

CZIRÁK ÁDÁM

A beszédaktusok (tánc)színházának politikussága

Gondolatok Jérôme Bel, Laurent Chétouane, Christoph Winkler,
a Lupita Pulpo és Ivana Müller előadásairól

Jérôme Bel *The last performance* (Az utolsó előadás) című 1998-as, mára már kanonikussá vált munkája óta azt figyelhetjük meg, hogy elterjedtek a beszédaktusok a kortárs konceptuális táncban. Színrelépésekor sok táncos – s ez nem csak Bel darabjaiban fordul elő – egyenesen a színpad elejéhez siet, hogy ott egyes szám első személyben megszólaljon, bemutatkozzon, táncismereteiről, koreográfusi tapasztalatairól beszámoljon vagy ígéreteket tegyen az előadás kimenetelét illetően. Amit hagyományosan a táncművészettel azonosítunk – a nyelven túli kommunikációt, az érzékiséget, a testbeszédet, a jelentés szomatikus dimenzióinak megnyitását – azt sok esetben fel-, sőt egyenesen kiváltja a beszédaktusok alkalmazása a kortárs koreográfiában. A mozdulatokkal vagy gesztusokkal történő alakformálás helyett a táncos megszólal (egyes szám első személyben), kommentálja a koreográfia jelentését, illetve jelentőségét, és ezáltal rendszerint több irányba is megnyitja a mozgás interpretációjának terét.

Tanulmányomban egyrészt a beszédaktusok elterjedésének okait, esztétikai funkcióit, táncmozdulatokkal való összekapcsolódásának a nézőre gyakorolt hatásait igyekszem megvilágítani. Másrészt arra szeretnék rámutatni, hogy a konceptuális táncban legtöbb esetben már nem olyan, austini beszédaktusokkal van dolgunk, amelyek a szubjektumot szuverén, kijelentései által cselekvő egyénként láttatják. Sokkal inkább azt figyelhetjük meg, hogy táncosok és koreográfusok nem teljesen urai a gondolataiknak és kijelentéseiknek, hiszen egy adott gazdasági, társadalmi és esztétikai rendben alkotnak, és ezen rend diskurzusainak még akkor is alávetettek (lennének), ha csak táncol(ná)nak.

Bár az egész koreográfiatörténet táncmozdulatok és nyelv – azaz a mozgás és a notáció, az illékony tánc és annak ismétlést szolgáló, kódokon alapuló lejegyzése („gráfia”) – kapcsolatának folyamatos újragondolásaként is leírható, a klasszikus és modern tánc esztétikai keretéből egyaránt kizáródtak a táncosok verbális artikulációi. Míg egészen a posztmodern tánc elterjedéséig elképzelhetetlen volt a nyelvi jelek használata a koreográfiában, a táncszínház műfajának németországi hagyományában megjelent és egyre nagyobb teret nyert a beszédaktusok esztétikai eszközként való

alkalmazása. Mindez nagymértékben Pina Bausch azon improvizációs alkotói módszerének volt köszönhető, amely az előadások mozdulatanyagát verbális kérdésekre adott verbális vagy kinetikus válaszokból segítette megalkotni. Ahogy arról több dokumentumfilm (*Walzer; Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?*), valamint visszaemlékezés (Hoghe 84-89) is tanúskodik, Pina Bausch – a *Blaubart... (Kékszakáll...)* című koreográfiájának elkészítése óta – a próbák kezdeti szakaszában minden reggel kérdéseket és feladatokat intézett táncosaihoz, s ezáltal egyéni vagy kisebb csoportos kreatív munkára ösztönözte őket. „Hogyan tudnál valakinek csapdát állítani?” „Hányféleképpen lehet fogni egy cigarettát?” „Hogy lehet piramist építeni?” „Melyik testrészetedet mozgatjátok legszívesebben?” „Hogy kapaszkodtok valakibe, ha félelem tör rátok?” S bár a táncosok legtöbbje eleinte valósággal fellázadt ez ellen a munkamódszer ellen, kis idő elteltével már arra is hajlandóak voltak, hogy – a táncmozdulatokon túl, és nemcsak a próbákon, de az előadásokban is – saját életükről, emlékeikről, vágyaikról, traumáikról nyíltan beszéljenek. Bausch munkáiban az évek során egyre fontosabb szerepet töltött be az improvizáció, ami nemcsak a néma mozdulatok keresését, hanem a verbális szekvenciák elterjedését is inspirálta. Talán az egyik legemlékezetesebb példa erre a *Kontakthof* központi jelenete, amelyben a több mint harminc 65 év feletti szereplő a színpad közepén egyetlen hosszú sorban foglal helyet, és egyszerre kezdi el mesélni élete legemlékezetesebb – legtöbb esetben egyúttal legabszurdabb – történeteit a férfiakkal, illetve nőkkel létrejött intim találkozásairól. Az akusztikus káoszról mindig csak egy-egy sztori rövid fonala vehető ki, mert a beszélők háta mögött mikrofonnal haladó táncos nagyjából félperces várakozás után rendre a következő mesélőhöz lép, s így az elhangzottakból mindig csak egy rövid töredéket hallunk. Többek közt a pillanat leírását, amikor egy döntő jelentőségű randevú előtt a mesélő hölgy homlokának a közepén kiújult egy pattanás, és alig tudta a hajával eltakarni; a társadalmi kontrolltól való félelem bemutatását, amikor valaki egy nálánál húsz évvel idősebb férfiba lett szerelmes. Egy 178 centi magas német nő anekdotáját, akit török férje isztambuli családja előtt anyanyelvén „kis hangyának” becéz stb. Bár nem tudjuk biztonsággal eldönteni, hogy életrajzi vagy kitalált történetekről van-e szó, azt bátran kijelenthetjük, hogy Bauschnál – az 1970-es évek végétől kezdve egyre gyakrabban – a társadalomba beágyazott, személyiségét nem idealizáló hús-vér táncosok teste és az arról való diskurzus kerül a koreográfia középpontjába. Arra a kérdésre, hogy a beszédaktusok behatolása a mozgásművészetbe Bausch óta milyen esztétikai és politikai dimenziókat nyitott meg, a következő fejezetekben keresem majd a választ.

A BESZÉDAKTUSOK (TÁNC)SZÍNHÁZÁNAK POSZTDRAMATIKUS OLVASATA

A következőkben olyan aktuális szövegdraturgiai tendenciákat szeretnék bemutatni a nemzetközi kortárs tánc színpadairól, amelyek bár már két évtizede elkezdtek elterjedni, a posztdramatikus diskurzus ideológiai dominanciája révén sokszor

figyelmünkön kívül estek. Mindennek az is az oka, hogy Hans-Thies Lehmann, a posztdramatikus színház esztétikájának kidolgozója – többek között a *Színház* című folyóirat egyik vele készített interjújában – Laurent Chétouane táncszínházát, melyben a színpadon kiejtett szavak mondatok fragmentáltan, nehezen érthetően, sokszor szemantikai jelentésüket vesztett hangsorokként artikulálódnak, „a beszédaktusok színházának” nevezte: „Ha például Laurent Chétouane és mások munkáira gondolunk, sokkal inkább a beszédaktus színházáról kell beszélnünk, ahol a szereplő mint performer jelenléte a beszéd aktusát helyezi előtérbe, tehát nem az adott szerephez kötődő szöveget, hanem a színpadon beszélő embert.” (Berecz 52) Lehmann itt egybeolvasztja a posztdramatikus színház jelenléten alapuló és az érzékiség megtapasztalását előtérbe helyező esztétikáját azzal a – John L. Austin, illetve Jacques Derrida által megalapozott – beszédaktus-elmélettel, amely elsősorban a szavak szemantikai és pragmatikai dimenzióit hangsúlyozza. Mielőtt kitérnénk ennek az elméletnek a legfontosabb összefüggéseire, fontosnak tartom ebben az alfejezetben részletesen bemutatni, hogy miként értelmezhető Lehmann – mindenféle indoklás nélküli – felvetése, mely szerint a kortárs táncszínpadon megjelenő nyelvhasználat leginkább a „beszédaktusok színházaként” írható le. Szeretnék rávilágítani arra is, hogy ez a megállapítás milyen vakfoltokat eredményez a kortárs táncról való gondolkozásban, illetve milyen – már nem a posztdramatikus paradigmában értelmezhető – új szöveghasználati módokról próbálja elvonni a figyelmet. Tanulmányomban tehát azt szeretném megmutatni, hogy a 2000-es évek legtöbb táncelőadása – s ebből a szempontból Chétouane inkább kivételnek számít – már nem írható le a posztdramatikus színház elméletével és legfőbb ismertetőjegyeivel, hiszen politikusságuk nem a „színpadon beszélő ember” jelenlétében, illetve aurájának megtapasztalhatóságában áll, hanem pont abból vezethető le, hogy beszéde társadalmilag és gazdaságilag beágyazott, és kijelentései – mint azt a beszédaktus-elmélet derridai olvasata egyértelművé teszi – ismétlésen **alapulnak**.¹

De mielőtt rátérek arra, hogy miként lenne érdemes újradefiniálni a Lehmann által bevezetett „beszédaktusok színháza” kifejezést annak érdekében, hogy megragadhatjuk megannyi kortárs táncelőadás politikusságát, vizsgáljuk meg részletesebben Chétouane azon koreográfiáit, amelyekre Lehmann a „beszédaktusok színházáról” alkotott eszme-futtatása visszavezethető. 2007 és 2009 között Chétouane *Tanzstück* (Táncdarab) címen egy tetralógiát hozott létre különböző nemzetiségű táncosokkal. Mozgásimprovizációkból indult ki, majd a koreográfia szerves részévé tett kanonizált szövegrészleteket a nyugat-európai irodalomtörténetből, melyeket a táncosok mozgásuk közben – ritmizálva, néha suttogva, máskor teli

1 | Érvélesem hátterében André Lepecki és André Eiermann magyarul is olvasható elméletei húzódnak meg, melyek szerint a (tánc)színházi előadások legfőbb ismertetőjegye a 2000-es évek óta már nem a játékosok itt és most megnyilvánuló és illékony jelenléte, hanem az, hogy láthatóvá teszik maga a játék mediális, esztétikai és szociális keretét, tehát azt a színházi diszpozíciót, amelynek mind a nézők, mind a táncosok alávetik magukat.

torokból üvöltve, legtöbbször erős akcentussal – adtak elő. A sorozat első része, a *Tanzstück #1: Bildbeschreibung von Heiner Müller* (Táncdarab #1: Heiner Müller Képleírása) Frank Willens szólója volt, melyben a mülleri szöveg egy folyamatosan mozgásban lévő, gyakran összecsukló, a padlóra vetődő táncos szájából hangzott el anélkül, hogy Chétouane bármiféle kontextuális kapcsolatot vitt volna színre a szöveg és a mozdulatrendszer között. A *Tanzstück #2*-ban Frank Willens, Sigal Zouk és Jan Burkhardt szintén a szöveg szemantikai dimenzióinak háttérbe szorításával kezdtek részleteket felidézni Goethe *Faustjából*, ahogy azt a táncdarab alcíme – *Antonin Artaud liest den 2. Akt von Goethes Faust II und* (Antonin Artaud Goethe Faust II-jének 2. felvonását olvassa, és) – ezt elő is vetítette. A három táncos a Laboratórium és a Walpurgis éj jeleneteiből „idézett”, és ezzel olyan akusztikus teret hozott létre, amelyben a nyelv szimbolikus minőségei teljesen eltűntek a testek által előidézett hangos zajokban.

Chétouane sorozatának harmadik részében Philipp Gehmacher osztrák táncos, valamint Friedrich Hölderlin német költő szövegeit ötvözte, mégpedig úgy, hogy Sigal Zouk és Matthieu Burner szólóit, illetve duóit mozdulatról mozdulatra megszakította egy-egy szintagma kimondásával. Végül a negyedik epizódban is, melyhez Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényének részletei szolgáltak alapul, Chétouane esztétikai feszültségeket igyekezett létrehozni mozdulatok és szövegszekvenciák között azáltal, hogy jelentésükben nem közelítette egymáshoz azokat. Ebben a részben a színpad hátsó falára vetített idézetek töredékes mivoltukban – és nem jelentésségükben – kerültek a néző amúgy is folyton megosztott, pontosabban a mozgás és a vetített szövegrészletek között ide-oda váltó figyelmének terébe.

Chétouane hang- és testkompozícióiban arra tesz kísérletet, hogy eltüntesse a megszokott jelentéshorizontokat, és az irodalmi referencialitást mint önreferencialitást jelenítse meg a színpadon. A beszédaktusok ily módon töredékes idézetekként, csupán egy hiány megmutatkozásaként, egy elvesztett szemantikai egység inkoherens darabjaiként jelennek meg az előadásban, s a néző számára mindez azt a benyomást kelti, mintha a táncosok időn és téren kívül mozognának, és cselekvéseik nem a szimbolikus kommunikáció terében artikulálódniának. Egyik visszatérő mozgásmotívumuk abban áll, hogy testük egzaltált és kiszámíthatatlan mozdulataival felderítsék a színpad architektúráját, azonban ezek a szekvenciák végül mindig befelé forduló melankolikusságba, tétlenségbe torkollanak. Táncdarabjaiban Chétouane tulajdonképpen a tánc jelentésközvetítő erejének zéruspontjához igyekszik eljutni, és a test és a hús expresszivitását viszi színre. Amikor szavakat és mondatokat von be a koreográfiába, sőt emblematikus írók legismertebb műveiből idéztet a táncosokkal, akkor is az érdekli, hogy miként érhető el a színpadi kódok denotációs funkciójának kiiktatása, a nyelvi jelentés hangzóiban történő feloldása. Amikor táncosai a mondatokat az intonáció szabályaival ellentétesen hangsúlyozzák, és az egyes szövegrészeket elszakítják eredeti lélektani koordinátaiktól, akkor Chétouane a test és a hang önreferenciális anyagiségára

fókuszál. Mind a test gesztusai, mind pedig a vokális artikulációk olyan figyelmi állapotba kényszerítik a nézőt, hogy a szimbolikus rend által nyújtott automatikus és konvencionális megértés mintázatait elhagyva asszociációk formájában keresse a mozdulatok és hangok jelentéseit.

Amikor Chétouane táncdarabjait Lehmann „a beszédaktus színházának” nevezi, akkor valószínűleg azzal a posztdramatikus hagyománnyal kívánja azokat összekötni, amelyben a referencialitásnak, azaz a nyelv egyértelmű jelentésének megvonása a cél, és ahol az idézetek nem képesek olyan koherens kontextust teremteni, amelyben értelmezhetőek lennének. Lehmann párhuzama abból a szempontból érthető, hogy Chétouane beszédaktusai kimondásuk pillanatában feloldódnak a szimbolikus rend egyfajta jelentések nélküli vákuumában. Ahogy a színháztörténész Nikolaus Müller-Schöll írja, a szöveg itt úgy hangzik el, mintha „a folyamatos nyelviség egy meghatározott struktúrája lépne felszínre benne”, és „mivel nem vonja el a figyelmünket sem párbeszéd, sem dráma, sem konfliktus, egy potenciális polifónia” kerül **előtérbe** (549).² Az avantgárd tradíció Kurt Schwitters-i, Antonin Artaud-i vagy Marina Abramović-i hangkompozícióival ellentétben (Schrödl 111–126) Chétouane a vokalitást nem a nyelv egyszerű negációjaként, azaz ordítások, sikítások vagy a hang elektromos eltorzításai révén destruálja, hanem azáltal iktatja ki, hogy jól ismert referenciáit töredékességükben, azonosíthatatlan idézetekként mutatja meg anélkül, hogy – az „**appropriation**”³ értelmében – táncosaival művésziileg elsajátíttatná azokat (Müller-Schöll 549).

Mivel az idézetek nemcsak eredeti összefüggésrendszerüktől függetlenednek, de az előadásban új kontextusra sem találhatnak, azt is mondhatjuk, hogy a beszédaktusok Chétouane-nál kikezdi a logosz rendjét, tárgytalanná, absztrakttá, autonómmá válnak. Így a nyelvi jelek, melyeket Chétouane táncszínházában hallunk, igazából a jelentés megvonásáról tanúskodnak, és leszámolnak a színházi kommunikáció klasszikus definícióival: „A beszédaktus színháza a közönséggel való különleges kapcsolat kialakítására törekszik – mondja Lehmann–; nem egy bizonyos szerep ábrázolásán keresztül, hanem a színpadon beszélő ember sajátos jelenlétéen keresztül. Egyesek ezt a szövegszínház új fajtájának tekintik, ám véleményem szerint ez tévedés, hiszen a hangsúly itt nem egy szöveg ábrázolásán, hanem a színházi valóságon van.” (Berecz 52)

A tény, hogy Lehmann éppen Chétouane színházát, és annak is elsősorban szomatikus és érzéki nyelvhasználatát nevezi „a beszédaktus színházának”, csak

2 | Az idegen nyelvű forrásokból idézett szövegeket a tanulmány szerzőjének fordításában közöljük. (A szerk.)

3 | Az *appropriation* a fenti kontextusban Nikolaus Müller-Schölltől származó kifejezés, amellyel Müller-Schöll elhatárolja Laurent Chétouane beszédaktusait az *appropriation art* tradíciójától. Magyarul a „kisajátítás művészeteként” ismert *appropriation art* az 1980-es években terjedt el a konceptuális képzőművészetben, és egy közismert motívum, jel vagy szöveg új kontextusba történő átvételét, újraalkotását jelöli. Chétouane-nál a szöveg azonban – Müller-Schöll érvelése szerint – nem az *appropriation* elvének megfelelően ruházódik fel új jelentéssel a megváltozott kontextusban, hanem előadásaiban a jelentés sokkal inkább töredékessé, asszociatívává, kiszámíthatatlanná válik.

abból a szempontból érthető, hogy Lehmann feltehetően az „aktus” kifejezésben olyan jelentéstartalmat vél felfedezni, amely a posztdramatikus színházban megváltozott szöveghasználatot emeli ki. Lehmann ezzel a kifejezéssel arra mutat rá, hogy a szöveg hanggi minősége, akusztikus materialitása, poétikussága vagy a benne rejlő „sajátos, minden szemantika fölött diadalmaskodó ritmus” (*Posztdramatikus színház* 94) fontosabbá válik az általa közvetített tartalomnál. Lehmann egyértelműen kimondja, hogy a posztdramatikus (tánc)színház még akkor sem szövegközpontú, amikor nyelvi jelekkel operál: „A tények nyelvi ábrázolása (Darstellung) helyett hangok, szavak, mondatok, csengések helyzetével (Stellung) van dolgunk, melyeket aligha az értelem, sokkal inkább színpadi kompozíciók irányítanak, azaz amelyet egy vizuális, és nem egy szövegorientált dramaturgia vezérel.” (*Postdramatisches Theater* 266)⁴ Amikor tehát Lehmann a szöveg státuszával foglalkozik, és performatív beszédaktusokról beszél, akkor mindezt az érzékiség, a nem szimbolikus és testi jelentések horizontja előtt teszi, és érveit így összegzi: „A szöveg által szabályozott dramaturgia helyére sokhelyütt a vizuális dramaturgia lép.” (*Posztdramatikus színház* 108)

Lehmanntól eltérően jelen tanulmányomban a mozgás és szöveg olyan viszonyait szeretném vizsgálni a tánc történet elmúlt két évtizedének példái alapján, amelyek túlmutatnak a posztdramatikus esztétikán, és a beszédaktusok olyan színházát helyezik a fókuszba, amelyben már nem az akusztika, a jelentés megzavarása vagy megvonása, a szintaxis diszkontinuitása játsszák a főszerepet, hanem a nyelvhasználat szemantikai és politikai dimenziói, és ezzel együtt a kérdés, hogy ki kinek az érdekében és kinek a felelősségével szólal meg a koreográfia terében. Rövid elemzéseimben a beszédaktusok (tánc)színházának nyelvelméleti és filozófiai alapokra helyezésére teszek kísérletet annak érdekében, hogy a szemantika destrukcióján túlmutató szövegdraturgiai tendenciákat tudjunk vizsgálni és elemezni. Céлом, hogy a megszólalások akusztikai dimenziói mellett elsősorban politikai vetületeiket helyezzem előtérbe. A kiválasztott példákban közös, hogy a fellépő táncosok beszédaktusaikat nem arra használják, hogy egy koherens szerepet öltsenek magukra, hanem sokkal inkább abból a célból szólalnak meg, hogy a Másik torzítás nélküli testi reprezentációját megidézzék, egyben meg is kérdőjelezzék.

A beszédaktusok, melyek Bausch táncosainak rövid monológjaiban még (állítólagos) autobiografikus referencialitással bírtak, a kortárs konceptuális táncban a fikció és realitás közötti eldönthetlenség érzését keltik, az előadói művészet diszpozitívumának megmutatására tesznek kísérletet, vagy éppen a kortárs tánc gazdasági kiszolgáltatottságának, társadalmi státuszának és az esztétikai innováció folyamatos nyomásának adnak hangot. Jérôme Bel egy többrészes szólószózatban egykori táncosokat szólaltat meg (többek között Véronique Doisneau-

4 | Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater* című monográfiája magyarul rövidített változatban jelent meg, amelyből hiányzik a fenti idézet. Így ennél a szöveghelynél a német referenciát adom meg.

t). A megszólalók minden mondatában a képzésük és karrierjük során domináló diskurzusok és elvárások törnek előtérbe. Christoph Winkler táncosai egyenesen a neoliberális gazdaság „nyelvén” kezdenek beszélni, amikor a néző figyelméért harcolnak. Ayara Hernández Holz, valamint Felix Marchand *New* című előadásában közvetett módon mindazok az alkotók megszólalnak, akik Berlinben a két táncos koreográfussá válására nagy hatással voltak, de akiktől – első vizsgamunkájuk elkészítésénél – kénytelenek (lennének) elszakadni. Ivana Müller beszédaktusai pedig a reprezentáció politikus módozatát igyekeznek megvalósítani a kortárs koreográfia keretein belül.

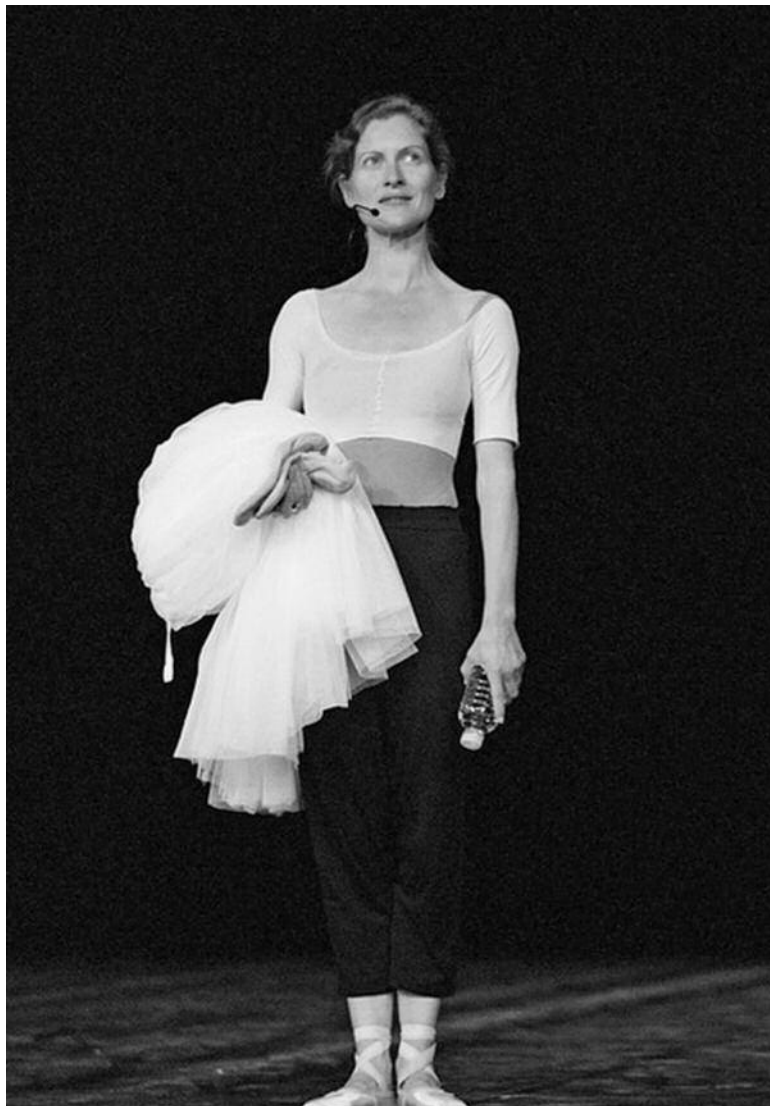
TETTEN ÉRT SZAVAK

A beszédaktus-elmélet azért bír nagy jelentőséggel színházi és táncelőadások elemzésében, mert arra világít rá, hogy a verbalitás vagy a testbeszéd nem szimbolikus jelentésüknél fogva relevánsak, hanem azáltal, hogy artikulációik során valóságot hoznak létre. Austin *Tetten ért szavak* című monográfiájában ezeket a beszédaktusokat a *performatív* jelzővel illette, mivel valóságalkotó szerepük van, és ezáltal a nyelv olyan, cselekvő módusára hívják fel a figyelmet, amelynek minősége felér bármely fizikai vagy társadalmi cselekvéssel. Az ezredforduló színház- és táncesztétikája éppen ezért az austini értelemben vett performativitás mentén igyekezett bizonyítani, hogy mindaz, ami a színpadon történik, nem választható külön a (nem művészeti) valóságtól, azaz annak nem egyszerű leképezése, hanem autonóm valóságként jelenik meg a nézők látómezejében (Fischer-Lichte). De mi is Austin beszédaktus-elméletének legfontosabb eredménye? Austin az emberi beszédet mindig az artikuláció aktusában vizsgálta, annak valóságteremtő hatását tartva szem előtt. Egy performatív beszédaktus az angol filozófus szerint ugyanis végrehajtja azt, amit leír, mégpedig a kimondás pillanatában. Az anyakönyvvezető kijelentése, mely szerint „Ezennel házastársakká nyilvánítom Önöket”, nem egy, a nyelven kívüli valóságot ír le, hanem kimondása révén egy új valóságot, vagyis a jegyes pár házasságát hozza létre (32). A beszédaktusok tehát performatív kijelentések, melyek nem konstatálnak vagy leírnak valamit, hanem egy új társadalmi helyzetet teremtenek. Austin arra is rámutat, hogy a performatív nyelvi aktusok már nem az „igaz” vagy a „hamis” szemantikai koordinátái között mozognak: amíg a kijelentés, hogy „megint esik az eső”, valóság-tartalma empirikus alapon eldönthető, s mint megállapítás így könnyen érvényessé vagy érvénytelenné nyilvánítható, addig a performatív beszédaktusok ellenállnak az „igaz” vagy a „hamis” formállogikai kategóriáinak (32). Ha megígérem, hogy ebben a tanulmányban nem térek el a tárgytól, akkor ennek az ígéretnek a valóságtartalma ebben a pillanatában még nem eldönthető; ez mint ígéret sokkal inkább az interszubbjektivitás regiszterében kap jelentőséget. Performatív kijelentéseink elsősorban emberek közötti viszonyokat teremtenek, de hogy mi-

lyen hosszan lesznek érvényben, az kimondásuk pillanatában sokszor még kifürkészhetetlen, sőt, ahogy a német filozófus Sybille Krämer rámutatott, a világot leíró kijelentésekkel ellentétben a beszédaktus esetében a beszélőn nem kérhető számon kijelentéseinek igazsága: „Egy performatív kijelentés [...] semmit nem állapít meg, hanem annak a cselekvésnek a végrehajtása, amelyet leír” (*Sprache* 139). Austin felismerte tehát, hogy a nyelv nemcsak vonatkozik a világra, hanem a világban cselekszik is, és ilyen módon nem olyan egyszerű különbséget tenni beszéd és cselekedet, megállapítás és társadalmi valóság között.

„Véronique Doisneau-nak hívnak. Férjnél vagyok, egy hat- és egy tizenkét éves gyermekem van. 42 éves lettem, és egy hét múlva nyugdíjba megyek. Ezért a ma esti az utolsó előadásom a Párizsi Operában.” Doisneau ezekkel a szavakkal lép a Párizsi Nemzeti Opera hatalmas színpadára Jérôme Bel *Véronique Doisneau* című előadásában, s egyúttal szakít a prominens intézmény számos konvenciójával: a 2005-ig valóban az operaház balettkarának tagjaként dolgozó Doisneau ezúttal egyedül képviseli a tánckart, azaz Bel szólójában a névtelen, arctalan háttértáncosból hirtelen szólista lesz, aki – a nézői elvárásokkal ellentétben – gyakorlórúhában, civilként, mintha csak egy próbára jönne, mindenfajta tánclépést nélkülözve, besétál a tánc térbe, és megáll a színpad elején. Miután bemutatkozott, azokhoz szól, akik túl messzi páholyokból tekintenek rá, és nem látják tisztán az arcvonásait: „Azt mondják, messziről úgy nézek ki, mint Isabelle Huppert.” Ami Doisneau életrajzi táncelőadásában a beszédaktusok által megmutatkozik, az az operalátogatók számára sokszor láthatatlan marad: a balett hierarchikus, sokszor megalázóan fájdalmas és kizsigerelő rendszere, melyben a tánckar tagjai csak dekorációként lépnek színpadra, s minden személyes vonást, motivációt vagy érdeket – ahogy Doisneau fogalmaz – a „biodíszlet” által létrehozott álomvilág illúziói mögé kell rejteniük (1. ábra).

Doisneau hosszan mesél arról, hogy milyen érzés egy életen át szólisták mögött táncolni, és ráébredni arra, hogy az ember karrierje nemcsak hogy a balettkarban (*corp de ballet*) kezdődik, de ott is fog véget érni. Mindennapjait azzal a történettel illusztrálja, amikor – sok más hasonló szerepe mellett – *A hatyúk tavában* percekken át az ensemble többi tagjával együtt statikus pózban kell állnia a színpad szélén, miközben minden figyelem a szólistákra irányul. Doisneau a számára legszívszorítóbb és legnehezebben elviselhető pillanatok közül egyet meg is mutat: felvételről csendül föl Odette és Siegfried duójának zenéje *A hatyúk tavának* második felvonásából, és Doisneau az egyébként üres színpadon „végigtáncolja”, pontosabban: „végigpózolja” az egész szekvenciát, mozgása egy *croisé*, illetve egy *épaulement* közötti minimális váltásra redukálódik. Doisneau arra kényszerít minket, hogy tudatosítsuk magunkban a balett látványos felszíne mögött húzódó hatalmi relációkat, és azt is, hogy hajlamosak vagyunk figyelmünket ezeknek a relációknak alávetni, és el sem tűnődni azon, hogy milyen éles határ húzódik a szólisták és a dekorációként pózoló kartáncosok között, akik mozdulatlanságukkal támogatják az előbbieket láthatóságát és virtuozitását.



1. ábra | Véronique Doisneau a *Véronique Doisneau* című előadásban | © Icare

A *Véronique Doisneau* című előadásban beszéd- és táncaktusok váltják egymást, csakúgy, mint Bel többi életrajzi ihletettséggű koreográfiájában, melyeknek egy-egy, karrierjének épp ilyen vagy olyan állomásán tartó táncos a címszereplője (lásd *Isabel Torres*, *Pichet Klunchun and myself* [*Pichet Klunchun és én*], *Lutz Förster*, *Cédric Andrieux*). Dramaturgiai szempontból mindezen előadásokban közös, hogy a fellépő táncosok közül azok is, akiknek művészete egyébként a tánckar

anonimitásában sokszor láthatatlan marad, beszédaktusaik révén „individuumokká” válnak, és a tánc által meg nem mutatott vagy egyenesen elrejtett – intézményes vagy privát – valóságot képesek kommunikálni (Siegmond, „Cédric Andrieux” 41–44). Erre a beszédaktusok általi táncossá válásra Gabriele Brandstetter is felhívja a figyelmet:

Az életrajziség a performativitás egy másik figurációjába emelkedik: az önábrázolásnak, az egyén performanszának értelmében vett önperformansz lesz belőle. Az „előadás” egyúttal olyan keretbe emeli az elbeszélést, azaz az életrajzi narratívát, amelyben az előadó kettős értelemben vett *sujet*-vé válik: egyrészt bemutatkozásakor Véronique Doisneau *sujet*-nek nevezi önmagát. A Párizsi Opera hierarchikus rendszerében a *sujet* azt a státuszt jelöli, amelyben egy táncos nemcsak a karban lép fel, hanem kisebb szólokat is táncol. Ezt a pozíciót adja fel Doisneau annak érdekében, hogy az egész előadás szüzséjévé váljon: egyszerre tárgyává és alanyává, olyan ábrázolóvá, aki pózokat mutat be, és aki egyúttal önmagát is ábrázolja. (51)

A táncosok, akik Bel előadásaiban – a táncsal szemben felállított klasszikus elvárásokkal ellentétben – megszólalnak, a beszédaktus-elmélet valóságteremtő logikájával élve alkotnak egy összetett képet a tánc szabályrendszeréről, a romantikus balett árnyoldalairól és a táncosokról mint társadalmi és művészi szubjektumokról.

CHRISTOPH WINKLER ÉS A POSZTFORDIZMUS BESZÉDAKTUSAI

Az arra vonatkozó kérdés, hogy ki szólal meg a beszédaktus keretei között, és ezt kinek az érdekében teszi, az elmúlt évtizedekben több kortárs koreográfusnál is a táncdramaturgia központi felvetésévé vált. Elsősorban azokban az előadásokban, amelyekben a táncosok társadalmi pozíciójukról egyes szám első személyben tesznek kijelentéseket, még mielőtt táncolni kezdenének. Gondoljunk csak a brit Forced Entertainment káoszba torkolló jeleneteire a *Bloody Messben* (Véres zűrzavar), ahol a darab elején minden szereplő a nézőkkel szemben foglal helyet, és egyenként megosztja velük a személyes motivációit és elvárásait az előadással kapcsolatban; nem kell sok idő, hogy észrevegyük, mindegyikük teljesen más darabot vizionál erre az estére, és a beszédaktusokban megfogalmazott ígéreteik a jelenet végére ellentmondásossá, követhetetlenné, s így üressé is válnak. De felleveníthetjük Boris Nikitin *Universal Exportját* vagy a Lupita Pulpo nevű kollektíva *Wir sind Volker*⁵ című koreográfiáját is, melyekben szintén beszédaktusok helyettesítik vagy szakítják meg a koreográfiát, az alakformálást, a test általi rep-

5 | Mivel a Volker német keresztnév is, a cím kettős jelentést sugall: „Mi vagyunk Volker”, illetve „Népek vagyunk”.

rezentációt. Ennek ellenére mindezen produkciókban fontos szerep jut a táncosok színészi kvalitásainak, hiszen az előadások antidokumentarista dramaturgiára épülnek, és folyamatos játékot űznek azzal kapcsolatban, hogy amit hallunk, az hiteles vagy fiktív információ-e.

Christoph Winkler *Taking Steps* (Lépéseket tenni) című munkájának első jelenetében három pályakezdő táncos lép színre – a jelenések sorrendjében: Luke Garwood, Christine Joy Alpuerto Ritter és Martin Hansen –, akik állításuk szerint egyedi és összetéveszthetetlen kvalitásokkal rendelkeznek, és ezek verbális „bemutatásával” kerülnek egymással olyan konkurens viszonyba, amelyet a másik kompetenciáinak túlcitálásával egyre jobban kiéleznek:

Luke Garwood: A nevem Luke Garwood, és hivatásos modern táncosként dolgozom immár hét éve. Mindenfélét tanultam és csináltam a klasszikus balettől kezdve a néptáncra át az Alexander-technikáig. Ha úgy döntesz, hogy velem dolgozol, akkor az az érzésem, hogy produktívan tudnánk együttműködni és valami egyedi dolgot alkotni.

Christine Joy Alpuerto Ritter: Sziasztok, Christine Joy Alpuerto Ritter vagyok, 27 éves. A szüleim a Fülöp-szigetéről származnak, de én az Egyesült Államokban születtem. Németországban nőttem fel, és a drezdai Palucca Iskolában fejeztem be táncművészeti tanulmányaimat. A klasszikus és kortárs tánc mellett más készségeim is vannak: hip-hop, new style, breaking és jazztánc. Szóval, ha engem választasz munkatársnak, megígérem, hogy ezeket a stílusokat bennem egy személyben megtalálsz.

LG: Ha úgy döntesz, velem dolgozol, meglátod, hogy erős vagyok az improvizációs technikában.

CJAR: Én nagyon kreatív vagyok. És különösen fontos számomra a művészi párbeszéd. Szeretek részese lenni az alkotási folyamatnak. Tehát ha úgy döntesz, velem dolgozol, akkor megígérem, hogy sokat tanulok tőled, és te is sokat tanulhatsz tőlem.

Martin Hansen: A nevem Martin Hansen, és Ausztráliából jöttem. Különböző kontextusokban szereztem munkatapasztalatokat: részt vettem nagyprodukciókban, független munkákban, installációkban és filmekben is. Ha azt választod, hogy velem dolgozol, akkor a képességeimnek ebből a széles spektrumából profitálhatsz.

LG: Erős érzékem van a teatralitáshoz. És a dolgok dinamikus időzítéséhez.

CJAR: Inkább egzotikus típus vagyok. Bár kicsi vagyok, a színpadon sokkal nagyobbak látszom.

MH: Én is.

LG: Én magas vagyok.

MH: Jól kidolgozott improvizációs gyakorlattal rendelkezem. Élvezem, ha fizikai virtuozitást várnak el tőlem, de képes vagyok újfajta kreatív alkotási koncepciók mentén is dolgozni.

CJAR: Nem beszélek sokat, inkább csinálom.

LG: Nem okoz gondot, ha sok ember előtt kell megszólalnom.

CJAR: Csapatjátékos vagyok. De csapatvezetőként is megállom a helyem.

MH: Már voltam meztelen a színpadon.

CJAR: Hosszúak a lábaim.

MH: Magas az IQ-m.

LG: Nagyokat tudok ugrani.

CJAR: Imádom a kihívásokat. És imádok utazni.

MH: Én is.

LG: Képes vagyok kitűnni a többiek közül.

CJAR: Több nyelven is beszélek, például franciául, angolul és németül.

MH: Más dolgokat is tanultam az egyetemen a tánc mellett: bölcsészettudományokat.

Képben vagyok arról, hogy mi 2010-ben a tánc és a performansz művészeti kontextusa.

Ha úgy döntesz, hogy velem dolgozol, hasznodra válik a tudásom.

CJAR: Tényleg számíthatsz rám!

MH: Az igazat, csakis a szintizta igazat mondom!

LG: Én is.⁶

Winkler táncosai egyértelműen távolságot tartanak a posztdramatikus színház beszédaktusaitól, hiszen kijelentéseikben nem a szemantika aláásása, a beszélő testiségének jelenvalósága vagy a nyelv materialitása játssza a főszerepet, mondataikban sokkal inkább a neoliberalis, társadalmilag beágyazott élet(rajz) kerül a középpontba. Garwood, Alpuerto Ritter és Hansen – bár szuverén táncosokként lépnek színre – megnyerő retorikai készségről tesznek tanúságot, és minden meggyőző erejüket bevetve kezdenek a figyelmünkért versengeni, beszédüket mégsem ők irányítják. Igaz, austini értelemben vett beszédaktusokat alkalmaznak, melyekkel nemcsak leírják a világot, hanem saját magukat a nyelv által pozícionálják benne, és kijelentéseikkel megteremtik táncos identitásukat is, de beszédaktusaikat valójában az a neoliberalis kényszer vezérli, amely manapság sok művészt arra készítet, hogy a virtuozitás piacán minél jobb áron adja el magát és képességeit. Ilyen módon Winkler előadásában egy olyan nyelv szólal meg, amelyet sokkal inkább irányít a versengés retorikája, mint a vágy, hogy önmagunkat hitelen, önazonosan kifejezzük.

Az egyéni képességek megnevezése ebben az előadásban folyamatosan átcsap a posztfordi logika által diktált kompetenciák és szakmai tapasztalatok féktelen halmozásába, a másik képességeinek – verbális szinten történő – felülmúlásába. Winkler így a kortárs tánc esztétikai teréről mint egy állandósult neoliberalis castingszituációról rántja le a leplet, és a beszédaktusok sorával arra kérdez rá, hogy mi történik a táncos testével egy olyan korban, amikor – Paolo Virno logikus érvelése szerint – a táncos a posztfordista gazdaság prototípusává válik, hiszen kevesen felelnek meg nála jobban az állandó projektmunkához való igazodás, a rugalmas és kreatív együttműködés, a mobilitás és a folyamatos (művészi) innováció imperatívuszainak. Azáltal, hogy a táncos nem hoz létre maradandó alkotást, hanem egy múlandó szolgáltatást biztosít mindenkori közönsége számára, mun-

kájának gyümölcse tulajdonképpen nem más, mint maga a munka folyamata, célja pedig az, hogy virtuozitásával folyamatosan tetszést váltson ki. Emiatt a táncos csak akkor lesz sikeres a művészeti piacon, ha minden megszólalását – akár fesztiválkurátorok, dramaturgok, szponzorok vagy más táncosok előtt – egyfajta castingnak tekintve beszédaktusaival és az azokban rejlő ígéreteivel folyamatosan el tudja adni saját magát. Winkler *Taking Steps* című koreográfiájának ideológiai háttérében – mint azt az előadást beharangozó leírásban olvashatjuk – egy nemzetközi, az UNESCO és az OECD által kezdeményezett, „Lifelong Learning for all” elnevezésű program áll, mely jelzi, hogy az újra való nyitottság, a flexibilitás, a kreativitás és a késztetés arra, hogy meglévő automatizmusokat elhagyjunk, illetve folyamatosan újragondoljunk, mára már a társadalom egészét elérte („Taking Steps”). A performerek és táncosok azért lettek első számú ikonjai – és a mai napig ideális hősei – a posztfordi világnak, mert a fordii modell prototípusaival ellentétben, akik még a futószalag mellett csendben állva árut állítottak elő, beszédaktusaik révén ők önmagukat viszik áruként vásárra.

A táncosok beszédaktusai arról árulkodnak, hogy ők maguk már nem ontológus alakok, hiszen arra kényszerülnek, hogy folyamatosan újratervezzék, nap mint nap meggyőzően és az esetleges új elvárásoknak megfelelően artikulálják identitásukat. Ily módon nem a nézők azonosulását szeretnék elérni. Erre már csak azért sem képesek, mert a saját életrajzuk folyamatos újírásának mario-nettjeiként lépnek színre, és minden egyes megszólalásukból nem egy psziché, hanem a performatív művészetek gazdasági logikája villan elő. És ezen a ponton nyilvánvalóvá válik, hogy Garwood, Alpuerto Ritter és Hansen beszédaktusai nem arra irányulnak, hogy artikulációjuk pillanatában autonóm szubjektumokat hozzanak létre, hiszen minden mondatuk diszkurzív alávetettségükről, heteronóm létükről tesz tanúbizonyságot.

A három táncos verbális versengésén folyamatosan jókat kacag a közönség, ám a legnagyobb nevetés a jelenet végén tör ki, amikor elhangzik az eskü, mely eredeti kontextusában a beszélőben azt hivatott tudatosítani, hogy a beszélő a bíróság előtt csakis az igazat mondja: „Esküszöm, hogy az igazat és csakis a szintiszta igazat mondom.” Mivel e beszédaktusnak a tanúk padján kívüli használata nem megszokott, Winklernél szarkasztikus éllel bír, és mindannyiunkban azt a gyanút ébreszti, hogy Hansen és kollégái nem (csak) az igazságot mondják el magukról. Ez a gyanú ahhoz a filozófiai dilemmához vezet minket, amely a beszédaktusok sikerének, illetve sikertelenségének eldönthetőségét próbálja szilárd logikai alapokra helyezni. Austin számára, mint azt mindjárt látni fogjuk, Hansen esküje azért volna sikertelen, mert nem a tárgyalóteremben, hanem a színpadon hangzik el. Mivel színészként ismétli el azt, amit más a bíróság előtt felelősségének teljes tudatában jelent ki, beszédaktusa nem vehető komolyan. Azonban fontos felidézni, ahogyan arra Derrida rávilágított, hogy a performatív aktusok (színpadi) ismétlődését semmiképp sem visszaélésnek kell felfognunk, hiszen az ismételhetség feltétele nélkül nem tudnánk szemantikailag kódolni a nyelvi egy-

ségeket. Ezzel a kijelentéssel Derrida azt próbálja tudatosítani bennünk, hogy sosem lehetünk egyedüli szerzői beszédaktusainknak. S ha ez így van, akkor át kell gondolnunk és kritikának kell alávetnünk Austin beszédaktus-elméletét.

PERFORMATIVITÁS MINT ISMÉTLŐDÉS

Austin érvelése arra fut ki, hogy a performatív beszédaktusokat – mint például azt a mondatot, hogy „Ezt a hajót Titanic névre kereszteltem el” – nem különböztethetjük meg a nem performatív kijelentésektől nyelvi, illetve nyelvtani milyenségük alapján, hiszen a performatív kijelentések sikere rengeteg nyelven kívüli faktortól, valamint intézményi kontextusoktól is függ. A hajó keresztelésénél – példának okáért – jelen kell lennie egy hajónak, illetve egy megfelelő tekintéllyel rendelkező személynek, aki tisztában van a rituálé szabályaival, és akinek alkalmasságát a ceremónia résztvevői elismerik. Mivel nyelven kívüli feltételeknek is teljesülniük kell ahhoz, hogy a beszédaktus sikeres legyen, Austin szükségesnek érzi, hogy különbséget tegyen egyes beszédhelyzetek között, melyeket a beszédaktusainak sikere, illetve sikertelensége alapján választ el egymástól. Különbségtételének a színház is áldozatul esik, hiszen a beszédaktusok színpadi artikulációját Austin a nyelv parazita használataként definiálja (45). Szerinte egy performatív kijelentés elsősorban akkor válik komolytalanná és semmissé, amikor azt egy színész mondja ki színpadon, mivel a színész azt a kijelentést a valóságot csupán imitáló művészeti keretben ismétli. Austin azzal, hogy elveszi a színpadi beszédaktusok hitelét, nyelvészként arra próbál kísérletet tenni, hogy a beszédaktusok kontextusai alapján éles vonalat húzzon eltervezett, komoly szándékkal és felelősséggel kimondott mondatok, illetve fikcionális kijelentések között. A performatív beszédaktus – Austin logikája alapján – csakis az első esetben sikerülhet.

Derrida dekonstrukciós kritikának veti alá Austin különbségtételeit, amikor arra mutat rá, hogy nem tekinthetjük az idézés mozzanatát – amellyel a színész él – elégséges kritériumnak ahhoz, hogy szétválasszuk egymástól a sikeres és a parazita beszédaktusokat. Derrida szerint minden nyelvi egységet egyfajta idézetként kell felfognunk, amely nem szorítható stabil kontextusba. Erre a felismerésre Donald Davidson gondolatkísérlete a legjobb példa. Képzeld el, hogy egy színész a „Tűz van!” felkiáltást egymás után többször megismétli a színpadon – mint ahogy az például Edward Albee *Tiny Alice* című drámájában elő is van írva –, és ezzel a mondattal egy valós tűzre igyekszik utalni, amely ugyanakkor nem nyílt színen, hanem a kulisszák mögött tört ki. Davidson szerint a színész kijelentésének referenciális vetülete az első pillanatban eldönthetetlen (7). Nem lehet kifürkészni, hogy a színész valós vagy fiktív tűzre igyekszik felhívni a figyelmet, így nincs garancia arra sem, hogy a nézők a színész kijelentését helyes módon fogják értelmezni, és megfelelő viselkedést tanúsítanak majd. E példa alapján (is) igazat kell adnunk Derridának, aki – Austinnal ellentétben – amellet érvel, hogy

egy beszédaktus esetében nincsenek stabil (intézményi) kontextusok, melyekben előre tervezhető lenne a mondatok jelentése. Minden kijelentésünknek – függetlenül attól, hogy az austini értelemben véve performatív, vagy sem – idézetjellege van, és jelentése nem attól függ, hogy először hangzik-e el, vagy ismétlés eredménye. Az anyakönyvvezető vagy a hajót keresztelő személy sem térhet el a performatív aktusok megváltoztathatatlan szerkezetétől, hiszen az az egyházi autoritás, amelyik egy esküvőn nem pontosan idézi az „Ezennel házastársakká nyilvánítom önöket” mondatot, azon nyomban hitelét fogja veszíteni. A bíró, amelyik ítéletében nem pontosan idézi a törvény szövegét, hasonlóan veszti el szuverenitását, mint az a színész, akinek a sűgóra kell hagyatkoznia. Derrida rávilágít, hogy mindannyian idézetekben beszélünk, és ez a nyelv normális – és nem parazita – használatának módja: „A jegy idézettsége [...] nem véletlen baleset vagy anomália, ez (ti. a normálisnak és anormálisnak a lehetősége) az, ami nélkül egy jegynek nem lehetne ún. »normális« működése sem. Mivé lenne egy jegy, ha nem lehetne idézni?” (58) Ebből az érvelésből egyértelművé válik, hogy Austin sikeresnek nevezett beszédaktusai rituális, azaz állandósult kifejezések, melyeknek sikere ismétlésen alapul. Ahhoz, hogy a kijelentéseinkkel cselekedni tudjunk, a nyelvnek egy megadott – Derrida terminusával élve „iterációs”, azaz – idézési minta szerint kell működnie. Ami Austint arra készítette, hogy a nyelv parazita használatáról értekezzen, és a színházi fikciót a performatív beszédaktusok világából kizárja, tulajdonképpen nem más, mint az iteráció, ami minden megszólalásunk feltétele.

Ebben az összefüggésrendszerben értelmezhető igazán Derrida tézise, mely szerint a beszédaktusok képesek szakítani a beszéd szituációjának – csak látszólag stabil – kontextusával. Abból a példából, amikor a színész többször egymás után azt kiáltja, „Tűz van!”, látszott, hogy a lehetséges jelentések létrejötte nem kontextustól, hanem a nyelvi jelek ismétlésétől függ. Az idézés dinamikái ezáltal nem szabályozhatók teljes mértékben szituációs keretek meghatározásával vagy az egyéni akarat érvényesítésével, ahogyan ezeket Austin még aprólékos érvelésében megpróbálta meghatározni, ugyanis a nyelvi jelek használata olyan gépezethez hasonlít, amely nem mindig az emberi elvárásoknak megfelelően dolgozik, mechanikus működése nem zárja ki, hogy sikerében eldönthetetlen, értelmezésében többértelmű jelentéseket hozzon létre. Arra a kérdésre, hogy a beszélő, a szerző vagy a színész mennyiben döntheti el, hogy mondandója szándékos-e vagy fiktív, referenciálisan vagy képletesen értendő, Derrida a következőt válaszolja: „Az intenció kategóriája ebből a tipológiából sem fog hiányozni, meglesz a maga helye, de erről a helyről már nem tudja majd vezényelni az egész szcénát és a nyelvi megnyilvánulás teljes rendszerét.” (65) Példáinkban láthatjuk, hogy a kortárs koreográfiákban elhangzó beszédaktusok elsősorban a hitelesség és fikció, szubjektivitás és projekció, szuverenitás és heteronómia között elterülő aporetikus – azaz sokszor feloldhatatlan feszültségekkel teli mezőben – mozognak.

Az idézés – és nem az (idealizált) szuverén beszédmód – dramaturgiai jelentőségét mutatja meg Bel egyik legismertebb koreográfiája, a *The last performance*

is, melyben Bel a színházi reprezentáció kérdéseit járja körül: mi szükséges feltétlen ahhoz, hogy létrejöjjön egy színpadi alak? És milyen fajtái vannak a színpadi ábrázolásnak? A performansz kezdetekor három táncos lép egymás után a színpadra, akik Jérôme Belként, André Agassiként, Hamletként és Susanne Linkeként mutatkoznak be. Ahelyett tehát, hogy ezeket a prominens – élő vagy fiktív – személyeket megelevenítenék, a színészi azonosulás technikáiról lemondva egyszerűen csak az adott személy anyanyelvén bejelentik, hogy kik ők: „Je suis Jérôme Bel”, „My name is André Agassi”, „I am Hamlet”, „Ich bin Susanne Linke”. A fellépő táncosok performatív beszédaktussal jelölik ki szerepük referensét, és mutatják be identitásukat. Majd a kijelentést, hogy X vagy Y vagyok, a bemutatkozó személy egy tipikus gesztusa hívatott hitelesíteni: a táncos, aki Jérôme Belként mutatkozik be, beállítja a stopperóráját, majd megvárja, hogy az mintegy 30 másodperc után csipogjon, jelezvén, hogy neki mint az előadás koreográfusának egyik fontos feladata az idő mérésében áll. Aki André Agassinak vallja magát, néhány teniszlabdát üt a falhoz stb. Miután mindegyikük bemutatkozott, a jelenetek egyre komplexebbé válnak, mivel a szereplők folyamatosan szerepet cserélnek. Először az André Agassiként bemutatkozó táncos állítja magáról, hogy Susanne Linke, majd eltáncolja a német táncszínházi tradíció egyik legnevesebb alakjának *Wandlung* (Átalakulás) című koreográfiáját. Ezután még három másik táncos mutatkozik be Linkeként, és idézi fel egymás után a híres 1978-as táncszekvenciát. Jérôme Bel is köztük van, aki erős akcentussal árulja el állítólagos nevét, nem kis felháborodást váltva ki a német közönségből. A nézők azonban nemcsak a Susanne Linke személyével való játék miatt mordulnak fel, hanem Bel szólójának kvalitásai miatt is, hiszen azt darabosan, sokszor bizonytalanul, a ritmusból kiesve, a pózok kitarításakor megremegve adja elő. Semmiképp sem a mozdulatok eleganciája az, ami itt Susanne Linkére emlékeztet, csakis az (abszurd) beszédaktus jelenti be őt mint a koreográfia szerzőjét és a színpadi alakítás referenciáját.

A darab négy színpadi alak identitásának fel- és leépítésén keresztül jelzi, hogy a tradicionális színházi alak ábrázolásának folyamata, melyet gyakran egy karakterrel való azonosulásként értelmezünk, nem szükséges ahhoz, hogy létrejöjjön egy reprezentációs viszony. Belt nem a mimetikus átváltozás, de nem is a jelenvalóság színháza érdekli, hanem a Másik semmiképp sem illuzórikus, hanem elidegenített, nem virtuóz, hanem sokszor dilettáns megmutatása a színpadon. Hiszen ami a nézők nevetését és felháborodását kiváltja, az az, hogy Belnél amatőrök próbálják André Agassinak vagy Susanne Linkének kiadni magukat csupán azáltal, hogy magabiztosan állítják magukról: ők azok. Olyan elidegenített táncszínház jön létre, amelyben Bel az önazonos beszédet parodizálja és fantazmaként tünteti fel. Mint az ismeretes, a színpadon mindenkinek lehetősége nyílik arra, hogy más bőrébe bújjon, és más nevében beszéljen, ám a klasszikus (dramatikus) színházban vagy a romantikus balettben a játékos és a szerep összeolvadása (volt) a cél, tehát az az illúzió, hogy a színészek, illetve a táncosok mindig spontán, de szuverén szerzői lennének a mondataiknak, illetve a mozdulataiknak. Amit Bel a *The*

last performance-ban megmutat, az a klasszikus színházi reprezentáció egyik alapvető szabálya: az a logika, hogy minden magabiztos alakformálás mögött egy idézet, egy másik nevében való beszéd – Derrida fogalmával élve –, egy iterációs rend bújik meg, amely minden beszélőt csakis az ismétlés módusában enged megszólalni.

LUPITA PULPO ÉS A TETTEN ÉRT ISMÉTLÉSEK

Azt a tényt, hogy az idézést lehetetlen elkerülni a színházi reprezentáció során, a Lupita Pulpo nevű, Ayara Hernández Holz és Felix Marchand által alapított berlini együttes *New* (Új) című koreográfiája világítja meg játékos módon. Mint Belnél, úgy a színpad itt is egy referenciákkal telített, múltbéli táncelőadások rezonanciáival megtöltött térré változik. A három fellépő (Holz, Marchand és Irina Müller) beszédaktusai által többnyire független színházi produkciókat idéznek fel, melyeket a tánc iránt érdeklődők az elmúlt 15–20 évben láthattak különböző berlini színpadokon. Nincs más céljuk, mint hogy egy eddig még nem látott koreográfiát hozzanak létre, ámde ötleteik bemutatása során mindig kiderül, hogy azt már az elmúlt évtizedekben megvalósította valaki más, és fennáll a veszély, hogy a nézőtér fel fogják ismerni az ötlet hiányzó eredetiségét. Amikor kimondják, hogy hogyan kellene elkezdeni az előadást, nemcsak saját maguk számára, de – nevéstük alapján bizonyosan – a nézők számára is kiderül, hogy egy mára már kanonizált koreográfiát idéznek fel.

Bár az előadás címe *New*, kizárólag olyan mondatok, illetve jelenetleírások kerülnek kimondásra, amelyekben semmi újdonság nincs. És hasonlóan Winkler koreográfiájához, itt is a neoliberális gazdaság logikája húzódik meg a dramaturgia elve mögött, mely szerint korunkban csakis az újnak, az eredetinek és innovatívnak van létjogosultsága. S hogy ez a logika különösképp vonatkozik a performanszra és a táncra is, azt Gerald Siegmund részletesen levezette: „az új és még újabb termékek gátlástalan fogyasztása révén (melyek következtében a régiek esélye sincs a fennmaradásra) a performansz még a gazdaság támogatására is képes” („Tapasztalat” 126). Az a posztfordi imperatívusz, amely Winkler táncosainál a szubjektum folyamatos újraalkotását és flexibilitását sürgette, a Lupita Pulpónál a folyamatos szerzői eredetiségre való ösztönzés, a mindig újabb és újabb víziók kreatív megalkotásának nyomásaként jelenik meg. A tánc történetés Susanne Foellmer szavaival élve az eredeti művészi ötletek keresését „a kortárs táncban különösképpen a fesztiválok szervezői és kurátorai hevítik, akik a sajtókritika által nem vonhatják ki magukat az állandó értékelések rendszeréből, és a siker nyomásának, valamint a támogatóktól való függésnek is folyamatosan ki vannak téve. Ebből a szempontból nézve a Lupita Pulpo megtagadja az új elsőbbséget, s a *New* című előadásában alá is ássa azt.” (78)

Ahogy Winklernél, úgy egy idő után itt is paródiába csap át az új és még sosem látott vagy hallott ötletek halmozására tett kísérlet. A három táncos ironikus módon karikírozza azt a felismerést, hogy nem képesek idézetek és utalások nélkül létrehozni egyetlen jelenetet sem, s így meghiúsítják egy zseniális és egyedi, azaz minden szempontból progresszív és új koreográfia megalkotásának modernisztikus álomképét. Az ezredfordulón a művészet- és kultúratudományok sokszínű spektrumában elterjedt az a tétel, hogy semmi sem vezethető vissza egy eredeti forráshoz, hiszen genealógiai értelemben minden eszme vagy jelentéstartalom folyamatos ismétlésen és differenciálódáson alapuló artikulációk sorozatába illeszkedik. A posztmodern elgondolás értelmében tetteink és a jelentés létrehozásának mindenfajta performatív folyamata alárendelődik egy iterációs logikának, s így a „kezdet” és az „eredet” fogalma elveszti ismeretelméleti definiálhatóságát. Mindebből az következik, hogy mindennapi, politikai és művészeti cselekvéseinket olyan gyakorlatként kell elképzelnünk, amely folyamatosságon és ismétlésen alapul, és a múlthoz való kapcsolódás nélkül nem realizálható vagy tervezhető.

„Ez már volt” – így hangzik a *New* táncosainak leggyakoribb válasza, még akkor is, ha társuk egy valóban ambíciózus kísérletet tett arra, hogy valami újat mondjon és alkosson. A közbevágások által azonban komplex képet kapunk a koreográfia diszpozitívumában rejlő lehetőségek széles spektrumáról, hiszen a három táncos minden egyes elhangzó beszédaktussal a színpadi megmutat(koz)ás, a színre lépés, a mozgás, a fénydramaturgia stb. sokszínű alternatíváit viszi színre a verbalitás regiszterében. És bár az áhított eredeti ötlet elérhetetlen marad, a koreográfia mégis tudatosítja bennünk, hogy milyen sokszínű módon használta az elmúlt húsz év koreográfusi gyakorlata a tánc, illetve a táncszínház kínálta lehetőségeket. A Lupita Pulpo *New* című konceptuális munkája a tánc történet legutolsó epizódjaiból igazi panoptikumot hoz létre, melynek pillanatfelvételei Meg Stuart mindent elmosó zivatarától (*Blessed* [Megáldva]) kezdve Xavier Le Roy színes labdajátékain (*Project*) vagy Martin Nachbar állattáncain (*Animal Dances*) keresztül egészen Ivana Müller tablóiig (*While We Were Holding in Together* [Amíg együtt tartottuk]) a koreográfia legkülönbözőbb elképzeléseit mozgósítják, legyen az emberi, állati vagy meteorológiai jelenségek mozgáskompozíciója. Amit a táncosok beszédaktusai aktualizálnak, az rengeteg mulékony tánceloadás mentális képtára, amelynek története elválaszthatatlan sok berlini színházba járó élettől, színházról alkotott képétől, a koreográfiával szemben támasztott elvárásaitól. De a *New* című előadás azt is megmutatja, hogy a nagyjából két évtizedes múltra visszatekintő kortárs konceptuális tánc immár sokrétű archívummal rendelkezik, és az egyes előadások léte nem merül ki az itt és most megvalósuló előadásban, hiszen azok emlékképek, elmesélések és beszédaktusok formájában tovább élnek, valamint nyomaik ott lapulnak a táncosok testében, és arra várnak, hogy újabb és újabb kontextusokban reaktivizálódjanak, újragondolják és újrajátsszák őket.

IVANA MÜLLER ÉS A REPREZENTÁCIÓ POLITIKUS MEGVALÓSÍTÁSA

Legvégül Müller egy már Budapesten is bemutatott koreográfiáját felidézve szeretném megvizsgálni a beszédaktusok politikai jelentőségét a kortárs táncban. A horvát származású, de Párizsban élő Müller *In Common (Együtt)* című előadása szintén egyes szám első személyben kimondott, (látszólag) életrajzi referenciájú kijelentésekből áll, melyek az egyén társadalmi elismertségét és identitását játékos és kritikus módon világítják meg. Az első jelenetben két egymás melletti fénykör jelenik meg a padlón, és a színre lépő tíz performer a bal oldaliban rendeződik el. Mikor egyikük kijelenti, hogy „Egyedi vagyok”, a többiek kórusban ismétlik: „Egyediek vagyunk.” Egymás után hallunk nemzetiességi hovatarozásról, habitusbeli szokásokról, szociális és szexuális identitásról szóló beszédaktusokat („romantikus vagyok”, „német vagyok”, „meleg vagyok” stb.), melyeket a többiek vagy megismételnek, vagy – amennyiben nem tudnak az adott kijelentéssel azonosulni – elhagyják a közösséget, és a másik, jobb oldali fénykörben kezdenek gyülekezni. Az utolsó, aki a bal oldali körben maradt, a verbálisan elhangzott jelzők olyan konstellációját tudhatja magáénak, amelyet senki más, s így a közösség összeteveszthetetlen személyiségévé válik, s kijelentheti: „Nyertem!” A győztes elhagyja a színpadot, és a játék a jobb oldali körben kezdődik újra, ahonnan a beszédaktusok által kizáródó játékosok balra távoznak. Ez a koreográfia addig tart, amíg mindenki egyszer győztes nem lesz, és a színpad ki nem ürül. Minden egyes jelző kimondásával egyre differenciáltabb képet kapunk az egyes személyekről, azonban az, hogy a játékosok valós vagy kitalált, életrajzi vagy fiktív jelzőket vallanak-e magukénak, az előadás végéig eldönthetetlen marad. A győztes viszont mindig az, aki a legkevesbé osztja a többiek közös tulajdonságait, ezért úgy is fogalmazhatunk, hogy Müller koreográfiájában mindig a kisebbség arat győzelmet.

Az *In Common* dramaturgiai szempontból két aspektusból is politikus előadás. Egyrészt, ha a beszédaktusok tartalmára figyelünk, akkor Müller – még ha humorosan is – egy demokratikus közösség konstellációit viszi színre, melyek sohasem adottak vagy statikusak, sokkal inkább minden egyes résztvevőnek lehetőség adnak arra, hogy a szerepét kialakítsa és folyamatosan formálja. Másrészt a játékosok színpadi ábrázolása is rendelkezik politikai éllel, hiszen – az előző példákhoz hasonlóan – Müller eltávolodik a mimetikus ábrázolás és színházi leképezés tökéletes azonosulást szuggeráló fantazmagóriáitól és attól a feltevéstől, hogy a játékosok szerep formájában meg tudnának testesíteni egy-egy társadalmi értéket. A beszédaktusok színháza, melyet Müller több jeleneten keresztül variál, és különböző társadalmi kérdések körül mozgó játékok keretében exponál, esztétikailag azért érdekes, mert eldönthetetlen, hogy a játékosok meglévő vagy projektált, privát vagy színészi identitását tárja-e elének. A fellépők nem szerepet játszanak, de gyanús, hogy nem is saját magukat adják. Színészi teljesítményük azért jelentős, mert folyamatosan elbizonytalanítanak minket, és nem engedik, hogy a játékosokat és a performatív kijelentéseket automatikusan egymásra ve-

tíftsük: „romantikus vagyok”, „portugál dohányosok vagyunk”, „hiszem, hogy a válságnak hamarosan vége lesz”. A játékosok a darab folyamán emberi tulajdonságok, vélemények, preferenciák mentén építik fel személyiségeiket, melyek társadalmi privilégiumokkal is párhuzamba állíthatók. Testi átváltozás helyett kiállnak bizonyos normák vagy értékek mellett. Ami pedig ezáltal a beszédaktusaikban megjelenik, az egy játék a reprezentáció különböző jelentéseivel, melyeket dramaturgiai szempontból külön kell választanunk egymástól. Ahogy az indiai-amerikai irodalomtörténész, Gayatri Spivak rávilágított, fontos különbséget tennünk a reprezentáció mint „ábrázolás” és a reprezentáció mint „képviselő” között. Míg az ábrázolás leképezést jelent, és gyakran a Másik lélektani-realista megtestesítését jelöli, addig a képviselő mindig a Másik érdekében való beszédet és kiállást jelenti. Spivak szerint a reprezentáció csakis ebben a második jelentésében mozog politikai térben, abban az esetben tehát, amikor a beszéd vagy a cselekedés aktusa során elszakadunk a leképező megjelenítés és az illuzionista megtestesítés imperatívuszaitól, s ilyen módon a nyelvet és a testet nem a reprodukció, hanem a képviselő, a másságra való figyelemfelhívás és a különbözőség elismertetésének szolgálatába állítjuk. A képviselő érdekében állított dramaturgia sokkal több annál, mint hogy – Bernd Stegemann definíciójából kiindulva – „a cselekmény felépítését” meghatározza (10), hiszen egy színpadi keretet alakít ki arra, hogy állást foglaljunk mások elismerésének, megmutat(koz)ásának vagy bizonyos társadalmilag elnyomott vagy alulreprezentált értékeknek az érdekében, és azokat ne csak vizuálisan leképezzük.

ÖSSZEZÉS

Mindezen példák dramaturgiai logikáját illetően kijelenthetjük, hogy a beszédaktusok elterjedése mindenekelőtt megnyitja a koreográfia terét, lehetőséget biztosítva a tánc esztétikai, gazdasági és ideológiai összefüggéseinek megnevezésére. Emellett a beszédaktusok arra is rávilágítanak, hogy kritika alá kell vonnunk a Másik megtestesítésének romantikus elképzelését, hiszen sok, verbális megszólalásokkal kísérletező koreográfus a beszédaktusok – sokkal inkább távolságtartó, mintsem beleélésen alapuló – kimondását részesíti előnyben a test átváltoztatása helyett, s ilyen módon reflektál az idézés, az ismétlés, a másik hangján beszélés – antropológiailag is – elkerülhetetlen mozzanataira. Hiszen –Krämerrel szólva – egyáltalán nem életidegen, hogy mások nevében vagy érdekében szólalunk meg: „El tudunk egyáltalán képzelni olyan ismereteket, amelyeket mások kijelentéseitől teljesen függetlenül szerzünk meg? Mindabból, amit tapasztalati tényeknek tartunk, mennyit tapasztaltunk meg ténylegesen, és mennyit hallottunk vagy olvastunk »csak« másoktól?” (*Medium* 224)

A tánc, melyben a beszéd ilyen módon az „itt és most” jelenlétőségét megszakítja, és a múlt, a jelen nem lévő, a nem reprezentált Másik megidézésére tesz

kísérletet, egy politikus (játék)mezőt hoz létre, melyben a táncosok verbálisan reflektálnak a társadalmi vagy művészeti életükben fennálló lehetőségekre, szabályokra, elvárásokra. Ilyen módon rámutatnak, hogy nemcsak a táncszínház posztdramatikus jelzővel illetett előadásai érdemlik meg a politikus jelzőt, amennyiben azok a nyelv szemantikai logikája helyett annak érzéki és akusztikai vetületeit helyezik előtérbe, hanem azok a koreográfiák is, amelyekben a nyelv – a tánc több évszázados tradíciójával szembekeverülve – elsődleges esztétikai eszközzé és a színpadi mozgás primátusának, a reprezentáció testi dominanciájának vagy az idealizált mozdulatok által kizáródó diskurzusoknak kritikai médiumává válik.

FORRÁSOK

- Adshead, Janet. „BA (Hons) Dance in Society – Course Document. Record of the Leverhulme Trust Project 1982–1988, 1991.” Kiadatlan belső dokumentum.
- , *The Study of Dance*. Dance Books, 1981.
- , szerkesztő. *Dance Analysis: Theory and Practice*. Dance Books, 1988.
- Adshead-Lansdale, Janet. „Doctoral Research in Cultural Change.” *Shifting Sands: Dance in Asia and the Pacific*, szerkesztette Stephanie Burridge, Austrian Dance Council, 2006, pp. 159–164.
- Adshead-Lansdale, Janet és June Layson, szerkesztők. *Dance History: An Introduction*. Dance Books, 1983.
- Aronowitz, Stanley. *The Knowledge Factory: Dismantling the Corporate University and Creating True Higher Learning*. Beacon Press, 2000.
- Barthel, Gitta és Hans Gerd Artus. *Vom Tanz zur Choreographie: Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik*. Athena Verlag, 2007.
- Baxmann, Inge és Franz Anton Cramer, szerkesztők. *Deutungsträume: Bewegungswissen als kulturelles Archiv*. K. Kieser Verlag, 2005.
- Berry, Joe. *Reclaiming the Ivory Tower: Organizing Adjuncts the Change Higher Education*. Monthly Review Press, 2005.
- Bousquet, Marc. *How to University Works: Higher Education and the Low-Wage Nation*. New York University Press, 2008.
- Brandstetter, Gabriele és Gabriele Klein, szerkesztők. *Methoden der Tanzwissenschaft*. Tanzscript, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Stanford University Press, 1998.
- Buckland, Theresa J. *Dance in the Fields: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Palgrave Macmillan, 1999.
- Carter, Alexandra, szerkesztő. *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, 1998.
- Daly, Ann. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Indiana University Press, 1995.
- Desai, Jigna. *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of Souths Asian Diasporic Film*. Routledge, 2004.
- Desmond, Jane C., szerkesztő. *Meaning in Motion*. Duke University Press, 1997.
- Dills, Ann és Ann Cooper Albright, szerkesztők. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Wesleyan University Press, 2001.
- Foster, Susan Leigh. *Choreography and Narrative*. Indiana University Press, Bloomington, 1998.
- . „Proposal for a Ph.D. in Dance History and Theory at UCR.” University of California, 1991. Kiadatlan belső dokumentum.
- . *Reading Dancing*. University of California Press, 1986.
- , szerkesztő. *Choreographing History*. Indiana University Press, Bloomington, 1995.
- , szerkesztő. *Corporealities*. Routledge, London, 1996.

- Foster, Susan Leight et al. „Introduction.” *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leight Foster, Routledge, 1995, pp. ix–xv.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Pantheon, 1972. [Magyarul: *A tudás archeológiája*. Fordította Perczel István, Atlantisz Kiadó, 2001.]
- . „Nietzsche, Genealogy, History.” *The Foucault Reader*, szerkesztette Paul Rabinow, Pantheon Books, 1984, pp. 76–100.
- Franko, Mark. *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indiana University Press, 1995.
- . „History/theory—criticism/practice.” *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*, szerkesztette Susan Leigh Foster, Routledge, 1995, pp. 25–52.
- . *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s*. Wesleyan University Press, 2002.
- Giersdorf, Jens Richard. „Dancing, Marching, Figthing: Folk, the Dance Ensemble of the East German Armed Forces, and Other Choreographies of Nationhood.” *Discourses in Dance*, 4. évf., 2. szám, 2008, pp. 39–58.
- Gilroy, Paul. *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*. Routledge, 2004.
- Gitelman, Claudia. *Liebe Hanya: Mary Wigman’s Letter to Hanya Holm*. University of Wisconsin Press, 2003.
- Hagood, Thomas, K. *A History of Dance in American Higher Education*. Edwin Mellen Press, 2000.
- Jackson, Shannon. *Professing Performance*. Cambridge University Press, 2004.
- Kant, Immanuel. *The Conflict of the Faculties*, angolra fordította Mary A. Gregor. Abaris Books, 2005. [Magyarul: *Történefilozófiai írások*. Fordította Mesterházi Miklós, Ictus, 1996.]
- Kleist, Heinrich von. „On the Marionette Theater” *German Romantic Criticism*, szerkesztette A. Leslie Willson. Continuum, New York, 1982. [Magyarul: „A marionettszínházról.” *Esszék, anekdoták, költemények*, fordította Petra-Szabó Gizella, Jelenkor, 1996, pp. 186–192.]
- Lansdale, Janet. „A Response to Susan Manning.” *SDHS Newsletter*, 26. szám, 2006, pp. 2–4.
- Manning, Susan. „Letter from the President.” *SDHS Newsletter*, 26. szám, 2006, pp. 1–2.
- Martin, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Duke University Press, 1998.
- McCance, Dawne. *Medusa’s Ear: University Foundings from Kant to Chora L*. State University of New York Press, 2004.
- McFee, Graham. *Dance Education and Philosophy*. Meyer and Meyer Sports, 1999.
- . *Understanding Dance*. Routledge, 1992.
- Münz, Rudolf. „Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte«.” *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule „Hans Otto“*, 1989, pp. 5–20.
- Petermann, Kurt. „Aufgaben und Möglichkeiten der Tanzwissenschaft in der DDR.” *Material zum Theater*, 1980, pp. 49–65.
- Readings, Bill. *The University in Ruins*. Harvard University Press, 1996.
- Ross, Janice. *Moving Lessons: Margaret H’Doubler and the Beginning of Dance in American Education*. University of Wisconsin Press, 2000.
- Savigliano, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*. Westview Press, 1995.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*. Angolra fordította Elisabeth M. Wilkinson és L. A. Willoughby, Clarendon Press, Oxford, 1967. [Magyarul: „Levelek az ember esztétikai neveléséről.” *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, fordította Papp Zoltán, Atlantisz Kiadó, 2005, pp. 155–260.]
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?” *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, szerkesztette Diana Taylor és Juan Villegas, Duke University Press, 1994.
- Tomko, Linda. *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890–1920*. Indiana University Press, 2000.
- Winkler, Eva és Peter Jarchow. *Neuer Künstlerischer Tanz*. Tanzwissenschaft e.V. / Palucca Schule, 1996.