

HAJNAL MÁRTON

Fogyatékoság és tánc

Néhány lehetséges elméleti megközelítés
és a CandoCo első magyarországi vendégjátékának elemzése

BEVEZETÉS

A címben megjelölt fogyatékoság és tánc egymás mellé állítása látszólag egyértelműen kijelöli az alábbiakban vizsgálandó területet. Azonban rögtön, amint felütjük a témában alapvetőnek számító *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge* (Fogyatékoság és kortárs előadóművészet: Testek a határon) című könyvet, azzal szembesülünk, hogy a szerző szándékosan nem definiálja a fogyatékoságot, mégpedig azért, hogy a könyv végére felszámolja azt (Kuppers 4). A fogyatékoság meghatározásának nehézségére hamarosan visszatérek, arra pedig, hogy a tánc szintén roppant képlékeny fogalom, éppen a tanulmány későbbi részében említett Jérôme Bel munkássága kiváló példa. A terület lehatárolása azonban további kérdéseket is felvet. Amennyiben abból indulunk ki, hogy a testi más-ság – a társadalmi és színházi konvenciók megszegése révén – az előadás során jön létre (Hajnal 61),¹ ebből az következik, hogy a fogyatékoság alapvetően más-képpen működhet a mindennapokban és a színpad speciális, heterotóp terében. A fogyatékosággal élő emberek csoportja a társadalom által konstruált, sok különböző állapotú emberből összevont kisebbségi csoport, és talán még problémásabb őket egységes csoportként kezelni a táncszínpadon, mint egyébként.

Mindamellettt mivel a táncudományi diskurzus alapvetően a fogyatékoság fogalma mentén tematizálja az előadások egy csoportját, érdemes „stratégiai okokból” ezen a nyomvonalon elindulnunk, és megvizsgálni azt, hogy a fogyatékoság milyen formában jelenik meg a különböző produkciókban. Az alábbiakban azonban nem a kisebbségi csoport, hanem a tánc felől közelítünk, amiből az következik, hogy a fogyatékoság – befogadás szempontjából – hangsúlyos megjelenéseiről lesz szó. Így kimaradnak a nem érzékelhető fogyatékoságok (például nem elemzem egy néma művész táncát, akinek az állapota nem tűnik fel a nézők többségének), valamint olyan produkciók, ahol ugyan érzékelhető a fogyatékoság, de

1 | Bizonyos testi adottságok (például az életkor; a nem; a bőrszín vagy bizonyos fogyatékoságok érzékelhető jelei) az aktuális színházi konvenciók révén „belesimulnak” egyes szerepekbe, míg egy „szokatlan” szereposztás révén előtérbe kerülhetnek. A *misfit* fogalma kapcsán még visszatérek erre a későbbiekben.

nem kap szerepet (gondolok itt például Emanuel Gat *Sunny* című koreográfiájára, amelyben az egyik táncosnak, Annie Hanauernek műkarja volt, azonban ez sem a produkcióban, sem a recepcióban nem került előtérbe).

Elsőként röviden áttekintem a fogyatékoság, valamint a fogyatékoság és a tánc kapcsolatának elméleteit. Majd a Rosemarie Garland-Thomson által használt *fit-misfit* fogalompár, illetve a Sarah Whatley által megfogalmazott különböző befogadói stratégiák bemutatásával felvázolok egy lehetséges megközelítést olyan kortárs produkciók elemzésére, amelyek Magyarországon élőben láthatók. Végül a CandoCo első magyarországi vendégjátékát elemzem a bemutatott fogalmakat használva.

Mindezek előtt azonban fontosnak tartom leszögezni, hogy a fogyatékosággal csak közvetett kapcsolatom van, így például amikor annak megélt, „valós” aspektusairól írok, ott elsősorban a hivatkozott forrásokra támaszkodom. Ebből következően bár az alábbi tanulmány külső perspektívája reményeim szerint kiegészíti a hazai diskurzust, nem lehet teljes az érintettek reflexiói nélkül. Magyarországon és a világon sok fogyatékosággal élő alkotó folytat reflexív teoretikus munkát (például az ArtMan Egyesület Tánceánia Együttesében táncoló Tóth Károly²).

ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSEK

A fogyatékoság megközelítései

A fogyatékoság rendkívül tág elemzési lehetőségeket kínál, hiszen számtalan kortárs diskurzushoz kapcsolódik, mint például a kisebbségi mozgalmak, az identitás kérdése, a poszthumanizmus, a kibernetika, az esszencializmus és a konstruktivizmus problémája, a performativitás, a szituacionizmus stb. A fogyatékoság, összetettsége és változatossága révén, lényegében „a posztmodern fogalom kvintesszenciája” (Antal és mások 83). Mint a későbbiekben utalok rá, ezek a megközelítések kihathatnak arra, hogyan jelennek a meg a fogyatékosággal élő előadók a táncszínpadon, így röviden érdemes körbejárnunk a témát.

Mint korábban utaltam rá, a fogyatékoság alapvetően konstruált fogalom, hiszen nincs szükségszerűen sok közös egy Down-szindrómás lány és egy amputált lábú férfi között, leszámítva a feléjük irányuló társadalmi hozzáállást (Wendell 34). A látszólag konkrét definíciókat a hivatalos szervek alkotják meg újra és újra, hogy a különböző egészségügyi, valamint kormányzati szereplőknek legyen jogi alapjuk a megfelelő támogató intézkedéseket meghozni (Goodley 6). Mindamellett a meghatározások problémáját már a népszámlálások eredményei is tükrözik. A látássérültség definiálását például egyértelműbbnek gondolnánk, mint az ér-

2 | Tóthnak köszönhetjük az egyik legeredetibb hazai elemzését *Bel Sérült színház* című előadásának (49–59).

telmi fogyatékoságét, az eltérő megközelítéssel dolgozó felmérések eredményei között mégis meghökkentő különbségek lehetnek, a számadat ugyanis Magyarországon 8 ezer és 450 ezer fő között mozog (Bass 7).³ Az ilyen bizonytalanságra is reflektálva a kortárs kritikai fogyatékoságtudomány a fogyatékoságot szituációhoz kötötteen, egy személy esetében sok más identitással összemosva, határozott körvonalak nélkül írja le. Így az elmúlt években egyrészt hangsúlyossá váltak azok az elképzelések, amelyek a fogyatékoságot „alternatív életminőségként” számolják fel, a másik végletet pedig azok a megközelítések képviselik, amelyek szerint a fogyatékoság az emberi test sokféleségének egyik egyenrangú formája (erre utal az angol *disability* és *modern* kifejezésekből összegegyűrt *dismodern* fogalom), illetve a kor előrehaladtával mindenki fogyatékosággal élő személy lesz (ezt fejezi ki a *temporarily able-bodied*, azaz időszakosan ép testű kifejezés). Ezek a megközelítések ráirányíthatják a figyelmet arra, hogy a fogyatékoság csupán láthatóvá teszi testünk lehatárolhatatlanságát és kontrollálhatatlanságát, mindenkor függőségünket a különböző technológiáktól és protézisektől (Shildrick 32). Mindezeket túl a kritikai fogyatékoságtudomány hangsúlyozza a testi szenvedés valóságosságát is, amelyet semmilyen társadalmi változás vagy elmélet nem számolhat föl (Siebers 57; Wendell 44).

A fogyatékoság kapcsán megfigyelhetünk bizonyos hozzáállásokat és toposzokat, amelyek a testi és intellektuális mássággal élő emberekhez már évezredek óta kapcsolódnak. A fogyatékoság fogalma a normatívval, az éppel szemben jött létre, vagy éppen azért, hogy az ép definiálható lehessen. (Itt kell megjegyezni, hogy bár Magyarországon kevésbé bevett, a szexizmushoz és a rasszizmushoz hasonlóan létezik a képességekhez kapcsolódó fogalomként az *ableism*, amely a fogyatékosággal élő emberek hátrányos megkülönböztetésére reflektál.) Aho- gyan a terület kiváló kutatója, Bill Hughes írja, a kezdetektől kétféle hozzáállás kapcsolódik a fogyatékosághoz, és az érintetteket mindkettő passzív szerepbe kényszeríti: a fogyatékosággal élő emberek alkalmasak arra, hogy az épek egyrészt rosszul bánjanak, másrészt jótékonykodjanak velük. Míg az előbbihez kapcsolható az abjekt, a szörny, a dehumanizáció, a kizárás jelensége, az utóbbihoz a sebezhetőség, a szánalom, a könyörület (3). A fogyatékoság toposza rendre megjelenik a művészetekben is. Az egyik legismertebb modell az ún. „narratív protézis”, amely során a fogyatékoságot a cselekmény mozgatójára, érthetővé tételére használják (Snyder és Mitchell, *Narrative prothesis*). Klasszikus példát jelentenek erre a James Bond-filmek gonoszai, akiknek nagyon gyakran valamiféle fizikai elváltozás a megkülönböztető jelük.

A történelem során a fogyatékoság értelmezésével kapcsolatban különböző modellekről beszélhetünk, és a mai értelemben vett fogyatékoság fogalmát is

3 | Ha pedig a fogyatékosággal élő táncosokat szeretnénk definiálni, akkor még bonyolultabb helyzetben vagyunk, hiszen az érintettek számára elérhető képzések korlátozottak, így kérdés, hogy pontosan kit nevezhetünk „táncosnak” (Whatley 9).

tulajdonképpen a legújabb modellek konstruálták meg. Az antikvitástól kezdve jelen van kultúránkban az a morális modell, amely különböző erkölcsi, spirituális tulajdonságok jeleként értelmezte a testi másságot. Ezt váltotta fel a jóval újabb, a 19. század végétől létező medikális modell, amely a fogyatékoságot az egyén testi jellemzőjeként határozta meg. Fontos hangsúlyozni, hogy mindkét modell létezik napjainkban is. A fogyatékoságtudomány kialakulásáról azonban az Erving Goffman, Michel Foucault és más neves kutatók a 20. században megszülető és napjainkban is népszerű elméletei nyomán kialakuló szociális konstrukció modelljétől kezdve beszélhetünk, amely modell folyamánként a fogyatékoságot nem egy személy magánügyeként, hanem a társadalom által erősen meghatározott jelenségként képzeljük el (Goodley 10). A szociális konstrukciónak tulajdonképpen két fő irányzata volt: az Egyesült Királyságból kiinduló áramlat jobban kapcsolódott magához a szociális konstrukció elméletéhez, míg az Egyesült Államokban inkább kisebbségi politikai törekvésként vált jelentőssé (Goodley 15), amely más kisebbségi csoportok, elsősorban a feketék emancipációs törekvéseinek a mintájára jött létre (Skrentny 2). A kritikai fogyatékoságtudományt a kétezres évek társadalmi és társadalomtudományi változásai hívták életre, amelyek hatására a kutatók dekonstruálták a fogyatékoság fogalmát (lásd a korábban említett *dismodern*, illetve *temporarily able-bodied* fogalmakat), és reflektáltak saját kulturális behatároltságukra.

A fentiekhez képest a magyar állapot sajátossága – ahogyan azt Kiss Viktor elemzi –, hogy a medikális diskurzus lényegében csak a kétezres évekre adja át a helyét a társadalmi modellnek. Ezzel párhuzamosan a fogyatékosággal élő emberek integrációja is megkezdődik (11). Témánk szempontjából relevánsak azok az egész világon megfigyelhető integrációs törekvések, amelyek bizonyos cselekvéseknek (sportágaknak vagy éppen táncoknak) létrehozják a fogyatékosággal élő embereknek szánt „megfelelőt”, ezzel bizonyos szempontból tehermentesítve a társadalmat a teljesebb integráció terhe alól (29). Kiss a Kádár-rendszerből örökölt gondoskodó-elrejtő gyakorlat hatásáról beszél, amikor azt írja, hogy az integrációs törekvések ellenére Magyarországon a diskurzusok nem változtak, és míg a fogyatékoságügy a világban egyre inkább az önérvényesítő politika irányába toródik el, addig hazánkban éppen az érintettek depolitizáltsága és passzívként való keretezése a jellemző. Ez a passzivitás több olyan társadalmi diskurzusban is visszaköszön, amelyik lényegében kijelöli a társadalmunkban fogyatékosággal élő személyek helyét a különböző aktivitásokban (12). Érdekes kiemelni a kompenzációs diskurzust, amely Kiss szerint különösen jellemző a magyarokra, és amely a tragédiaként felfogott fogyatékosággal szembeni tehetetlenséget úgy kompenzálja, hogy az érintetteket emberfelettiként, példaképekként aposztrofálja (19). Ez összefügg Stella Young „inspirációs pornó” kifejezésével, ahol a testi másság „dacára” elért teljesítmény lesz az épek motivációja (Grue 838–849).

Végezetül fontos utalni a kiborggal és a protézisekkel kapcsolatos diskurzusokra, amelyek például a kerekesszékes táncosok kapcsán vethetnek fel tudomá-

nyos igényű vitákat (Quinlan és Bates). Habár a Donna Haraway által a társadalomtudományba bevezetett kiborg fogalom látszólag sok szempontból össze- cseng a technika és organizmus határmezsgyéjén is létező fogyatékoság jelen- ségével, Tobin Siebers joggal tiltakozik ez ellen, amikor a sci-fikből is ismert lényt – mint a fogyatékoság szuperképességgé misztifikálásának egy formáját – egy épek által használt, azonban a fogyatékosággal élő személyek valódi tapasztala- taival köszönő viszonyban sem álló kulturális toposzként értelmezi (Siebers, „A fogyatékoság” 15). Donna Reeve azonban a kiborg más aspektusainak a kieme- lésével éppen a fogyatékosággal élő személyek belső tapasztalatait tudja leírni. Ahogyan a kiborg, amely Haraway alapján az identitás és a test határainak a meg- kérdőjelezését jelenti, úgy a fogyatékoság is felfogható a normalitás dekonstruk- ciójának. A test határainak bizonytalansága sok fogyatékosággal élő embernek mindennapi tapasztalat a fantomtestrészek és a protézisek révén (Reeve 105). Egy másik példa pedig arra mutat rá, hogy a teljesítményt hagyományosan ép testekhez kötjük, jóllehet a világrekordok alapján egy kerekesszékes paralimpikon leghagyja az ép futót (Shildrick 28), ráadásul a szerző ugyanitt kifejti, hogy a ke- rekesszék és a futócipő egyaránt protézis, csak éppen az előbbi inkább hajlamo- sabbak vagyunk valaminek a hiányához kötni, jóllehet minden protézis pótol va- lamit. A színpadi tánc esetében, amely Európában évszázadokig a balett és az ideális test bűvöletében élt, különösen izgalmas, hogy ne azt a kérdést tegyük fel, hogy egy kerekesszékes vagy egy ép személy táncol-e jobban, hanem azt, hogy mit értünk a „jobban” alatt.

A fogyatékoság és a színpadi tánc

A fogyatékoság és a színpadi tánc kapcsolata több perspektívából is megköze- líthető attól függően, hogy milyen narratívába ágyazzuk a kapcsolatukat. Egyrészt közelíthetünk onnan, hogy a nem normatív testű személyek ki- és színpadra áll- ításának több évszázados története van. Habár ezeknek a produkcióknak a köz- pontját a pusztá Másság és a szokatlan test jelentette, a freak show-k kapcsán például elmondható, hogy a csak bámulásra kitett előadók hamar kikoptak a színpadokról. A freakek többsége különböző műsorszámokkal, például tánccal kötötte le a közönséget (Durbach 9). Miközben a freak show-k és a betegeket, fogyaté- kossággal élő embereket tudományos keretkezéssel bemutató orvosi színház (*me- dical theater*) előadásai nyilvánvalóan más kulturális regiszterben jöttek létre, mint például a napjainkban a Trafóban látható, fogyatékosággal élő emberekkel készült produkciók,⁴ a nézők reakciója sok esetben hasonló. A bővebb kifejtés he- lyett itt most csak utalhatok arra, hogy ennek a változatlanságnak az egyik leg- érzékletesebb példáját Sharon Snyder és David Mitchell elemzése szerint Mat

4 | Ide sorolhatjuk a tanulmányomban hivatkozott Bel-koreográfiákat és CandoCo-előadásokat, va- lamint az *Extrémítés* című (új)cirkuszi előadást is (Filloque).

Fraser színész-performer adta, aki egy előadás során felváltva szembesítette a közönséget a megszemélyesített freak (Sealo) és a fogyatékossgal élő színész (Tam) perszónájával, bemutatva a színpadra állított testi mássággal kapcsolatos nézői viszonyulás változatlanágát („Exploitations”).

A fogyatékossgal élő előadókkal játszott táncprodukciók megközelíthetőek „külső” diskurzusokkal is, például amikor a táncra a terápia egy formájaként tekintünk. Ezen belül két, egymástól nem élesen elkülönülő megközelítésről beszélhetünk: az elsőben valamelyik csoport (jellemzően az épeké) irányítja a másikat, a másodikban sokkal inkább az egyenlőség, a kölcsönösség és a csere dominál (McGrath). A pedagógia, a gyógyítás, a szociális munka, valamint az esztétika össze- és széttartó törekvései az alkalmazott színházban öltenek formát. Ezt az alábbiakban a másik irányból, a tánc felől közelítem meg.

A nyugati kultúrában a színpadi táncot évszázadokig a balett dominálta, amelynek egy sokszorosan meghatározott, ideális, éteri testkép állt a középpontjában. Ezzel fügtek össze többek között az intézményi és nézői elvárások, a tanulókkal szemben felállított tükrök, vagy éppen a színpad és a nézőtér távolsága, amely érzékelhetetlenné tette a test nem kívánatos szagát és hangjait (Thomas 99). Ez a testkép nyilvánvalóan kizárta a fogyatékossgal élő személyeket a táncból. A 20. század második felében azonban a tánc fogalmának dekonstrukciója – azaz hogy minden mozdulat táncként értelmezhető, a civilek színpadra lépése, a ko-reográfus és a táncos szerepének megváltozása –, valamint a szociális munka, a pedagógia és a gyógypedagógia beépülése az előadó-művészetbe megnyitotta a lehetőséget a fogyatékossgal élő előadók előtt (Lehmann 112). Ebben a folyamatban meghatározónak számít a kontakt improvizáció megjelenése, illetve az erre épülő produkciók, amelyek a balettel ellentétben nem kötött testképpel és nem szigorúan zárt mozdulatkészlettel dolgoznak, így első megközelítésben mindenki, köztük a fogyatékossgal élő személyek is egyenlő félként vehetnek részt az alkotásokban. Később pedig olyan, nemzetközi hírű integrált társulatok is alakultak, mint amilyen az amerikai Axis vagy a brit CandoCo.

A fogyatékossgal élő emberek megjelenése a „hivatásos” táncművészetben két általánosabb problémát vetett fel viszonylag hamar. Az egyik, hogy a fogyatékossgal élő táncosok a legtöbb esetben nem voltak az épekhez hasonlóan képzettek, hiszen az előadások „megnyitását” nem előzte meg az oktatási intézményeké (McGrath 147). A gond természetesen nem kizárólag az intézményvezetők integrációs szándékában van, sokkal inkább abban, ahogyan azt Carrie Sandahl – a területen híressé vált esszéjében – igazolja, hogy elméleti iskolától függetlenül minden klasszikus képzésben jelen van a „neutrális” test toposza, amely szemben áll a fogyatékos test eleve jelentésségével (262). A másik probléma ahhoz kapcsolódik, hogy a fogyatékossgal élő emberek színpadra állítása hogyan és milyen áron történik. Ann Cooper Albright például strukturális mozgásanalízissel mutatja be, hogy egy integráltnak szánt táncelőadásban a kereszteszékés előadók valójában csak keretezik az épek táncát (68).

A fogyatékossgal élöket (is) bemutató táncelőadásokat két véglet között helyezhetjük el, aminek az alapja, hogy az akadémiai diskurzusban a test egyaránt lehet 1.) passzív felülete a társadalmi és politikai inskripciónak, más szóval konstruált, akár csak a sztereotípiák szintjén, akár mélyebben, a nyelvet megelőzően, másrészt 2.) az előadók természetes, autentikus, a konstrukció alól kibúvó adottsága (Kuppers 56). Habár a test „őszinteségén” mára már jobbára diadalmaskodott a konstruáltsága, mások mellett Albright szerint ez a kettősség éppen a tánc révén számolható fel (4).

Az autentikus véglethez áll közelebb, amikor fogyatékossgal élő táncosok terápiás céllal önmagukat adják, értve ez alatt akár a saját, akár a közönség szemfelfnyitó „terápiáját”. Ehhez kapcsolódnak azok a megközelítések is, amelyek a táncban a fogyatékossgal élő emberek közvetlenebb önkifejezését látják. McGrath például a kötődésméletek felől közelít a befogadói élményhez, amikor azt állítja, hogy a fogyatékossgal élő táncosok fizikai és mentális állapotát a néző a tükörneuronok révén megtapasztalhatja, ezáltal egy olyan, „tisza” kapcsolat jön létre köztük, amely a fogyatékossga ráakódó előítéletek révén a hétköznapiak során nem lehetséges (152). Hasonlóan autentikusságot fejez ki, amikor olyan társulatok, mint például a Societas Raffaello Sanzio, a fogyatékossgal élő emberek révén sokkolnak, ezzel szabadítva fel az élet – racionalitást megelőző – mitikus és ösztönös energiáit (Kuppers 71). A Societas Raffaello Sanziohoz hasonló társulatok esetében a fogyatékossgal élő személyek leginkább rendezői eszközként értelmezhetők, amennyiben a testi „másságuk” által kiváltott „zsigeri” hatás egy művészi koncepcióba illeszkedik, így például a fizikai jelenlét érzékeltetésére vagy a színházzsemiotikai interpretáció elbizonytalanítására szolgál.

A testek konstruáltságára irányuló reflexió az 1980-as évektől jelent meg, amikor a testnek már nem a fizikalitása volt hangsúlyos (Fuchs 285). Az ehhez kapcsolódó előadások célja, hogy a sztereotípiákra rákérdezzenek, esetleg dekonstruálják őket, azonban nem állítanak a helyükre egy „igazi” értelmezést, testképet. Kuppers ennek kapcsán Bill Shannon utcai performanszait elemzi, aki az állapota miatt nem képes normatív módon járni, viszont virtuóz képességei látványos és akrobatikus produkciókat tesznek lehetővé. Shannon gyakran kihasználja az emberek előítéleteit, elesettnek és segítségre szorulónak tettet magát, ezzel a nézőket is bevonja az alkotásaiba (62). Ezt Siebers fogalmával a maskarádé egy formájaként is jellemezhetjük, olyan esetként, amikor a fogyatékossgal élő vagy ép emberek a fogyatékossgát túl- vagy eljátsszák („A fogyatékossga” 12). A táncban tipikus példája ennek, amikor a kerekesszékes táncos a kerekesszéke nélkül maradvá is virtuózan mozog, ezért a néző elbizonytalanodik abban, hogy valóban annyira kiszolgáltatott-e az előadó, amennyire előfeltevései szerint gondolta.

Fontos még megjegyezni, hogy nem minden fogyatékossgal élő előadóval készült előadás foglalkozik a fogyatékossgal, vagy követeli meg hangsúlyosan a nézőtől a fogyatékossga irányuló figyelmet. A következőkben leírt elemzési módszerek így egy bizonyos aspektusból nyitják meg az előadásokat, amelyek

adott esetben még sok más szempontból is elemezhetőek lennének. Sőt, kifejezetten pozitív fejlemény lenne, ha a fogyatékossgal élő emberekkel készült alkotások recenziói nem csak a fogyatékossgáról szólnának.

AZ ELEMZÉS MÓDSZEREI

A fentiekben vázlatosan ismertetett diskurzusok segítségével tágabb kontextusban értelmezhetünk fogyatékossgal élő alkotókkal készült táncelőadásokat és azokról írt elméleti-kritikai szövegeket, megközelítéseket. A következőkben két további módszert javaslok. Az első Rosemarie Garland-Thomson a *fit* és a *misfit* fogalmak ellentétére épülő koncepciója, amely a fogyatékossgát környezetével való viszonyában ragadja meg, ez pedig véleményem szerint segítségünkre lehet táncelőadások elemzésében, mivel azokban a fogyatékossgát a térnek, a fizikai gesztusoknak, a közönségnek és az előadás további elemeinek viszonyában tapasztaljuk meg. A másik módszer Sarah Whatley felosztása, amelyben a szerző öt különböző befogadói stratégiát különböztet meg a fogyatékossgal élő táncosok kapcsán.

Misfit

A *misfit* olyan elméleti megközelítésre utal, amely az egyén tulajdonságai helyett az egyén és környezete kapcsolatára összpontosít. A különbség fontosságát jól érzékeltetik azok a kutatások, amelyek során pszichológusok a csoportban elfoglalt státusszal kapcsolatos összefüggéseket vizsgálták. Jack C. Wright és munkatársai tanulmányukban kiemelik, hogy az első kutatásoktól kezdve évtizedekig a népszerűséget és az elutasítást kizárólag egyéni vonásokkal hozták kapcsolatba (például proszociális viselkedéssel vagy kooperációval), azonban a vizsgálatok sokszor ellentétes következtetésekhez vezettek (523). Wright és kollégái ezért egy harmadik változót is bevontak a vizsgálatba, az egyén és a csoport hasonlóságát. Egy 87, majd egy 79 fős, kisebb csoportokban tanuló, tizenéves, magatartászavarral élő fiúkból álló mintán szignifikáns összefüggést találtak a csoportban betöltött státusz és aközött, hogy bizonyos tulajdonságokban hasonlít-e az adott egyén a csoport többségéhez. Itt nem pusztán arról van szó, hogy valaki a magához hasonlókat kedveli, hanem hogy – a kutatás egyik példájával megvilágítva – abban, hogy egy „agresszív” kisgyerek hogyan ítél meg egy „visszahúzódo” kisgyereket, szerepe van annak, hogy maga a csoport általában mennyire „agresszív”, illetve „visszahúzódo” (533). Garland-Thomson ehhez hasonló megközelítést javasol a fogyatékossgal kapcsolatban.

Garland-Thomson, a kritikai fogyatékossgatudomány kulturális vonalának egyik, ha nem „a” legmeghatározóbb alakja, egyebek mellett a *freak show*-król és azok bámulásáról (*staring*) írt művei a terület megkerülhetetlen referenciapontjává tették munkásságát. Habár a fogyatékossgal kapcsolatos elméleteit

rendre összekapcsolja műalkotásokkal, az alábbiakban bemutatott „Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept” („Misfits: a fogyatékoság egy, a materialista feminizmus által inspirált koncepciója”) című, 2011-es cikkében mégis csupán elvéve találunk művészeti referenciákat.

Garland-Thomson a kritikai fogyatékoságtudomány vezető áramlatához csatlakozva számol az érintettek valós fájdalmával és funkcionális korlátozottságával, ugyanakkor ezt egyesíti a fogyatékoság mint szociális konstrukció eredményeivel. Tanulmányában a *fit* és a *misfit* fogalmak (amelyeket talán beleillőnek és bele nem illőnek, esetleg illőnek és illetlennek lehetne fordítani, félig-meddig utalva ezzel az illendőségre is, hiszen a *misfit* gyakran egy értékrenddel is összefügg) arra reflektálnak, hogy a nem normatív testek hogyan lépnek interakcióba a külvilággal. Garland-Thomson a beleillés jelenségét azzal érzékelteti, amikor a gyerekjátékban a kocka nem passzol bele a kör alakú lyukba. A probléma nem a kockával vagy a lyukkal van, hanem a kettő viszonyával (593). A fogyatékoság tehát nem eredendő és állandó jellemzője egy személynek, hanem éppen a szituáció hozza létre, majd a sok hasonló kimenetelű interakció (vagy Judith Butlerre utalva: performatív aktus) révén létrejön a fogyatékos identitás (593). Az illeszkedés tehát a folyamatos valamivé válást fejezi ki. Tipikus példája az esetnek a kerekesszékes és a lépcső vagy látássérült és az információt pusztán vizuálisan közlő tábla „találkozása”.

Krystal Cleary a *misfit* (bele nem illés) fogalmát már az érintettek személyes élményeitől eltávolodva műelemzésre használja, amikor fogyatékosággal vagy más, nem normatív testtel rendelkező személyeket középpontba állító valóság show-kat vizsgál. Cleary a környezet alatt nem csupán a fizikai teret, de a műfaji konvenciókat is érti. Tanulmánya szerint a sziámi ikerpár életéről szóló, Beth Glover által készített *Abby & Brittany* című tévésorozat jól példázza, hogy a főszereplők éppen azért illenek a valóságshow meghökkenítésre játszó zsánerébe, mert a hétköznapi életbe nem illenek bele.

Véleményem szerint ezt a megközelítést még gyümölcsözőbben lehet használni a színpadi tánc elemzésében, ugyanis ott az interakció valós térben jön létre egy olyan művészeti ágban, amelynek a középpontjában az élő emberi test áll. Ebben az esetben meg lehet vizsgálni a fogyatékosággal élő táncos illeszkedését a színházzal, a színpaddal, a műfajjal, a szereppel, a partnereivel, a közönséggel és számtalan további összetevővel. Jóllehet Garland-Thomson egy 2019-es előadásában maga is elemzett egy fogyatékosággal elvontan foglalkozó táncprodukciót, a *Frankenstein* balettverzióját, úgy vélem, hogy fogyatékosággal élő szereplők híján az előadás nem igazán adott lehetőséget elméletének kiaknázására. Ugyanis, egy fiktív példával élve, egy klasszikusbalett-előadásban részt vevő kerekesszékes táncos interakcióba lép a színházi intézményrendszerrel, az épület lépcsőivel, rámpáival, a klasszikus balett mozdulataival, a közönség elvárásával stb. Míg egy normatív balett-táncos „elég jól beleillik” az előadásba, és ezért „vizuálisan anonim” a színpadon, így látszólag pontosabban tudja közvetíteni a koreográfiát, addig kerekesszékes társa esetében ez nem áll fenn (Garland-Thomson 596). Mindez ugyan-

akkor azt is jelenti, hogy az integrált előadások lényegét nem az alkotói és nézői attitűdökben kell (csak) vizsgálnunk (például kérdőíves kutatásokkal), hanem magában a tánc térbeli, fizikai aspektusaiban is. Ugyanis a szociális konstrukció által létrejött kizárások, egyenlőtlenségek alapvetően ezen a materiális szinten működnek. Ahogyan Garland-Thomson írja, elképzelhető egy olyan munkáltató, aki alapvetően pozitívan áll ahhoz, hogy kerekesszékes személyeket is alkalmazzon, ugyanakkor a lift nélküli irodaépület lépcsőháza (amely a szociális konstrukció rendszerszintű, „valóságos” megnyilvánulása) ezt nem teszi lehetővé (602).

Garland-Thomson elméletének további fontos hozadéka, hogy mivel a fogyatékoságot nem esszencialista módon, hanem szituációba ágyazottan írja le, jobban ki tudja emelni annak pozitív, az épek számára is „hasznos” aspektusait, mint például az egyes helyzetekhez kapcsolódó alkalmazkodóképességet. A beleillés megköveteli például, hogy egy karok nélküli ember a lábával is boldoguljon, egy vak ember tájékozódjon, ezeket pedig mások is hasznosíthatják. Emellett a szerző kedvelt példája Monet, aki egyre romló látásával összhangban tudta megújítani művészetét (604). Anélkül, hogy a korábban körülírt „szupernyomorék” elképzelés vagy „inspirációs pornó” nézőpontjának hibájába esnénk, valamint kételkedve abban, hogy egy ép táncos képes pontosan megélni és interpretálni egy fogyatékosággal élő kollégája mozdulatait, tagadhatatlan, hogy a fogyatékosággal élő emberek tánca ötleteket adhat épek mozdulataihoz is. A DV8 *The Cost of Living* című táncfilmje több remek példát is szolgáltat erre. Köztük azt a részt, amikor egy réten a lábak nélküli David Toole a kezeivel lépdelő táncát „utánozzák” mögötte a lábasok (19:30–21:00)

Az illeszkedés egyik legszemléletesebb példáját azonban Jérôme Bel *Gala* című produkciója jelenti. Bel minden egyes országban összetoboroz különböző, előre meghatározott állapotú és képzettségű embereket (köztük egy kerekesszékes táncost), akik előbb klasszikus és jól ismert táncmozdulatokat, majd egymás sajátos táncait utánozzák. A néző tanúja lehet annak, hogy az egyes testek alkatuk, edzettségük, „épségük” és más adottságaik alapján különböző módon illenek az egyes mozdulatokhoz, például képesek végrehajtani egy piruettet, ugrani vagy néptáncot járni. Más szempontból az utánpótlás „sikertelensége” dekonstruálja azt, amit hagyományosan a koreográfiáról vagy a táncosról gondolunk, ami ilyen szempontból nem illik bele a „klasszikus” színpadi tánc hagyományaiba. Megint más szempontból a különböző képességekkel bíró testek azért jelenhetnek meg a színpadon, mert beleillenek a Bel koncepciója alapján előzetesen kitalált kategóriákba és a konceptualista tánc keretei közé. A kerekesszékes táncos előfeltételez egy, a kerekesszék számára akadálymentesített (jelen esetben üres és sík) színpadot, ugyanakkor színpadra állásával az emberi test egy lehetséges variációjának szimbóluma lesz, aláhúзва Bel egalitárius üzenetét: a kerekesszékes táncos ugyanis az egyetlen, aki hagyományos értelemben véve nem tud ugrani (mint ez az egyik jelenetben hangsúlyossá válik), de ezzel együtt is egyenrangú előadóként jelenik meg. Mint ebből az okfejtésből is kiderül, a *misfit* fogalma leginkább egy

szemléletet adhat, hogy a fogyatékossgal élő emberek testét a megszokott előadás-elemzési aspektusokkal (például rendezői koncepció, mozgás, díszlet, műfaj) interakcióban vizsgáljuk.

Befogadói stratégiák

A korábbiakban ismertetett, fogyatékossgal kapcsolatos diskurzusok sokféleségéből is következik, hogy egy fogyatékossgal élő táncosok közreműködésével készült előadás befogadása nagyban függ a befogadótól: némely előadás egyformán nézhető a kompenzációs diskurzus, a szociális konstrukció, a kortárs táncművészet trendjei, más diskurzusok vagy mindezek ötvözetének a szemszögéből. Ez még abban az esetben is igaz, ha általában maga a koreográfia is sugall bizonyos hozzáállásokat azzal, hogy miként mutatja be a fogyatékossgot. Például sokkolni vagy elbizonytalanítani akar a fogyatékossg és épség határait illetően, mint amikor ép táncosok utánozzák egy kerekesszékes társukat Bel *Gala* című előadásában. Végezetül számít az is, hogy nézőként egy koreográfia kapcsán inkább értelmezésre vagy szomatikus átélésre vagyunk-e hajlamosak.

Mindezeket a szempontokat Sarah Whatley remekül csoportosította „Dance and disability: the dancer, the viewer and the presumption of difference” (Tánc és fogyatékossg: a táncos, a néző és a különbség észlelése) című tanulmányának második felében (az első rész – a fogyatékossgal élő táncosok képzéséről – szintén izgalmas, ám témánk szempontjából most kevésbé releváns). Az érintettek véleménye, valamint Albright és Koppers munkái alapján Whatley öt befogadói stratégiát különböztet meg (18–21):

- 1 | passzív elnyomó – amikor a fogyatékossgal élő táncos mássága a hangsúlyos, a középpontban a megbámulás és a kíváncsiság áll, ami egyaránt lehet az előítéletek, a szájalom vagy az ellenszenv eredménye;
- 2 | passzív konzervatív – amikor a fogyatékossgal élő emberek táncát egy klaszszikus, illetve ép esztétikához viszonyítjuk, szintén felerősítve ezzel a másságot;
- 3 | posztpasszív – amikor a befogadó nem veszi figyelembe a fogyatékossgot, vagy kritikusként nem ír a róla;
- 4 | aktív tanú – amikor a fogyatékossgal élő emberek táncát újfajta esztétikával és interpretációs stratégiával közelíti meg a befogadó;
- 5 | belemerülés – amikor a néző a saját testére is vonatkoztatja a látottakat, hasonlóan McGrath korábban idézett, kötődéselméletekhez kapcsolódó teóriájához.

Mint Whatley hangsúlyozza, az egyes stratégiák nem válnak el szigorúan egymástól, és nem pusztán a néző hozzáállásától függnek, hanem a koreográfia aktívan és szándékosan is irányíthatja azokat. Az elemző feladata így nem az, hogy az egyik vagy másik stratégia mellett letegye a voksát, hanem hogy reflektáljon a saját, az előadás által inspirált befogadói tapasztalatára, még ha ez etikailag gyak-

ran kényes terület is. Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Whatley stratégiáinak megnevezése, valamint sorrendje valamiféle értékítéletet sugall, mintha a passzív elnyomó elitélendő és „negatív”, az azt követőek pedig egyre „pozitívabbak” lennének. Ez azonban, véleményem szerint, magában hordozza azt az előfeltevést, hogy egy fogyatékossgal élő személy feltétlenül elutasítaná a színpadra állított test iránti kíváncsiságot. Itt nem csupán ellenpéldák hozhatók, hanem a pusztá tapasztalati belátás is elegendő: egy fogyatékossgát láthatóvá tévő előadó iránti első reakció mindig a passzív elnyomó stratégiához fog kapcsolódni, hiszen egy hétköznapi szokatlan tapasztalat elé állítja a nézőt. Másfelől egy fogyatékossgal élő táncos célja lehet, hogy „felülemelkedjen a fogyatékossgán”, és „ép” esztétikával szemléljék a teljesítményét, így számára gond lehet, ha munkásságába mindenáron alternatív esztétikát szeretnének belelátani.

A koreográfiák számtalan módon befolyásolhatják a stratégiákat. Pippo Delbono *Questo buio feroce (Ez az ordas sötétség)* című darabjában például beteg, látható és láthatatlan fogyatékossgal élő szereplők divatbemutatóra emlékeztető felvonultatását figyeljük, amelyet egy szürreális, groteszk, karneváli rendezői látomás keretez. A testek különlegessége végletesen hangsúlyos, és a nézőt a felvonulás megbámulására készíti. A magyar kritikusoknál nem véletlenül találkozunk a passzív elnyomó stratégiára utaló rácsodálkozással, amely során különböző toposzokkal és hasonlatokkal ragadják meg a performerek testalkatát, például „David Lynch torzói” (Király), „Roncsolt, törekeny, mégis életet mutató korpuszok” (Kovács), „Bizarr szörnygyűjtemény” (Jászay). Ezzel szemben a DanceAbility mozgalom⁵ inspirálta, Magyarországon úttörőnek nevezhető Tánceánia Együttes célja egyfajta lélektani akadálymentesítés, így a terápiás munkán alapuló, befogadóként absztraktnak ható mozdulataik, „az ép és sérült táncosok vitalitása” (Berecz 12) leginkább az aktív tanú és a belemerülés stratégiáihoz vezetnek.

CANDOCO: TRIPLE BILL

Magyarországon több olyan, hivatásos és nem hivatásos társulat, illetve formáció is működik, amelyik fogyatékossgal élő alkotókkal dolgozik, például a Baltazár Színház, a Tánceánia Együttes, a MásSzínház, a Vakrepülés Színjátszó Egyesület és a Gördülő Alapítvány, közülük többen hoztak létre táncelőadásokat is. Emellett meghívott vendégkoreográfusok és rendezők is dolgoztak egy-egy alkalommal fogyatékossgal élő emberekkel, köztük olyan elismert alkotók, mint Bozsik Yvette (*Lélektánc*) vagy Frenák Pál (*W_all*). A fogyatékossgal élő tagokból álló, rendszeres produkciós munkát végző társulatoktól eltérően a vendégrendezői

5 | A mozgalmat Alito Alessi hívta életre a nyolcvanas években. A kifejezés a korlátozottságot sugalló *disability*-vel szembehelyezkedve arra utal, hogy mindenki, aki tud lélegezni, az tud táncolni is, és ezzel képes kifejezni önmagát.

víziókra az jellemző, hogy a másság lesz a produkciók témája. Erre kiváló példa Bozsik *Lélektánca*, amely eszközeiben a kerekesszéktől az audionarráción át a vakvezető kutyáig lényegében áttekintését adja a különböző fogyatékoságoknak. (Mindamellett, habár érdemes elemezni az egyes alkotók sajátosságait, nem szabad szem elől téveszteni, hogy jelentős személyi átfedések vannak az egyes csoportok, illetve alkotások között.⁶) A hazai produkciók mellett külföldi vendégjátékokat is említhetünk, így például Bel két előadását (*Sérült színház* és a fentebb már említett *Gala*) vagy éppen a következőkben elemzett CandoCo társulatot. Az említett társulatok és produkciók magyar recepciója azonban meglehetősen szórványos. Benjamin Wihstutz írja egy tanulmányában Bel *Sérült színház*ának kritikái kapcsán, hogy a színház egyrészt a társadalmi találkozás egy formája, másrészt egy speciális, esztétikailag elemezhető alkotás. A *Sérült színház* kritikusai elsősorban a társadalmi találkozást emelik ki, a szembesülést a fogyatékosággal, a mindennapi élet egy ritkán megélt aspektusát, és kevésbé a tánc esztétikai-művészeti aspektusait (37). Habár a magyar kritikusok ehhez képest nemegyszer színháztudományi szempontból is vizsgálják az adott előadásokat (Muntag), a recepcióban mégis visszatérő és hangsúlyos motívum a fogyatékosággal élő emberekkel való találkozás, a pusztán találkozástól létrejövő „terápiás” vagy „könnyfakasztó” aspektus (Wihstutz 36).

A világ egyik legismertebb integrált társulatának, a CandoCónak szintén meg kellett küzdenie az elfogadásért, a kritikusok eleinte ugyanis nehezen ismerték el „magas” művészetként az alkotásaikat, helyette (pejoratív értelemben vett) freak show-ként, pusztán kukkolásra érdemes látványosságként értelmezték őket, jobb esetben (szintén lealacsonyító értelemben vett) „disability dance”-ként (Owen 80).⁷ Ezzel szemben a társulatot 1991-ben éppen azzal a céllal hívta életre Cheleste Dundeker és Adam Benjamin, hogy produkcióikban az épek ne csupán „körbetáncolják” a fogyatékosággal élő embereket, hanem minden tag egyenrangú, izgalmas szerepet kaphasson, és lenyűgözhesse a nézőket technikai virtuozitásával. A társulat tagjai (ép és fogyatékosággal élő táncosok vegyesen) ezért folyamatosan képzik magukat, előadásaikban a kortárs táncművészet különböző irányzatait ötvözik, és annak neves képviselőit hívják vendégül egy-egy koreográfia elkészítésére (így például az alábbiakban elemzett *Sour Milk* rendezőjét, Javier de Frutost). A későbbi, „szakmaibb” kritika éppen az lett velük szemben, hogy – miközben a közönség mára szinte vitán felül elismeri a virtuóz teljesítményt – előadásaikat az (ép) kortárstánc-alkotók munkásságához lehet leginkább viszo-

6 | Például a Baltazár Színház táncelőadásainak az ArtManban dolgozó Farkas Dorka volt az egyik koreográfusa, míg a már említett *Lélektánc* a Gördülő Alapítvány és az ArtMan művészeivel valósult meg.

7 | Owen gondolatmenetét követve a „fogyatékoságtánc”-ként fordítható kategória egyfajta szegregációt fejez ki: azt sugallja, hogy a fogyatékosággal élő táncosok produkciói nem összehasonlíthatóak a „rendes” táncal. A CandoCo a kortárs táncművészet megújítására törekszik, ez azonban nem lehetséges, ha abból ily módon a társulat tagjai „ki vannak zárva”.

nyítani (Albright 77), tehát azok a passzív konzervatív befogadói stratégia használatára bíztatják a nézőt.

A CandoCo hazánkban először nem hagyományos színházi térben, hanem a 2002-es Sziget Fesztiválon lépett fel a Színház és Táncsátorban egy olyan, sokszínűséget képviselő válogatás részeként, amelyben megfért többek között a Compagnie Revolution, a TÁP Színház, a Hólyagcirkusz, a The Forman Brothers vagy a Beregszászi Magyar Nemzeti Színház is (Marik). Ezt követően a társulat 2004-ben tért vissza Budapestre, ezúttal a Trafóba, ahol egy workshopot és két újabb előadást tartottak. Majd 2006-ban újabb workshop és újabb két előadás következett szintén a Trafóban. Az alábbiakban elemzett első vendégszereplés, a *Triple Bill* három különböző koreográfus (Jamie Watton, Javier de Frutos és Fin Walker) körülbelül húszperces koreográfiáit gyűjtötte csokorba. A három alkotás háromféleképpen valósította meg a társulat alapítóinak a célkitűzését. Az alábbiakban a korábbiakban bemutatott módszerekre fókuszálva elemzem a színpadra lépő testek egymáshoz való viszonyát.

A Jamie Watton által koreografált *Phasing* hosszabb és rövidebb elemek ismétlődésére épül, így például a pár hangból álló, folyamatosan újrainduló dallamokra vagy a koreográfia olyan, visszatérő mozzanataira, mint a lassú átvonulás a színpad hátsó részén. Az előadásban két „lábás” táncos, Jurg Koch és Stine Nilsen szerepel, valamint a kerekesszékes David Lock, aki az idő előrehaladtával egyre kevésbé illik bele a koreográfia mozgássorába. A produkció elején a három táncos többnyire egyazon mozgásszekvenciákat táncolja el némi fáziskéséssel. Leginkább csak a felsőtestük mozog, egymással keveset érintkeznek. Amikor igen, akkor éppen csak „mozgásra bírják” a másikat, hasonlóan a Newton-ingához, ahol a sor szélén lengő golyó megüti a mellette levőt, majd az átadja a következőnek a mozgási energiát. Mivel a lábak kevésbé jutnak szerephez a koreográfiában, Lock a színpadon töltött idő és a testrészek használata alapján egyenrangú a másik két táncossal. Kiemeli őt azonban, hogy a feje alacsonyabban van a társainál, ami már a kezdeti horizontális felállásnál feltűnik. És bár a koreográfia ezt nem hangsúlyozza, Koch ideálisnormatív férfiteste és Nilsen szoknyája hangsúlyozza a nemi különbségeket, amitől Lock szükségszerűen harmadikként, aszexualisként jelenik meg (ami gyakori kulturális toposz a fogyatékosággal élő emberekkel kapcsolatban).

Az előadás második felében a különbség még hangsúlyosabbá válik: Koch és Nilsen gyakran elfekszik a földön, majd később Lock hosszú időre kivonul a színpadról. Amikor visszatér, a koreográfiában nagyobb szerepet kapnak a lábak, valamint a légies ugrások, amelyekhez képest Lock mozdulatai – amelyekkel a kerekéket pörgeti – nehézkesnek tűnnek. A kerekesszék ettől kezdve kifejezetten hátránynak, a mozgástartomány leszűkítőjének hat, így a légies könnyedségbe bele nem illés a nézőt leginkább a passzív konzervatív befogadói stratégiára sarkallhatja: annak a vizsgálatára, hogy Lock mennyire tud egyenrangú lenni a „lábasokkal” ebben a koreográfiában. Amennyiben a néző úgy dönt, hogy nem, akkor Lock egy kötelező „integrációs” elemnek hat csupán az egyébként professzionális

és lenyűgöző alkotásban, esztétikai értékelés helyett bámulásra, passzív elnyomó stratégiára „biztatva” a nézőt. Így az előadás a fogyatékossgal élő előadó „körbetáncolására” példa, amit az alapítók éppenséggel el akartak kerülni.

Amennyiben a *Phasing* kapcsán a fogyatékossgára és az aszexualitásra asszociálhatunk, Javier de Frutos *Sour Milk*jének túláradó erotikussága ennek szöges ellentéte. Az előadást intenzív kínai dobzene uralja, a színpadon pedig négy, fehérbe öltözött szereplőt látunk: három elegáns, 19. századi ruhát viselő nő (Suzanne Cowan, Kate Marsh és Welly O'Brien) ül a földön, míg egy férfi „törzsfőnök” (Pedro Machado) áll a „hárem” fölött. A mozdulatok a rituálékat és a közösülést idézik, az előadás – elsősorban a dobzenétől – energikusságot sugároz a néző felé, miközben a mozdulatok aprók és gyorsak. A nézői stratégia tekintetében sok múlik az előzetes tudáson: a három ülő nőtől kettő fogyatékossgal élő személy, nem tud lábra állni. Amennyiben ezt a néző tudja, akkor az, hogy a „hárem” az előadás nagy részében ül, inkább szükségszerű technikai megoldásnak tűnik előtte, és feltehetően kíváncsian figyel, hogy mennyire tud működni így a koreográfia. Amennyiben a néző ezzel nincs tisztában, akkor az előadás nagyobbik része végső soron elrejtje előle a fogyatékossgot, így a posztpasszív befogadói stratégia lehet az uralgó. Emellett megjelenik az aktív tanú és a belemerülés lehetősége is, amennyiben a hagyományosan passzivitással társított ülés itt egy aktív, energikus és erotikus póz benyomását kelti, amelyet a zenével bevont (szintén ülő) néző átérezni vélhet. A fogyatékossg tehát beleillik a koreográfiába, még a végén is, amikor a nők helyet változtatnak: a fenekükön csúszva haladnak, ami ráerősíthet az álló férfivel kapcsolatos alá-fölé rendeltségi viszonyukra. Ebből a szempontból fontosnak tűnik a meghajlás: a tapsrendnél a fogyatékossgal élő táncosok már másképpen, kerekesszékekben jelennek meg, a csúszkáláshoz képest könnyedén gurulva, „természetesen”. Szemben az autentikus ábrázolásmóddal, amely során a befogadó azt érezheti, hogy a fogyatékossgal élő színészek csupán végtelenen önzonosak lehetnek a színpadon, itt egyfajta távolságtartás válik érzékletessé: a kerekesszék azt a benyomást erősíti, hogy a földön csúszás és az alárendeltség csak egy konstruált szerep része volt, nem következik az előadók fogyatékossgából.

Mind a *Phasingre*, mind a *Sour Milkre* jellemzőek a rövid időre mozdulatlanul kimerevedő testek. A harmadik koreográfiában, a Fin Walker jegyezte *Shadow*-ban ez tulajdonképpen vezérmotívummá válik. A hét különböző alkatú táncos (közülük ketten kerekesszékekben ülnek, míg az egyik táncosnak csak egy lába van) a koreográfiában először kimerevedik, majd megtöri a fotószerű beállítást, folyamatos diszharmoniót keltve. Walker koreográfiájában az előadók főleg párban táncolnak, a felsőtestek és a karok tekergőznek egymás körül. Ellentétben a *Phasinggel*, itt az előadók száma és kavargása változatos forgatagot eredményez – ettől az egyes táncosok testi mássága nem tűnik el, de kevésbé lesz hangsúlyos, mint amikor csak egy kerekesszékes vett részt a táncban. Ebből a szempontból a beleillő/nem beleillő térbeli aspektusa érdekes belátással szolgál. A táncosok látszólag véletlenszerű újrendeződései során megfigyelhető, hogy a két kere-

kesszékes táncos lényegében sosem táncol közösen – feltehetően azért, mert a két kerekesszék túl nagy távolságot teremtene a felsőtestük között, ezzel pedig „kilógnának” a koreográfiából. Az ép táncosok ezzel szemben kerekesszékes társaik ölébe ülnek, illetve kiemelik őket a kerekesszékekből, ezzel létrehozva a felsőtestek közötti kontaktust.

A figyelem azonban leginkább Welly O’Brienre, arra a táncosnőre terelődhet, akinek csak egy lába van. Az, hogy a néző kerekesszék nélkül lát egy – a hétköznapi életben azt használó – személyt (pláne táncolni), határozottan újszerű a mindennapi élet tapasztalataihoz képest. Ez elsőként passzív elnyomó befogadói stratégiára ösztönözheti a nézőt, majd belemerülésre, hiszen O’Brien egyensúlya, valamint a széles és eredeti tartomány, amelyből mozdulatait meríti, a beleélés illúziójával kecsegtetnek.

LEZÁRÁS

A fenti elméleti megközelítések és elemzési módszerek sora természetesen még tovább bővíthető. Mindamellett úgy gondolom, hogy a beleillés elméleti keretezése segítségével bemutatható, hogy a fogyatékossgal élő emberek miért illenek bele jobban egyes táncprodukciókba, illetve azok elemeihez, mint mások. A bemutatott öt nézői stratégia pedig kiindulási alapot adhat a befogadói reakciók és a recenziók elemzéséhez. Habár ebben a tanulmányban csupán a CandoCo három koreográfiáját vizsgáltam, úgy gondolom, sikerült szemléltetnem, hogy majdnem mindegyik stratégiára találhatunk példát.

A jövőben két irányban érdemes továbbgondolni a felvázolt megközelítéseket. Az egyik, hogy a fogyatékossgtudomány főbb belátásait érdemes lenne összevetni a hazánkban már alkalmazott színháztudományi irányzatokkal. Például kiemelhetjük vagy diverzifikálhatjuk az alkalmazott színház ernyőfogalma alatt tárgyalt, fogyatékossgal élő alkotókkal dolgozó társulatokat. Így világossá válhat, hogy a Tánceánia és a Baltazár Színház (amely alapvetően nem alkalmazott színház, jóllehet jobb elméleti keret híján gyakran úgy kezelik) nem csupán munkamódszerükben különböznek, de a befogadói stratégiák felől szemlélve, hatásez-tétika tekintetében is eltérnek: a Baltazár a dramatikus és szövegszínházi formák dekonstrukciója felől értelmezhető, ahol a végcél elsősorban egy művészeti produktum, míg a Tánceánia esetében nagyobb súllyal esik latba a táncosok szabaddabb önkifejezése és a társadalmi aspektus. (Itt természetesen egy meglehetősen nagy előadáskorpuszról van szó, így a megjegyzések csak általánosságban érten-dőek). Szintén gyümölcsöző lehet a kortárs táncelmélet már idézett szövegeinek a felhasználása a fogyatékossgal foglalkozó előadások kapcsán. Amikor a *Sérült színház*ban Bel a rendezői utasításait, például azt, hogy a Down-szindrómával élő színész egyszerűen álljon szembe a közönséggel, személyes jelenlét helyett egy tolmácson keresztül közvetíti és hangosítja ki, akkor a színpadon a poszt-spekta-

kuláris színház közvetlenségkritikáját jeleníti meg, amely szerint a fogyatékos-sággal élő személyeket sosem láthatjuk autentikusan vagy természetesen, csak az adott rend(ezés) a valóságot mindig elkerülő konstrukciója által (Eierman).

A másik irány, amelyre Mat Fraser kapcsán már utaltam, egy történeti áttekin-tés lenne a nézői reakciók változatlanóságát vizsgálva. A fentiekben tárgyalt mód-szerekkel nemcsak a kortárs, de a 20. század elején bemutatott, rendhagyó tes-tekkel készült előadásokat és azok recenzióit is érdemes lenne elemezni. Ezt a korszakot általában a passzív elnyomó stratégiával jellemezzük, és sokak lelki szemei előtt börtönszerű körülmények között tengődő, a bábész tekinteteknek kitett freakek jelennek meg. Robert Bogdan, Michael M. Chemers és mások ku-tatásaiból azonban tudhatjuk, hogy a freakek sokkal inkább performereknek te-kinthetők, akik aktívan alakították a róluk alkotott képet, és csupán a medikális modell képviselői állították be őket passzív, pusztán kíváncsian kukkolt Másikként, hogy igazolják saját elméletüket. A századelőn ráadásul rendkívüli figyelem irá-nyult a testiségre, így az előadások nézői a rendhagyó testek révén saját testükkel kapcsolatos benyomásaikat tudták megfogalmazni (Fischer-Lichte 223). Hipoté-zisem szerint a világkiállításokon bemutatott törzsi táncok és a színházakban lát-ható „egzotikus” táncosok hasonló befogadói stratégiákat váltottak ki, mint nap-jainkban a fogyatékos-sággal élő táncosok. Amennyiben sikerülne új perspektívából szemlélni a múlt századi előadásokat, az a kortárs alkotások értelmezésére is gyü-mölcözősen hathatna.

FORRÁSOK

- Albright, Ann Cooper. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Wesleyan University Press, 2010.
- Antal Zsuzsanna et al. „Kritikai fogyatékoságtudomány.” *Fogyatékos-ság és társadalom*, 9. évf., 2. szám, 2018, pp. 83–87.
- Bass László. „A fogyatékos emberek társadalmi helyzetének elemzése.” *Fogyatékos emberek társadalmi befogadása – a szociális ellátórendszer feladatai, lehetőségei*, szerkesztette Székelyné Kováts Eszter és Szabó Gabriella, Fogyatékos Személyek Esélyegyenlőségéért Közalapítvány, 2009, pp. 7–12.
- Bel, Jérôme. *Gala*. 2018. január 5., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- — —. *Disabled Theater [Sérült színház]*. Előadta a Theatre HORA, 2013. március 13., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Berecz Zsuzsa. „Táncképesség: Az ArtMan Egyesület munkájáról.” *Színház*, 50. évf., 4. szám, 2017, pp. 10–13.
- Bogdan, Robert. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. University of Chicago Press, 1990.
- Bozsik Yvette. *Lélektánc*. Előadta a Bozsik Yvette Társulat, közreműködött a Tánceaónia Együttes és a Gördüző Táncsoport, 2008. március 23., Petőfi Irodalmi Múzeum, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, videótár VIT718 DVD. Bemutató: 2008. március 21., Millenáris Teátrum.
- CandoCo. *Phasing*. Koreografálta Watton Jamie, 2002, Sziget Fesztivál, Trafó Kortárs Művé-szetek Háza gyűjteménye. Videófelvétel.

- . *Sour Milk*. Koreografálta Javier de Frutos, 2002, Sziget Fesztivál, Trafó Kortárs Művészetek Háza gyűjteménye. Videófelvétel.
- . *Shadow*. Koreografálta Fin Walker, 2002, Sziget Fesztivál, Trafó Kortárs Művészetek Háza gyűjteménye. Videófelvétel.
- Chemers, Michael. *Staging Stigma: A Critical Examination of the American Freak Show*. Springer, 2016.
- Cirque Inextremiste. *Extrêmités*. Előadta Yann Ecauvre, Sylvain Briani-Colin/Jérémy Olivier, Rémi Lecocq, 2015. szeptember 24., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Cleary, Krystal. „Misfitting and Hater Blocking: A Feminist Disability Analysis of the Extraordinary Body on Reality Television.” *Disability Studies Quarterly*, 36. évf., 4. szám, 2016, dsq-sds.org/article/view/5442/4471.
- Delbono, Pippo. *Questo buio feroce [Ez az ordas sötétség]*. 2009. november 5., Trafó Kortárs Művészetek Háza gyűjteménye. Videófelvétel.
- Durbach, Nadja. *Spectacle of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*. University of California Press, 2009.
- DV8 Physical Theatre. *The Cost of Living*. Rendezte Lloyd Newson, DV8 Films Ltd. / Channel 4, 2004.
- Eiermann, André. „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása.” Fordította Kerekes Amália. *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette Czirák Ádám, Kijárat Kiadó, 2013, pp. 141–171.
- Fischer-Lichte, Erika. „A Másik teste – a Másik tekintete: Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19. és 20. század fordulóján.” Fordította Kurdi Imre. *Határátlépések: Kulturális terek reprezentációi*, szerkesztette Csúri Károly, Mihály Csilla és Szabó Judit, Gondolat Kiadó, 2009, pp. 216–240.
- Frenák Pál. *W_all*. Előadta a Frenák Pál Társulat és a sepsiszentgyörgyi M Stúdió, 2019. február 13., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Fuchs Lívia. *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. L'Harmattan Kiadó, 2007.
- Garland-Thomson, Rosemarie. „Disability Studies from Theory to Practice: Finding Bioethics in the Frankenstein Ballet.” *YouTube*, feltöltötte Bowdoin College, 2019. február 22., www.youtube.com/watch?v=O5HTS03rmR0.
- . *Staring: How We Look*. Oxford University Press, 2009.
- . „Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept.” *Hypatia*, 26. évf., 3. szám, 2011, pp. 591–609.
- Gat, Emanuel. *Sunny*. Előadta az Emanuel Gat Dance társulat, 2019. április 12., Trafó Kortárs Művészetek Háza.
- Glover, Beth. *Abby & Brittany*. TLC, 2012.
- Goodley, Dan. *Fogyatékoságtudomány: Interdiszciplináris bevezető*. ELTE Bárczi Gusztáv Gyógy-pedagógiai Kar, 2019.
- Grue, Jan. „The Problem with Inspiration Porn: A Tentative Definition and a Provisional Critique.” *Disability & Society*, 31. évf., 6. szám, 2016, pp. 838–849.
- Hajnal Márton. „Rendhagyó testek a táncban.” *Színház*, 53. évf., 5–6. szám, 2020, pp. 60–62.
- Hughes, Bill. „The Abject and the Vulnerable: The Twain Shall Meet: Reflections on Disability in the Moral Economy.” *The Sociological Review*, 67. évf., 4. szám, 2019, pp. 829–846.
- Jászay Tamás. „Kifutó életre-halálra.” *Revizor*, 2009. december 3., revizoronline.com/hu/cikk/1978/compagnia-pippo-delbono-ez-az-ordas-sotetseg-trafo-kdf-2009/.
- Király Kinga Júlia. „Mese az ordasról felnőtteknek.” *Critikai Lapok*, 2005, www.criticailapok.hu/23-2005/37769-mese-az-ordasrolfelntteknek.
- Kiss Viktor. „A teljesség politikája: Fogyatékos diskurzusok és a normalitás ideológiája Magyarországon.” *A nemzetközi és hazai fogyatékospolitika a 21. században*, szerkesztette Laki Ildikó, L'Harmattan Kiadó, 2013, pp. 11–38.
- Kovács Dezső. „A nem ismert tartomány.” *nol.hu*, 2010. január 25., nol.hu/kritika/20100125-a_nem_ismerttartomany-520621.

- Könczei György és Hernádi Ilona „FREAK SHOW: »művészet« vagy »pornográfia«?” *Paradigmák örvényében: Fogyatékoságtudomány Magyarországon*, szerkesztette Flamich Mária, Hernádi Ilona, Hoffman Rita és Sándor Anikó, ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, 2017, pp. 27–34.
- Kuppers, Petra. *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. Routledge, 2013.
- Lehmann, Hans-Thies. *Poszt-dramatikus színház*. Fordította Berecz Zsuzsa és Kricsfalusi Beatrix, Balassi Kiadó, 2009.
- Marik Noémi. „Ahová érdemes kimenni: Sziget Fesztivál 2002.” *Critical Lapok*, 2002, www.criticallapok.hu/archivum?id=34124.
- McGrath, Eimir. „Dancing with Disability: An Intersubjective Approach.” *Disability and Social Theory*, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 143–158.
- Muntag Vince. „Speciális testek, speciális fogalmazásmódok.” *Színház*, 53. évf., 5–6. szám, 2020, pp. 57–59.
- Quinlan, Margaret M. és Benjamin R. Bates. „Unsmoothing the Cyborg: Technology and the Body in Integrated Dance.” *Disability Studies Quarterly*, 34. évf., 4. szám, 2014, dsq-sds.org/article/view/3783/3792.
- Reeve, Donna. „Cyborgs, Cripples and iCrip: Reflections on the Contribution of Haraway to Disability Studies.” *Disability and Social Theory*, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 91–111.
- Sandahl, Carrie. „The Tyranny of Neutral: Disability and Actor Training.” *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, szerkesztette Carrie Sandahl és Philip Auslander, University of Michigan, 2005, pp. 255–267.
- Scarlett, Liam. *Frankenstein*. Előadta The Royal Ballet és San Francisco Ballet, 2016. május 18., Royal Opera House, London.
- Schildrick, Margrit. „A poszthumanizmus megközelítése: protézisek, technológiák és megtestesülés.” Fordította Svastics Carmen, Hoffmann Rita és Flamich Mária. *Szabálytalan kontúrok: Fogyatékoságtudomány Magyarországon*, szerkesztette Bányai Borbála, Fazekas Ágnes Sarolta, Sándor Anikó és Hernádi Ilona, ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, 2019, pp. 20–34.
- Siebers, Tobin. „A fogyatékoság maskarádéja.” Fordította Keserű Júlia. *Cafe Babel*, 53. szám, 2006, pp. 9–20.
- . *Disability Theory*. University of Michigan Press, 2008.
- Skrentny, John David. *The Minority Rights Revolution*. Harvard University Press, 2009.
- Smith, Owen. „Shifting Apollo’s Frame: Challenging the Body Aesthetic in Theater Dance.” *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, szerkesztette Carrie Sandahl és Philip Auslander, University of Michigan, 2005, pp. 73–85.
- Snyder, Sharon és David Mitchell. *Narrative Prosthesis: Disabilities and the Dependence of Discourse*. University of Michigan Press, 2001.
- . „Exploitations of Embodiment: *Born Freak* and the Academic Bally Plank.” *Disability Studies Quarterly*, 25. évf., 3. szám, 2005, dsq-sds.org/article/view/575/752.
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Tóth Károly. „Színészé miképp válhatok a színpadon?” *Fogyatékoság és Társadalom*, 9. évf., 2. szám, 2018, pp. 49–59.
- Wendell, Susan. *Az elutasított test: Feminista filozófiai elmélkedés a fogyatékoságról*. Fordította Vándor Judit, ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, 2010.
- Whatley, Sarah. „Dance and Disability: The Dancer, the Viewer and the Presumption of Difference.” *Research in Dance Education* 8. évf., 1. szám, 2007, pp. 5–25.
- Wihstutz, Benjamin. „»... And I Am an Actor«: On Emancipation in »Disabled Theater«.” *Disabled Theater*, szerkesztette Sandra Umatham és Benjamin Wihstutz, 2015, pp. 35–50.
- Wright, Jack C., Mary Giammarino és Harry W. Parad. „Social Status in Small Groups: Individual-group Similarity and the Social »Misfit.«” *Journal of Personality and Social Psychology*, 50. évf., 3. szám, 1986, pp. 523–536.