patriarchális örökségét vizsgálja. Így például Orlan *Tableaux vivants* című élőképeiben saját magát helyezi az ábrázolt női testek helyére – a mimikri szubverzív hatását biztosítja, hogy Orlan egyszerre szerző-alanya és tárgya a testét használó műalkotásnak. *Baiser de l'artiste* című akciójában a nőiségnek durván sematizáló kétpólusú (a szajha és Szűz Mária) patriarchális megjelenítését ássa alá a kettő egy testben való megjelenítésével. Az *Image(s) nouvelle(s) image(s) ou Re-Incarnation de Saint Orlan* című, plasztikai műtétek sorozatára épülő performansorozatban Orlan testének egyes részleteit egy-egy kanonikus nőalak (Vénusz, Olympia, Mona Lisa) mintájára formázzák. Az összehatás inkább mehökkentő mint harmonikus, a természetes női szépség ideáját férfiak által kreált és normatívvá emelt konstruktumként leplezi le. Ezenkívül Orlan újra egymásba csúsztatja a patriarchátus alapját képező szubjektum - objektum dichotómiát: a műtéteket altatás nélkül, helyi érzéstelenítéssel, általa megtervezett térkörnyezetben végzik el, műtét közben másokkal beszélget, olvas, rajzol; az aktust magát illetve a hátramaradó tárgyakat saját műalkotásaiként cirkuláltatja a művészet intézményeiben.

a női test technotudományos meghatározottságának jelzése A „technotudomány” Donna Haraway fogalma, azon meglátás összefoglalására szolgál, hogy a technikai eszközök, különösen a tudománnyal összefonódva, aktívan alakítják az emberi testtel (illetve a világgal) kapcsolatos percepciókat és képzelgéseinket. Tehát az emberi test (különösen a mediatizált és gépesített posztmodern korszakban) mindig „emberi és nem emberi tényezők” kereszteződési helye.

A poszt/feminista performanszok egy része a női test korábbi esszencialista felfogásával szemben ezt a technotudományos beágyazottságot és meghatározottságot jeleníti meg és elemzi. Ezt a gesztust ismerhetjük fel például Orlan már idézett, legkorszerűbb sebészeti eljárásokat mozgósító plasztikaműtét-performanszaiban. A protézisek, plasztikai műtétek, fogyasztógépek által alakított testkép zsarnoki hatalommal nehezedik a nőkre, egyben ki is ragadja őket a természet illetve természetesség büvköréből, ahová a patriarchális kultúra évezredekig helyezte őket (és amely maga természetesen mindig is kultúrafüggő volt). Orlan a *Self-hybridations* című sorozatában (számítógépes képtorzító eljárást alkalmazva) a prekolumbiánus és afrikai kultúrák női testet eltorzító eljárásait vetíti saját arcképére, tehát a plasztikai műtétek kapcsán jelzett belátásokat más korok és kultúrák kapcsán is nyilvánvalóvá teszi.

A technotudományos értelmezői keretet használhatjuk Annie Sprinkle *Public Cervix Announcement*-je kapcsán is. Post Porn Modernism című előadásának e jelenetében Sprinkle egy hüvelytükröt helyez nemi szervébe, majd arra bízta a résztvevőket, hogy vessenek egy pillantást az így elérhetővé tett látványról, valamint fennhangon számoljanak is be arról. A hüvelytükör egy technotudományos láncolat eleme: a férfi orvos alany a *tekintete* elől rejtett női testüreg kifürkészésére használja, alkalmazása a női test medikalizációjával és a klinikai tekintet születésével (Foucault) esik egybe,<sup>3</sup> és a reneszánszban életbe lépő centrálperspektivikus vizuális rendszer újabb fejleménye. A *Public Cervix Announcement* az öntudatosságnövelő csoportok alapját képező nyilvános önfeltárlkozás posztmodern/

<sup>3</sup> A nőgyógyászati vizsgálatokat és beavatkozásokat korábban bábaasszonyok végezték, tapintásra hagyatkozva.



poszt/feminista felülírásaként is értelmezhető, mint ahogyan az egész előadás is: Sprinkle egyes szám első személyben meséli el élettörténetét, de a normasértő, groteszk és ironikus elemek halmozása bizonytalan perspektívába állítja az elmondottakat.

a test mint a faji kategóriák nemreferenciája Évszázadokig a fekete női test volt az, melyre a nyugati fehér gyarmatosító maszkulin szubjektum a mássággal kapcsolatos vágyait és szorongásait kivetítette. Egyes poszt/feminista performanszok ezt a konstrukciót történetiségében vizsgálják; mások a test és rasszjegyek összefüggésével kapcsolatos esszencialista feltételezéseket mossa el. A Sacred Naked Nature Girls performanszcsoport részint a feminista performanszok és előadások módszereivel él, de előadásaikban meghatározó szerepet kap egymástól való különbségük hangsúlyozása: a tagok eltérő faji és etnikai háttérrel (japán, afroamerikai, lengyel, orosz, ír felmenőkkel) valamint szexuális orientációval bírnak, melyek közül előadásaikban különösen az első szembeötlő és meghatározó a percepció számára, az utóbbiakat az előadások tematizálják. A kollektív meztelenség esetükben az első generációs művekkel szemben nem a nagy istennő kultusz és a „sisterhood is power” kontextusában, nem is a második hullám pozitív önértékelést célzó esszencializáló identitáspolitikájában, hanem faji elkülönöződésneként értelmeződik.

Az eltérő faji, etnikai és szexuális identitás tematizálása napjainkban leginkább a *queer elmélet* talaján ragadható meg. Ez a kilencvenes évektől formálódó terület azokat az analitikus modelleket és gyakorlatokat foglalja magába, melyek a társadalmi nem, biológiai nem és szexuális vágy triász inkohereciájára mutatnak rá.

### **III. A nyelv**

A feminista dramatikusan szövegek egyfelől a nők és a patriarchátus viszonyával illetve a patriarchátustól független (utópikus) női lét megfogalmazásával foglalkoznak; másfelől dramaturgiájuk révén a színházi reprezentáció fallogocentrizmusára is reflektálnak, vagy éppen feminista perspektívából fogalmazzák újra azt. A vizsgált szövegek alapján a következő dramaturgiai eljárások azonosíthatók: a maszkulin ödipális narratíva női oldalról való újraírása, a nyelv szemiotikus összetevőjének (Kristeva) előtérbe kerülése, a mondatszerkezetek szintaktikai viszonyainak és a cselekménymenet linearitásának összezavarása, a feminista pszichoanalízis kontextusában értelmezhető identitásformák megjelenése, valamint színészi test és szerep, színpadi test és színpadi szöveg új, nem koherens viszonya. Három szerzőnő dramatikusan szövege kapcsán részletesebben is vizsgálom ezeket az eljárásokat:

- Caryl Churchill *Az Iglie* című dramatikusan szövegében a főszereplő képviselte identitásforma a preödipális fázis szubjektum és kategóriák előtti állapotát idézi; a nyelvzet, különösen Iglie ráolvasásszerű narrációi a drámához képest szokatlan mértékben támaszkodnak a szemiotikus nyelvre (Kristeva); a cselekménymenetben felismerhető a maszkulin ödipális logika, de a viszonylatokat strukturáló Másik pozíciójában egy polimorf lény, az Iglie van.

- Sarah Kane *Megtisztulva* című művének cselekménymenete a szubjektumot és nemi különbséget megalapozó kasztrációs trauma freudi szcénájának fejtetőre állítása; másrészt a halálöszöntőrekvés generálta fabula (Lacan), ami sajátos megoldást kínál a maszkulin vágyat és pozíciót beíró ödipális logikával való szakításra. A főhősnő, Grace narratív identitása (a feminista pszichoanalízis kontextusában olvasva a darabot) a női ödipális gubancokat illetve a női szexualitás melankolikus voltát (Kristeva) jeleníti meg.

- Hélène Cixous *Dóra portréja* című műve Freud egy olyan esettanulmányának (Egy hisztéria-analízis töredéke, 1905) átdolgozása, amely kapcsán láthatóvá tehető a pszichoanalízis patriarchális előítéletei. A lineáris és célelvű cselekménymenettel való szakítás a hisztéria narratológiai formájának megidézéseként értelmeződik, akárcsak Dóra

váltakozó azonosulásai az identifikáció szintjén. A mű a freudi szöveghez képest felülírja Dóra és K. asszony viszonylatát (megjelenítve azt a nő és nő közötti viszonyt, a homoszexuális szerelmet, melyre Freud szinte teljesen vak volt), az anyai testet szexualizálja (szakítva a patriarchátus sémáival), Freudtól elveszi mindent látó - mindent tudó pozícióját: egy álomban nyilvánvalóvá válik számunkra Dórával való azonosulása és Dóra felé irányuló viszontáttétel. Cixous szövege ez utóbbi kapcsán erős homológiát mutat a posztmodern Freud-olvasatokkal (pl. Shoshana Felman), noha a feminista szakirodalom egyelőre nem vet számot ezzel.

### **Régi és új fejezetek a kánonban**

Az utolsó fejezetben a disszertációt nyitott szövegfelületként kezelve olyan tanulmányok kaptak helyet, melyek a doktori iskolában folytatott tanulmányaim ideje alatt megtett útra reflektálva a disszertáció választott témája kapcsán kirajzolódó fogalmi hálót és kritikai szempontokat a magyar dráma- és színháztörténeti kánon újraolvasására mozgósítják. Ezek a szövegek jövőben tervezett kutatásaim irányait jelzik néhány példával, egyben a dolgozatban használt értelmezői perspektíva produktivitását bizonyítják.

Ladik Katalin esetében a disszertáció a magyar neoavantgárd performansztörténetének férficentrikus narratíváján kíván módosítani, amely panteonban Ladiknak mindeddig csak mint az UFO című (Szentjóby Tamás és Erdély Miklós nevével fémjelzett) happening résztvevője volt helye. A szakirodalom elsősorban költőként tekint rá, figyelmen kívül hagyva performanszainak dramaturgiai sajátosságait és a verbális réteg mellett használt többi jelrendszert. A dramaturgiai sajátosságokat áttekintve láthatóvá válik, hogy Ladik performanszművészetét a disszertáció korábbi fejezeteihez kapcsolja három elem. A body arthoz közelítő performanszaiban saját testét használja műalkotásainak médiumául, ami a patriarchális hagyománnyal szakító nőművészet formálódásának első lépése volt (Lucy R. Lippard). A versek erotikus hangoltsága, különösen a férfitest témául választása áthágja a patriarchális jegyeket mutató magyar költészeti kánon tabuját, mint ahogyan a performernő lemezborítókön, fotókön és a performanszok során formálódó imázsa is normasértő volt a szocialista tömbben a hetvenes - nyolcvanas években jellemző női szerepekhez képest. Fonikus performanszainak egy része a testnek a hangok formálásában játszott szerepét, és a hangok fizikális minőségeinek olyan megtapasztalását teszik lehetővé, amely a szimbolikus rendben a mindennapi kommunikáció során nem lehetséges. Ez utóbbi művek nyelv és test, vokalizáció és artikuláció szemiotikus (Kristeva) viszonylatait teszik vizsgálat tárgyává.

A második alfejezet a magyar mozdulatművészet és avantgárd színház kapcsán vizsgálja a tizenkilencedik századi normáktól a női test emancipációja irányába ható elmozdulást. E folyamatban oroszánrészt kap a modern tánc, melynek elveit és gyakorlatát (különböző mestereknél folytatott külföldi tanulmányok nyomán) hazánkban Madzsar Alice, Dienes Valéria és Szentpál Olga közvetítik, az 1928-ban alapított Mozdulatkultúra Egyesületben koncentrálna tapasztalataikat. Az elfűzött, az otthon terébe száműzött, passzivitásra ítélt női test számára forradalmi jelentőségű a szabadságát és erejét deklaráló és előmozdító modern táncművészet. A halálterhes bináris gondolkodás sarokkövét alkotó test – lélek dichotómiával szakítva Madzsar Alice, Dienes Valéria és Szentpál Olga írásaikban szoros kapcsolat feltételeznek test és a lélek állapota között, továbbá felfogásukban a táncot és mozdulatművészetet az emberi test nem más médiumokat illusztráló, hanem saját medialitását feltáró akciói alkotják. A mozdulatművészet teoretikusainak írásai (különösen Madzsar Alice szövegei), minthogy a kétféle társadalmi nem eltérő felépítésére és eltérő pszichikai-, testi-, és kulturális tapasztalataira alapoznak, az egynemű modellel szemben (Laqueur), mely a nőt - androcetrikus mércét alkalmazva - alacsonyabb rendű férfinak tekinti, kétnemű modellt fogalmaznak meg. A színészi test és dramatikus szöveg viszonya a feminista

dramaturgiák kapcsán jelzethez hasonló keretben jelenik meg a logocentrikus színház hagyományával szakító avantgárd kórusműfajban, melynek elméleti kifejtését és megalapozását Palasovszky Ödön színházi írásaiban olvashatjuk. A színház és színháztörténet feminista pszichoanalitikus vizsgálata szempontjából a magyar avantgárd színház további fontos eleme a térnek szentelt kitüntetett figyelem. A mozdulatművészet a teret a test felől értelmezte újjá, ami szakítást jelent a nyugati metafizikus gondolkodás egy meghatározó elemével, nevezetesen a tér passzív, semleges befogadóként való felfogásával. Palasovszky Ödön (*Izzólámpa – Punalua ; Zrí – Punalua* 1926) és Újvári Erzsike (*Vándorlás*, 1918 és *Bábjáték*, 1921) két- két műve kapcsán azt vizsgálom, hogyan forgatják fel a terek 19. században specifikálódott társadalmi nemét.

A harmadik alfejezet Katona József Bánk bán című drámáját és recepciótörténetét a női perzsonázsra koncentrálni vizsgálja. A recepciótörténet Melindára vonatkozó részeit áttekintve láthatóvá válnak az irodalomkritikai hagyomány patriarchális előítéletei. A tanulmány második része a Melinda kapcsán körvonalazható szubjektumpozíciót és narratívát elemzi feminista pszichoanalitikus perspektívában. Katona szövege a női olyan reprezentációját és elgondolását adja, amely a nőt a patriarchális szimbolikus csererendszeren kívül a nem-létbe és halálba taszítja.

A poszt/feminista színházak játéktechnikái kiutat kínálnak a vizuális mező fallocentrikus felépítettségéből. A feminista pszichoanalitikus értelmezésük mentén kirajzolódó fogalmi háló képes dialógust létesíteni a poszt/feminista színházkultúra és a magyar dráma- és színháztörténeti kánon között.