

Az emberi test és a báb kapcsolata

Variációk bábra

2023.

Tartalom

I.	Bevezetés	3
II.	Elméleti keret és a dolgozat főbb fogalmai.....	5
III.	A báb és test összekapcsolva	14
IV.	Útban a teljes összeolvadás felé – a báb és az emberi test eggyé válása.....	19
V.	A táncoló test és a táncoló báb viszonya	22
VI.	A táncoló test bábbá válása	28
VII.	Összegzés	30
HIVATKOZOTT MŰVEK.....		32

I. Bevezetés

„Hogyan jeleníthetik meg az emberek a már nem emberit, de még nem teljesen embertelent?”¹ – kérdezi Darida Veronika *A dehumanizáció színpadai* című tanulmányának előszavában. A kérdés egy mondatban összegzi kutatásom fő megfigyelési szempontját. A nem emberi és az emberi közös ábrázolása a színpadon különféle elméletek keretében sokrétű, többfelé ágazó probléma, amelyet megragadni és röviden összefoglalni rendkívül nehéz vállalkozás lenne. Kutatásom célja annak megmutatása, hogy a választott kortárs magyar színházi előadásokban az emberi test és a báb közös szerepeltetése a színpadon milyen elemzési szempontokat villant fel, hogyan értelmezi újra egymás szerepét az élő és élettelen test. Az előadásokban a báb különféle variációkban jelenik meg, ami kijelöl egyfajta folyamatot, kezdve a báb és az ember összekapcsolt létezésétől egészen addig, amíg az élő test az „elbábosodás” technikája által próbálja magát élettelenné tenni. Az emberi test bábbá válásának lehetőségeit az emberbáb fogalom keretében elemzem. Az emberbáb többféle definícióját is ismertetem a későbbiekben, majd az idézett fogalmak felhasználásával kialakítok egy saját definíciót. A megalkotott fogalmon keresztül az előadások elemzésével igyekszem megválaszolni a következő kérdéseket: Hogyan értelmezhető a mozgó vagy táncoló test bábként? Mindig egyértelmű-e a határ a báb és a színész között? Hogyan értelmezik és tágitják az előadások az ember mint dróton rángatható marionett toposzát, illetve hogyan értelmezhető a báb, mint ember fogalmára hatást gyakorló, animált matéria?

Az ember és a báb viszonya, illetve közös ábrázolásuk folyamatosan újra és újra felvetődő témaként jelenik meg a színházban. „A kicserélt test színháza (az élő színész helyettesítése bábttesttel), vagy éppen a határait vesztett test színháza (a testi vagy szellemi értelemben az ember továbbfejlesztése) két kategóriája a kortárs színház egyik fontos ágazatává, esztétikai fejlesztésévé vált.”² Története mind a keleti, mind a nyugati színházban fontos szerepet tölt be, amelyre számtalan példát lehetne említeni, de dolgozatomban csak kortárs nyugati, elsősorban magyar előadásokat vizsgállok. Az elemzésekben a báb fogalmát a következő általam alkotott definíció alapján értelmezem: emberi külsejű tárgyak, amelyek színpadi elemekként vagy karakterekként jelennek meg. Dolgozatomban a báb többféle fajtájával is foglalkozom (például zsinóros marionett, óriásbáb stb.) az élő és az élettelen test viszonyában értelmezve azokat, ily módon a különféle fajták technikai és történelmi vonatkozásaira, elemzéseire nem térek ki.

¹ DARIDA Veronika, *A dehumanizáció színpadai* = D. V., *Filozófusok bábszínháza*, Kijarat Kiadó, Bp., 2020, 66–76, 67.

² HUTVÁGNER Éva, *Határesetek*, Art Limes, 2017/6, 67–73, 68.

„Az utóbbi három évtized során a színház egyéb területein aligha mutatkozott olyan mélyreható, műfajokon átívelő művészi fejlődés, mint a báb- és a figuraszínház esetében”³ – hangsúlyozza Silvia Brendenal *A báb, a figura – a dolog* című tanulmányában. Noha a tanulmány elsősorban a német színház helyzetére vonatkozik, de ugyanez mondható el számos más színházi kultúra esetében is. Hasonlóan nyilatkozik a magyar színházi helyzetről Láposi Terka *A drámai alak és a báb-test színpadi létezése* című tanulmányában: „[r]eneszánszát éli ma a magyar bábművészet, olyannyira, hogy az élő színház is meríteni tud belőle [...] gazdagodás, a sokszínűség okán viszont szükséges megemlíteni, hogy nagyon eltérő irányzatok, stílusok, tartalmi utak bontakoznak ki napjainkban a magyar bábosok világában.”⁴

Brendenal tanulmányának fő gondolata, hogy míg a köztudatban a bábszínház továbbra is a gyermekszínház kategóriájába sorolódik⁵, addig a különféle alkotók folyamatosan meghaladják ezt az elképzelést és létrehoznak egy olyasfajta működést, amit Konstanza Kavrakova-Lorenz a *dolgok színházának*⁶ nevez. Ez a színházi mozgalom a német tartományokban olyan előadásokat hozott létre, amik „egy előadó eszközeiben és hatásmechanizmusaiiban is teljesen új színházfelfogást [képviselnek], amely az ember és anyag, azaz élő és élettelen közti viszonyt, illetve kölcsönhatásokat tematizálj[ák]”.⁷

A német színházhoz hasonlóan a kortárs magyar színház is folyamatosan foglalkoztatja a báb és az ember határainak, különbségeinek vagy éppen összemoshatóságának kérdése. Mint Gimesi Dóra is hangsúlyozza *Háromdimenziós hősök* című doktori disszertációjában:

„[a]z elmúlt évtizedekben számtalan példát láthattunk arra is, hogy báb és bábos együtt, egyenrangú szereplőként jelenik meg az előadásban [...] vannak olyan darabok is, ahol a bábok és mozdulatok viszonya elválaszthatatlanul összefonódik a történettel, ahol az akció, a szöveg, a színész és a báb egymást kiegészítve, közösen teremti meg a hatást.”⁸

Ezeket a kérdéseket a kortárs tánc- és mozgásszínház ugyanúgy felveti, ezért elemzésemben is vegyesen használtam alapvetően prózaszínházi (pl. Jeles András rendezései) és táncszínházi (pl. Gergye Krisztián és Ladányi Andrea koreográfiái) produkciókat.⁹ Kutatásom további célja

³ Silvia BRENDENAL, *A báb, a figura – a dolog*, ford. LÁZÁR Helga = *A dolgok színháza*, szerk. Markus JOSS, Jörg LEHMANN), Bp., Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019, 17–22, 17.

⁴ LÁPOSI Terka, *A drámai alak és a báb-test színpadi létezése*, Drámapedagógiai magazin: A Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája, 2010/2, 27–32, 31.

⁵ Uo., 19.

⁶ Uo., 22.

⁷ Uo., 21.

⁸ GIMESI Dóra, *Háromdimenziós hősök A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*, Doktori Értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016, 7, 58.

⁹ Az előadásokat felvételtől tekintetem meg.

annak megmutatása, hogy az előadások hogyan értelmezhetőek különféle bábelméleti teóriák, illetve a poszthumán színház keretében. Az értelmezésekhez Kleist *A marionettszínházról* című szövegének különböző olvasataihoz kapcsolódó tanulmányokat használok. Emellett az elemzések kapcsán felvetem, hogy a báb és az ember összekapcsolódását, illetve összeolvadását lehetséges a poszthumán elméletek keretében értelmezni. Ehhez elsősorban Darida Veronika poszthumán színházról szóló szövegeit használok, illetve megkísérlem alkalmazni a poszthumanizmus különböző elméleteit a választott előadásokra (Jeles András: *A boldog herceg*, Ladányi Andrea: *Alaine – Ideje a meghalásnak*, Gergye Krisztián és Gloria Benedikt: *Kokoschka babája*, Ladányi Andrea: *BL*). Az elemzések fókuszában a báb és az emberi test összekapcsolódásának, illetve összeolvadásának értelmezési lehetőségei állnak. Az olvasat fő kérdése, hogy az ember és a báb összeolvadása olvasható-e a felvilágosodástól örökölt, de a poszthumanizmus által megkérdőjelezett antropocentrizmus kritikájának (vagy dekonstrukciójának) eszközeként, hibrid létezésként.

II. Elméleti keret és a dolgozat főbb fogalmai

Heinrich von Kleist *A marionettszínházról*¹⁰ című esszéje a báb és az emberi test mozgását veti össze. Munkájának számos értelmezése és olvasata született, amiből kettőt ismeretetek: azokat, amelyeket *Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje*¹¹ című tanulmányában Paul de Man komoly-schilleriként és ironikus-kleistiként állít szembe. A későbbi elemzésekben is ennek a két olvasatnak a keretében mutatom be az előadásokat bábelméleti szempontból, a szövegek nyelvfilozófiai, nyelvelméleti oldalára nem térek ki, ahogy például de Man teszi.

Kleist szövegének hagyományos, vagy komoly értelmezésén azt az olvasatot értem, aminek lényege, hogy a szöveg Schiller esztétikai kategóriáin keresztül a bábművészetet minden más színházi forma fölé emeli. Ebben az olvasatban Kleist a marionettekben a tökéletes mozgás lehetőségét látja, amiről a táncosoknak példát kell venniük: „C... úr kijelentette, hogy ő bizony örömet leli a marionettek pantomimikájában, de meg afelől sem hagyott semmi kétséget, hogy őszerinte, ha egy táncos tanulni akar, hát azoktól a bábuktól egy és mást tanulhat”.¹² A tökéletes, vagyis gráciás kifejezésmód oka, hogy a bábok nem tudnak szenvedni, azaz nem jellemzőek rájuk a spontán kilengések és a gravitáció hatásából adódó egyensúlyvesztés. „Továbbá az az

¹⁰ Heinrich VON KLEIST, *A marionettszínházról*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella = *A dolgok színháza*, szerk. Markus JOSS, Jörg LEHMANN), Bp., Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019, 139–145, 142.

¹¹ Paul DE MAN, *Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje*, ford. BECK András, Enigma, 1997/11-12, 80–98.

¹² Uo., 139.

előnyük is megvan ezeknek a bábuknak, hogy antigravitánsak. A tehetetlenséget, az anyagnak ezt a tánccal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát, nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza.”¹³ Az a fajta súlytalanságra törekvés jellemzi a hagyományos balett-táncosok mozgását is, akiknek könnyedsége és nagy súlypontemelkedéssel járó ugrásai járnak talán a legközelebb ahhoz, amit a klasszicista-schillerei olvasat alapján Kleist ideálisnak tart. A súlytalanságra, tökéletes mozdulatokra való törekvés, ugyanakkor az élettelen és az élő test mozgásának különbségei, határai jelennek meg például Gergye Krisztián *Kokoschka babája*, Markó-Valentyik Anna *Alaine – Ideje a meghalásnak* és Ladányi Andrea *BL* című előadásaiban. Kleist esszéjének klasszicista olvasatában a báb antropomorfizáló olvasata rajzolódik ki. „[A] bábu mint tárgy az marad, ami önmaga lényege, azaz „holt” anyag, a tudatunkban mégis más, magasabb rendű szellemi tartalmat kap, elevenné válik, ember-jelképként jelenik meg. A bábszínpadon minden tárgy antropomorfizálódik”¹⁴ –írja tanulmányában Láposi Terka. A báb tökéletes test, amiben a bábos érzelmei meg tudnak jelenni, ezáltal válik emberivé: „ez a vonal nem más, mint a táncos lelkének az útja, mely útra, ezt nem kétli, sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha belehelyezi magát a marionett súlypontjába”.¹⁵ A zsinór ily módon egy összekötő kapocsként értelmeződik, amin keresztül a színész a lelkét, ezáltal érzelmeit a bábba helyezi. Láposi Terka a báb és a színész kapcsolatát jellemezve a következőket írja: „[v]éleményem szerint ez egy sajátos dialektikus alakzat, melyben magának a bábnak a metamorfózisa, teljes átalakulása csakis a játékban jöhet létre. A játékban a bábnak önálló, lélekkel rendelkező léte van.”¹⁶

Kleist szövegének másfajta olvasatát mutatja meg tanulmányában Paul de Man, aki hangsúlyozza, hogy Kleist felvetéseit az irónia felől kell megközelíteni: „észre kell vennünk a dialógus parodisztikus hangulatát, az apró elszólásokat”.¹⁷ de Man szembefordul azzal az elmélettel, hogy Kleist szövegét a schillerei esztétikai felől olvassa: „a dolog távolról sem úgy áll, mint a Schiller által leírt esztétikai táncban”¹⁸, illetve: „az esztétikai nevelés klasszikus fogalmára gyanakvással kell tekintenünk”.¹⁹ Az irónia véleménye szerint tetten érhető azokon a történetbe ágyazott allegóriákon, amelyekkel Kleist állításait példázza. A tükrös fiú, a medve

¹³ Uo., 142.

¹⁴ LÁPOSI, i.m., 29.

¹⁵ Uo., 140.

¹⁶ LÁPOSI, i.m., 27.

¹⁷ KÉRCHY Vera, *A marionettszínházról mint színházelmélet = Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*, szerk. TÖRÖK Dalma, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 2016, 76–83, 77.

¹⁸ DE MAN, i.m., 86.

¹⁹ Uo., 92.

és a marionettek példája is „frusztrálódik, szépséghibássá válik”²⁰: a fiú nem tudja megismételni a mozdulatot, C... úr képtelen legyőzni az ellenfeleként küldött medvét, a táncos pedig sosem válhat marionetté. Az ember bábbá válása elérhetetlen illúzióként jelenik meg ebben az értelmezésben, hiszen az élő test sosem teljesen ura a mozdulatainak. A test feletti tökéletes kontroll megvalósítása az egyensúlyvesztés miatt az ember számára képtelenség, elérhetetlen idea. A különböző kilengések, vagyis a szenvelgés folyamatos jelenléte miatt a teljes elbábosodás állapota illúzióként, az elérhetetlen vágy állapotaként értelmezhető.

Kleist szövegének ironikus olvasata egy dezantropomorfizált bábontológiát mutat meg: „az ember sosem válhat azonossá a fabábbal, aminek legközvetlenebb bizonyítéka a bábos hiábavaló kapcsolatteremtési kísérlete a marionettel.”²¹ A zsinór ily módon nem értelmezhető a táncos lelkének útjaként, a báb tehát nem antropomorfizálható, hanem élettelen tárgy marad. Az ironikus olvasat a báb élőhalottságát, kísértetiességét mutatja meg. Ebben az értelmezésben a végtagok súlytalansága nem a kecsesség és az emberi test határaitól való függetlenség, hanem a halott lét jeleként elemezhető: „a halott végtagok úgy lógnak, mint a zombik végtagjai.”²²

A Kleist-szöveg kétféle olvasata egyrészt az ember marionetté válásának ideáját, illetve ennek az állapotnak az elérhetetlenségét mutatja meg, másrészt a báb antropomorfizációs és dezantropomorfizációs ontológiai értelmezéseit állítja szembe. Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy mindkét olvasat az emberszínész marionettszerűvé válásának lehetőségeit elemzi. Az általam elemzett előadásokban azonban felvillan az elbábosodás folyamatának részleges lehetősége is, amit az összekapcsolódás és az összeolvadás fogalmával jelölök. Összekapcsolódáson azt az állapotot értem, amikor az ember és a báb valamilyen módon kapcsolatba kerül (akár fizikailag összekötve, akár a reprezentáció szintjén), de mégis elhatárolható módon jelenik meg a színpadon. Az összeolvadáson azt az állapotot értem, amikor a báb és a színész/táncos teste közötti különbséget nem, vagy csak nehezen lehet elhatárolni. Az összeolvadás elemzéséhez további definícióként a hibrid emberbáb fogalmát használom.

Kérchy Vera *Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei* című cikkében a következőképpen definiálja az emberbábot:

„A jelentésségtől megszabadulni nem tudó (»szenvelgő«) ember és a tisztán csak jelölő báb viszonyát fejezi ki a marionett-lét felé haladó, de oda meg nem érkező, átmeneti állapotban lévő emberbáb, ami »már« megidézi a marionettek

²⁰ KÉRCHY Vera, *Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei*, Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat, 2010/1., hozzáférés: 2022.10.20., <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>.

²¹ Uő., *A marionettszínházról...*, i. m., 79.

²² Uő., *Egy ironikus-allegorikus színházolvasat...*, i. m.,

közvetlenségét, de »még« be is szennyezi azt az emberi szenvedéssel; köztes, folyamatban lévő figurájában fel is villan a tiszta jelenlét, a jelentés nélküli jelölés lehetősége, de azonnal (»mindig már«) át is hatja azt a jelentésszóródás, a jelentések elkülönülődése.”²³

Az elemzésekben használt emberbáb fogalomnak is kulcsfontosságú eleme az átmenetiség, illetve a határok áthágása. Hasonlóan fogalmaz Lőrinczi Máthé Rozália is, aki az ősi rítusokban használt emberbáb felől közelíti meg a definíciót:

„Itt a bábtest és a táncos teste összekapcsolódik, a rítus felfüggesztett idejében és terében megelevenedik a táncos-játékos. A bábtest és az emberi test egy testté forrik össze, olyan szimbiózisban kapcsolódik egymásba, létezik és lélegzik, amely lehetővé teszi a rítusban megszülető vad táncos mozgás végrehajtását is.”²⁴

Ugyanakkor mivel dolgozatomban nem térek ki az emberbáb nyelvelméleti olvasatára, sem a báb ősi, rituális gyökereire, ezért a fogalmat inkább afelé a definíció felé közelítem, amit Kérchy Vera Zsótér Sándor *Pentheszileia* című előadásának jellemzése kapcsán használ: „olyan élő marionettek[...], melyek hús-vér nyersanyagát az emberszínészek adják.”²⁵ Ebben a megfogalmazásban megjelenik az általam használt fogalom egyik értelmezési lehetősége, vagyis azok az ábrázolások, amelyekben a színész mozdulatai által próbálja testét elbábosítani. Ugyanakkor az emberbáb definíciója megenged egy másik ábrázolási módot is, amikor az élő és élettelen test összeolvadása által egy hibrid lény jelenik meg a színpadon. A dolgozatban használt fogalom tehát a következőképpen összegezhető: emberbábnak tekintem azokat az ábrázolásokat, amikor az emberi test a bábéhoz hasonlóvá próbál válni, akár a színész testének elbábosításával, akár báb és előadó hibridizációjával, legyen szó a báb antropomorfizáló vagy dezantropomorfizáló olvasatáról.

A báb emberrel közös megjelenése végigkíséri a színház történetét, de az alkotók által reflektált elemzése és megmutatása az avantgárd színházban vált először intenzívvé. Edward Gordon Craig 1907-ben publikálta *A színész és az übermarionett* című írását²⁶, amelyben egy újfajta testábrázolás, a gépiesített vagy tárgyiasított test iránti vágy jelenik meg. Elméletében Craig kétféle bábdefinícióval foglalkozik. A szövegben először a Craig által elmarasztalt színész kapcsán jelenik meg a báb:

„A színész esete azonban más: őt az érzelm birtokba veszi, s kedve szerint ragadja testét ide-oda; engedelmes bábbá változtatja, ő pedig mintegy lázálomban vagy

²³ Uő., *Egy ironikus-allegorikus színházolvasat...*, i. m.,

²⁴ LŐRINCZI MÁTHÉ ROZÁLIA, *Az ember és báb viszonya a színházi műfajokban*, Marosváráshely, UArtPress, 2014, 25.

²⁵ KÉRCHY, *Egy ironikus-allegorikus színházolvasat...*, i. m.,

²⁶ MARKUS JOSS, *Új testeket a színpadra – a történeti avantgárdok színháza*, ford. LÁZÁR HELGA = *A dolgok színháza*, szerk. MARKUS JOSS, JÖRG LEHMANN), Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bp, 2019, 171–177, 171.

mintha elméje elborult volna, tévetegen imbolyog; feje, karja, lába vagy függetlenednek akarától, vagy legalábbis úgy meggyengülnek, hogy az érzelmi vihar tombolása közepette bármely pillanatban cserben hagyhatják.”²⁷

Az idézett részben a marionett az érzelmeinek kiszolgáltatott ember metaforájaként jelenik meg, amit Craig megvetendőnek tart, mivel az emberi test képtelen a tökéletesség (vagyis a tiszta tudat általi irányítás) megvalósítására.²⁸ Ezzel szemben a test ideális ábrázolásaként jelenik meg az übermarionett fogalma, ami élettelen és érzelemmentes, vagyis tökéletes.²⁹ A fogalommal Craig az ősi ritualításban használt bábokhoz nyúl vissza, „[a] báb a régi templomok kőszobrainak leszármazottja.”³⁰ Az übermarionett tehát érzelemmentes, komoly, ugyanakkor ünnepi jelenséggént definiálódik a szövegben, mintegy ideális, elérni kívánt állapotként, ami az emberi test felszámolódását kívánja a színházban.

Darida Veronika *Edward Gordon Craig és a mozgás színterei* című tanulmányában utal rá, hogy a Craig által felvázolt übermarionett alakok „árnyképekhez, a kínai árnyjátékok szereplőihöz hasonlítanak.”³¹ Az imént elemzett részekből Craig szövegének egy olyasfajta olvasata rajzolódik ki, melyben az emberi test teljesen kiiktatódik, hogy helyét valami gépi és mechanikus vegye át. Ezzel szemben Földényi F. László *A halál és az übermarionett*³² című tanulmányában hangsúlyozza, hogy Craig elméletét sokan félreértik, mivel „kétségtelenül félreérthetően fogalmazott, ráadásul az álláspontja korántsem volt egységes.”³³ Földényi véleménye szerint Craig kezdetben az emberi tényező teljes lecserélésére gondolt³⁴, ám később pontosította elképzelését. „A marionett halott anyagból van; az Übermarionett ezzel szemben él, lélegzik, vagyis az anyaga az »ember« – de nem a hétköznapi ember.”³⁵ Az übermarionett tehát ebben az olvasatban ideális színészként értelmeződik. Ezen a ponton Craig szövege Kleist szövegéhez kapcsolódik, noha Földényi tanulmányában kiemeli: semmi nem utal arra, hogy Craig ismerte volna Kleist szövegét, mivel az általa alapított, marionetteknek szentelt folyóiratában soha nem hivatkozott rá.³⁶

²⁷ Edward Gordon CRAIG, *A színész és az übermarionett*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színház, 1994/9, 34–49, 35.

²⁸ Uo., 38.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo., 42.

³¹ DARIDA Veronika, *Edward Gordon Craig és a mozgás színterei* = D. V., *Színház–utópiák*, Bp., Kijarat Kiadó, 2010, 131–152, 137.

³² FÖLDÉNYI F. László, *A halál és az übermarionett*, Jelenkor, 2012/1, 1345–1352.

³³ Uo., 1349.

³⁴ Uo.

³⁵ Uo., 1350.

³⁶ Uo., 1345.

Craig tanulmánya báb- és színházelméleti szempontból is nagy jelentőségű szöveg, ami fontos szereppel bír a poszthumán színház világában. A dolgozatomban használt emberbáb definíció közelít a Földényi tanulmányában említett übermarionett fogalomhoz, ugyanakkor teljesen nem feleltethető meg annak. Egyrészt, amint arra Földényi is kitér, nem egyértelmű, hogy az übermarionett színésznek pontosan milyennek is kellene lennie³⁷, másrészt az általam használt emberbáb fogalomnak része a báb és az emberi test összeolvadása. Craig übermarionettje ily módon inkább az emberi test elbábosításának végpontjaként értelmezhető, amikor a színész saját testét teljesen a bábéhoz hasonlóvá teszi, „aki képes lemondani a privát érzelmekről, affektusokról, individuális gesztusokról, és pszichológiai atmoszféra helyett metafizikai és szellemi jelenlétet tud teremteni.”³⁸ Kleist klasszicista-schilleri olvasatához hasonlóan az érzelmek általi rángatottság, a szenvelgés kritikája jelenik meg Craignél is. A tökéletes mozgás mindkét szövegben a tiszta tudati irányításként értelmezhető (noha Kleist ironikus olvasata erre rácsófol). Az általam elemzett előadások emberbáb ábrázolásai azt az állapotot, amit Craig übermarionettnak nevez, még nem érik el, illetve talán nem is érhetik, hiszen a színész a Kleist által elemzett szenvelgés miatt képtelen a test feletti tökéletes kontrollra (a keleti színház mozgásával, amire Craig is utal tanulmányában, e helyen nem foglalkozom).

Craig elméletéhez hasonlóan a színház emberábrázolásából adódó elégedetlenség hívja életre a poszthumán színházat, melynek középpontjába a hibridizáció és a határok átlépése kerül. „[A]z ember antropológiai megítélése is változik: az ember fogalmának zárt elgondolása megszűnik, az ember a mutációban, a változásban fogalmazódik újra.”³⁹ – írja Hutvágner Éva. Mivel a báb és az ember összekapcsolódása, illetve összeolvadása tekinthető az emberen túli ábrázolások egyik fajtájának, ezért érdemes ezeket az előadásokat a poszthumanizmus felől közelítve is megvizsgálni. Mint Hutvágner Éva is hangsúlyozza tanulmányában: „Az ember és báb viszonyának központi kérdése a bábszínpadit gyakorlatot tekintve végighúzódik a teljes 20. és 21. századon: a melyik tartozik melyikhez, melyik melyiknek a kiegészítése – a kérdések akár a transzhumanista filozófia esztétikájaként is megjelenhetnének.”⁴⁰ Dolgozatomban egyik célkitűzése pontosan az általa felvetett kérdések megválaszolására törekszik azáltal, hogy a választott előadásokat a poszthumán színház fogalma felől közelítve is értelmezem. Az elemzésekben a Pramod K. Nayar által megalkotott poszthumanizmus definíciót használom,

³⁷ Uo., 1350.

³⁸ Uo., 1349.

³⁹ HUTVÁGNER, *i.m.*, 68.

⁴⁰ Uo., 69.

amelyet Nemes Z. Márió is idéz *Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai* című cikkében:

„olyan kulturális reprezentációkat, hatalmi kapcsolatokat és diskurzusokat tanulmányoz, amelyek történetileg az embert a többi életforma fölé, bizonyos központi, irányítói szerepbe helyezték. Mint egy filozófiai, politikai és kulturális megközelítés érdeklődésének terében egyebek mellett a technológiailag módosított ember, a hibridizált életformák, az állatok társadalmiságának új felfedezései, valamint az élet új megértése áll.”⁴¹

Darida Veronika *Poszthumán színterek*⁴² című cikkében a színház különböző hibridizációs műfajait elemzi. A cikk elsősorban az élő állat színrevitelének értelmezési lehetőségeit elemzi, de tézisei a báb és a test határátlépéseire is vonatkoztathatóak. Az állat feltűnéséhez kapcsolódva a szerző Romeo Castellucci előadásai kapcsán Valére Novarinától idéz: „A színház egyike azon ritka helyeknek, ahol kikísérletezhetjük azt, ami mindenütt tiltva van nekünk [...] a kilépést az emberből. »Emberentúlra menni.« Az emberi képmást felmutató színész áldozatával egy pillanatra az ember többé már nem kötelező számunkra.”⁴³ A báb, akár csak az állat, megmutatja, hogy „nem csupán a mozgása és viselkedése, de a mimikája is tökéletes.”⁴⁴ Ez az állítás, amely az állat tökéletességét hivatott megmutatni, megfeleltethető annak a klasszicista-schilleri értelmezésnek, amit a Kleist-szöveg a marionettek tökéletes mozgásáról állít. Az állat megjelenése a színpadon összeolvasható Kleist medve-allegóriájával is. C úr párbaja a medvével pontosan amiatt válik számára sikertelenné, amit Darida Veronika tanulmánya az állat tökéletességének nevez: a tudat hiánya, vagyis az öntudatlan, ösztönös mozgás, a színlelésre való képtelenség miatt. A medve ösztönösen védekezik C úr trükkjei ellen, hasonlóan ahhoz, ahogy az állat viselkedése is ösztönös, és éppen ezért kiszámíthatatlan a színpadon. „Az állat (a géphez hasonlóan) csak önmagát jelentő prezencia a színpadon, szemben azonban a gép előre programozható tevékenységével, az állat kiszámíthatatlan viselkedése valódi veszélyforrás.”⁴⁵ Ahogy a Kleist-szöveg klasszicista olvasata a marionetteket méltatja azért, mert képtelenek színlelni, úgy válik az állat jelenléte a színpadon intenzívebbé a poszthumán színház számára is. „A prezencia azonban az állatot sokkal inkább jellemzi. Az állat meggyőzőbb, mint a legjobb színész, mivel nem képes a színlelésre. Az állat

⁴¹ NEMES Z. MÁRIÓ, *Ember, embertelen és ember utáni*, Helikon, 2018/4, 375–393, 376.

⁴² DARIDA, *Poszthumán színterek* = D. V., *Filozófusok bábszínháza...*, i. m., 53–65.

⁴³ Uo., 59.

⁴⁴ Uo., 59.

⁴⁵ Uo., 56.

teste tiszta élet és kommunikáció, maga az intenzitás, az állandó készenlét.”⁴⁶ – írja Darida Veronika.

Ez az emberen túliság, amit a poszthumanizmus a középpontjába helyez, jelenik meg az élettelen és az élő test színrevitelével a színpadon. Az ember és a báb közös megjelenése (pl. Jeles András *A boldog herceg* és Gergye Krisztián *Kokoschka babája* című előadásában) a kettő különbségeit élezi ki, míg a test részleges vagy teljes elbábosodása (pl. Markó-Valentyik Anna *Alaine – Ideje a meghalásnak* és Ladányi Andrea *BL* című előadásában) az emberen túlmutató értelmezéseket villant fel, amit dolgozatomban az emberbáb fogalmával jelölök. Az emberbáb hibrid értelmezésének pontos definícióját a Donna J. Haraway által bevezetett kiborg⁴⁷ fogalmával vetem össze. A kiborg egy „gép és élő szervezet hibridje”⁴⁸, ami „ott jelenik meg a mítoszban, ahol az ember és állat közti határvonal sérül. Szó sincs róla, hogy a kiborgok az embereknek más élőlényektől való elhatárolódását jeleznék, ellenkezőleg: a zavaróan és élvezetesen szoros összekapcsolódásra utalnak.”⁴⁹ Haraway kiborgjai tehát pontosan azt a határátlépést, a határok összemosódását emelik ki, ami a poszthumanizmus központi kérdésévé válik. A kiborg, hasonlóan a színész és báb alkotta hibridhez, egy élő és egy élettelen test összeolvadásából jön létre, ami megkérdőjelezi a „nyugati ismeretelméletet megalapozó ontológiá[t].”⁵⁰ Haraway kiborgmítosza, akárcsak a hibrid emberbáb, dualista identitásként értelmezhető, aminek középpontjában az „áttört határok”⁵¹ állnak.

Azokat az előadásokat, ahol a színész teste és a báb nem olvad össze (tehát nem jön létre egy hibrid lény), nem lehet a Haraway-féle hibridek felől olvasni, hiszen ezekben az esetekben nem beszélhetünk olyasfajta határátlépésről, ami a kiborgokat, illetve az emberbáb hibrideket jellemzi. Ily módon az általam megalkotott emberbáb másik definíciójához, az emberi test elbábosításának vizsgálatához Gilles Deleuze és Félix Guattari *leendés (becoming)*⁵² fogalmát használom. A szerzőpáros tanulmányában elsősorban állattá-leendésként alkalmazza a fogalmat:

„a leendés nem azt jelenti, hogy egy sorozat mentén haladunk vagy fejlődünk vissza. Az állattá-leendés nem álom és nem fantázia. Tökéletesen valóságos. De

⁴⁶ Uo., 62.

⁴⁷ Donna J. HARAWAY, *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, ford. KOVÁCS Ágnes, Replika, 2005/11, 107-139.

⁴⁸ Uo., 107.

⁴⁹ Uo., 110.

⁵⁰ Uo., 111.

⁵¹ Uo., 112.

⁵² Gilles DELEUZE–Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, ford. Brian MASSUMI, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1980.

melyik valóságról van itt szó? Mert, ha az állattá válás nem abban áll, hogy állatot játszunk vagy állatot utánzunk, akkor világos, hogy az ember nem válik »valójában« állattá, mint ahogy az állat sem válik »valójában« valami mássá. A leendés nem hoz létre semmi mást, mint önmagát.”⁵³

Az általam elemzett előadásokban az idézett definíció alapján bábbá-leendésről beszélhetünk. A bábbá-leendés olyan köztes pozíciót foglal magában, amelyben a színész megkísérli a báb lényegiségét, főbb attribútumait (mozgás, mozgatottság) magára venni. Ily módon az elbábosítás folyamata egy alapvetően sikertelen átalakulás, amely során a színész a báb pozícióba próbál átkerülni. Ez a folyamat azonban mindig köztes, a két állapot közötti marad, hiszen egyrészt ember sosem válhat teljesen azonossá a bábbal (Kleist ironikus olvasatát igazolva), másrészt a leendés fogalma is magába foglal egy állandóvá váló átmenetiséget.

„A robotszínház, mint a 21. század marionettszínháza, evidens kérdéskörévé vált mind a poszthumán színházi tematikának, mind pedig a bábszínháztörténetnek.”⁵⁴ – írja Hutvágner Éva *Határesetek* című cikkében. A bábszínház poszthumán elméleti szempontú megközelítésével kifejezetten kevés magyar nyelvű szakirodalom foglalkozik, ezért dolgozatomban a robotszínház/androidszínház a poszthumanizmus által már sokat vizsgált jellemzőit, elemzési szempontjait használtam. A báb és a robot párhuzamba állítása több szempontból is indokolható. Egyrészt, mindkettő közös eredetre vezethető vissza, az automatonokra, amik lényegében automatikusan mozgó szobrok voltak. „Ha a bábok, automaták és robotok eredetét vizsgáljuk, látjuk, hogy történetük számos ponton összefonódik, közös őseik a mozgatható szobrok voltak.”⁵⁵ – hangsúlyozza tanulmányában Kocsis Eszter Angéla. Rosner Krisztina is hasonló következtetésekre jut *Programozott érzelmek* című cikkében, mikor a robotszínházat luxusbábszínházként azonosítja, melyek között az egyetlen különbség, hogy a mozgató (vagyis a robot esetében a programozó) és a mozgatott (báb/robot) között nagyobb az időbeli és a térbeli távolság.⁵⁶ Hasonlóképpen értelmezhető a bábok és a robotok nézőre gyakorolt hatása is, ami a Kleist-szöveg ironikus olvasatát, a báb kísértetiességét hangsúlyozza: „az ember hasonlóan észleli a báb és a robot életre keltését. Pszichológiai szempontból hasonló az, ahogyan az ember észlelése számára megjelennek. Egyszerre érzékeljük őket élettelen és életre keltett tárgyként.”⁵⁷

⁵³ Idézi: GYÖRFFY László, *Poszthumán stratégiák – Transzgresszív etika és esztétika a kortárs testábrázolásban*, DLA értekezés, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2022, 121. Eredeti szöveg: DELEUZE–GUATTARI, i.m., 238.

⁵⁴ HUTVÁGNER, i.m., 69.

⁵⁵ KOCSIS Eszter Angéla, *Animatronika – bábművészet és technológia*, Theatron, 2021/3, 144–149, 144.

⁵⁶ ROSNER Krisztina, *Programozott érzelmek*, Színház, 2015/3, 43–45, 45.

⁵⁷ KOCSIS, i.m., 147.

Hogyan is értelmezhető a báb és a robot a poszthumanizmus keretei között? Mindkét színház esetében megjelennek olyan ábrázolások, ahol az élő és az élettelen összeolvadásán keresztül egy hibrid lény jelenik meg a színpadon. A bábhibrid esetében az ilyesfajta ábrázolásokat nevezem emberbábnak, míg a robothibridekre általában kiborgokként hivatkoznak. Ugyanakkor Rosner Krisztina Hirata Oriza robotszínházi munkásságának jellemzésekor olyan előadások jelentőségét hangsúlyozza (és ez a gyakoribb), ahol a színész és a robot együtt, de nem összeolvadva jelenik meg a színpadon, mivel ezáltal arra tesz kísérletet, hogy a színház eszközeivel reflektálj[on] a humán szféra és a robotok együttélésének alapvető kérdéseire”⁵⁸. Ebben az esetben is határátlépésről, köztes létről (amely a kevert vagyis hibrid léthez hasonlóan a homogén identitást dekonstruálja) beszélünk, hiszen a színész alapvetően embernek tekintett kategóriája bővül ki élettelen testekkel (báb/robot) vagy más élőkével (például Darida Veronika tanulmányában elemzett állatokkal). Az ilyenfajta ábrázolásokat jellemzem dolgozatomban a leendés fogalmával.

Összegezve dolgozatom főbb elméleti kereteit, az általam választott előadásokat négyféle elemzési szempontból értelmezem. Az emberi test és a báb kapcsolatát vizsgálom Kleist szövege hagyományos-schilleri, illetve a de Man által is hangsúlyozott romantikus-ironikus olvasat szempontjából. Emellett a poszthumanizmus elméleti keretében, a hibridizáció és a leendés folyamatát mutatom ki az előadásokban.

III. A báb és test összekapcsolva

A báb és az emberi test összekapcsolódását ábrázolja Jeles András *A boldog herceg*⁵⁹ című előadása, amit a szombathelyi Mesebolt Bábszínházban mutattak be 2019-ben. Jeles Oscar Wilde *A boldog herceg* című meséjét vitte színre, amit az előadásban hajléktalanok átíratában, a színház a színházban technikán keresztül mutatott be. Az emberi nyomorúság ábrázolása Jeles több darabjában is megjelenik. Darida Veronika *Kiűzött angyalok* című cikkében kitér a rendező *Drámai események* (1985) és a *Revizor* (1997) című előadásaira, ahol nincstelen szereplők kerülnek a középpontba.⁶⁰ Jeles rendezése azonban nem törekszik hiteles, realiztikus ábrázolásra, annak ellenére, hogy „a próbafolyamat során a rendező hajléktalanokkal készített

⁵⁸ ROSNER, i.m., 43.

⁵⁹ Cím: *A boldog herceg*, a bemutató dátuma: 2019.07.02., a bemutató helyszíne: Kőszegi Várszínház, rendező: JELES András, Oscar Wilde művét bábszínpadra írta: JELES András, zeneszerző: SZŐKE Szabolcs, díszlettervező: PEROVICS Zoltán, báb- és jelmeztervező: BÁNKI Róza, társulat: Mesebolt Bábszínház és a Kőszegi Várszínház, Szereplők: CSÁSZÁR Erika, FRITZ Attila, GYURKOVICS Zsófia, JANICSEK Péter mv., KOSZNOVSZKY Márton, KOVÁCS Bálint, KÖMÍVES Csongor, LUKIN Zsuzsanna mv., SZŐKE Szabolcs mv., VARGA Bori.

⁶⁰ DARIDA Veronika, *Kiűzött angyalok* = D. V., *Filozófusok bábszínháza...*, i. m., 150–154.

dokumentumfilmeket mutatott a színészeinek, akik részint így tudták elsajátítani a sajátos hanghordozásokat és mozdulatokat.”⁶¹

A darab szereplői szedett-vedett ruhákban, összedobált tárgyaikon ülő, kiszolgáltatott, nyomorúságos emberek, akik *A boldog herceg* meséjét próbálják. Rendezésében Jeles megidézi Shakespeare *Szentivánéji álom* című drámájának önreflektív, metasínházi jelenetét, a mesteremberek epizódját: a szerepben lévő színészek eljátszanak egy szerepet, miközben a néző szerepében lévő többi színész megjegyzéseket, kommentárokat fűz az előadásukhoz. Az önreflexió azonban folyamatosan torzulásokat szenved nyelvi szempontból, mivel a szereplők vagy idegen akcentussal, vagy részegséget imitálva, olykor torzítva beszélnek.

Az előadás „igazi Jeles-bábszínház, amennyiben Jeles András a színészt is mindig saját legbelső lényegéhez igyekszik eljuttatni, ezt pedig a legkülönbébb »torzításokkal«, elmozdításokkal, metaforikus és valóságos maszkokkal teszi.”⁶² A bábok a színészek vállára erősített rongybaba formájában jelennek meg. Fehér, arctalan babák (Melléklet1⁶³), amik a színészek mozdulatára megrezzenve kelnek önálló életre. Ez a remegő, lebegő mozgás, ami láthatóvá teszi, hogy a babákat dróttal rögzítették a szereplőkhöz, illetve a bábok meggörnyedt fekvő, vagy oldalra hajoló pozíciója olyan hatást kelt, mintha a bábok antropomorfizálódnának, tehát ők kerülnek a mozgató, az élő ember pedig eltárgyasulva a mozgott szerepébe.

A babák fehér színüknek köszönhetően mintegy angyali, és (nem kleist-i értelemben vett) isteni jelenlétként szinte világítanak az alapvetően sötét színpadon. „Egyfajta éjjeli menedékhelyen vagyunk, mely lehet akár az utca is, hiszen a díszlet csupán a szereplők köré záródó, hajtogatott fekete tér (díszlet: Perovics Zoltán), mely hátul mégis két hosszú nyílás révén megnyílik, és ez a két rés (mint két fehér fénycsík) végigfut a padlón is.”⁶⁴ – írja Darida Veronika. Ebben a homályos fényben a babák mintha lebegnének a szereplők válla felett, amire ráerősít a bábokat megemelő merev drót, és a színészek mozgásából létrejövő folyamatosan rezgő, kilengő mozgás. Transzcendens, kísérteties jelenlétként értelmezhetőek, ahogy kitért karral, megértéssel borulnak a színészek vállára: „lebegő hófehér angyalként?, angyalszárnyként?, lélekként?, a magukra vett bűnök árnyékaként? fecske módra röpködik végig az előadást”⁶⁵ Az ábrázolás megidézi a Kleist-szöveg klasszicista bábontológiai olvasatát, ahogy a báb isteni pozícióba kerül (hiszen gráciás, ami által az emberszínész felé

⁶¹ *Uo.*, 153.

⁶² ÖLBEI Livia, *Angyal vagy fecske*, Ellenfény, 2019/2, 47–48, 48.

⁶³ Az előadások pontosabb illusztrálásához csatolt felvételek a Mellékletek című dokumentumban találhatóak.

⁶⁴ DARIDA, *Kiűzött...*, i. m., 151.

⁶⁵ ÖLBEI, i. m., 48.

emelkedik). Ugyanakkor az előadás esetében ez az isteni pozíció az emberi pozíció elfoglalását is jelenti a báb részéről, hiszen a mozgó ember szerepében, vagyis mint antropomorfizálódó lény jelenik meg. Jeles lényegében követi azt a bábszínházi gyakorlatot, amit például Gimesi Dóra a *Noé bárkája* előadás elemzésekor kiemel: „[b]ibliai vagy mitológiai történetek bábszínpadai adaptációinak gyakori megoldása, hogy az élő szereplőként megjelenő természetfölötti erők (angyalok, ördögök, szellemek, istenek, démonok) mozgatják a bábként színre lépő embert.”⁶⁶ Ugyanakkor Jeles csavar is egyet ezen az ábrázoláson, hiszen *A boldog herceg* esetében a színre lépő emberek ténylegesen emberek, akik báb pozíciót igyekeznek felvenni, míg a vállukra hajló bábok az emberi, mozgó pozícióba kerülnek.

Az arcnélküli, fehér rongybabák azonban megidéznek a Kleist-szöveg ironikus értelmezését is, ahogy élettelen tárgyakként lógnak a színészek vállán. Ha ilyen szempontból közelítjük meg az előadást, akkor a bábok dezantropomorf léte rajzolódik ki, ahogy holttesteket idézve a színész vállára borulnak. A két értelmezés közül az antropomorf olvasat tűnik valószínűbbnek, mivel ezt erősíti a transzcendensnek mint témának a darab szövegében való folyamatos fókuszba kerülése is. A keresztény értékek és azok bukása megjelennek magának *A boldog herceg*nek a történetében is, ahogy az adakozó herceg lassan minden értékét odaadja, hogy segítsen a szegényeken. A boldog herceg történetén kívül az előadás hajléktalan szereplői is folyamatosan bibliai történetekre hivatkoznak, például megidéznek Szent Pál alakját. Ebben a keretben a hajléktalanok története, mindennapi küzdelmei szenvedéstörténetként értelmeződnek. Ahogy Ölbei Livia idézi az előadás szövegét *Angyal vagy fecske* című cikkében: „a Megváltó szerintem ne idejőjjön, mert itt ilyesmire nincs lehetőség, mer itt biztos, hogy pofára esik, és szerintem nem is tudnánk vele mit kezdeni”.⁶⁷

A szereplők emberbáb értelmezését (Melléklet2) erősíti a mozgás, a koreográfia is. A színészek kifejezetten keveset mozognak a színpadon, de mozdulataik végig irányítottságot, kiszámítottságot mutatnak, akár egy ember által megformált bábé. Az élő és az élettelen test nem olvad össze, mégis egyfajta határátlépés, elmozdulás történik: bábbá-leendés. A színészek merev, kiszámított mozdulatokon keresztül próbálják megformálni a báb lényegiségét, végtagjaik mozgása a zsinóron rángatottság irányított mozgását idézi. A mozdulatok végig nehézkesek, robotszerűen szaggatottak és darabosak, amik egy automata, robotszerű báblétet, bábbá-leendést mutatnak. Ugyanakkor ez a nehézkesség a test feletti uralom és a súlytalanság állapotának elérhetetlenségét is hangsúlyozhatja, ami megidézi Kleist szövegének azon részét,

⁶⁶ GIMESI, i.m., 60.

⁶⁷ ÖLBEI, i.m., 48.

miszerint az élő testnek támaszkodni kell a talajon: „mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk.”⁶⁸ A nehézkes mozdulatok jelzik azt a határelmosódást, amit leendés fogalmával jellemeztem, hiszen bár a színészek megkísérlik magukra venni a báb főbb attribútumait, de ez az átlényegülés nem válhat teljessé, amit a test feletti uralom folyamatos hangsúlyozása jelez. A színész bár átveszi a báb bizonyos jellemzőit, mozgásában mégis végig ember marad, tehát leend.

A „zsinórra fogott emberszínész” figurája visszatérő kérdésként jelenik meg Jeles korábbi rendezéseiben is. *Jeles András élő marionettszínháza* című cikkében Kérchy Vera a kaposvári Csiky Gergely Színházban bemutatott *Ványa bácsit* (2003) így jellemzi: „[a] színészek rongyos, csipkés ruháikkal, felhúzható automaták szaggatott mozgásával, gépiesen elnyújtott hanghordozásukkal század eleji játékokat idéznek. A színpad bal oldalán, a szerzői utasításokat olvasó figurában a babák függvényében a mozgatót kell látnunk.”⁶⁹ Mindkét előadás szinte teljesen megegyező kódokat mozgatva ábrázolja az emberbábokat. A roncsolt nyelvezet *A boldog herceg* esetében az akcentus, vagy a részegség imitálásán, míg a *Ványa bácsiban* a hanghordozáson keresztül jelenik meg. Mindkét előadás a szaggatott, robotszerű mozdulatokon keresztül idézi meg a felhúzható babák, bábok vagy automaták világát. *A boldog hercegben* a báb mozgása a függőségeikkel küzdő, kimerült alakok lassú, szaggatott mozdulataiban jelenik meg, míg a *Ványa bácsiról* Darida Veronika így ír: „[a]z automataként mozgó figurák működésében időnként zavar áll be: ilyenkor leállnak, megmerevednek. Az előadás gépezetében gyakoriak ezek a szándékos zökkenők. Nem elemes, hanem rugóra járatott, hátul felhúzott bábokat látunk.”⁷⁰

Hasonlóképpen értelmezhető az irányítóként értelmezett sűgő szerepe. Mindkét előadásban ők a felelősek a szerzői utasítások kihangosításáért és egyfajta rendezői szerepet is ellátnak. *A boldog herceg* esetében a sűgő, Lukin Zsuzsa narrátori szerepben jelenik meg, ő olvassa fel a mesét a többi hajléktalannak, illetve a szöveg alapján értelmezi, rendezzi a darabon belüli darabot. Utasításai azonban néha ellenállásba ütköznek, a színészi szerepbe kerülő embermarionettek a maguk módján értelmezik vagy megkérdőjelezzik az utasításokat. Hasonló ellenállás jelenik meg a *Ványa bácsiban* is, „[a] szereplők hozzá [vagyis a narrátorhoz] fűződő viszonya sem egyértelmű, van, amikor engedelmeskednek neki, de van, amikor nem, vagy csak

⁶⁸ KLEIST, *i.m.*, 142.

⁶⁹ KÉRCHY Vera, *Jeles András élő marionettszínháza*, Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat, 2008/2, hozzáférés: 2022.01.25., <http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>.

⁷⁰ DARIDA Veronika, *Csehov-epilógus (Végjáték): Ványa bácsi* = D. V., *Jeles András és a katasztrófa színháza*, Kijárat Kiadó, Bp., 2014, 55–57, 56.

szabódva. Ilyenkor az utasított szereplő vádló arccal félrenéz a parancsolgatóra, és hezitál, hogy megtegye-e.”⁷¹ Ily módon az engedelmes marionett és az ember által felvett bábszerep (bábbá-leendés) közti különbség kiéleződik ezekben az előadásokban, „[a] mozgatónak való »visszabeszélés« a babák tekintettel (nyelvvel, tudattal) való rendelkezését feltételezi.”⁷² Az ellenállás megmutatása megkérdőjelezi egyrészt azt a logocentrikus hatalmat, amivel a bábszínházban a mozgató alapvetően rendelkezik, másrészt a báb a Kleist-szöveg fogalmai szerint isteni mivoltát (vagyis a báb tudatnélküliségének, mint az embert felülmúló isteninek a létezését). Ily módon a sűgő megmutatása és az általa való rendelkezés ismét a marionett-esszé de Man szerinti állítását igazolja, miszerint az ember teljes azonosulása a bábbal nem jöhet létre, hiszen a szenvelgés az embertől elválaszthatatlan. A megkérdőjelezés tehát a színész szenvelgésből, önmagán túlmutatásból való kilépésének lehetetlenségét tematizálja a sűgő alkalmatlanságának megmutatásával.⁷³

A báb tehát explicit (a fehér rongybabák) és implicit módon (emberek által megformált bábok) is megjelenik *A boldog hercegben*. Amint arra Ölbei Livia is kitér kritikájában, „Bánki Róza csodálatos és titokzatos rongybabái-figurái-bábjai most a szereplők - maguk is »kitömött«, szedett-vedett rongybabák.”⁷⁴ Ez a fajta kettősség, a báb és színész összekapcsolt szerepeltetése „a színészi játék vonatkozásában a szerepből való kilépést, parabázist jelenti, amikor a színész kitekint a maszk mögül, s így a színész-szerep kettősségének felmutatásával lelepleződik a színpadi perszonázs egységességének illuzórikussága.”⁷⁵ Jeles előadása egyszerre leleplezi a báb és a színész színpadra vitelével a színházi fiktív világ működését, illetve egy olyan köztes állapotot mutat meg, amit tanulmányában Kérchy Vera a következőképpen jellemez: „[felvillan] a tiszta jelenlét, jelentés nélküli jelölés lehetősége, és azonnal át is hatja azt a jelentésszóródás, a jelentések elkülönöződése.”⁷⁶ A megkettőzés által megmutatásra kerül az élő és élettelen test különbsége.

Darida Veronika a már idézett *Poszthumán színterek* című cikkében röviden kitér a transzhumán nézőpont megjelenésére a robotszínházban. Kiemeli, hogy „a robotszínházi kísérletek közül is azok az érdekesebbek, melyekben az emberalak és a robot együttesen jelenik meg a színpadon”⁷⁷, annak ellenére, hogy határátlépésre nem kerül sor ezekben az

⁷¹ KÉRCHY, *Jeles András élő...*, i. m.,

⁷² Uo.

⁷³ Uo.

⁷⁴ ÖLBEI, i.m.,48.

⁷⁵ KÉRCHY, *Jeles András élő...*, i. m.,

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ DARIDA, *Poszthumán...*, i. m., 54.

előadásokban, ilyen módon nem kifejezetten sorolhatóak a poszthumanista színház kategóriájába. A *boldog herceg* lényegében ugyanezt a véleményt követi, csak a bábok esetében. A báb és a test összekapcsolt, de még nem összeolvadó ábrázolása tehát egyszerre mutatja meg az élettelen és az élő kiélezett különbségeit, fenntartva – bár megfordítva – a hagyományos mozgató-mozgatott hierarchiát. Hasonlóképpen értelmezhető Jeles András előadásának emberbáb ábrázolása is. Bár az ábrázolás felveti a poszthumán olvasat lehetőségét, de *A boldog herceg* emberbábjai nem a báb tárgyyszerűségét, embertől való különbözőségét hangsúlyozzák, inkább a szenvelgő báb értelmezést jelenítik meg. Jeles előadásának hajléktalanjai képtelenek túllépni élő ember mivoltukon, tehát a poszthumanizmus feltételeként említhető szemléletváltás, hibrid összeolvadás nem jön létre. Az előadás emberbáb ábrázolása inkább a bábbá-leendés fogalma felől olvasható, ahol a báb bizonyos jellemzőinek megmutatásával, de az ember lét folyamatos hangsúlyozásával, egyfajta köztes állapotot mutat meg. Jeles darabja így módon bár nem tekinthető kifejezetten hibrid színháznak, de a poszthumán elméletek felől mégis két szempontból is értelmezhetővé válik: egyrészt, a Darida Veronika által kiemelt ember-báb összekapcsolt létezésen és együttes ábrázolásán, másrészt, a bábbá-leendés fogalmán keresztül.

IV. Útban a teljes összeolvadás felé – a báb és az emberi test eggyé válása

Az összekapcsolódásból tovább lépve a teljes összeolvadás felé, a báb és az emberi test részleges eggyé válását mutatja be Markó-Valentyik Anna és Ladányi Andrea közös előadása, az *Alaine – Ideje a meghalásnak*.⁷⁸ A darab Polcz Alaine írásaiból és Karády Katalin dalszövegeiből született⁷⁹, főszereplői Markó-Valentyik Anna és egy, a derekánál a színésznő testére rögzített, idős asszonyt formázó báb. A két összekapcsolódó test valójában Polcz Alaine személyiségének két énje, amely bábontológiai szempontból belső heterogenitásként értelmeződik: „a szép halálra felkészítő pszichiáter és az elkerülhetetlennel viaskodó idős asszony.”⁸⁰ Ez a fajta összekapcsolt létezés az, amit Lőrinczi Máthé Rozália az emberbáb fogalmához sorol: „szorosan testére kötözött bábbal együtt létezik, bábjával egységet alkotva

⁷⁸ Cím: *Alaine – Ideje a meghalásnak*, a bemutató dátuma: 2018.10.31., a bemutató helyszíne: KL Színház, rendező, koreográfus: LADÁNYI Andrea, a szöveget Polcz Alaine szövegeiből szerkesztette: MARKÓ-VALENTYIK Anna, dramaturg: NAGY Orsolya, zene: BORLAI Gergő, KÁKONYI Árpád, zenei vezető: KÁKONYI Árpád, báb- és jelmeztervező: HOFFER Károly, PALYA Gábor, RAFFAI Péter, produkciós vezető: MARKÓ Róbert, társulat: KL Színház, Szereplő: MARKÓ-VALENTYIK Anna.

⁷⁹ NÁNAY István, *Az elmúlás méltósága – Alaine – Ideje a meghalásnak*, Revizor, hozzáférés: 2022.10.11., <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/alaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhaz>.

⁸⁰ Uo.

mozdul, és így önmaga és perceptív környezete számára létezése »emberbábként« értelmezhető.”⁸¹

Az előadás témája az elkerülhetetlen halállal való szembenézés, egy teljes élet örömeinek és nehézségeinek elengedésével. A történet Polcz Alaine életútja kapcsán olyan fontos témákat emel be, mint az erőszak, a megcsalás, illetve Polcz haldoklókkal foglalkozó munkájából⁸² adódóan, az elmúlással való mindennapi szembesülés.

A báb és a táncos összekapcsolódása elsősorban vizuálisan jelenik meg, a koreográfia és a szólamok szintjén elkülönül. Ladányi Andrea előadásaira jellemzően a koreográfiában kortárs- és klasszikus balettmozdulatok keverednek. Fiatal nőként Markó-Valentyik tánca gyorsabb és energikusabb, miközben idős asszonyként lassabban és nehézkesebben mozog. Ezt a nehezebb mozgást az is érzékelteti, hogy „a báb kissé elválna a színésznő testétől, így tartása görnyedtté válik.”⁸³ Ez az elkülönülés a szereplők szólamában is megjelenik:

„amikor Markó-Valentyik Anna az idős asszony személyéből beszél, hangja mélyebbé és érettebbé válik, a fiatal nő ezzel szemben jóval élettelibb [...] Hasonló jellemző a mozgásra, mint a szólamokra, hiszen bár a két nő teste összeolvad, de a tánc-koreográfia energikussága megváltozik, ha a fiatal nő vagy az idős asszony szerepe kerül előtérbe.”⁸⁴

Az Alaine bábhasználatának fontos jellemzője, hogy az élő és az élettelen összekapcsolt létezőként jelenik meg, egyfajta hibrid identitásként (Melléklet3). Ez az összekapcsolódás azonban nem végleges. A darab egy pontján az idős asszony meghal, míg a fiatalabb életben marad, így módon sérül az az olvasat, hogy a fiatal és az idős pszichiátert hibrid identitásként értelmezzük. Az előadásban „a fiatal nő és az idős asszony kiegészítik egymást, segítenek egymás gondolatainak befejezésében, vagy csendben háttérbe szorulnak egy-egy monológ erejéig.”⁸⁵

A báb és az ember összeolvadó ábrázolásában megjelenik a humanizmusnak az az újradefiniálási kísérlete⁸⁶, amit a poszthumanizmus elmélete a középpontba helyez. „A

⁸¹ LÖRINCZI MÁTHÉ, *i.m.*, 25.

⁸² Polcz Alaine pszichológiával, a halál és a gyász kutatásával, thanatológiával foglalkozott, munkája során folyamatosan haldokló gyerekekkel és felnőttekkel került kapcsolatba.

⁸³ BÁLINT Zsófia, *Az elmúlás meseje*, Tiszatájonline, hozzáférés: 2022.10.11., <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/az-elmulas-meseje/>.

⁸⁴ Uő., „*Én táncolni fogok nyolcvan évesen is*” A táncoló test és báb kapcsolata Ladányi Andrea előadásában = *THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia*, szerk. JÁSZAY Tamás, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, MASZK Egyesület, 2022, 167–180, 174.

⁸⁵ Uő., 175.

⁸⁶ HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám, NEMES Z. Márió, *A poszthumanizmus változatai*, Bp., Prae Kiadó, 2019, 11.

differentia és az identitás »újraelosztása«⁸⁷ mutatkozik meg az *Alaine* első jeleneteiben, ahogy a báb és az ember egy közös testen és közös identitáson osztozik – hiszen végső soron mindketten ugyanannak a személynek, Polcz *Alaine*-nek idős, illetve fiatalkori alakjai. Az összeolvadó, hibrid identitás, amely elmosza a határokat, ugyanakkor mégis összekapcsolja az élő és az élettelen, megfeleltethető Haraway mechanikus és organikus kiborgjainak. Ez az értelmezés azonban sérül a lekapcsolás pillanatában. Amikor Markó-Valentyik Anna leveszi magáról az idős báb, a köztes létmód, a közös identitás elképzelése megszűnik, hiszen a szereplők nem sérülnek a lekapcsolás által. A táncos és a báb közötti határok visszaállnak a megszokott rendbe. Különösen igaz ez a báb által megformált idős asszony halálakor, mikor a táncosnő még egy ideig elüldögél mellette (Melléklet4), majd összepakolja az ott hagyott tárgyakat. Ily módon láthatóvá válik, hogy az *Alaine* esetében nem lehet hibrid, vagy kiborg létezésről beszélni, mivel a báb halála nem okozta szükségszerűen a táncos halálát is.

A báb és a színész összekapcsolt létezésének ábrázolása kortárs külföldi bábművészek munkásságában is megjelenik. A holland származású Duda Paiva előadásaiban gyakran megjelenik a hibrid, például a 2010-ben bemutatott *Leláncolt Prométheusz* című előadásban.⁸⁸ A hibridizáció sérülésmentes példájaként említhető az ismert német bábművész, Ilka Schönbein munkássága. Schönbein báb- és emberábrázolásai párhuzamba állíthatók az *Alaine* megoldásaival, mivel mindkettőnek fontos eleme, hogy „a báb a bábjátékos testen játszik, [azt] támaszként, színpadként és társelőadóként használja.”⁸⁹ Az ő produkcióiban is megjelenik a báb és az élő test összeolvadása, a határok elmosódása, illetve az a fajta heterogenitás, hogy a báb és a performer két, külön identitással rendelkezik. Különbségként említhető, hogy „Schönbein előadásaiban az összekapcsolt létezés valamilyen konfliktusba torlódik, a bonyodalmakat általában a két személyiség egymásnak feszülése adja”⁹⁰ – ily módon ezekben az esetekben is sérül a hibrid báb – hibrid kiborg megfeleltetés, hiszen tanulmányában Haraway a kiborgok esetében a mechanikus és az organikus békés összekapcsolódását⁹¹, összemosódását hangsúlyozza. Ugyanakkor a hibrid identitás egységessége Schönbein előadásaiban, szemben az *Alaine*-nel, nem sérül (nem jelenik meg a leválás), illetve az összeolvadás vizuálisan is sokkal erősebben ábrázolódik. Míg az *Alaine*-ben Markó-Valentyik Anna és a báb is hasonló

⁸⁷ BÁLINT, *i.m.*, 175.

⁸⁸ HUTVÁGNER, *i.m.*, 69.

⁸⁹ Janni YOUNGE, *Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein*, hozzáférés: 2022.01.25. <https://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/> (az idézetet BÁLINT Zsófia fordításában használom, BÁLINT, *i.m.*, 175.)

⁹⁰ BÁLINT, *i.m.*, 175.

⁹¹ HARAWAY, *i.m.*, 110.

szabású és színű ruhát visel, addig Schönbein smink és maszk használatával teljesen ugyanolyanná maszkírozza a színészt és a bábót⁹² (Melléklet5), ami megnehezíti a megkülönböztetést. Az összehasonlítás alapján kitűnik, hogy bár az *Alaine* az összeolvadás által felveti egy poszthumanista olvasat lehetőségét, de ez az értelmezés sérül. A teljes összeolvadás, a kiborg-hibrid állapota ebben a produkcióban még nem jön létre, ily módon az előadás esetében, bár kétségtelenül kapcsolódik hozzá, nem teljesen beszélhetünk olyan poszthumanista bábszínházról, mint ami Ilka Schönbein munkáiban megjelenik.

Mind Jeles korábban elemzett darabjára, mind az *Alaine*-re jellemző, hogy a mozgatók nem próbálnak elbújni a bábok mögé – abban az értelmezésben, hogy *A boldog herceg* esetében a színészek vállára hajló bábokat mozgatóknak tekintem – az élő és az élettelen test minden rezdülése jól látható. Ám míg Jeles előadásában a bábót és a testet összekötő drót miatt létrejön a távolság, az *Alaine*-ben a báb és a test összekapcsolódása már egy fokkal közelebb lép az összeolvadáshoz, amit az emberbáb fogalmával jellemez. Míg Jeles rendezésében a bábok kerülnek a mozgató szerepébe, ezáltal a darab ismét visszairódik az alá-fölé rendeltség viszonyrendszerébe, „addig az *Alaine* megmutatja az embert és a bábót összeolvadva, közös entitássá formálva.”⁹³ Ladányi Andrea és Markó-Valentyik Anna közös előadása tehát felveti az emberi test bábbá válásának lehetőségét, de a teljes összeolvadás nem jön létre.

V. A táncoló test és a táncoló báb viszonya

A báb és az emberi test összeolvadásának és kapcsolódásának kérdései gyakori témaként jelennek meg a kortárs magyar táncszínházban is: „a 20–21. századi balett és bábszínház (...) továbbá a kortárs balett metszéspontjaként értelmezhető előadások többnyire az ember és a báb egymáshoz való viszonyára kérdeznek rá.”⁹⁴ A súlytalan, emberi határokkal nem rendelkező báb egy olyan ideál, amit a klasszikus balett folyamatosan elérhetetlen célként helyez maga elé.

„A bábművészet történetében a tánc jelenlétét a bábszínházi »szabadság« és a bábszínház interkulturális volta alapozza meg. A bábszínházi figura esztétikáját (főként a klasszikus, zsinóros marionettek esetében) a gravitációtól való mentességben határozhatjuk meg. Nemcsak az emberi testet felülmúló mozgásformákra, a tökéletes forgástengelyig szélesített kar és lábmozgásra, az emberi test tűréshatárát leküzdő emelkedésig terjed ez a határ, hiszen a báb teste bármikor könnyedén emelhető el a földtől – a test átalakítható, megsemmisíthető (vö. széteső bábok) és újra összeállítható.”⁹⁵

⁹² BÁLINT, *i.m.*, 175.

⁹³ *Uo.*, 176.

⁹⁴ HUTVÁGNER, *i.m.*, 71.

⁹⁵ *Uo.*, 67.

A báb halottságát, illetve határtalanságát és az ember élőségét, illetve korlátozottságát állítja szembe Gergye Krisztián és Gloria Benedikt közös munkájában, a *Kokoschka babája*⁹⁶ című előadásban. A darab Alfonso Cruz azonos című 2014-es regényén⁹⁷ alapul, aminek cselekménye már megidézi a báb hagyományos értelmezését. A regény igaz történeten alapuló szüzséje szerint Oskar Kokoschka festő olyan mély szerelemmel szerette műzsáját, Alma Mahlert, hogy mikor a nő visszautasította, a férfi készített egy babát, ami Alma pontos mása volt. A babát egy bábkészítő alkotta meg, aki pontos utasításokat kapott a megfelelő méretekhez. „A baba egy éven át éjjel-nappal kísért a művészt. Végül Oscar, feltehetően kigyógyulva Alma iránti »szerelméből«, elpusztította a hasonmást.”⁹⁸ A történet egyfajta Pygmalion-átíratként értelmezhető, amelyben az élő helyettesítik az élettelenel. A történetbeli báb értelmezése a hagyományos nyugati sztereotípiákat idézi meg: a báb „egy játékbaba, vagyis egy pótlék, amit [jelen esetben Kokoschka] fantáziái és igényei töltenek fel szereppel és funkcióval.”⁹⁹ Gergye előadása azonban csak részlegesen kapcsolódik ehhez az értelmezéshez. A darab, amely inkább egymást követő jelenetek sorozataként, mintsem összefüggő történetként értelmezhető, számos értelmezési lehetőséget felvet a test és a báb kapcsolatának elemzésében.

Az előadás kezdetén a két táncos, Gergye Krisztián és Gloria Benedikt egy embernagyságú babát támogat be a színpadra (Melléklet6). Az idős karmestert formázó bábót úgy kísérik, mintha magatehetetlen lenne, majd a kottaállvány elé állítják, hogy megnyissa az előadást, de elesik. Ebben az első jelenetben már megjelenik a báb halott mivoltának és kiszolgáltatottságának ténye, ami képtelen irányító pozícióba kerülni. Mint arra Kérchy Vera is utal *Last dance with Mrs. Mahler* című cikkében:

„az irányítani próbáló, de elbukó férfibáb jelenete [megidézi] a színháztörténet régi próbálkozását is, hogy az embert a nála tökéletesebb műfigurával helyettesítse: a halott anyag kicsúszik a mozgatók kezéből, nem hajlandó esztétizálódva felülemelkedni saját matériáján, absztrakcióként eltestetlenülni, megadja magát a gravitációnak.”¹⁰⁰

⁹⁶ Cím: *Kokoschka babája*, a bemutató dátuma: 2020.04.25., a bemutató helyszíne: Horizont Táncfesztivál, rendező, koreográfus, látvány: GERGYE Krisztián, dramaturg: MIKLÓS Melánia, Bábterv: HOFFER Károly, jelmez: BÉRES Móni, fényterv: VAJDA Máté, vetítés: KARCIS Gábor, társulat: Gergye Krisztián Társulata és Gloria Benedikt, koreográfia, előadók: GERGYE Krisztián, Gloria BENEDIKT, BARABÁS Anita.

⁹⁷ Alfonso CRUZ, *Kokoschka babája*, ford. BENSE Mónika, Bp., Typotex, 2014.

⁹⁸ Paul BURKE, *Paul Burke reviews Kokoschka's Doll by Afonso Cruz*, saját fordítás, hozzáférés: 2022.10.30., <https://www.eurolitnetwork.com/rivetingreviews-paul-burke-reviews-kokoschkas-doll-by-alfonso-cruz/>.

⁹⁹ BÁLINT, i.m., 173.

¹⁰⁰ KÉRCHY Vera, *Last dance with Mrs. Mahler*, Revizor, hozzáférés: 2022.10.14., <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/6117/gergye-krisztian-tarsulata-es-gloria-benedikt-kokoschka-babaj>.

A jelenet megidézi Kleist szövegének ironikus olvasatát, ahogy az alapvetően antropomorf alakot felvevő, ember pozícióba (karmester) tett báb életteleniségének köszönhetően dezantropomorfizálódik és mozgató híján holttestként, anyagként hullik a földre.

A következő jelenetben egy idősödő nő bábja jelenik meg, aki táncba kezd mozgatójával, Gergye Krisztiánnal. A jelenet egyszerre ábrázolja a báb határtalanságát és esetlenségét. A báb gráciás, amennyiben olyan mozdulatokat, hajlongásokat, emelkedéseket mutat be, amiket az emberi táncos a test korlátai és az egyensúlyvesztés miatt nem tud végrehajtani. Ezekben a mozdulatokban Kleist szövegének klasszicista olvasata jelenik meg, aki „a marionettben a tökéletes kifejezés, érzelemmegjelenítés lehetőségét látja.”¹⁰¹ Ugyanakkor a báb mozgása paradox módon egyszerre tűnik kecsesnek és esetlennek, ahogy Gergye irányításával hol elemelkedve körbeforog, hol a mozgató hiányában esetlenül összecszik, mozgásában tehát ismét felidéződik a romantikus-ironikus bábkép. Erre a jelenségre hívja fel a figyelmet Paul de Man elemző szövegében: a bábok visszataszító, élettelen tulajdonságaira, amire Kleist esszéjében utal – „[m]ár eddig némi ellenállást kellett ébresszen a bábuk élettelen ernyedtséggel csüngő végtagjainak és ízületeinek problémátlan reintegrációja a tánc folyamatába.”¹⁰² Ez az élettelenység, esetlenség jelenik meg az idős nő bábjának összecsklásaiban, ahogy a mozgató tartása nélkül holt matériaként esik össze.

A báb kísérteties, halott jellemzői a darab későbbi jelenetében is megmutatkoznak. Az egyik jelenetben Gergye értéktelen holttestként egy kupacba dobál össze női testeket formázó bábukat, kiszolgáltatva, részvétlenül. Az előadás talán legkísértetiesebb mozzanata, mikor az élettelen testek hirtelen megmozdulnak (később kiderül, hogy a testek alatt fekvő, feketébe öltözött táncos mozog alattuk). A báb lélektelen, üres (ironikus) olvasata hangsúlyozódik a jelenetben, alátámasztva Kérchy Vera állítását, hogy „[ha] a bábót nem sikerül a bábosnak áttelekesíteni, a táncoló holt matéria marad csupán, egy zombi, aki sokkal inkább lehangoló és kísérteties, mintsem gráciás.”¹⁰³

A báb és az emberi mozgás különbségeinek kibontásaként olvasható a fiatal balerina, Barabás Anita táncjelenete (Melléklet7). Paradox módon a jelenetben a táncos teste kerül a mozgató szerepébe, akit a már említett embernagyságú nő báb mozgat. A bábszínházi szituáció így módon kétszeresen is létrejön, hiszen az ember által (Gergye Krisztián) mozgatott báb mozgat egy emberbábót. A táncosnő emberbáb létét erősíti, ahogy a mozgató báb a táncos

¹⁰¹ Uő., *A marionettszínházról...*, i. m., 77.

¹⁰² DE MAN, i. m., 97.

¹⁰³ KÉRCHY, *A marionettszínházról...*, i. m., 81.

felé nyúl, majd mintha láthatatlan zsinórokat fogna meg, irányítani kezdi, ily módon születik meg a koreográfia. A leendés jelensége megidéződik a jelenetben a táncosnő bábbá-leendésében. Barabás Anita a marionettek légies, súlytalan mozgásának hangsúlyozásával igyekszik átlényegülni, ezáltal mozdulatai felvetik a tökéletes, gráciás emberbáb ideájának olvasatát, ugyanakkor azonnal meg is képződik ennek elérhetetlensége. Amikor az irányító túl nagy emelésre kényszeríti az emberbábót, a táncos kibillen az egyensúlyából, illetve a hirtelen elengedés esetén is jól látható, hogy végtagjainak nincs meg az a tehetetlen esése, mint az élettelen báboknak. Erre a tényre reflektál előadásaiban például a kortárs koreográfus, Jérôme Bel, miszerint „[a] táncos nem kivételes képességekkel bíró lény, ő is ugyanolyan esendő és botladozó alak, mint a néző”¹⁰⁴. Kleist elméletében (amennyiben a klasszicista-komoly megközelítés felől értelmezzük a szöveget) a marionett tökéletessége mellett a súlytalanság és a kecsesség érve, a táncosok ellen pedig a folyamatos gravitációval való küzdés szól:

„A bábuk viszont, akár a tündérek, pusztán elrugaszkodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk tánc közben: mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél inkább eltüntetünk, annál jobb.”¹⁰⁵

A mozdulatok tehát jól tükrözik azt az állítást, hogy az ember bábbá válása, vagyis a teljes azonosulás sosem jöhet létre, hiszen a test feletti teljes kontroll elérése képtelenség a spontán rezdülések, az egyensúlymegtartás, a folyamatosan ható gravitáció és a fennálló korlátok, határok miatt, amelyeket a kortárs táncosok állandóan feszegetnek, kitolnak, de teljesen áthágni képtelenek. Barabás Anita bábbá-leendése tehát a leendés fogalmának megfelelően a két állapot között marad, ugyanakkor, szemben Jeles rendezésével, sokkal kevésbé törekszik az emberi attribútumok hangsúlyozására. A test ellenállása az irányításnak, illetve az egyensúlyra való törekvés állapota a táncosnő esetében önkéntelen kibillenések formájában jelenik meg, nem szándékos lázadásként, mint *A boldog hercegben*.

„Az önmagát jelölő marionett-tánc az ember számára elérhetetlen idea, az ember nem tud »szenvelgésétől« szabadulni, azaz megnyilatkozásai mindig mást is jelentenek, mint önmagukat”¹⁰⁶ – táncos tehát soha nem tud kilépni a jelenléti állapotába. Ez az átléphetetlenség konstruálódik meg fordított helyzetben, amikor az idős asszony bábjának és a fiatal táncosnak a mozgáspárját látjuk. A táncosnő mintha versenyre hívná a bábót,

¹⁰⁴ DARIDA Veronika, *Túl a táncon* = D. V., *Filozófusok bábszínháza...*, i. m., 155–163, 160.

¹⁰⁵ KLEIST, i. m., 142.

¹⁰⁶ KÉRCHY, „Egy ironikus-allegorikus...”, i. m.,

provokatív mozdulatokat tesz, amiket a másik mozgása képtelen követni. Paradox módon a jelenetben az alapvetően testi korlátokkal nem rendelkező báb játssza el az öregedő test határaival küzdő szerepet. A Gergye és Benedikt által mozgatott baba az idős nő szerepében láthatóan nem tudja utánózni a táncosnő mozdulatait, ezáltal megfordított helyzetben látható mindaz, amit szövegében Kleist eredetileg a színész jellemzése kapcsán szenvelgésnek, a báb kapcsán szenvelgésmentesnek nevez.

A bábbá-leendés pozíciója kerül további kibontásra a következő jelenetekben, amikor a Gergye által alakított táncos a babák arcához hasonló maszkot húz, majd ő maga is marionettként kezd mozogni (Melléklet8). Az élő és élettelen közötti határok folyamatosan elmosódnak a mozdulatokban, ahogy a koreográfia hol a marionetteket, hol a felhúzható babák robotszerű mozgását idézi meg. Emellett az előadás végig játszik az emberi test korlátoltságának és a báb korlátlanságának, ugyanakkor esetlenségének, zombiszerűségének tényével. Gergye láthatóan tudatosan használja a Kleist tanulmányában leírt elképzeléseket. Ily módon humoros fricskaként is értelmezhető az a pár perces betét, amikor a táncos medvejelmezben jelenik meg a színpadon, ami Kleist szövegének egyik fontos példáját hívja elő: az esszé egyik példázataként szerepel C... úr medvével folytatott párbaja. A szövegben az állat a tudatos, begyakorolt mozdulatokat végrehajtó embert legyőző ösztönös, tudattalan mozgás allegóriájaként tűnik fel.¹⁰⁷

A második „felvonásban” a báb tárgyiasított, fetisizált olvasata rajzolódik ki. Ahogy Kérchy Vera elemzi kritikájában: „A nő fetisizáltságát mi sem jelenítheti meg jobban, mint egy bábut maga elé tartó nő, ami újabb literalizált verziója egy teória szülte metaforának, miszerint a nő a reprezentációk rendszerében a (vele soha nem teljesen identikus) női szerep felvételén keresztül képes csak szót kapni.”¹⁰⁸ A nő és a bábok folyamatos cserélgetése már megidézi az ideális nő és a nőalakok megkonstruáltságának problémáját, abban az értelemben, hogy bár a fantázia egy tökéletesen megalkotott nőalakot keres, az mindig megkonstruált, csak egy kép vagy báb, sosem valóságos. Ez a problémát összegzi George Eliot *A föllebbentett fátyol* című elbeszélésében, ahol a fátyol „mint a nőről alkotott férfifantázia jelképe”¹⁰⁹ jelenik meg, amelynek föllebbentésével, vagyis igazi megismerésével „megszűnik vonzereje a férfiak számára.”¹¹⁰ Az operabetét jelenetben a kivetítőn megjelenik az eredeti baba fényképe,

¹⁰⁷ KLEIST, *i.m.*, 144.

¹⁰⁸ KÉRCHY, *Last dance...*, i. m.,

¹⁰⁹ SÉLLEI Nóra, *Tükröm, tükröm... Írónők életrajzai a 20. század elejéről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 21.

¹¹⁰ *Uo.*, 21.

mellkasa mozog, mintha lélegezne, ami még inkább kidomborítja női idomait. A fotó előtt Gergye egyedül táncol, mozdulatai vaddá és szenvedélyessé válnak. A nő tárgyiasításának, bábként kezelésének értelmezését erősíti a táncos katonajelmeze és a kezében lévő puska, ami a becserkészés, levadászás, vagyis a szerelmi kergetőzés toposzát hívja elő.

A feminista elméleteket beemelő értelmezést erősíti a következő jelenet, ahol a Barabás Anita által megformált nő táncol, miközben a vásznon különböző férfiarcok váltakoznak. A helyzet megidézi azt a szituációt, amit Laura Mulvey elemez *Vizuális öröm és narratív film* című tanulmányában, ahogy a filmekben a figyelő férfitekintet eltárgyasítja a megfigyelt pozícióba kerülő nőt: „[e]gy nemi egyensúlyhiánynak alárendelt világban a nézésből merített élvezet két részre, aktív/férfi és passzív/női pólusokra bomlott. A meghatározó férfitekintet fantáziáját a stilizált női alakra projektálja”.¹¹¹ Ez a tárgyiasított, kiszolgáltatott nőalak jelenik meg az utolsó jelenetben is, amikor Gergye egy fiatal nőt ábrázoló bábbal lejt szenvedélyes, vad táncot. A baba rángatózó mozgatója és a táncos határozott, erőszakos mozdulatai azt a hatást keltik, mintha erőszakos nemi aktust néznénk végig. A tehetetlenül kapálózó báb a teljes kiszolgáltatottság jelképeként jelenik meg, mintha szabadulni próbálna mozgatójától. A jelenet a báb mint szexbaba, vagy szexuális segédeszköz funkcióját idézi meg, ahogy a táncos félig lerángatja róla a ruhát, majd a földre taszítja. A szétterpesztett lábú baba az előadás végéig a földön fekszik, miközben drámai zene kíséretében Gergye és Benedikt szerelmi harcot idéző táncot lejt a teste fölött.

A báb és az ember közös ábrázolása, illetve az élő, élettelen testek keveredése Gergye több előadásában is megjelenik. A *Melankóliában* a *Kokoschka babájához* hasonlóan olyan bábsztereotípiákat idéz meg, mint hogy a báb egy játékbaba, de míg a *Kokoschkában* megfigyelhető egyfajta határátlépés a leendés pozícióján keresztül, a *Melankóliában* élesebben elkülönülnek a határok. A keveredés egyedül a fizikai összegabalyodásban nyilvánul meg. „Kezdetben a hosszú pálcákkal mozgatott férfi és női papírmasé figura az élő testek másikjaként jelenik meg [...] majd a bábokat mozgó pálcák emberi húsba szűrődnek, és élő fejeket és végtagokat kényszerítenek külsőleg behatárolt mozgásra”¹¹² – írja Kérchy Vera tanulmányában.

A *Kokoschka babája* című előadás egymás mellett, illetve egymás után ábrázolja a báb különféle értelmezési lehetőségeit (fétis tárgy, esztétizált tárgy), miközben az emberi és az

¹¹¹ Laura MULVEY, *Vizuális öröm és narratív film*, ford. MURÁTH Rita = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, Bp., Osiris Kiadó, 2002, 560–568, 563.

¹¹² KÉRCHY Vera, *Temetetlen testek a kortárs színpadán*, Tiszatáj, 2015/07, 77–81, 79–80.

élettelen test határait, hasonlóságait, illetve különbségeit is megmutatja. Egyes jelenetekben a megszokott szerepekből való kitörés lehetetlensége is megmutatkozik, ahogy az élő test képtelen a tökéletes tánc, a szenvelgés nélküli játék elérésére, az élettelen pedig a korlátozott, határokkal küzdő mozgás utánzására. A darab felveti az emberbáb értelmezési lehetőségeit a bábbá-leendés folyamatán keresztül (ily módon az előadás olvasható a poszthumán elméletek felől), melynek végpontja, a teljes másikká válás, elérhetetlen állapotként jelenik meg, mind a báb, mind az ember számára. Az egymás mellett ábrázolás által Gergye előadásában egyszerre jelenik meg Kleist elméletének klasszicista értelmezése és a szöveg ironikus olvasata is.

VI. A táncoló test bábbá válása

A *Kokoschka babája* című előadáshoz hasonlóan az emberbáb színreviteleként is értelmezhető Ladányi Andrea és Borlai Gergő 2008-ban bemutatott közös előadása, a *BL*.¹¹³ A produkcióban maguk a bábok nem jelennek meg, de a mozgás, illetve a díszlet folyamatosan megidézi és használja a bábszínház elemeit.

„Az előadás valójában improvizáció, ami a zenében (ütőhangszer) és a táncban is lételemnek tekinthető ritmusra összpontosít. Ez a ritmus a tánc és a zene tökéletes összjátékában mutatkozik meg, miközben egyik művészi kifejezési forma sem kerül előtérbe, végig egyensúlyban marad. A zene ezúttal nemcsak a tánc aláfestéseként jelenik meg, hanem egyenrangú félként lép be a párbeszédbe: Borlai egyes jeleneteknél mint irányító diktálja Ladányi lépéseinek ritmusát, később ő alkalmazkodik a táncosnő mozdulataihoz, olykor pedig a kettő tökéletes összhanggá olvad.”¹¹⁴

Az előadás két értelmezési lehetőséget vet fel: egyrészt „a test mint hangszer, amin játszani lehet”¹¹⁵ értelmezést, másrészt, hogy a táncos teste valójában egy emberbáb, egy marionett. Ez utóbbi, bábszínházi kontextust erősíti a díszlet: „a fekete, paravánszerű függönyök, amelyeket mozgatva alakítható, szűkíthető/tágítható a tér.”¹¹⁶ A koreográfiai is az utóbbi értelmezést erősíti, „Ladányi a testét a dobok ritmusára mozgatja, olyan összhangban, ami azt a hatást kelti, mintha a zenész mozdulatai irányítanák”¹¹⁷ (Melléklet9). A zene és a test mozgása fokozatosan összeolvad a produkció során: az előadás első jeleneteiben a közös ritmusra mozgás jelenik meg, később azonban a zenész és a táncos teste egy közös mozdulatsorban egyesül.

¹¹³ Cím: *BL*, a bemutató dátuma: 2008.05.23., a bemutató helyszíne: Sanyi és Aranka Színház, koreográfus: LADÁNYI Andrea, zene, dob, ütőhangszerek: BORLAI Gergő, jelmeztervező: LAKATOS Márk, fény: PAYER Ferenc, videotechnika: KESERŰ Zsolt, szereplő: LADÁNYI Andrea.

¹¹⁴ BÁLINT, i.m., 176.

¹¹⁵ BÁLINT, i.m., 177.

¹¹⁶ *Uo.*, 177.

¹¹⁷ *Uo.*, 177.

„Ladányi ugyanazokat a mozdulatokat végzi a zenész háta mögött, mint Borlai a dobjain, bár azt lehetetlen megmondani, hogy ki irányít kit. A bábjátékos és az emberbáb egyszerre van jelen a színpadon, a mozgató ezúttal nem húzódik paraván mögé, noha a lehetőség meglenne rá. Borlai és Ladányi mozdulatai tökéletesen szimmetrikusak, akár a bábosé és az általa mozgatott bábé, de a szerepek felosztása nem egyértelmű egészen az előadás utolsó tételéig.”¹¹⁸

Ladányi mozdulatai megidéznek a dróton mozgatható marionett alakját: kígyózó, olykor rángatózó mozdulatokat tesz, mintha egy láthatatlan mozgató irányításának engedelmeskedne láthatatlan zsinórokon keresztül. Ez a láthatatlan mozgató az utolsó tételben Borlaiban realizálódik, aki teljesen átveszi az uralmat az emberbáb felett, és a láthatatlan zsinórokat elengedve a táncos testét, karját fogva irányítja, mozgatja a hangszereken (Melléklet10). Ladányi arcjátéka és mozdulatai megidéznek azt az élőbáb fogalmat, amit Kérchy Vera Jeles András rendezései kapcsán így jellemez:

„a szenvelgő színész jelenik meg kifejezéstelen, szerep nélküli babaként, vagyis az ember »marionettkedik« sikertelenül. Ilyenkor a bábát emberi tekintete, és felfelsejlő szenvelgése teszi kísértetiessé, a marionettet tartó zsinórok nem feszülnek kellően, a test túlmozgásai összegubancolják azokat.”¹¹⁹

Az elemzett jelenetben Ladányi megkísérli elbábosítani saját testét azáltal, hogy ernyedni végtagokkal és kifejezéstelen arccal ül, akár a Kleist és Craig által megálmodott marionettek. A *Kokoschka bábja* több jelenetéhez hasonlóan ebben az előadásban is megjelenik a bábbá-leendés, de – Jeles előadásához hasonlóan – az irányítottság, a tökéletesen kiszámított mozdulatok állnak középpontban. Ladányi egy fokkal közelebb lép a bábbá-leendés folyamatában a báb felé, mint A *boldog herceg* bábjai, ugyanakkor minden igyekezete ellenére, hogy testét teljesen elbábosítsa, illetve teljesen átadja az irányítást a mozgatójának, a táncos izmai rándulásában megfigyelhető mindaz, amit a Kleist-szöveg ironikus olvasatában Paul de Man a marionettek kapcsán kiemel, miszerint bár az élőbáb „megidézi a marionettek közvetlenségét, de be is szennyezi azt az emberi szenvelgéssel”.¹²⁰ Az élő test tökéletesen engedelmes bábbá válása elérhetetlen idea marad, mivel a mozdulatokban láthatóvá válik az a szenvelgés, amit Jeles kapcsán a tanulmány összegubancolódásnak nevez.

Az előadás kétfajta olvasatának kérdése megválaszolatlan marad, mivel „nem egyértelmű, hogy a végső tökéletes összhang két test egybeolvadásaként értelmezhető a ritmusban, vagy pedig Ladányi ernyedni irányított mozdulatai és merev tekintete inkább élő marionett léte utal-

¹¹⁸ Uo., 177.

¹¹⁹ KÉRCHY Vera, *A de man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*, PhD-értekezés, Szeged, 2010, 240.

¹²⁰ KÉRCHY, *Jeles András élő... i. m.*,

e.”¹²¹ Ez a fajta bizonytalanság, a határok átlépése az, amit a poszthumanista elméletek emberen túlinak¹²² neveznek. A Ladányi által megformált marionettet idéző emberbáb alakja megkísérli részévé tenni a báblétet, ezáltal egy köztes, nem egyértelműen értelmezhető állapot jön létre. A *BL* a bábbá-leendés folyamatában eggyel közelebb lép ahhoz, amit az emberbáb fogalmával jellemzek – a közelebb lépést Jeles emberbábjaihoz viszonyítva értem, mivel mindkét előadásban megjelenik az ellenállás, de míg *A boldog hercegben* ez hangsúlyozott megmutatásként jelenik meg, addig a *BL* esetében Ladányi törekszik testét teljesen elbábosítani, hasonlóan a *Kokoschka babája* balerina jelenetéhez. A *BL*-ben tehát megjelenik az élő és az élettelen összemosása, de ebben az esetben két élő test megjelenítése közben törekszik az egyik élettellenné válni, sikertelenül.

VII. Összegzés

A báb és az emberi test közös ábrázolása, amit Konstanz Kavrakova-Lorenz a dolgok színházának nevez, rendkívül sokféle módon jelenik meg a kortárs magyar színházban. Az általam vizsgált előadások fókuszában a mechanikus, irányított, illetve a spontán, ösztönös mozgás összehasonlító elemzése áll. Az elemzések által és az összekapcsolódás, az összeolvadás, illetve az emberbáb fogalmán keresztül egyfajta fejlődési pályát igyekeztem felvázolni. Ennek kezdőpontja a báb és a test együttes ábrázolása, végpontja pedig az emberi test teljes bábbá válása, amit a tökéletes emberbáb fogalmával, Craig übermarionettjével jelöltem. Ugyanakkor bár a produkciók felvetik a bábbá válás lehetőségét, annak csak részleges, illetve sikertelen állapota jelenik meg, vagy pedig elérhetetlen vágyként kerül ábrázolásra. A tökéletes összeolvadás tehát elérhetetlen, ugyanakkor a határok folyamatosan összemosódnak ezekben az előadásokban. Bár az ember és a báb sosem válhat teljesen a másikká, de a határok megkérdőjeleződnek, ami felveti az előadások a poszthumanizmus szempontjából közelítő elemzésének lehetőségét. Dolgozatomban arra tettem kísérletet, hogy a poszthumán elméletek keretében, a kiborg és a leendés elméleteit a bábra vonatkoztatva elemezzem az előadásokat.

A báb és az ember egy testen való osztozása külföldi kortárs bábművészek munkásságával is kapcsolatba hozható, például az *Alaine* és Ilka Schönbein munkái esetében. Az elemzett előadások megidézik az ember mint dróton rángatható marionett toposzát, ugyanakkor túl is lépnek ezen az értelmezésen, kitágítva élő és élettelen test használatának értelmezési lehetőségeit. Ez a fajta komplex értelmezés hasonlóképpen jelenik meg a prózaszínház és a

¹²¹ BÁLINT, *i.m.*, 178.

¹²² DARIDA, *Poszthumán...*, *i. m.*, 59.

táncszínház esetében, tehát a testhasználat szempontjából egyenlőségjel tehető a mozgó és a táncoló test közé.

Az előadások a báb gráciájának, határtalanságának hangsúlyozásával folyamatosan párbeszédbe lépnek Kleist *A marionettszínházról* című szövegének klasszicista-schilleri olvasatával, ugyanakkor az emberi test határainak kijelölésével és a báb élettelen kiszolgáltatottságának ábrázolásával megidézik annak ironikus értelmezését is. Emellett az elemzések felvetnek egy olyan olvasatot, miszerint az ember és a báb viszonya értelmezhető egyfajta hibrid identitásként is. A határátlépések és az ember-báb hibrid megalkotása ismét kapcsolatba hozható a poszthumanizmus elméletével. A kortárs magyar színház (akár tánc-, próza-, vagy bábszínház) előadásainak poszthumán báb szempontú elemzése olyan értelmezési lehetőségeket vet fel, amivel korábban kevesen foglalkoztak.

HIVATKOZOTT MŰVEK

1. BÁLINT Zsófia, *Az elmúlás meséje*, Tiszatájonline, hozzáférés: 2022.10.11., <https://tizsatajonline.hu/szinhaz/az-elmulas-meseje/>.
2. BÁLINT Zsófia, „*Én táncolni fogok nyolcvan évesen is*” *A táncoló test és báb kapcsolata Ladányi Andrea előadásaiban = THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia*, szerk. JÁSZAY Tamás, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, MASZK Egyesület, 2022, 167–180.
3. Silvia BRENDENAL, *A báb, a figura – a dolog*, ford. LÁZÁR Helga = *A dolgok színháza*, szerk. Markus JOSS, Jörg LEHMANN), Bp., Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019, 17–22.
4. Paul BURKE, *Paul Burke reviews Kokoschka's Doll by Afonso Cruz*, saját fordítás, hozzáférés: 2022.10.30., <https://www.eurolitnetwork.com/rivetingreviews-paul-burke-reviews-kokoschkas-doll-by-alfonso-cruz/>.
5. Edward Gordon CRAIG, *A színész és az übermarionett*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színház, 1994/9. 34–49.
6. Afonso CRUZ, *Kokoschka babája*, ford. BENSE Mónika, Bp., Typotex, 2014.
7. DARIDA Veronika, *A dehumanizáció színpadai = D. V., Filozófusok bábszínháza*, Bp., Kijárat Kiadó, 2020, 66–76.
8. DARIDA Veronika, *Edward Gordon Craig és a mozgás színterei = D. V., Színház–utópiák*, Bp., Kijárat Kiadó, 2010, 131–152.
9. DARIDA Veronika, *Csehov-epilógus (Végjáték): Ványa bácsi = D. V., Jeles András és a katasztrófa színháza*, Bp., Kijárat Kiadó, 2014, 55–57.
10. DARIDA Veronika, *Kiűzött angyalok = D. V., Filozófusok bábszínháza*, Bp., Kijárat Kiadó, 2020, 150–154.
11. DARIDA Veronika, *Poszthumán színterek = D. V., Filozófusok bábszínháza*, Bp., Kijárat Kiadó, 2020, 53–65.
12. DARIDA Veronika, *Túl a táncon = D. V., Filozófusok bábszínháza*, Bp., Kijárat Kiadó, 2020, 155–163.
13. Gilles DELEUZE–Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, ford. Brian MASSUMI, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1980.
14. Paul DE MAN, *Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje*, ford. BECK András, Enigma, 1997/11–12., 80–98.

15. FÖLDÉNYI F. László, *A halál és az übermarionett*, Jelenkor, 2012/1., 1345–1352.
16. GIMESI Dóra, *Háromdimenziós hősök A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*, Doktori Értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016.
17. GYÖRFFY László, *Poszthumán stratégiák – Transzgresszív etika és esztétika a kortárs testábrázolásban*, DLA értekezés, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2022.
18. Donna J. HARAWAY, *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, ford. KOVÁCS Ágnes, Replika, 2005/11, 107-139.
19. HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám, NEMES Z. Márió, *A poszthumanizmus változatai*, Prae Kiadó, Bp., 2019.
20. HUTVÁGNER Éva, *Határesetek*, Art Limes, 2017/6, 67–73.
21. Markus JOSS, *Új testeket a színpadra – a történeti avantgárdok színháza*, ford. LÁZÁR Helga = *A dolgok színháza*, szerk. Markus JOSS, Jörg LEHMANN), Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bp, 2019, 171–177.
22. Heinrich VON KLEIST, *A marionettszínházról*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella = *A dolgok színháza*, szerk. Markus JOSS, Jörg LEHMANN), Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bp, 2019, 139–145.
23. KÉRCHY Vera, *A de man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*, PhD-értekezés, Szeged, 2010.
24. KÉRCHY Vera, *A marionettszínházról mint színházelmélet = Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*, szerk. TÖRÖK Dalma, Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 2016, 76–83.
25. KÉRCHY Vera, *Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei*, Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat, 2010/1., hozzáférés: 2022.10.20., <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>.
26. KÉRCHY Vera, *Jeles András élő marionettszínháza*, Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat, 2008/2, hozzáférés: 2022.01.25., <http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>.
27. KÉRCHY Vera, *Last dance with Mrs. Mahler*, Revizor, hozzáférés: 2022.10.14., <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/6117/gergye-krisztian-tarsulata-es-gloria-benedikt-kokoschka-babajja>.
28. KÉRCHY Vera, *Temetetlen testek a kortárs színpadán*, Tiszatáj, 2015/07, 77–81, 79–80.
29. KOCSIS Eszter Angéla, *Animatronika – bábművészet és technológia*, Theatron, 2021/3, 144–149.

30. LÁPOSI Terka, *A drámai alak és a báb-test színpadi létezése*, Drámapedagógiai magazin: A Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája, 2010/2, 27–32.
31. LŐRINCZI MÁTHÉ Rozália, *Az ember és báb viszonya a színházi műfajokban*, Marosváráshely, UArtPress, 2014.
32. NÁRAY István, *Az elmúlás méltósága – Elaine – Ideje a meghalásnak*, Revizor, hozzáférés: 2022.10.11., <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/elaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhaz>.
33. Laura MULVEY, *Vizuális öröm és narratív film*, ford. MURÁTH Rita = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, Bp., Osiris Kiadó, 2002, 560–568.
34. NEMES Z. MÁRIÓ, *Ember, embertelen és ember utáni*, Helikon, 2018/4, 375–393.
35. ÖLBEI LÍVIA, *Angyal vagy fecske*, Ellenfény, 2019/2., 47–48.
36. ROSNER Krisztina, *Programozott érzelmek*, Színház, 2015/3, 43–45.
37. SÉLLEI NÓRA, *Tükröm, tükröm... Író nők életrajzai a 20. század elejéről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001
38. Janni YOUNGE, *Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein*, hozzáférés: 2022.01.25. <https://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/> (az idézetet BÁLINT Zsófia fordításában használom, BÁLINT Zsófia, „Én táncolni fogok nyolcvan évesen is” *A táncoló test és báb kapcsolata Ladányi Andrea előadásaiban = THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia*, szerk. JÁSZAY Tamás, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, MASZK Egyesület, 2022)