

JÁKFALVI MAGDOLNA

A színész teste¹

„Nemcsak kellemes vagyok, de hiteles is. Nézzék ezt a testet. Minden méretre szabott. Szemek metszése nyolcvanezer, orr kétszáz ezer, tiszta pénzkidobás, mert tavaly újra szétverték, nagyon karakteres, de ha előre tudom, nem nyúlok hozzá. Folytatom. Cici, kettő, mert nem vagyok szörny, hetvenezer darabja, de már igencsak amortizálódott. Szilikon: ajak, homlok, járomcsont, segg. Literje százezer. Számoljatok utána, én már belezavarodtam. Állcsonti lereszelése hetvenötezer, teljes lézeres szőrtelenítés, mert a nő is a majomtól származik, alkalmanként hatvanezer, borostától függően. Néptáncosnak gyakrabban kell. Szóval, mint mondtam, hitelesnek lenni egy vagyomba kerül, hölgyem, és ezen nem szabad spórolni, mert akkor hiteles az ember, ha olyan, amilyennek megálmodta magát.”

Pedro Almodóvar legutolsó filmjében, a *Min-dent anyámról* címűben színházról is szó van. A fenti jelenetben a színpadi zárófüggöny előtt egy színésznőt látunk, egy színésznőt, aki férfi, pontosabban transzvesztita. Erről a színésznőről, színésről, helyesebben az ő Testéről fogok beszélni, erről a hipotetikus, megcsinált, hiteles Testről.

Itt, rögtön az elején kell leszögeznünk: a nyugati gondolkodásban és kultúrkörben hagyományosnak tekintett színházfogalmat használjuk. Színházon azt a helyzetet értjük, amit Bentley-definíciója nyomán a kortárs elmélet használ. Az ettől eltérő színházi szituációkat éppen a modellalkotás kontrollálhatósága érdekében hagytuk elemzésünk hatóterén kívül.

A nézői-olvasói szokásrend a színész testét manifesztumként értelmezi. A színház képzetét megteremtő színészi test metonímiája (*pars pro toto*) az alkotás és a befogadás kialakult-megmerevedett konvencióit jellemzi: a színészi test alkot, erről a folyamatról vannak szavaink², míg a többi, hozzá képest esetleges tényező (a díszlet, a fény, a hang, a jelmez...) mind ezt a Testet értelmezi: láthatóvá teszi, kiemeli vagy eltakarja.

Az értelmezések szempontjából a színházi diskurzusban a színész és alakítási folyamata az elsődleges; az őt körülvevő háttér csak létrehozza azt a hierarchikus vizuális rendet, amelyben a színészi Test vállaltan irányító pozíciót foglal el. Rousseau³ felvilágosult erkölcsi normái észlelték talán először e színházi folyamat perverzítését, hiszen mit is vár a néző, mikor az illusztrálásra kényszerült, deklaráltan mesterséges látványközegben egyedül a színész a valódi. S a néző bizony a Test nézésére vár.

A színészi test a nézés tárgya, a *Real* nyomata, a valóság közvetítője, minden színházi konvenció kiindulópontja. A Test a valós, minden más csak festett, épített, hasonmás. A mozgásában, beszédében, Jelenlétében reprodukálhatatlan emberi test a színházolvasói szokásrend értelmezési koordinátáit rajzolja meg: a testnek köszönhetően ontológiailag kétszer nem lehet ugyanaz a színházi esemény. Bár „roppant nyomás nehezedik a színházra, hogy hódoljon be a reprodukív gazdaság törvényeinek”⁴, a színháztörténet azon kezdeményezései, melyek igyekeztek e gyarló testet tökéletesebbé, vagyis e

¹ Előadásként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 6. „Magyar színház – Világszínház” címmel megrendezett konferenciáján, 2000. május 10-én.

² Lsd. Jákfalvi Magdolna: A színésznőről. Az alakítás és a játék az elméleti diskurzusban. *Theatron*, 1999/3. 23–30.

³ J.-J. Rousseau: Válasz D’Alambert-nek a színház ügyében. In: J.J.R.: *Értekezés és filozófiai levelek*. Bp., Magyar Helikon, 1978. 318–462.

⁴ Peggy Phelan: *The Ontology of Performance*. In: P.P.: *Unmarked*. Routledge, 1993. 146.

nézőpont szerint reprodukálhatóvá tenni, csak e Testen kívül, az élettelen, s ezért sokszorosítható bábu testében lehették fel a színházi tökélyt. Nem véletlen, hogy Kleist és Jarry elszigetelt előadásai után éppen a filmmel mint új művészeti formával⁵ egyidőben jelentkező klasszikus avantgárd, a dada, a futuristák, a szürrealisták és legfőképp a Bauhaus színháza választotta a reprodukálhatóság színházi megoldásaként a báb élettelen Testét. Kleist, Jarry, Craig, Schlemmer az előadás sokszorosíthatóságát éppen a Test esetlegességeinek kizárásával igyekeztek biztosítani.

De éppen a színházi olvasási rend túlságosan is rögzült konvencióiból fakad, hogy az élettelen bábutek az élő test Hiányára terelik a figyelmet, s Kantornál, Schumannnál már a bábu részleges, az emberi testekkel közös alkalmazása éppen a reprodukció lehetetlen voltára, a reprezentáció egyszeri és ismétелhetetlen jelenére emlékeztet. A Test eltűnése a performatív írás⁶ megsemmisüléséből fakad, de ez az eltűnés erősíti fel az egyszeri performatív jelenléte is.

A színész Teste a nézői tekintet rabja és irányítója. Ugyanakkor ez a Test⁷ a befogadói közösség esztétikai előírásai alapján építi fel magát. A színész teste a közösség reklámhordozója: ennyire szép, erős, tiszta és tökéletes az ember.⁸ Ez a Test nem gyarló és nem vétkezik (a színészi morál és társadalmi közgondolkodás viszonya egy másik dolgot tárgya lehetne), reprodukálhatatlanul tökéletes. A néző az identifikációs folyamatban úgy válik eggyé tárgyával, hogy a tárgyat maga normalizálja. S ebben az azonosulási mozzanatban jelenik meg a nézői omnipotencia csendes diktatúrája.

A pszichoanalitikus irodalomtudomány számára Jacques Lacan elemzi azt a szocializációs fázist, amikor a gyermek a tükörben rádöbben tükörképével való azonosságára.⁹ Ez a ráismerés ugyanak-

kor a tükörkép azonnali félreismerését hozza magával, hiszen a testen kívüli tapasztalás a kulturális-szociális tapasztalat hierarchikus rendjébe, a viszonyítások rendszerébe utalja a képet. Az én és a látott én kivetülése alá- és fölérendeltségi rendszert teremt, és az azonosulás, a megfelelés szempontjait érvényesíti.

A színházolvasó hasonlóképpen vetíti énjét a színházi képhez. A lacani tükör és a színpad közötti hasonlóság a néző Én és a nézett Test megfeleltetését feltételezi. S éppen ennek az örömteljes nézésnek a színházi specifikuma adja magának a színházi helyzetnek a sokrétűségét. A néző – nézett Test azonosulásában az idol szerep ugyan a színész testének jut, e testet mégis a nézői közösség elvárásai alakítják. A Tökéletes, a Sztár, az Idol viszont éppen a sokszorosíthatóságot, a reprodukálhatóság lehetőségét igényli, vagyis a színházi Jelenlét szükségszerűségében megvalósíthatatlan tényezőket. A színész teste így egyszerre a vágy művi tárgya és a vágy képe.¹⁰ Mulvey szerint „Mindkettő arra törekszik, hogy egyfelől az érzékelhető valóság iránti közömbösség, másfelől az erotikus fantazmagória motiváltsága révén megváltoztassa az alany világ-érezkelését, s így gúnyt űzzön az empirikus objektivitásból.”¹¹

Amint a színészi Test a színpad Jelenében válik a nézés tárgyává, működését – bár a valóság képét antropomorfizálja – specifikusan alávetett jellegzetességek terhelik. Ez a Test látható, de nem lát. A nézőtér¹² sötét, a játékos és a befogadói kapcsolat egyirányú, hiszen a színpadon csak azt lehet meglátni, látottnak mutatni, amit a néző is láthat. Nem véletlen, hogy a klasszikusnak tekinthető drámatikus szövegek nagy része verbálisan is megfogalmazza a színpadi Test észleléseit¹³.

Ez a Test beszél, de nem hall. Vak, süket, érzéketlen, nem nélküli, egy diderot-i üres kosár, amit

⁵ Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In: W.B.: *Kommentár és profécia*. Bp., Gondolat, 1969. 301–334.

⁶ Természetesen a barthes-i értelemben.

⁷ Most a hősről, a hősösről beszélek, nem az intrikusról vagy a komikusról, bár e megállapítás egyes elemeiben azokra is érvényes.

⁸ Lsd. Pintér Tibort a JOY magazinban vagy Ullmann Mónikát a *Playboy*-ban.

⁹ Mindezt Laura Mulvey elemzi elhíresült alapszövegében: Visual pleasure and narrative cinema. In: R. R. Warhol, D.P. Herndl (szerk.): *Feminisms*. London-N. Y., Rutgers, 1993. 435. (eredeti: *Screen*, 1975. vol. 16. No. 3.)

¹⁰ Mulvey szerint Freud küszködött ezzel a problémával vö.: Laura Mulvey: i. m. 435.

¹¹ Laura Mulvey: i. m. 436.

¹² A XX. századi konvencionális befogadói normák kukucskalószínpadáról van szó, azt tekintem normának, hogy beszélni lehessen az ettől eltérő avantgárd és posztmodern testértelmezésekről és jelenségekről.

¹³ A klasszikus francia tragédiák és vígjátékok szolgaszerepei a látó és halló alakok.

a drámai szöveg tölt meg. A Test alávetett a szövegnek és kivettetett a színpadi térbe. Mit tehet ez a Test a tekintetek tüzeiben? Mi marad egy homoeotikus, egynemű kultúrában¹⁴ a színész Testének a színházi diskurzusban?

Nem marad más, mint az alávetett, a dependens, az önállótlan, a megalkotott, a mesterséges szereplét. A női szereplét. A színész testét a nézői tekintet női szerepre készíti az idolfolyamatban, a színészi test játékkonvenciói megegyeznek a női test szociokulturális attitűdjeivel. A következőkben azokat a konvencionális szereplehetőségeket vizsgáljuk, melyek a játékfolyamatban és a társadalmi közmegegyezésben a Test reprezentációs köreit érintik, s melyek éppen a női és a színészi diskurzusattitűd közötti megfeleléseket mutatják. Hat szempontot vizsgálunk, melyek vagy ontológiai koordináták (természetes – nem-természetes; alá- és fölrendeltség; mitikus – lineáris idő) vagy létstratégiák (mimikri; beszédben-lét; hisztéria), de mindegyik közelítés a Test körüli viszonyrendszert értelmezi.

A mimikri

Luce Irigaray *A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége*¹⁵ című szövegében arra keresi a választ, miként artikulálódhat egyáltalán a nő nem a diskurzusban. Az egyik gyakorlati lehetőséget, a kortárs feminista közelítések alapján, a diskurzív működési mód lerombolásában látja, másoknak, történelmileg kijelölt útként, viszont a mimikrit jelöli meg. A női test a férfi hatalmi diskurzusban az álcázás, a maszkviselés, a mást-játszás mechanizmusát választotta. A női test a férfi tekintet (male gaze) tárgyaként annak elvárási rendszerébe öltözött, metonimikus viszonyba léptetve saját Testét a róla kialakított és elvárt képpel.

„A színpadon a test metonimikus viszonyban áll a személlyel, a szereppel, a hanggal, a 'jelenléttel'. De a közvetlen láthatóság és hozzáférhetőség bő-

ségében az előadó valójában eltűnik, és valami más reprezentál: táncot, mozgást, hangot, szerepet, 'művészetet'.¹⁶ A színpadi Test metonimikus átalakulása-feltöltődése a színházi jelrendszer elfogadott alapja, s a színházdefiníciók éppen e mássá válást, a mássá alakulást nevezik meg a színház legfőbb specifikumaként.¹⁷ A női mimikri az egyetlen, történelemmel rendelkező nem normáit használja. Ekként vagy a férfi hatalmi diskurzusát imitálja (nőpolitikusok és menedzserasszonyok), vagy a férfi vágyainak formált és nevezett (filmsztárok és modellek) női létformát építi.

A színészi test mimikrija a játék alapja. A nézői tekintet éppen a mássá alakulást értékeli pozitív teljesítményként.

Természetes és nem-természetes

Az álcázás, a mimikri állapota feltételezi az eredeti és a művi, a valós és a hamis, a természetes és a mesterséges bináris észlelési rendjét. A természetes az adott, a magától létező, a domináns, míg a mesterséges ennek az elvárt mása, copyja, a magától nem létező és a magában életképtelen.

A női test a férfi diskurzusban a fetiszta szkopofília¹⁸ tárgyává válik. „A férfi úgy tekint a férfiasság fogalmának elméleti úton alárendelt nőre, mint ellentétére, más szóval saját másikára, a pozitívum negatívumára, és nem mint olyasvalamire, ami tőle független, különböző és más; maga a másság.”¹⁹ A női test reprezentációja így az örök, az időtlen testet kell, hogy mutassa. A mindig fiatal, ránc nélküli, alkalmazkodni és megfelelni (reprodukálódni) képes testet.

A színész testi Jelenléte is ebbe a kortalanságba kényszerített. A jelmez és a kifestés, a műhaj és a műköröm, a magasított cipő, a megvilágítás éles vagy derített változata, a plasztikai műtétek lehetősége mind a hős képének alakítói, s mind a valós, a teremtett, az igazi, a természetes, vagyis a domi-

¹⁴ Luce Irigaray: *Le sexe qui n'est pas un*. allimard, Paris, 1974. 32.

¹⁵ Luce Irigaray: *A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége* In: Erős F. – Csabai M. (szerk.): *Freud titokzatos tárgya*. Bp., Új Mandátum, 1997. 230.

¹⁶ Peggy Phelan: i. m. 150.

¹⁷ Pl. Eric Bentley kanonizálódott definíciója (A B-t játszik, C nézi). In: Eric Bentley: *A dráma élete*. Jelenkor, 1999. 150. (Földényi F. László ford.)

¹⁸ Laura Mulvey: i. m. 438.

¹⁹ Shoshana Felman: *A nők és az örültség: a kritika téveszméje*. In: Kis A. A. – Kovács S. sk. – Odorics F. (szerk.): *Testes könyv II*. Szeged, Ictus és JATE, 1997. 384. (Hódosy Annamária ford.)

náns lét, a férfi-lét elvesztéséhez vezet. A nézői elvárásrendből felépülő Test műviségében kiszolgáltatott, hisz élő alanyból fiktív tárggyá degradálódik. A színészi test férfiből nőivé válik.

Nem véletlen, hogy a már emlegetett színházcsinálók, Kleist, Craig, Jarry, Schlemmer, Kantor (vagyis a színháztörténet örök avantgárd vonala) a mesterségesség kategóriáját a nem megváltoztatása helyett az élő-élettelen váltásra fordították. A bábu, a marionett éppen a színészi Test nem-természetes jellegét mutatja anélkül, hogy a hierarchia, a degradáció, a megalázás és kiszolgáltatás elemeket cipelné magával.

Alávetettség, kiszolgáltatottság

Az alávetettség, a kiszolgáltatottság a kettős színházi szituációban dominánsan jelenik meg. A játékhelyzetből a nézői passzivitás és a színészi aktivitás, nagyrészt persze a mesterséges, kreált közeg aktivitása, az imitált beszéd, az imitált mozgás, az imitált valóság aktivitása olvasható. De a játék helyzet – a maga hipotetikus voltában – az olvasatlan könyv, a betemetett műalkotás episztemológiájához hasonlítható, a maga sterilitásában még a próbákon sem létezik.

A befogadói helyzet azonban a színház mindennapos értelmezési terepét kínálja, s itt nem steril, hanem megélhető szituációként artikulálódik a néző gondolati aktivitása és a játékos szerepbe kötöttsége. A színházelméletek rendszerint összemossák e két helyzeti különbséget, pedig a nézői aktivitás nem a fizikai mozdulatlanságban rejlik, hanem a nézői státusz/szerep szabad felvételében és lerakásában.

A színházi szituációban a színész a testét kínálja fel, s a Test alakulásaiban éppen a színészség, vagyis az egyéni vész el. A színészség egy szerep, ahogy „a nőiség is szerep, egy imágó, egy érték, amelyet a férfiak reprezentációs rendszere tulajdonít a nőknek. Ugyanakkor a nőiség jelmezbáljában a nő vész el, pontosan azáltal, hogy eljátssza a nőiséget.”²⁰

A színészi Test a hatalmi struktúrákban értelmeződő megnyilatkozásaival a női Test pozíciójába lép.²¹ Alávetett lesz, hiszen más diskurzusától függ, s kiszolgáltatott, mert megnyilatkozásai nemcsak a beszéd, hanem a Test eszközeit is használják. Maga a színházi nyelv is, akár csak a szimbolikus nyelvhasználat, határozottan jelöli e nemi-dominanciát. A színészi Testet instruáló közeg csak hímnemű formákat ismer. A szerző-teremtő mindig férfi, az auteur, az author rögzült nyelvi alakjai mellett a director, a metteur en scène is csak hímnemű változataiban létező megnevezés.

A Test megnevezésének hierarchiáját a vizuális folyamatban is megmerevedett egyirányúság erősíti. A hagyományosnak értelmezett színházi helyzetben a néző a kényelmes sötétben, vagyis személyiség és Test nélkül üldögélő kukucskáló (más néven voyeur), a színész pedig a látható, a professzionális Test (más néven putain). Az egyirányú vizuális kommunikáció is a színháznak nevezett játék egyenlőtlenségéről, hierarchikusságáról beszél.

A beszédben-lét

„Everything concerning woman is a puzzle” – mondja Nietzsche Zarathustrája angolul²². Összerakni való darabokból áll a női Test, s kérdés, ki rakja össze, s milyen darabokból? Darabokból áll, hiszen amikor a logocentrikus produkció megteremti az Igét, a létrehozott Testnek nem lesz szaga, íze, érintése, csak képe. Ez a Test dematerializált, hiszen „Amikor a látvány válik fontossá, a test abban a pillanatban elveszti materialitását.”²³

A látvány-Test híján van minden vegetatív szervnek. Amit a társadalmi konvenció nem enged mutatni – a mindennapos vegetáció (az ürítés) és a reprodukció elsődleges nemi jellegű szervei (a genitáliák) –, az a játéktechnikában sem mutatódik. A színpadon megnyilatkozó Test semleges, jól fejlett androgün, még a phallosz-kultuszra épülő görög, új-latin vagy reneszánsz komédiákban is az, hiszen

²⁰ Luce Irigaray: A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége. ua. 235.

²¹ Lsd. Peggy Phelan: i. m. 163.

²² Nietzsche, Friedrich: *Im-ígyen szóla Zarathustra*. Grill Károly Könyvkiadó, Bp., 1908. (Göncöl Kiadó reprint. 1988. 87.) („Az öreg anyókárról és a fiatal nőről.”) („A nő minden íze találós mese s rajta mindennek egy a megfejtése: ennek neve »terhesség«” – Wildner Ödön ford.); Osiris Kiadó, Bp., 2000. 82. („Az ifjú és vén asszonyokról”) („Csupa talány az asszony, és minden asszonyi talánynak megoldása egy: az pedig a terhesség.” – Kurdi Imre ford.)

²³ Roger Copeland: Dance, Feminism and the Critique of the Visual. In: H. Thomas (szerk.): *Dance, Gender and Culture*. Macmillan, 1993. 139.

ott szintén nem magát a Test egy darabját mutatják, hanem annak szimbolikusan elmeretezett képét.

A képi és a nyelvi szimbolikus fogalmazás a játéksituáció műviségét erősíti fel, s nyilvánvalóvá teszi, hogy ez a darabokból történő testépités abból a mozzanatból indul, mikor a patriarchális rend magának sajátítja ki a (női) testet. Ebben a struktúrában pedig a férfi paradigma része a produkció, a nőnek nem marad más, mint a reprodukció²⁴, a más létrehozása adott minta alapján. S ugyan a biológiai reprodukció kizárólagos tulajdonosa a női test, a sokszorozódás verbalitását a férfi nyelvhasználat alkalmazza előszeretettel. A szimbolikus verbum magáévá teszi a gyerek-szülés, a más létrehozásának metaforáit: a nyelv a férfi-produkció elemévé teszi a vajúdást, a szülést, a világra hozást, a vetélést, mint ha ez a kisajátítás a ráolvasás technikáival magáévá tenné a testet is.

A színész Teste is verbalitáshoz kötött, létének leginkább előírt mozzanata beszéde. Még az improvizációra épülő színházi műfajokban is rögzített, sztereotip szövegelemeket vár a befogadói hagyomány. Sőt, a szöveg nélküli színházi Test, a táncosé, a pantomimesé is a narráció rendjébe utalja a befogadást. A performatív beszéd a beszéd reprezentációja.

A hisztéria mint mássá alakulás

A századfordulón Freud tanulmányai nyomán megszorodtak a skizofrén nő hisztérikus ábrázolását vállaló szövegek. Strindberg *Júlia kisaszonya*, Maeterlinck, (s talán a nővérekkel Csehov is) a dramatikus alappélda.

Az örület női változata Freud értelmezésében került az érthetetlen beszéd kategóriájából a másbeszéd kategóriájába²⁵. A kórtan leírása szerint a hisztérikus beteg nők a konvenciók átlépésével kerültek közösségükön kívül. Mássá alakultak.

A színészi átalakulás az alakításelméletek és színészi iskolák alapkategóriája. A színészi Test szín-

házi átváltozási képességét rendszerint tanulási folyamattal indokolják, de mindig marad valami megfoghatatlan, valami taníthatatlan, amit Sztanyiszlavszkij tehetségnek, Cohen hajlamnak, Zeami öröklésnek, Artaud pedig pejotlnak hív.

A mássá alakulásra, a másiban-lét állapotára, ebben a diskurzusban ugyebár a színész-lét állapotára, Freud és így a pszichoanalitikus irodalomtudomány a női átalakulás, a kóros hisztéria fedőnevet adta. A szerepjáték, a mimikri kiemeli alkalmazóját a szociális konvencióháló szabályaiból, s így a nő, a színész „betegsége” ürügyén vágyott és elképzelt mondatait mondhatja, tetteit teheti, életét élheti. Az átalakulás a társadalmi konvenciók grammatikája szerint hisztérizált, a normalistól eltérő, s ezért kezelésre szoruló viselkedés. A színész-lét, a befogadói játékhelyzet éppen azt a beteg (Artaud) attitűdöt teszi nézése tárgyává.

Az átalakulás terápiája a színházban engedett, sőt elvárt folyamat. A színházi lapokban mindennaposak is azok a vallomások, melyben beismerik a színészek, mennyire kiélik magukat egy-egy szerencsés, kiélésre való szerepben, mennyire megkönnyebbülnek, megtisztulnak utána, mint egy purgálástól. A hisztéria kórtana²⁶ is lehetőséget ad a rendszerint női betegnek a mesterséges szituáció megteremtéséhez, s befogadói közegének, rendszerint az orvosnak a „kulturált” elfogadásához.

Az idő megélése

A hisztérizált női Test kettős időt él: a betegség mitikus idejét és a normalitás lineáris idejét. A színészi Testé a játékidő és a cselekményidő szétváló, s ugyanakkor egyidejű megélése. A szerepből fakadó idő a Test játékához, a befogadói folyamatban működő idő a Test vegetációjához tartozik. Nietzsche után a feminista szakirodalom az előbbit *monumentális* időnek, ez utóbbit *lineáris* időnek nevezi.²⁷

Julia Kristeva a női Test idejét hasonlóképpen ritmizálja: a mindennapos, megélt, lineáris idősík

²⁴ Susan Stanford Friedman: Creativity and the Childbirth Metaphor. In: R. R. Warhol – D.P. Herndl (szerk.): *Feminisms*. Rutgers, 1993. 373. (eredeti: Screen, 1975. vol. 16. No. 3.)

²⁵ Michel Foucault: Szexualitás és hatalom. In: Sutyák Tibor (szerk.) *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 272. (Kicsák Lóránt ford.)

²⁶ Michel Foucault: Az örület, a mű hiánya. In: M.F.: *A fantasztikus könyvtár*. Bp., Pallas Stúdió/Attraktor Kft., 1998. 33.

²⁷ Julia Kristeva: A nők ideje. In: Kis A. A. – Kovács S. sk. – Odorics F. (szerk.): *Testes könyv II*. Szeged, Ictus és JATE, 1997. 331. (Farkas Anikó ford.)

mellett vagy felett az „ismétlést és az örökkévalóságot”²⁸ hordozza magában a női ciklus és a teresség periodikus ismétlődése. A nyelvi szimbolika gondolatrendszerében a színészi test monumentális idejét a reprezentáció folyamata, az artisztikum örökkévalósága, míg a női Test monumentális idejét a reprodukció folyamata, a gyermek teremti meg.

A színház transzvesztitizmusáról

Az egyszeri és az örökkévaló párhuzamos megélése mássá teszi e testeket. A női Test specifikumai a színészi Test specifikumaival egyeztetetők, s mindez érdekes színháztörténeti következtetésekhez vezet. Amennyiben a két test szimbolikus aktusai, nyelvi kompetenciái, hierarchikus pozíciói egy adott társadalmi közegben ennyire egyeznek, talán nem könnyelműség a színház transzvesztita jellegét felemlíteni²⁹.

A női szerepet játszó férfiak az archaikus görög színpadon, az angol reneszánszban még a befogadás konvenciójához tartoztak. Azonban a férfi szerepet felvevő női színészi Test – a szokásos dramaturgiai ruhacserék természetesen nem tartoznak ide –, például a Hamletet játszó Sarah

Bernhardt éppen ezen konvención kívüli megjelenésével alkot más normát.

Ez a más norma, a más kód e természetes, alcázatlan, egyenrangú Testre irányítja a figyelmet. Itt, a századfordulón kezdődik el a színészi Test egyenjogúsodási folyamata: a Test szemiotizált egység helyett performatív egységként³⁰ lép a kommunikáció folyamatába. Legfőképp a klasszikus avantgárd, a fluxus és a radikális feminista színház első vonulata állítja színpadra a Jelenlét elmúló színpadi pillanatát, a Peggy Phelan³¹ által egyedüli színpadi jelenként értelmeződő Halált.

A XX. századi színház Testértelmezése a Jelenlét és így a Halál teátralitását helyezi előtérbe, s ez legerősebben a test reprezentációjának megváltozásával jöhet létre. A színészi Test e században fokozatosan megszabadul(hat) a verbalitástól, a jelmez-ruhától, a festés-maszktól, a tökéletesség idolszerepétől, s megvilágíthatja, megmozgathatja, beszéltetheti a nézőt, hogy helyzetük egyenlő legyen. Meztelen, öreg, festetlen testek játszanak fiatal és szép Testek között, Down-kóros fiatalok és mozgásukban korlátozottak állnak a színpadra. Játék ez még?

Mindenesetre ez a hiteles.

²⁸ Uo.

²⁹ Anne Herrmann: *Travesty and Transgression: Transvestism in Shakespeare, Brecht and Churchill*. In: Sue-Ellen Case (szerk): *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1990. 294–315.

³⁰ Erika Fischer-Lichte: *Az átváltozás mint esztétikai kategória*. *Theatron*, 1999/3. 57–66. (Kiss Gabriella ford.)

³¹ Peggy Phelan: i. m. 165.