

AZ EMBERI TEST ÉS A BÁB KAPCSOLATA

VARIÁCIÓK BÁBRA

BÁLINT ZSÓFIA

I. BEVEZETÉS¹

„Hogyan jeleníthetik meg az emberek a már nem emberit, de még nem teljesen ember-telent?”² – 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

¹ A dolgozat ezen fejezetének egy része megjelent: Bálint Zsófia, „Az emberi test és a báb kapcsolata”, *Theatron* (2023/2): 120–132.

² Darida Veronika, „A dehumanizáció színpadai”, in uő, *Filozófusok bábszínháza* (Budapest: Kijárat, 2020), 67.

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 tágítják az előadások az ember mint dróton rángatható marionett toposzát, illetve hogyan értelmezhető a báb, mint az ember fogalmára hatást gyakorló, animált matéria?

Az ember és a báb viszonya, illetve közös ábrázolásuk újra és újra felvetődő témaként van jelen a színházban. „A kicserélt test színháza (az élő színész helyettesítése bábtesttel), 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.”³ Története mind a keleti, mind a nyugati színházban fontos szerepet tölt be, amelyre számtalan példát lehetne említeni, de dolgozatomban csak kortárs európai, 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. Ez a definíció megfeleltethető annak a fogalomnak, amit *Szubjektív objektum* című doktori értekezésében Ellinger Edina „figurális báb”⁴-nak nevez: „A figurális bábszínház kendőzetlenül bevallja arra irányuló tendenciáját, hogy az emberi alakot báb révén formálja meg a színpadon”⁵. Ez a definíció bár limitáló, ugyanakkor a szűkítés szükséges ahhoz, hogy az elemzésekből kizárhassam a tárgyszínházi, árnyékszínházi előadásokat. Dolgozatomban a báb többféle fajtájával is foglalkozom (például zsinóros marionett, óriásbáb stb.) az élő és az élettelen test viszonyában értelmezve azokat, így módon a különféle fajták technikai és történelmi vonatkozásaira, elemzéseire nem térek ki.

³ Hutvágner Éva, „Határesetek”, *Art Limes* (2017/6): 68.

⁴ Ellinger Edina, *Szubjektív objektum A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*, Doktori Értekezés (Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017), 29.

⁵ Karel Makonj, „A holt anyag életre nem keltésének csodája, avagy néhány megjegyzés a tárgyszínház ürügyén”, ford. G.Kovács László, in *uő*, *Od loutky k objektu. Prazská scéna* (2007), 126. – A fordítást Ellinger Edina dolgozatából idéztem, 17.

„Az utóbbi három évtized során a színház egyéb területein aligha mutatkozott olyan mélyreható, műfajokon átívelő művészi fejlődés, mint a báb- és a figuraszínház esetében”⁶ – 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.”⁷ Brendenal tanulmányának fő gondolata, hogy míg a köztudatban a bábszínház továbbra is a gyermekszínház kategóriájába sorolódik,⁸ addig a különféle alkotók folyamatosan meghaladják ezt az elképzelést és létrehoznak egy másfajta működést. Ez a színházi mozgalom a német tartományokban olyan előadásokat hozott létre, amik „egy előadó eszközeiben és hatásmechanizmusában is teljesen új színházfelfogást [képviselnek], amely az ember és anyag, azaz élő és élettelen közti viszonyt, illetve kölcsönhatásokat tematizálj[ák]”.⁹

A német színházhoz hasonlóan a kortárs magyar színházat 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 mozgatók viszonya elválaszthatatlanul összefonódik a történettel, ahol az akció, a szöveg, a színész és a báb egymást kiegészítve, közösen teremti meg a hatást.¹⁰

⁶ Silvia Brendenal, „A báb, a figura – a dolog”, ford. Lázár Helga in *A dolgok színháza*, szerk. Markus Joss, Jörg Lehmann (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019), 17.

⁷ Láposi Terka, „A drámai alak és a báb-test színpadi létezése,” *Drámapedagógiai magazin: A Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája* (2010/2): 31.

⁸ Brendenal, „A báb, a figura – a dolog”, 19.

⁹ Uo. 21.

¹⁰ Gimesi Dóra, *Háromdimenziós hősök A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*, Doktori Értekezés (Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016), 7, 58.

Ezeket a kérdéseket a kortárs tánc- és mozgásszínház ugyanúgy felveti, ezért elemzésemben is vegyesen használtam alapvetően prózaszínházi (például Jeles András rendezései) és táncszínházi (például Gergye Krisztián és Ladányi Andrea koreográfiái) produkciókat.¹¹ Kutatásom további célja annak megmutatása, hogy az előadások hogyan értelmezhetőek különféle bábelméleti szövegek, illetve a poszthumán színház keretében. Az értelmezésekhez Kleist *A marionettszínházról* című szövegének különböző olvasataihoz kapcsolódó tanulmányokat használom. 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 használom, 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, olyan, mint a szűz Mária, csak a feje lecsavarható*, Alice B.). 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 létezőként. Az elemzések fókuszában elsősorban kortárs magyar előadások állnak, de a dolgozat utolsó fejezetében rövid kitekintést teszek néhány szintén kortárs külföldi előadásra is, amely az emberi test és a báb kapcsolatát tárgyalja.

II. ELMÉLETI KERET ÉS A DOLGOZAT FŐBB FOGALMAI¹²

Heinrich von Kleist *A marionettszínházról*¹³ című esszéje a báb és az emberi test mozgását veti össze. Munkájának számos értelmezése és olvasata született, amiből kettőt is-

¹¹ Az előadásokat felvételtől tekintetem meg.

¹² A dolgozat ezen fejezetének egy része megjelent: Bálint Zsófia, „Az emberi test és a báb kapcsolata”, *Theatron*, (2023/2): 120–132.

¹³ Heinrich von Kleist, „A marionettszínházról”, ford. Petra-Szabó Gizella in *A dolgok színháza*, szerk. Markus Joss, Jörg Lehmann (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019), 142.

mertetek: azokat, amelyeket *Eszttétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje*¹⁴ 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”.¹⁵ A tökéletes, vagyis gráciás kifejezőmód oka, hogy a bábok nem tudnak szenvedni, azaz nem jellemzőek rájuk a spontán kilengések és a gravitáció hatásából adódó egyensúlyvesztés. „Továbbá az az 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.”¹⁶ Az a fajta súlytalanságra törekvés jellemzi a hagyományos balett-táncosok mozgását is, akiknek könnyedsége és nagy súlypont-emelkedéssel járó ugrásai járnak talán a legközelebb ahhoz, amit a klasszicista-schilleri 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*, Ladányi Andrea *Alaine – Ideje a meghalásnak*, Alice B. és BL című előadásaiban. Ez a törekvés, tehát az ember bábbá válásának ideája jelenik meg ezekben az előadásokban (azért nevezem ideának, mert a marionett egy ideális állapotként jelenik meg, ami azonban elérhetetlen az ember számára). Emellett Kleist esszéjének klasszicista olvasatában a báb antropomorfizáló olvasata is kirajzolódik, amint arra Láposi Terka is felhívja a figyelmet tanulmányában: „[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.

¹⁴ Paul de Man, „Eszttétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. Beck András, *Enigma* (1997/11-12): 80–98.

¹⁵ Uo. 139.

¹⁶ Uo. 142.

A bábszínpadon minden tárgy antropomorfizálódik¹⁷. 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”.¹⁸ A zsinór ily módon egy összekötő kapocsként értelmeződik, amin keresztül a színész a lelkét, ezáltal érzelmeit a bábbá 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.”¹⁹ Kleist hagyományos esztétikai olvasatában ily módon egyszerre jelenik az emberi test bábbá válásának, illetve a báb emberivé válásának ideája is.

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”.²⁰ De Man szembefordul azzal az elmélettel, hogy Kleist szövegét a schilleri esztétikai felől olvassa: „a dolog távolról sem úgy áll, mint a Schiller által leírt esztétikai táncban”²¹, illetve: „az esztétikai nevelés klasszikus fogalmára gyanakvással kell tekintenünk.”²² Az irónia véleménye szerint tetten érhető azokon a történetbe ágyazott allegóriákon, amelyekkel Kleist állításait példázza. A tükrös fiú, a medve és a marionettek példája is „frusztrálódik, szépséghibássá válik”²³: 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.

¹⁷ Láposi, „A drámai alak és a báb-test színpadon létezése”, 29.

¹⁸ Uo. 140.

¹⁹ Uo. 27.

²⁰ Kérchy Vera, „A marionettszínházról mint színházelmélet” in *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*, szerk. Török Dalma (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 2016), 77.

²¹ De Man, „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, 86.

²² Uo. 92.

²³ Kérchy Vera, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat* (2010/1.), <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>.

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.”²⁴ 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.”²⁵

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 közvetlenségét, de »még« be is szennyezi azt az emberi szenvelgéssel; 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 elkülönöződése.²⁶

²⁴ Uő, „A marionettszínházról”, 79.

²⁵ Uő, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat”.

²⁶ Uo.

Az elemzésekben használt emberbáb fogalomnak is kulcsfontosságú eleme az átmene-
tiség, 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.²⁷

Ugyanakkor mivel dolgozatomban nem térek ki az emberbáb nyelvelméleti olvasatára,
sem a báb ősi, rituális gyökereire, ezért a fogalmat inkább afelé a definíció felé közelí-
tem, amit Kérchy Vera Zsótér Sándor *Pentheszileia* című előadásának jellemzése kapcsán
használ: „olyan élő marionettek[...], melyek hús-vér nyersanyagát az emberszínészek ad-
ják.”²⁸ Ebben a megfogalmazásban megjelenik az általam használt fogalom egyik értel-
mezési 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 ösz-
szegeezhető: 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. Ed-
ward Gordon Craig 1907-ben publikálta *A színész és az übermarionett* című írását,²⁹
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:

²⁷ Lőrinczi Máthé Rozália, *Az ember és báb viszonya a színházi műfajokban* (Marosváráshely: UArt-
Press, 2014), 25.

²⁸ Kérchy, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat”.

²⁹ Markus Joss, „Új testeket a színpadra – a történeti avantgárdok színháza”, ford. Lázár Helga in *A
dolgok színháza*, szerk. Markus Joss, Jörg Lehmann (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019),
171.

A színész esete azonban más: őt az érzelmek birtokba veszi, s kedve szerint ragadja testét ide-oda; engedelmes bábbá változtatja, ő pedig mintegy lázálomban vagy mintha elméje elborult volna, tévetegen imbolyog; feje, karja, lába vagy függetlenednek akaratától, vagy legalábbis úgy meggyengülnek, hogy az érzelmi vihar tombolása közepette bármely pillanatban cserben hagyhatják.³⁰

Az idézett részben a marionett az érzelmeinek kiszolgáltatott ember metaforájaként jelenik meg, amit Craig megvetendőnek tart, mivel az emberi test képtelen a tökéletességre (vagyis a tiszta tudat általi irányítás) megvalósítására.³¹ Ezzel szemben a test ideális ábrázolásaként jelenik meg az übermarionett fogalma, ami élettelen és érzelemmentes, vagyis tökéletes.³² A fogalommal Craig az ősi ritualitásban használt bábokhoz nyúl vissza, „[a] báb a régi templomok kőszobrainak leszármazottja.”³³ Az übermarionett tehát érzelemmentes, komoly, ugyanakkor ünnepi jelenséggé 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 szereplőjéhez hasonlítanak.”³⁴ 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*³⁵ című tanulmányában hangsúlyozza, hogy Craig elméletét sokan félreértik, mivel „kétségtelenül félreérthetően fogalmazott, ráadásul az álláspontja korántsem volt egységes”.³⁶ Földényi véleménye szerint Craig kezdetben az emberi tényező teljes lecserélésére gondolt,³⁷ 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.”³⁸ Az übermarionett tehát ebben az olvasatban ideális színészként

³⁰ Edward Gordon Craig, „A színész és az übermarionett”, ford. Szántó Judit, *Színház* (1994/9): 35.

³¹ Uo. 38.

³² Uo.

³³ Uo. 42.

³⁴ Darida Veronika, „Edward Gordon Craig és a mozgás színterei”, in uő, *Színház–utópiák*, (Budapest: Kijárat, 2010), 137.

³⁵ Földényi F. László, „A halál és az übermarionett”, *Jelenkor* (2012/1): 1345–1352.

³⁶ Uo. 1349.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo. 1350.

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.³⁹

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 lennie,⁴⁰ 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.”⁴¹ 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 rácsfol). Az általam elemzett előadások emberbáb ábrázolásai azt az állapotot, amit Craig übermarionettnek nevez, még nem érik el, illetve talán nem is érhetik el, hiszen a színész a Kleist által elemzett szenvelgés miatt képtelen a test feletti tökéletes kontrollra (a keleti színházzal, 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.”⁴² – 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 báb-színpadi gyakorlatot tekintve végighúzóódik a teljes 20. és 21. századon: a melyik tartozik

³⁹ Uo. 1345.

⁴⁰ Uo. 1350.

⁴¹ Uo. 1349.

⁴² Hutvágner, „Határesetek”, 68.

melyikhez, melyik melyiknek a kiegészítése – a kérdések akár a transzhumanista filozófia esztétikájaként is megjelenhetnének.”⁴³ Dolgozatom 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, 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 technológiai-lag módosított ember, a hibridizált életformák, az állatok társadalmiságának új felfedezései, valamint az élet új megértése áll.⁴⁴

Darida Veronika *Poszthumán színterek*⁴⁵ című cikkében a színház különböző hibridizációs műfajait elemzi. A cikk elsősorban az élő állat színrevitelének értelmezési lehetőségeivel foglalkozik, de tézisei a báb és a test határátlépéseire is vonatkoztathatók. 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.”⁴⁶ A báb, akár csak az állat, megmutatja, hogy „nem csupán a mozgása és viselkedése, de a mimikája is tökéletes.”⁴⁷ 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 pár baja a medvével pontosan amiatt válik számára sikertelenné, amit Darida Veronika tanulmánya az állat tökéletességének

⁴³ Uo. 69.

⁴⁴ Nemes Z. Márió, „Ember, embertelen és ember utáni”, *Helikon* (2018/4): 376.

⁴⁵ Darida, „Poszthumán színterek”, 53–65.

⁴⁶ Uo. 59.

⁴⁷ Uo.

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.”⁴⁸ Ahogy a Kleist-szöveg klasszicista olvasata a marionetteket méltatja azért, mert képtelenek színlelni, úgy válik az állat jelenléte a színpadon intenzívebbé a poszt-humán 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 teste tiszta élet és kommunikáció, maga az intenzitás, az állandó készenlét.”⁴⁹ – 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. Ladányi Andrea *Alaine – Ideje a meghalásnak, Alice B., és olyan, mint a szűz Mária csak a feje levcsavarható* és a *BL* című előadásaiban) az emberen túlmutató értelmezéseket villant fel, amit dolgozatomban az emberbáb fogalmával jelölök. Az emberbáb hibrid értelmezésének pontos definícióját a Donna J. Haraway által bevezetett kiborg⁵⁰ fogalommal vetem össze. A kiborg egy „gép és élő szervezet hibridje”,⁵¹ 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.”⁵² 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

⁴⁸ Uo. 56.

⁴⁹ Uo. 62.

⁵⁰ Donna J. Haraway, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, ford. Kovács Ágnes, *Replika* (2005/11): 107-139.

⁵¹ Uo. 107.

⁵² Uo. 110.

egy élettelen test összeolvadásából jön létre, ami megkérdőjelezi a „nyugati ismeretelméletet megalapozó ontológiá[t].”⁵³ Haraway kiborgmítosza, akárcsak a hibrid emberbáb, dualista identitásként értelmezhető, aminek középpontjában az „áttört határok”⁵⁴ 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)*⁵⁵ 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 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.⁵⁶

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.

⁵³ Uo. 111.

⁵⁴ Uo. 112.

⁵⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, ford. Brian Massumi (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1980).

⁵⁶ 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, 238.

„A robotszínház, mint a 21. század marionettszínháza, evidens kérdéskörévé vált mind a poszthumán színházi tematikának, mind pedig a bábszínháztörténetnek.”⁵⁷ – 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.”⁵⁸ – 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.⁵⁹ 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.”⁶⁰

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 bábbibrid 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 kérdéseire⁶¹. Ebben az esetben is határátlépésről, köztes létről

⁵⁷ Hutvágner, „Határesetek”, 69.

⁵⁸ Kocsis Eszter Angéla, „Animatronika – bábművészet és technológia”, *Theatron* (2021/3): 144.

⁵⁹ Rosner Krisztina, „Programozott érzelmek”, *Színház* (2015/3): 45.

⁶⁰ Kocsis, „Animatronika – bábművészet és technológia”, 147.

⁶¹ Rosner, „Programozott érzelmek”, 43.

(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 a 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 ÖSSZEKAPCSOLVA⁶²

A báb és az emberi test összekapcsolódását ábrázolja Jeles András *A boldog herceg*⁶³ című előadása, amit a szombathelyi Mesebolt Bábszínházban mutattak be 2019-ben. Jeles András 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 előadásában 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.⁶⁴ Jeles rendezése azonban nem törekszik hiteles, realiztikus ábrázolásra, annak ellenére, hogy „a próbafolyamat során a rendező hajléktalanokkal készített dokumentumfilmeket mutatott a színészeinek, akik részint így tudták elsajátítani a sajátos hanghordozásokat és mozdulatokat.”⁶⁵

⁶² A dolgozat ezen fejezetének egy része megjelenés alatt van *A poszthumán báb elemzési lehetőségei* címen a 2023-as SZITU konferencia kötetben.

⁶³ Cím: *A boldog herceg*, a bemutató ideje: 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, Kőmíves Csongor, Lukin Zsuzsanna mv., Szőke Szabolcs mv., Varga Bori.

⁶⁴ Darida Veronika, „Kiűzött angyalok”, in uő, *Filozófusok bábszínháza*, 150–154.

⁶⁵ Uo. 153.

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, metaszíni 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.”⁶⁶ A bábok a színészek vállára erősített rongybaba formájában jelennek meg. Fehér, arctalan babák, 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 antropomorfizálódna, tehát ők kerülnek a mozgató, az élő ember pedig eltárgyasulva a mozgott szerepébe.

A babák fehér színüknek köszönhetően mintegy angyali, és (nem kleisti 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.⁶⁷

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 értelmezhetők, ahogy kitárt karral, megértéssel borulnak a színészek vállára: „lebegő hófehér angyalként?, angyalszárnyként?, lélekként?, a magukra vett bűnök árnyéka-ként? fecske módra röpködik végig az előadást”.⁶⁸ Az ábrázolás megidézi a Kleist-szöveg

⁶⁶ Ölbei Livia, „Angyal vagy fecske”, *Ellenfény* (2019/2): 48.

⁶⁷ Darida, „Kiűzött”, 151.

⁶⁸ Ölbei, „Angyal vagy fecske”, 48.

klasszicista bábontológiai olvasatát, ahogy a báb isteni pozícióba kerül (hiszen gráciás, ami által az emberszínész felé emelkedik). Ugyanakkor az előadás esetében ez az isteni pozíció az emberi pozíció elfoglalását is jelenti a báb részéről, hiszen a mozgató 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 bábszínpadi adaptációinak gyakori megoldása, hogy az élő szereplőként megjelenő természetfölötti erők (angyalok, ördögök, szellemek, istenek, démonok) mozgatják a bábként színre lépő embert.”⁶⁹ 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, mozgató pozícióba kerülnek.

Az arcnélküli, fehér rongybabák azonban megidézik 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. Ez az ábrázolás előhívja Tadeusz Kantor *Halott osztály* (1975) című előadását, ahol a bábokat élettelen anyagként hurcolják magukkal a színészek. Tanulmányában Ellinger Edina a Kantor-féle bábhasználat eszközeit protézistárgyaknak nevezi: „Ezek olyan tárgyak, amelyek szinte összenőnek a színész testével, például zsák, hátizsák, ablak, bicikli. Az előadás egyes szereplőit ezek a tárgyak határozzák meg, így jön létre egy új színpadi realitás.”⁷⁰ Akárcsak a *Halott osztály* esetében, *A boldog herceg* ábrázolására is jellemző, hogy az élettelen báb „az által animálód[ik], ahogy a színész a testével és a ránőtt tárggyal együttesen dolgozik, és ebben a mentális térben egyszer csak összemosódik a színész és a hozzá kapcsolódó objektum”⁷¹. Ugyanakkor Jeles ábrázolása különbözik Kantorétól, mert míg a *Halott osztályban* az „öregék belépnek egykori osztálytermükbe, gyerekkori hasonmás bábuikat, tárgyaikat, »kinövéseiket« vonszolván maguk után”,⁷² addig *A boldog hercegben* a dróttal rögzítettség miatt figyelünk a bábokra, a mozgásuk ad funkciót a fehér babáknak, azáltal, hogy megidézi a mozgató, a bábót irányító finom mozdulatait. A két értelmezés közül tehát 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

⁶⁹ Gimesi, *Háromdimenziós hősök*, 60.

⁷⁰ Ellinger, *Szubjektív objektum*, 29.

⁷¹ Uo.

⁷² Uo.

bukása megjelennek magának *A boldog hercegnek* 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 megidézik 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”.⁷³

A szereplők emberbáb értelmezését 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 mozgatását idézi. A mozdulatok végig nehézkesek, robotszerűen szaggatottak és darabosak, amik egy automata, robotszerű báblétet, bábbá-leendést mutatnak. Ugyanakkor ez a nehézkeség a test feletti uralom és a súlytalanság állapotának elérhetetlenségét is hangsúlyozhatja, ami megidézi Kleist szövegének azon részét, miszerint az élő testnek támaszkodni kell a talajon: „mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihe-nünk.”⁷⁴ 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

⁷³ Ölbei, „Angyal vagy fecske”, 48.

⁷⁴ Kleist, „A marionettszínházról”, 142.

színpad bal oldalán, a szerzői utasításokat olvasó figurában a babák függvényében a mozgatót kell látnunk.”⁷⁵

Mindkét előadás szinte teljesen megegyező kódokat mozgatva ábrázolja az emberbábokat. A roncsolt nyelvezet *A boldog herceg* esetében az akcentuson, 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, ki-merült 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.”⁷⁶

Hasonlóképpen értelmezhető az irányítóként értelmezett sűgő szerepe. Mindkét előadásban ők a felelősök a szerzői utasítások kihangosításáért, miközben 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, rendezi 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 [a narrátorhoz] fűződő viszonya sem egyértelmű, van, amikor engedelmeskednek neki, de van, amikor nem, vagy csak szabódva. Ilyenkor az utasított szereplő vádló arccal félrenéz a parancsolgatóra, és hezitál, hogy megtegye-e.”⁷⁷ 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.”⁷⁸ 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

⁷⁵ Kérchy Vera, „Jeles András élő marionettszínháza”, *Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat* (2008/2), <https://www.apertura.hu/2008/tel/kerchy-jeles-andras-elo-marionettszinhaza/>.

⁷⁶ Darida Veronika, „Csehov-epilógus (Végjáték): Ványa bácsi”, in uő, *Jeles András és a katasztrófa színháza* (Budapest: Kijárat, 2014): 56.

⁷⁷ Kérchy, „Jeles András élő marionettszínháza”.

⁷⁸ Uo.

mivoltát (vagyis a báb tudatnélküliségének, mint az embert felülmúló isteninek a létezését). Ily módon a sűgő megmutatása és az általa való rendelkezés ismét a marionettesszé 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.⁷⁹

A báb tehát explicit (a fehér rongybabák) és implicit módon (emberek által megformált bábok) is megjelenik *A boldog herceg*ben. Amint arra Ölbei Lívia is kitér kritikájában, „Bánki Róza csodálatos és titokzatos rongybabái-figurái-bábjai most a szereplők - maguk is »kitömött«, szedett-vedett rongybabák.”⁸⁰ 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 illuzórikus-sága.”⁸¹ 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 elkülönböződése.”⁸² 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”⁸³, annak ellenére, hogy határátlépésre nem kerül sor ezekben az 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

⁷⁹ Uo.

⁸⁰ Ölbei, „Angyal vagy fecske”, 48.

⁸¹ Kérchy, „Jeles András élő marionettszínháza”.

⁸² Uo.

⁸³ Darida, „Poszthumán”, 54.

poszthumán olvasat lehetőségét, de *A boldog herceg* emberbábjai nem a báb tárgyszerűségét, embertől való különbözőségét hangsúlyozzák, inkább a szenvedő 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 VÁLÁSA⁸⁴

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*.⁸⁵ A darab Polcz Alaine írásaiból és Karády Katalin dalszövegeiből született⁸⁶, 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 éne, amely bábonológiai szempontból belső heterogenitásként értelmeződik: „a szép halálra felkészítő pszichiáter és az elkerülhetetlenül viaskodó idős asszony.”⁸⁷ Ez a fajta összekapcsolt létezés az, amit Lőrinczi Máthé Rozália az emberbáb fogalmához sorol: „szorosan testére kötözött bábbal együtt létezik,

⁸⁴ A dolgozat ezen fejezetének egy része megjelent: Bálint Zsófia, „Az emberi test és a báb kapcsolata,” *Theatron* (2023/2): 120–132.

⁸⁵ 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, produkció vezető: Markó Róbert, társulat: KL Színház, Szereplő: Markó-Valentyik Anna.

⁸⁶ Nánay István, „Az elmúlás méltósága – Alaine – Ideje a meghalásnak”, *Revizor*, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/alaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhaz>.

⁸⁷ Uo.

bábjával egységet alkotva mozdul, és így önmaga és perceptív környezete számára létezése »emberbábként« értelmezhető.”⁸⁸

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 munkájából adódóan,⁸⁹ 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 nehezkesebben mozog. Ezt a nehezebb mozgást az is érzékelteti, hogy a báb kissé elválik a színésznő testétől, így tartása görnyedtté válik. 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 létezőbb [...] Hasonló jellemző a mozgásra, mint a szólamokra, hiszen bár a két nő teste összeolvad, de a tánckoreográfia energikussága megváltozik, ha a fiatal nő vagy az idős asszony szerepe kerül előtérbe.

Az *Alaine* bábhasználatának fontos jellemzője, hogy az élő és az élettelen összekapcsolt létezésként jelenik meg, egyfajta hibrid identitásként. Ez az összekapcsolódás azonban nem végleges. A darab egy pontján az idős asszony meghal, míg a fiatalabb életben marad, ily 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.

A báb és az ember összeolvadó ábrázolásában megjelenik a humanizmusnak az az újradefiniálási kísérlete,⁹⁰ amit a poszthumanizmus elmélete a középpontba helyez. „A differencia és az identitás »újraelosztása«”⁹¹ mutatkozik meg az *Alaine* első jeleneteiben, ahogy a báb és az ember egy közös testen és közös identitáson osztozik – hiszen

⁸⁸ Lőrinczi Máthé, *Az ember és báb viszonya a színházi műfajokban*, 25.

⁸⁹ Polcz Alaine pszichológiával, a halál és a gyász kutatásával, thanatológiával foglalkozott, munkája során haldokló gyerekekkel és felnőttekkel került kapcsolatba.

⁹⁰ Horváth Márk, Lovász Ádám, Nemes Z. Márió, *A poszthumanizmus változatai* (Budapest: Prae, 2019), 11.

⁹¹ Uo.

végző soron mindketten ugyanannak a személynek, Polcz Alaine-nek idős, illetve fiatal-kori alakjai. Az összeolvadó, hibrid identitás, amely elmosza a határokat, ugyanakkor mégis összekapcsolja az élő és az élettelen, megfelleltethető Haraway mechanikus és organikus kiborgjainak. Ez az értelmezés azonban sérül a lekapcsolás pillanatában. Amikor Markó-Valentyik Anna leveszi magáról az idős bábót, 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, 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,⁹² vagy a jelen dolgozat utolsó fejezetében részletesen elemzett *Bruce Marie*-ben is. 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 testén játszik, [azt] támaszként, színpadként és társelőadóként használja.”⁹³ 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 – ily módon ezekben az esetekben is sérül a hibrid báb – hibrid kiborg megfelleltetés, hiszen tanulmányában Haraway a kiborgok esetében a mechanikus és az organikus békés összekapcsolódását,⁹⁴ 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 szabású és

⁹² Hutvágner, „Határesetek”, 69.

⁹³ Janni Younge, „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein,” *Critical Stages*, saját fordítás, <https://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/>.

⁹⁴ Haraway, „Kiborg kiáltvány”, 110.

színű ruhát visel, addig Schönbein smink és maszk használatával teljesen ugyanolyanná maszkírozza a színészt és a bábót, 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 visszaíródik az alá-fölé rendeltség viszonyrendszerébe, addig az *Alaine* megmutatja az embert és a bábót összeolvadva, közös entitássá formálva. 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 VISZONYA⁹⁵

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.”⁹⁶ A súlytalan, emberi határokkal nem rendelkező báb egy olyan ideál, amit a klasszikus balett folyamatosan elérhetetlen célként helyez maga elé.

⁹⁵ A dolgozat ezen fejezetének egy része megjelent: Bálint Zsófia, „Az emberi test és a báb kapcsolata”, *Theatron* (2023/2): 120–132.

⁹⁶ Hutvágner, „Határesetek”, 71.

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.⁹⁷

A báb halottságát, illetve határtalanságát és az ember élőségét, illetve korlátozottságát állítja szembe Gergye Krisztián és Gloria Benedikt közös munkájában, a *Kokoschka babája*⁹⁸ című előadásban. A darab Alfonso Cruz azonos című 2014-es regényén⁹⁹ alapul, aminek cselekménye már megidézi a báb hagyományos értelmezését. A regény igaz történeten alapuló szűzsége szerint Oskar Kokoschka festő olyan mély szerelemmel szerette műzsját, Alma Mahlert, hogy mikor a nő visszautasította, a férfi készítettett 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 kísérte a művészt. Végül Oscar, feltehetően kigyógyulva Alma iránti »szerelméből«, elpusztította a hasonmást.”¹⁰⁰ A történet egyfajta Pygmalion-átíratként értelmezhető, amelyben az élő helyettesítik az élettellel. 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. 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 Barabás Anita egy embernagyságú babát támogat be a színpadra. Az idős karmestert formázó bábót úgy kísérik,

⁹⁷ Uo. 67.

⁹⁸ 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.

⁹⁹ Alfonso Cruz, *Kokoschka babája*, ford. Bense Mónika (Budapest: Typotex, 2014).

¹⁰⁰ Paul Burke, „Paul Burke reviews Kokoschka’s Doll by Alfonso Cruz”, *European Literature Network*, saját fordítás, <https://www.eurolitnetwork.com/rivetingreviews-paul-burke-reviews-kokoschkas-doll-by-alfonso-cruz/>.

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. Erre 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.¹⁰¹

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 életteleniségét. 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, érzelm megjelenítés lehetőségét látja.”¹⁰² Ugyanakkor a báb mozgása paradox módon egyszerre tűnik kecsesnek és esetlennek, ahogy Gergye irányításával hol elemelkedve körbeforog, hol a mozgatás hiányában esetlenül összeecsuklik, 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.”¹⁰³ Ez az élettelenység jelenik meg az idős nő bábjának összeecsuklásaiban, ahogy a mozgató tartása nélkül holt matériaként esik össze.

¹⁰¹ Kérchy Vera, „Last dance with Mrs. Mahler”, *Revizor*, <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/6117/gergye-krisztian-tarsulata-es-gloria-benedikt-kokoschka-babaj>.

¹⁰² Uő, „A marionettszínházról”, 77.

¹⁰³ De Man, „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, 97.

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 átjelkesíteni, a táncoló holt matéria marad csupán, egy zombi, aki sokkal inkább lehangelő és kísérteties, mintsem gráciás.”¹⁰⁴

A báb és az emberi mozgás különbségeinek kibontásaként olvasható a fiatal balerina, Gloria Benedikt táncjelenete. Paradox módon a jelenetben a táncos teste kerül a mozgató szerepébe, akit a már említett ember nagyságú nő báb mozgat. A bábszínházi szituáció ily 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 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. Gloria Benedikt 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”¹⁰⁵. 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 tagja-

¹⁰⁴ Kérchy, „A marionettszínházról”, 81.

¹⁰⁵ Darida Veronika, „Túl a táncon” in uő, *Filozófusok bábszínháza* (Budapest: Kijárat, 2020), 160.

iknak, 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.¹⁰⁶

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. Gloria Benedikt 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”¹⁰⁷ – táncos tehát soha nem tud kilépni a jelnélküliség 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, 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 Barabás által mozgatott baba az idős nő szerepében láthatóan nem tudja utánozni 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. 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

¹⁰⁶ Kleist, „A marionettszínházról”, 142.

¹⁰⁷ Kérchy, „Egy ironikus-allegorikus”.

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 pár-baja. A szövegben az állat a tudatos, begyakorolt mozdulatokat végrehajtó embert legyőző ösztönös, tudattalan mozgás allegóriájaként tűnik fel.¹⁰⁸

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.”¹⁰⁹ 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 föllebentett fátyol* című elbeszélésében, ahol a fátyol „mint a nőről alkotott férfifantázia jelképe”¹¹⁰ jelenik meg, amelynek föllebentésével, vagyis igazi megismerésével „megszűnik vonzereje a férfiak számára.”¹¹¹ Az operabetét jelenetben a kivetítőn megjelenik az eredeti baba fényképe, 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 Gloria Benedikt által megformált nő táncol, miközben a vásznon különböző férfiarcok változnak. 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

¹⁰⁸ Kleist, „A marionettszínházról”, 144.

¹⁰⁹ Kérchy, „Last dance”.

¹¹⁰ Séllei Nóra, *Tükröm, tükröm... Írónők életrajzai a 20. század elejéről* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001), 21.

¹¹¹ Uo. 21.

nézésből merített élvezet két részre, aktív/férfi és passzív/női pólusokra bomlott. A meghatározó férfitekintet fantáziáját a stilizált női alakra projektálja”.¹¹² 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 mozgása 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* (2008) 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 másikként jelenik meg [...] majd a bábokat mozgó pálcák emberi húsba szűrődnek, és élő fejeket és végtagokat kényszerítenek külsőleg behatárolt mozgásra”¹¹³ – 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 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

¹¹² Laura Mulvey, „Vizuális öröm és narratív film”, ford. Muráth Rita in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal (Budapest: Osiris, 2002), 563.

¹¹³ Kérchy Vera, „Temetetlen testek a kortárs színpadán,” *Tiszatáj* (2015/07): 79–80.

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 LADÁNYI ANDREA ELŐADÁSAIBAN¹¹⁴

A magyar színházi életben kevés olyan női alkotóval találkozhatunk, aki mögött annyira izgalmas és sokféle ágazó pálya volt, van és lesz, mint Ladányi Andrea mögött. Karrierje a klasszikus balett-táncosok hagyományos útján kezdődött, ami később, külföldre távozásakor, Finnországban vett izgalmas fordulatot. Munkássága rendkívül szerteágazó, hiszen egyszerre táncos, rendező, koreográfus, fotómodell és filmszínésznő. Előadásaival és rendezéseivel számos díjat elnyert már, például a Kossuth-, a Liszt Ferenc- és a Harangozó Gyula-díjat is. „Nevéhez 111 főszerep, 78 színházi koreográfia, 15 táncfilm és 16 játékfilm kapcsolódik”.¹¹⁵ Már ezekből a számokból is kiderül, hogy Ladányi Andrea munkásságát megragadni és röviden összefoglalni lehetetlen vállalkozás lenne. A fejezet célja Ladányi Andrea néhány előadásán keresztül bemutatni, hogyan jelenik meg visszatérő motívumként az ember mint marionettbáb. Egy korábbi fejezetben már elemeztem a Markó-Valentyik Annával közösen készített *Alaine – Ideje a meghalásnak* bábelőadást, ezúttal pedig néhány táncszínházi munkájának (*Alice B.; olyan, mint a Szűz Mária, csak a feje lecsavarható; BL*) részletes bemutatásával vizsgálom a báb mint figura, illetve maga az ember, a táncoló test mint báb értelmezési lehetőségeit.

A 2005-ben bemutatott *Alice B.*¹¹⁶-t Jorma Uotinen finn rendező koreografálta és rendezte. Noha nem Ladányi a rendezője, az előadásnak a jelen vizsgálatba történő beemelését az indokolja, hogy az *Alice B.*-ben már megjelennek azok a témák és motívumok,

¹¹⁴ A dolgozat ezen fejezetének egy része megjelent: Bálint Zsófia, „Én táncolni fogok nyolcvan évesen is A táncoló test és báb kapcsolata Ladányi Andrea előadásaiban” in *THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia*, szerk. Jászay Tamás (Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, MASZK Egyesület, 2022), 167–180.

¹¹⁵ Farkas Mónika, „Négy fal közt is szabadon szárnyalva,” *Győrplusz*, <https://www.gyor-plusz.hu/gyor/egy-fal-kozt-is-szabadon-szarnyalva/>.

¹¹⁶ Cím: *Alice B.*, a bemutató dátuma: 2005.10.07., a bemutató helyszíne: MU Színház, rendező - koreográfus: Jorma Uotinen, zene: Apocalyptica, látvány: Jorma Uotinen, fény: Fésűs Zsolt, szereplő: Ladányi Andrea.

melyek a Ladányi által koreografált munkákra is jellemzőek. Az *Alice B.* egyetlen szereplője a Ladányi által megformált, révült, robotszerű mozgást imitáló magányos lény. A sötét, letisztult színpadon két, geometriai formát ábrázoló fényfolt, egy háromszög és egy téglalap között táncol ez az alak, „mint egy kifosztott bolygó utolsó túlélője”¹¹⁷. Ezt az értelmezést erősíti maga a szimbolikus zene is: az előadás alatt az *Apocalyptica* dalai csendülnek fel.

Ladányi mozgása félig élő, félig robotszerűen darabos. Vad, kapkodó mozdulatokkal járja körbe a teret, végtagjai mintha önálló életet élnének. Tánca, mozgása átmenetet képez az emberi és a gépi, a természetes és mechanikus mozdulatok között. A lágyabb, balettos mozdulatokat rángatózás követi, mintha valamilyen uralom alól igyekezne felszabadulni, küzd valami ellen, ami irányítani próbálja, visszahúzza a testét. Halász Tamás szerint Ladányi a táncával egy olyan karaktert hoz létre, aki képtelen betörni a hús-vér világunkba mesterségességének köszönhetően – mozdulatai meglepőek, virtuózak, de céltalanok, mint egy alkotó uralma alól elszabadult gépé – „nyomába ered a modelljének, az élő, eleven, hús-vér embernek. Formabontó, szinte fájdalmasan meglepő mozdulatai a köztesség állapotát teszik megfoghatóvá.”¹¹⁸ Horeczky Krisztina ezzel szemben a figura tárgyiasított szexualitását hangsúlyozza: „ott teremnek előttünk korunk tabu- és fétistárgyai, a szexuális segédeszközök. Guminő, gogo-girl. Japán pornóképregények (hentai), férfimagazinok, kifutók élőhalott modelljei.”¹¹⁹

Mindkét értelmezés magában hordozza a baba, az emberbáb, tehát a leendés lehetőségét. A koreográfia darabos mozgása, a végtagok különálló élete Ladányi testét egy marionettbábhhoz teszi hasonlatossá, aki küzd láthatatlan mozgatója drótjai ellen. Ladányi arca érzelemmentes, pusztán a teste és mozgása által közvetít. „Acélosan törekeny, gyerektestű démon. Kora nincs, csak a tekintete nem fiatal. Naiv és kiégett, egyszer olyan, mint egy eltévedt angyal, másszor, mint a szenvedély rángatta húscsomó.”¹²⁰ – jellemzi Tóth Ágnes Veronika *Amazon kőből* című cikkében. Ily módon értelmezhető a bugyi letolása, a kötélyszerű plafonról lelógó anyag és a testre tekert gumikígyó is, amik a láthatatlan drótok materializálódásaként fogva tartják őt. Ladányi szabadulna a köteleitől, ugyanakkor alternatíva hiányában mégis keresi azokat. Őrjöngő mozdulatokkal

¹¹⁷ Horeczky Krisztina, „Érzéki csalódások”, *Népszabadság* (2005. okt. 10): 16. <http://nol.hu/archivum/archiv380168-193153>.

¹¹⁸ Halász Tamás, „Forgóajtó a ketrecen”, *Színház* (2005/12): 27a.

¹¹⁹ Horeczky, „Érzéki csalódások”.

¹²⁰ Tóth Ágnes Veronika, „Amazon, kőből”, *Élet és Irodalom* (2005/43): 27.

tekeredik bele a kötélbe, majd tehetetlenül próbál kiszabadulni fogságából. Hasonlóképpen jelenik meg a bugyi is, amit bár letol magáról, a bokáján lógva akadályozza a mozgásban, illetve a gumikígyó, amit magára teker. Az előadás végén pisztolyt tart a fejéhez, a szívéhez, majd a nemi szervéhez, mozdulataiban továbbra is megfigyelhető a küzdelem a láthatatlan irányító ellen. Végső kétségbeesésében a pisztolyt a közönségre fogja.

Hogyan értelmezhető Ladányi emberbáb alakítása a kleisti szöveg keretei közt? A kérdés megválaszolásához Kleist szövegének Paul de Man által írt értelmezését használtam, aki szerint a táncos nem azonosulhat teljesen a tárggyal, vagyis a bábbal, mivel hiányzik belőle a test feletti teljes uralom. Szüksége van azokra a mozdulatokra, amelyek például az egyensúly megtartásáért felelősek. Hasonlóan nyilatkozik Jérôme Bel a kortárs táncosok mozgásáról: „most jelenlévő test(ek), amelyek még mozdulatlanul is mozognak, hiszen a bennük rejlő 'nyugalom' sosem statikus, sosem lokalizálható, de mindig táncol”¹²¹. Az *Alice B.* emberbábja Kleist de Man-i olvasatát erősíti a báb és az ember átmeneti állapotába illeszkedő, ingadozó, félig élő, félig mechanikus alak, tehát bábbá-leendő ábrázolásával. Ladányi kifejezéstelen arcú, látszólag üres babát alakít, azonban mozdulatai jelentésteliek, ahogy küzd a láthatatlan mozgató ellen. Szexbábu vagy baba, „antropomorf, emberalakba sűrített mechanizmus.”¹²²

Hasonlóan az *Alice B.*-hez egy mechanikus baba, bábbá-leendő táncos kerül a Ladányi Andrea által koreografált *olyan, mint a Szűz Mária, csak a feje lecsavarható*¹²³ című előadás középpontjába, amit 2005-ben mutattak be. Ladányi koreográfiája egyetlen táncosnőre, Kovács Martinára épít. A darabban keverednek a táncos jelenetek és a prózai szövegmondás, az előadás fő jellemzője a töredékesség, a montázs használata. Fontos eleme a szöveg, ami ritmusos, ismétléses és töredezett, egy montázs hazai és külföldi

¹²¹ Czirák Ádám, „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól” in *Kortárs táncelméletek*, szerk. Czirák Ádám (Budapest: Kijárat, 2012): 42.

¹²² Halász, „Forgóajtó a ketrecen,” 27.

¹²³ Cím: *olyan, mint a Szűz Mária, csak a feje lecsavarható*, a bemutató dátuma: 2005.01.27., a bemutató helyszíne: MU Színház, rendező - koreográfus: Ladányi Andrea, zene: Jam Zero, jelmeztervező: Benedek Mari, fény: Fésűs Zsolt, szereplő: Kovács Martina.

filmek részleteiből, például a Casablancából.¹²⁴ Ezek a szövegtöredékek „női portrévázlatokká, érzelmi-értelmi kollázsok szilánkjaivá állnak össze”¹²⁵: a színész nő hol prostituáltaként, hol nagyvilági nőként vagy cserfes tinilányként jelenik meg a néző előtt.

Az előadás tere az *Alice B.*-hez hasonlóan zárt és fullasztóan szűk. A díszlet egy fotórealisztikusan lefestett hátsó ajtó, előttte egy tornapad, ami a térből való kijutást lehetetlenné teszi. Kovács Martina többször is nekifeszül az ajtónak, testét annak festett kereteibe törve, de szabadulásra ily módon nincsen lehetősége. Tánca hol kislányosan energikus, hol kihívóan nőies, ugyanakkor kétségbeesett szabadságvágy és magány jellemzi. Az általa elmondott szövegekre is hasonló kettősség jellemző: a szex és a halál körül forognak. Mozdulataiban folyamatosan jelen van a testiség, „bármilyen kezd, a vége egy szeretkezési aktust imitáló, rázkódó mozgássorba torkollik”.¹²⁶ „Minden autóban csináltam már” – csicsergi kislányosan a táncosnő egy láthatatlan címzettnek. A címzett lehet a néző, akihez Kovács Martina folyamatosan kibeszél, esetleg „egy ajtó mögött lapuló, vagy lehet, egyáltalán nem létező nemtelen lénynek monologizál. A nemtelenség (vagy inkább kétneműség) hangsúlyozása tudatos az alkotó részéről”¹²⁷. Monológiát azonban címezheti egy kis fabábnak is, az egyetlen dolognak, amihez bármiféle kapcsolat fűzi. A férfialakot formázó, arctalan baba a magány jelképeként jelenik meg az előadásban, az élő kapcsolat hiányaként, pótlékként, akit a lány puszilgathat, kezét foghatja, ölelgetheti.

A másik, a férfi egy játékbábu képében jelenik meg a színen, akár a Diótörő egy kései utóda is lehetne, azzal a szépséghibával, hogy nem kel életre, a földön fekvő lány hiába beszél hozzá, és fogja a kezét. Nem elevenedik meg az olyan kérdések hallatán sem, hogy tudja-e, melyik a tíz leggyakoribb betegség.¹²⁸

A báb használata ebben az esetben, akárcsak a *Kokoschka babája* eredeti történetében a hagyományos nyugati sztereotípiáknak megfelelően értelmezhető: egy játékbaba,

¹²⁴ Halász Tamás, „Portrékollázs és csoportkép – Ladányi Andrea koreográfiái –la dance company”, *Ellenfény* (2005/3): 32-34, <http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2005/3/1633-portrekollazs-es-csoportkep?layout=offline>.

¹²⁵ Uo.

¹²⁶ Sebők Bori, „6913 és a feje lecsavarható – Ladányi Andrea két koreográfiája a MU Színházban”, *kontextus.hu*, 2005.

¹²⁷ Kutszegi Csaba, „Számos cím: Ladányi Andrea duplája a MU Színházban”, *Magyar Hírlap* (2005. jan. 29): 21.

¹²⁸ Sebők, „6913 és a feje lecsavarható”.

vagyis egy pótlék, akit/amit a koravén kislányt alakító Kovács Martina fantáziái és igényei töltenek fel szereppel és funkcióval. Az előadás során a báb látszólag csak a népi játékokat idéző bábu formájában jelenik meg egészen a darab végéig. Az utolsó jelenetben azonban, mikor a főszereplő nőalak elkeveredik a megjelenő arctalan alakok tengerében, hirtelen megakad a népszerű szexpózok sorolásában. Mint amikor a lemez megakad a lejátszóban, szaggatottan ismételteti az utolsó szavakat, szótagokat, miközben a mozgás is darabossá válik. A jelenet felveti a táncosnő mint robot, szexbaba vagy cybernő értelmezési lehetőséget. Hasonlóképpen az *Alice B.-hez az olyan, mint a Szűz Mária, csak a feje lecsavarható* című előadásban egy drótok nélküli átmenetet képező bábbá-leendő alak kerül a főszerepbe.

Az elemzett előadásokhoz, illetve a *Kokoschka babájához* hasonlóan az emberbáb színreviteleként is értelmezhető Ladányi Andrea és Borlai Gergő 2008-ban bemutatott közös előadása, a *BL*.^{129,130} 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 párbeszédbbe: Borlai egyes jeleneteknél mint irányító diktálja Ladányi lépéseinek ritmusát, később ő alkalmazkodik a táncosnő mozdulataihoz, olykor pedig a kettő tökéletes összhanggá olvad.

Az előadás két értelmezési lehetőséget vet fel: egyrészt a test mint hangszer, amin játszani lehet értelmezését, 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, illetve tágítható a tér. A koreográfia is az utóbbi értelmezést erősíti, Ladányi a testét a dobok ritmusára mozgatja, olyan összhangban, ami azt a hatást kelti, mintha a zenész mozdulatai irányítanák. A zene és a test mozgása fokozatosan összeolvad a produkció során: az előadás első jeleneteiben a közös

¹²⁹ 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.

¹³⁰ A dolgozat ezen fejezetének egy része megjelent: Bálint Zsófia, „Az emberi test és a báb kapcsolata”, *Theatron* (2023/2): 120–132.

ritmusra mozgás jelenik meg, később azonban a zenész és a táncos teste egy közös mozgatsorban egyesül. 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 meglehne rá. Borlai és Ladányi mozdulatai tökéletesen szimmetrikusak, akár a bábosé és az általa mozgatótt bábé, de a szerepek felosztása nem egyértelmű egészen az előadás utolsó tételéig.

Ladányi mozdulatai megidéznek a dróton mozgatható marionett alakját: kigyózó, 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 hangszeren. Ladányi arcjátéka és mozdulatai megidéznek azt az élőbáb fogalmat, amit Kérchy Vera Jeles András rendezései kapcsán így jellemez:

a szenvelgő színész jelenik meg kifejezésten, szerep nélküli babaként, vagyis az ember „marionettkedik” sikertelenül. Ilyenkor a babát emberi tekintete, és felfel-sejlő szenvelgése teszi kísértetiessé, a marionettet tartó zsinórok nem feszülnek kellően, a test túlmozgásai összegubancolják azokat.¹³¹

Az elemzett jelenetben Ladányi megkísérli elbábosítani saját testét azáltal, hogy ernyedő végtagokkal és kifejezésten arccal ül, akár a Kleist és Craig által megálmodott marionettek. A *Kokoschka babája* 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”.¹³² Az élő test tökéletesen engedelmes bábbá válása elérhetetlen idea

¹³¹ Kérchy Vera, *A de man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*, PhD-értekezés, Szeged, 2010, 240.

¹³² Kérchy, „Jeles András élő”.

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 ernyedtt, irányított mozdulatai és merev tekintete inkább élő marionett létére utal-e. Ez a fajta bizonytalanság, a határok átlépése az, amit a poszt-humanista elméletek emberen túlinak¹³³ 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 bábja* 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 élettelenné válni, sikertelenül.

VII. BÁBBÁ-VÁLÁS, MINT KÜLFÖLDI TREND¹³⁴

Dolgozatom egyik fő kérdéseként említettem, hogy az emberi test bábbá válásának kérdése megjelenik-e külföldi bábszínházak és táncszínházak előadásaiban. A kutatást egyrészt egy külföldi tanulmányút segítségével, másrészt a Magyarországon megrendezett Abstract I. Budapesti Nemzetközi Bábfesztivál keretei között végeztem. A külföldi tanulmányúton módomban állt a 2023. áprilisában Dublinban megrendezett Aerowaves Spring Forward Festivalon részt venni és számos külföldi táncelőadást megtekinteni, melyek közül több produkcióban visszatérő témaként jelenik meg a marionettként mozgó ember.

Az ukrán származású táncos, Deyan Georgiev szóló előadása, a *Wired* a zsinóron rángatott ember toposzát idézi meg. Egy hideg fény által megvilágított szürke térben egy

¹³³ Darida, „Poszthumán”, 59.

¹³⁴ A dolgozat ezen fejezetének egy része megjelenés alatt van *A poszthumán báb elemzési lehetőségei* címen a 2023-as SZITU konferencia kötetben.

férfi áll egyedül, mint egy elpusztult világ utolsó túlélője. A jeges fények egy olyan színpadra összpontosítanak, amely tele van piros húrokkal és zsinórokkal. A színész mozgólatai lassúak, ahogy beletekerekedik a húrokba, majd kitekerekedik azokból. Testét az ízületeinél hajlítja, utalva a bábmozgás fizikai jellemzőire. „Sötétben állva, testét a színpadot átszelő tucatnyi skarlátvörös kábelbe gabalyítva, lassú és frenetikus gesztusokkal egyaránt felfedezi a szűk teret. A rugalmas, infravörös sugarakból álló hatalmas pókhálóból hipnotizáló hullámok és rezgések áradnak”¹³⁵ – írja kritikájában Callysta Croizer. A *Wired* által felidézett bábkép, hasonló a Jorma Uotinen által rendezett és koreografált *Alice B.* képéhez: egy robotos-bábos mozgású antropomorf hibrid kerül középpontba. Georgiev a mozgás során a zsinórokba tekeredés és az ízületeinél mozgatható marionettmozgás által igyekszik átlényegülni, tehát a bábbá-leendés jelenik meg az előadásban. A táncos, hasonlóan a Ladányi által megformált alakhoz igyekszik szabadulni a zsinóroktól, az előadás egy pontján el is tépi azokat, de szinte azonnal újabb húrokat, újabb börtönt keres magának. A *Wired* tehát a marionett kiszolgáltatottságának megmutatásával igyekszik átlényegülni, de az ábrázolás nem lép el a húrok és/vagy manipuláció sztereotípiájának felvillantásától.

Egészen másfajta mozgás által, de szintén az antropomorf bábokat idézi meg a francia társulat, Compagnie Les Vagues - Joachim Maudet *Welcome* című előadása. A három táncos meredten egy irányba néző, mozdulatlan arca olyan hatást kelt, amikor egy bábszínházi előadás során halljuk, hogy valahonnan érkezik a hang, de a báb arca mozdulatlan. A néző a bábszínház absztrakciónak megfelelően elhiszi, a báb beszél, annak ellenére, hogy maga az élettelen anyag (amire de Man is felhívja a figyelmet tanulmányában) nem mozog. Ezt az absztrakciót kísérli megmutatni táncosok mozgásán keresztül a *Welcome*. Ahogy az előadás három táncosa lassan elmozdul egymás felé a térben, egyetlen arcizmus sem mozdul, beszédük, üdvözléseik elnyújtottak: olyan, mintha azok a szavak, amik kiáramlanak a szájukon, nem is tőlük származnának. A bábbá-leendés így módon az arcok rezdületlenségében és a merev tartásban nyilvánul meg, ugyanakkor az ábrázolás átmenetisége itt is megjelenik. A tökéletes bábbá-válás ezúttal is elérhetetlen állapot, amire Kleist ironikus olvasata is utal: az előadásban a táncosok testének remegése, illetve a súlypontáthelyezéskor észrevehető az egyensúlykeresés, vagyis a szenvelgés folyamatos jelenléte. Az előadás utolsó jelenetében a tárgy bábszínház idéződik meg,

¹³⁵ Callysta Croizer, „Wired”, *Springback Magazine*, saját fordítás, <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/wired-devan-georgiev/>.

amikor a táncosok kinyújtott nyelvük által mutatnak be koreográfiát. Mintha saját testrészüket használnák bábként: nyelvek egyfajta általuk mozgatott, de különálló részként kezdenek élni.

A pálcás marionettek mozgását idézi meg a francia Structure-couple (Lotus Eddé Khouri és Christophe Macé) *Believe* című előadása. A színpadon egy férfi és egy nő áll, akik folyamatosan ismétlődő zenére különös remegő, rezgő mozgást végeznek. Ezek mozdulatok és energiák, mintha a középpontjukból indulnának ki, megremegtetve tehetetlen végtagjaikat. Mozdulataik azt a fajta marionett mozgást idézik meg, amit a Budapest Bábszínház vezetőpálcás marionettként definiál: „a báb fejéből merev fémpálca vezet a kereszthez, így a test közvetlen módon mozgatható, a többi testrészt pedig zsinórok segítségével kontrollálja a bábszínész.”¹³⁶ A táncosok mozgásából egy párharc koreográfiája formálódik, ami a kalimpáló végtagokban és a nagy energiákkal visszafogott mozgásban jelenik meg. A harc a szabadulni próbáló marionett, vagy a bábbá-leendő táncos és – hasonlóan az *Alice B.* és a *Wired* előadásaihoz – az irányítást nem engedő láthatatlan mozgatók között, akik folyamatosan újraindítják a zenét, ezáltal kényszerítve mozgásra a táncosokat/bábokat. „A torzítások észrevétlenül kúsznak be - elakadt felvételek visszajátszása, zajtorzítások -, és a páros állandó remegését könyök elcsúszások, viszkető zavarok, sőt pillanatnyi szünetek szakítják meg. Olyan, mintha egy merev szerkezetet látnánk, amelyet belülről ráznak meg.”¹³⁷ – írja Sanjoy Roy kritikájában.

A báb és a robotszínház közös gyökereit idézi meg az orosz származású Tamara Gvozdenovic által koreografált *Metronomia* című táncelőadás. A sötét térben, Kangding Ray gépies dubstep zenéjére hat antropomorf lény mozog tökéletes egységben. „A mozgásminták újra és újra (és újra) ismétlődnek, azonos alakúak és szerkezetűek, de különböző irányokba, különböző időpontokban, az autonómia illúzióját keltve egy korlátozó világban.”¹³⁸ Mozdulataik gépiesen, érzelemmentesen ismétlődnek. Mintha robotok vagy egymás után felhúzott babák mozognának körbe-körbe, arcuk mereven egy irányba

¹³⁶ Az idézet forrása a Budapest Bábszínház hivatalos oldalán érhető el: <https://budapestbabszin-haz.hu/babtipusok>. (2023.09.13.)

¹³⁷ Sanjoy Roy, „Believe”, *Springback Magazine*, saját fordítás, <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/believe-structure-couple-lotus-edde-khouri-christophe-mace/>.

¹³⁸ Kelly Apter, *Metronomia*, saját fordítás, <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/metronomia-tamara-gvozdenovic-kangding-ray/>.

mered. „A *Metronomia* című előadásban, amely egyfajta koreográfiai gépezet, a hat fehér ruhás táncos számára végig a tik-tak-tak-tik-tak típusú idő uralkodik”¹³⁹ – írja Sanjoy Roy. A táncosok mozgása átmeneti állapotként olvasható, mivel hasonlóan az Uotinen által koreografált *Alice B.*-hez félig ember-félig kiborg lények, robottá-leendő emberek kerülnek a középpontba. A táncosok nem néznek egymásra, sem a nézőkre, a mozdulatok mégis szinkronban vannak, vagy kiszámoltan elcsúsztatottak. A leendés átmeneti állapotát a szinkron mozdulatok időnkénti tévesztése érzékelteti, ezáltal jelenik meg a tökéletesen programozott mozgás, vagyis a teljes bábbá/robottá válás elérhetetlensége. Az előadás hasonlóan az *Alice B.*-hez egy lehetséges vízióként is értelmezhető a jövőről, a mesterséges intelligencia által uralt színházról.

A hibrid báb, a poszthumán és transzhumán témája áll Duda Paiva *Bruce Marie*¹⁴⁰ című bábelőadásának középpontjában, amit az Abstract I. Budapesti Nemzetközi Bábszínházi Fesztiválon is bemutatott. Az előadás nemcsak ábrázolásában, hanem témájában is a hibriditás kérdését helyezi középpontba. Noha a szakirodalmak transzhumanizmus szempontjából elemzik, a darab bábotológiai megoldásai felvetik a poszthumanizmus szempontú elemzés lehetőségét is. Francesca Ferrando *Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, matehumanizmus és az új materializmusok*¹⁴¹ című tanulmányában összegzi a két elméleti irányzat közti különbséget: „[c]saknem azonos emberképpel dolgoznak, mely szerint az emberi állapot rögzítetlen és változó, azonban nem ugyanazokat az elméleti alapokat és perspektívákat osztják”.¹⁴² A transzhumanizmus szerint az ember átfogalmazásának leghatékonyabb módja a tudományon és a technológián alapszik¹⁴³, míg a poszthumanizmus elmélete magába foglalja a technológiai, de például biológiai átfogalmazást is. „A fajközpontúság (speciesm) minden formájának kritikája alkotja a poszthumán kritikai megközelítés egyik legfontosabb ismervét”¹⁴⁴ – írja

¹³⁹ Sanjoy Roy, *Metronomia*, saját fordítás, <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/metronomia-tamara-gvozdencovic-kangding-ray/>.

¹⁴⁰ Cím: *Bruce Marie*, a bemutató dátuma: 2021., rendezte: Duda Paiva, Neville Tranter, koreográfus: Duda Paiva, zeneszerző: Flip Noorman, Wilco Alkema, díszlet- és jelmeztervező: Tessa Verbei, fény: Mark Verhoef, technika: Mark Verhoef, szereplő: Duda Paiva.

¹⁴¹ Francesca Ferrando, „Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, matehumanizmus és az új materializmusok”, ford. Lovász Ádám, *Helikon* (2018/4): 394–404.

¹⁴² Uo. 394.

¹⁴³ Uo. 395–396.

¹⁴⁴ Uo. 399.

tanulmányában Francesca Ferrando. Az általam használt poszthumán fogalom az emberen túli ábrázolásokat jelöli, ezért az elemzett előadásokat a nagyobb kategória, a poszt-humanizmus felől közelítettem meg. Duda Paiva előadása tehát bábontológiai szempontból ugyanúgy olvasható a transzhumanizmus, mint a poszthumanizmus fogalma felől, ezért elemzésemben ez utóbbi fogalmat használom.

A *Bruce Marie* dolgozatom egyetlen előadása, amelyben az emberen túliság témája nemcsak bábtechnikájában, vagy bábhasználatában, hanem témájában is megjelenik. Az előadás tere egy furcsa, talán jövőbeli laboratórium, ahol Bruce Marie, egy időszódó drag queen takarít. Az identitás szétesése már a Duda Paiva által alakított Bruce Marie alakjában megjelenik. Széthasadt személyiségének két oldala: Bruce, a férfi és Marie, a nő folyamatosan vitatkozik egymással. Hasonló jelenség tanúi vagyunk az *Alaine – Ideje a meghalásnak* előadásban is, de míg az *Alaine*-ben az idősebb én báb formájában jelenik meg, addig Duda Paiva egymaga alakítja mindkét személyiséget. A laboratóriumban korábban állatkísérleteket folytattak, így fejlesztettek ki egy chipet, ami által az állat, vagyis egy Muffin nevű majom halhatatlanná és intelligenssé vált. Az előadás ily módon történeti síkon is tárgyalja a leendő témáját, ahogy Duda Paiva a mozgatott bábbal eljátszik egy emberré-leendő majmot, aki maga is egy drag queen attribútumait igyekszik magára venni, táncol és énekel. Hasonlóan a *Kokoschka babájához* a mozgató és a mozgatott táncjelenete felveti Kleist esztétikai, illetve ironikus olvasatának lehetőségét, ahogy a Paiva által mozgatott majom olykor nagy emelkedéseket és légiess mozdulatokat hajt végre, olykor élettelen anyagként csuklik össze. A báb élettelen tárgy létére utal a darab azon jelenete, amikor Bruce Marie egy óvatlan pillanatban kettétépi a majmot. A narratíva szintjén ez a mozzanat értelmezhető a chip halhatatlanná tévő hatásaként is, hiszen a majom továbbra is beszél, bábontológiai szempontból azonban a báb élőhalottságát, kísértetiességét mutatja meg.

Az előadás a beültetett chip által intelligenssé vált majom története által beemeli a hibrid-kiborg olvasat lehetőségét, ahogy a technológia által a majom beszélni, táncolni és énekelni tanul. Ezzel szemben bábontológiai szempontból egyetlen jelenetben vetődik fel a hibrid emberbáb értelmezés: amikor Duda Paiva a kettétépett majom felsőtestét a derekánál fogva magára rögzíti. Egy jelenet erejéig heterogén identitás jön létre, amikor Paiva táncolni kezd a derekára erősített bábbal, ugyanakkor hasonlóan az *Alaine*-hez ez a hibrid kiborg identitás is sérül. Az *Alaine*-ben Markó-Valentyik Anna alakítja Polcz Alaine fiatalabb, az időse báb segítségével pedig eljátssza az idősebb ént, ily módon

a tánckoreográfiáknál érzékelhetően megváltozik a mozgás intenzitása, attól függően, hogy éppen melyik én táncol. A *Bruce Marie* esetében a rákapcsolt majom teljesen elnyeli Bruce Marie énjét, tehát a heterogén identitás értelmezés sérül, viszont a hibrid identitás nem, hiszen látható ahogy az alapvetően korlátok nélküli, de élettelen báb az összekapcsoltság miatt élővé és az emberi test korlátaival rendelkezővé válik. Mint Duda Paiva is nyilatkozza a Deszkavíziónak adott interjújában: az előadás „[a]bból az ötletből indul[...] ki, hogy mi történne, ha létezne egy olyan chip, amelynek a segítségével az emberek túlléphetnek a test fizikai korlátaiban”.¹⁴⁵ Ez a hibrid identitás azonban csupán egyetlen jelenet erejéig jelenik meg, a báb és a táncos teste ezután szétválik és visszaállnak a korábban áttört határok.

Korábban említettem, hogy a majom humánuma az emberré-leendés olvasatát veti fel a narratíva szintjén. Még a történeti síkon maradva megjelenik a bábbá-leendés értelmezés is, a majom és az őt létrehozó professzor esetében, aki láthatatlan mozgatóként a chip segítségével folyamatosan irányítja és manipulálja Muffint. Hasonlóan bábbá-leend Bruce Marie is abban a jelenetben, amikor, miközben menekülni próbál a laborból, beletekeredik az ott lógó ketrecek zsinórjaiba. Duda Paiva ebben a táncjelenetben a mozgás által utánozza a bábokat, ahogy karjait a zsinórokba tekerve és az ízületi pontoknál hajlítva marionetteket idéző mozgást végez. A koreográfia megidézi a dróton rángatott marionett toposzát, ahogy Paiva a mozgás által bábbá-leend. A jelenet tehát bábontológiai szempontból, illetve a narratíva síkján is beemeli az emberbáb kérdését, ahogy fokozatosan egyre nyilvánvalóbbá válik, a professzor és a labor rejtélyes vezetői láthatatlan mozgatókként nemcsak Muffint, hanem Bruce Marie-t is manipulálják, irányítják.

Duda Paiva *Bruce Marie* című előadása tehát mind témájában, mind bábhasználatában foglalkozik az ember és a báb, a hibrid és a kiborg ontológiai kérdéseivel. A megvalósítás és a történet szintjén megjelenő kérdések egy komplex, a poszthumanizmus és a transzhumanizmus szempontjából is termékenyen olvasható előadást alkotnak.

A fejezet célkitűzéseként jelöltem ki, hogy a bemutatott külföldi előadások elemzésével megválaszoljam a kérdést: tekinthető-e külföldi trendnek az emberi test bábbá válásának témája? Noha az előadások természetesen nem tekinthetőek reprezentatív min-tának, mégis mindegyiket nemzetközi platformként hirdetett eseményeken láthattam.

¹⁴⁵ Flaisz János, „Vonzanak a személyes történetek – Interjú Duda Paivával”, *Deszkavízió*, <https://deszkavizio.hu/vonzanak-a-szemelyes-tortenetek-interju-duda-paivaval/>.

Az elemzett előadások rendkívül széles palettán mozognak: francia, holland, bolgár és orosz produkciók. Ezek alapján tehát elmondható, hogy az ember test bábbá válása és az emberbáb hibrid ábrázolása egyre gyakoribb témaként bukkan fel, mind az európai bábszínházak, mind a táncszínházak előadásaiban.

VIII. ÖSSZEGZÉS

A kutatás kezdetén a vizsgált előadások csak Ladányi Andrea által táncolt és koreografált előadásokra korlátozódtak, majd később terjedtek ki más táncszínházi alkotók munkáira, mint például Gergye Krisztián. Az elemzés fő kérdése ekkor az volt, hogy a táncosok mozgásában és mozdulataiban hogyan jelenik meg a báb, hogyan imitálják például a marionettet a színpadon. A vizsgálódást, elsősorban az *Alaine – Ideje a meghalásnak* kapcsán, kiterjesztettem olyan bábszínházi előadásokra, amelyben nagy szerepet kap a tánc, illetve a mozgás, így beemeltem bábszínházi, mozgásszínházi produkciókat is az elemzésbe. A felvetett kérdéseket később lehetőségeimhez mérten tovább bővítettem külföldi előadásokra is, azt vizsgálva, hogy magyar előadásoknál már elemzett technikák és megoldások az emberbáb színpadi ábrázolására megjelennek-e ezekben az előadásokban, vagyis tekinthető-e a báb-ember összeolvadás egyfajta trendként. A bemutatott előadásokból kitűnik, hogy a báb és ember kapcsolatának vizsgálata visszatérő témaként jelenik meg az európai színházakban.

Dolgozatom nem törekszik a téma átfogó vizsgálatára, csupán néhány elemzésen, esettanulmányon keresztül felvillantja a bábszínházi és táncszínházi előadások emberbáb szempontú bemutatásának lehetőségét. A téma részletesebb és alaposabb vizsgálatának két útja rajzolódik ki. Az egyik irány az emberi test bábbá válásának és a bábbá-leendésnek elmélyültebb vizsgálata hazai és külföldi táncszínházakban. A kutatás egyik fő kérdése ebben az esetben, hogy tánc és báb kapcsolatának ábrázolása milyen tendenciákat mutat, milyen típusokba rendezhetőek ezek a produkciók. A másik lehetséges út a hibrid emberbáb megjelenésének kutatása bábszínházi előadásokban. A fő irányvonal továbbra is a tendenciák, típusok kérdése, ugyanakkor érdekes elemzési lehetőséget mutat az a gyakorlat a bábelőadásokban, amikor a mozgató az egyik jelenetben a báb szerepébe lépve színészként játszani kezd, majd a következő jelenetben visszaadja a szerepet a bábnak, és újra mozgatóként jelenik meg. Ez a szerepcserélgetés jelenik meg például a Budapest Bábszínház két újabb előadásában, a *Frankensteinben* (2022) és a

Dekameron 2023-ban (2023) is. A dolgozatban felvetett kérdések csak az alapját adják egy részletesebb és elmélyültebb kutatásnak, ami akár doktori disszertáció témája is lehet.

Összegezve: a báb és az emberi test közös ábrázolása rendkívül sokféle módon jelenik meg a kortárs magyar és külföldi báb-, és táncszínházakban. 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. Százalékos arányban elmondható, hogy az előadásokban inkább a bábbá-leendés témája jelent meg. A bábbá-leendés szempontjából elemeztem *A boldog herceg*, a *Kokoschka babája*, az *Alice B.*, az *olyan, mint szűz Mária csak a feje lecsavarható*, a *BL*, a *Wired*, a *Welcome*, a *Believe* és a *Metronomia* című előadásokat, míg az *Alaine – Ideje a meghalásnak* és a *Bruce Marie* esetében a hibrid emberbáb ábrázolásokat mutattam ki.

A báb és az ember egy testen való osztozása külföldi kortárs bábművészek munkásságával is kapcsolatba hozható, ahogy például az *Alaine – Ideje a meghalásnak* előadás bábhasználata megjelenik Duda Paiva 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 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

- Apter, Kelly. „Metronomia.” *Springback Magazine*. <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/metronomia-tamara-gvozdenovic-kangding-ray/>.
- „Bábtípusok”. *Budapest Bábszínház*. <https://budapestbabszinhaz.hu/babtípusok>.
- Brendenal, Silvia. „A báb, a figura – a dolog.” Fordította Lázár Helga. In *A dolgok színháza*, Szerkesztette Markus Joss, Jörg Lehmann. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019. 17–22.
- Burke, Paul. „Paul Burke reviews Kokoschka’s Doll by Afonso Cruz.” *European Literature Network*. <https://www.eurolitnetwork.com/rivetingreviews-paul-burke-reviews-kokoschkas-doll-by-alfonso-cruz/>.
- Craig, Edward Gordon. „A színész és az übermarionett”. Fordította Szántó Judit. *Színház* (1994/9): 34–49.
- Croizer, Callysta. „Wired.” *Springback Magazine*. <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/wired-devan-georgiev/>.
- Cruz, Afonso. *Kokoschka babája*. Fordította Bense Mónika. Budapest: Typotex Kiadó, 2014.
- Czirák Ádám. „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól.” In *Kortárs táncelméletek*. Szerkesztette Czirák Ádám. Budapest: Kijárat Kiadó, 2012. 9–48.
- Darida Veronika. „A dehumanizáció színpadai.” In *Filozófusok bábszínháza*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020. 66–76.
- . „Edward Gordon Craig és a mozgás színterei.” In *Színház–utópiák*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2010. 131–152.
- . „Csehov-epilógus (Végjáték): Ványa bácsi.” In *Jeles András és a katasztrófa színháza*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2014. 55–57.

- „Kiűzött angyalok.” In *Filozófusok bábszínháza*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020. 150–154.
- „Poszthumán színterek.” In *Filozófusok bábszínháza*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020. 53–65.
- „Túl a táncon.” In *Filozófusok bábszínháza*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020. 155–163.
- Ellinger Edina. *Szubjektív objektum A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótűndér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*. Doktori Értekezés. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017.
- Ferrando, Francesca. „Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, matehumanizmus és az új materializmusok.” Fordította Lovász Ádám. *Helikon* (2018/4): 394–404.
- Flaisz János. „Vonzanak a személyes történetek – Interjú Duda Paivával.” *Deszkavízió* <https://deszkavizio.hu/vonzanak-a-szemelyes-tortenetek-interju-duda-paivaval/>.
- Deleuze, Gilles–Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus*. Fordította Brian Massumi. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1980.
- De Man, Paul. „Eszttétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje.” Fordította Beck András. *Enigma* (1997/11–12.): 80–98.
- Farkas Mónika. „Négy fal közt is szabadon szárnyalva.” *Győrplusz*. <https://www.gyor-plusz.hu/gyor/negy-fal-kozt-is-szabadon-szarnyalva/>.
- Földényi F. László. „A halál és az übermarionett.” *Jelenkor* (2012/1.): 1345–1352.
- Kutszegi Csaba. „Számos cím: Ladányi Andrea duplája a MU Színházban.” *Magyar Hírlap* (2005. jan. 29.).
- Gimesi Dóra. *Háromdimenziós hősök A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*. Doktori Értekezés. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016.
- Győrffy László. *Poszthumán stratégiák – Transzgresszív etika és esztétika a kortárs testábrázolásban*. DLA értekezés. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2022.
- Halász Tamás. „Forgóajtó a ketrecen.” *Színház* (2005/12): 27–29.
- „Portrékollázs és csoportkép – Ladányi Andrea koreográfiái –la dance company”. *Ellenfény* (2005/3): 32–34.
<http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2005/3/1633-portrekollazs-es-csoportkep?layout=offline>.
- Haraway, Donna J. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években.” Fordított Kovács Ágnes. *Replika* (2005/11): 107–139.
- Horváth Márk, Lovász Ádám, Nemes Z. Márió. *A poszthumanizmus változatai*. Budapest: Prae Kiadó, 2019.
- Hutvágner Éva. „Határesetek.” *Art Limes* (2017/6): 67–73.

- Joss, Markus. „Új testeket a színpadra – a történeti avantgárdok színháza.” Fordította Lázár Helga. In *A dolgok színháza*. Szerkesztette Markus Joss, Jörg Lehmann. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019. 171–177.
- Kleist, Heinrich von. „A marionettszínházról.” Fordította Petra-Szabó Gizella. In *A dolgok színháza*. Szerkesztette Markus Joss, Jörg Lehmann. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019. 139–145.
- Kérchy Vera. *A de man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*. PhD-értekezés. Szeged, 2010.
- „A marionettszínházról mint színházelmélet.” In *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*. Szerkesztette Török Dalma. Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 2016. 76–83.
- „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei.” *Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat* (2010/1). <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>.
- „Jeles András élő marionettszínháza.” *Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat* (2008/2). <https://www.apertura.hu/2008/tel/kerchy-jeles-andras-elo-marionettszinhaza/>.
- „Last dance with Mrs. Mahler”. *Revizor*. <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/6117/gergye-krisztian-tarsulata-es-gloria-benedikt-kokoschka-babaja>.
- „Temetetlen testek a kortárs színpadán.” *Tiszatáj* (2015/07): 77–81.
- Kocsis Eszter Angéla. „Animatronika – bábművészet és technológia.” *Theatron* (2021/3): 144–149.
- Láposi Terka. „A drámai alak és a báb-test színpadi létezése.” *Drámapedagógiai magazin: A Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája* (2010/2): 27–32.
- Lőrinczi Máthé Rozália. *Az ember és báb viszonya a színházi műfajokban*. Marosvásárhely: UArtPress, 2014.
- Makonj, Karel. „A holt anyag életre nem keltésének csodája, avagy néhány megjegyzés a tárgyszínház ürügyén.” Fordította G. Kovács László. In *uő. Od loutky k objektu. Prazská scéna*. 2007. 126.
- Nánay István. „Az elmúlás méltósága – Elaine – Ideje a meghalásnak.” *Revizor* <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/elaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhaz>.
- Mulvey, Laura. „Vizuális öröm és narratív film.” Fordította Muráth Rita. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerkesztette Bókay Antal. Budapest: Osiris Kiadó, 2002. 560–568.
- Nemes Z. Márió. „Ember, embertelen és ember utáni.” *Helikon* (2018/4): 375–393.
- Ölbei Livia. „Angyal vagy fecske.” *Ellenfény* (2019/2.): 47–48.
- Rosner Krisztina. „Programozott érzelmek.” *Színház* (2015/3): 43–45.

- Roy, Sanjoy. „Believe.” *Springback Magazine*. <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/believe-structure-couple-lotus-edde-khour-christophe-mace/>.
- Roy, Sanjoy. „Metronomia.” *Springback Magazine*. <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/metronomia-tamara-gvozdencovic-kangding-ray/>.
- Sebők Bori. „6913 és a feje lecsavarható – Ladányi Andrea két koreográfiája a MU Színházban.” *kontextus.hu*. 2005.
- Sélei Nóra. *Tükröm, tükröm... Írók életrajzai a 20. század elejéről*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001.
- Tóth Ágnes Veronika. „Amazon, kőből.” *Élet és Irodalom* (2005/43).
- Younge, Janni. „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein.” *Critical Stages*. <https://www.criticalstages.org/19/reconfiguring-being/>.