

Női testek a bábszínpadon

ANTAL-BACSO BORBÁLA

BRANGAENE: (*belebújik a díszruhába*) És most mit csináljak?

TRISZTÁN: Most már semmit. Innentől kezdve már csak történnek veled a dolgok.¹

Mikor a *Trisztán és Izolda* Budapest Bábszínházi előadásában² Brangaene magára ölti a díszruhát, hogy a nászéjszakára átvegye Izolda helyét Marke király ágyában, Trisztán pontosan körülhatárolja, mit várnak el a lánytól: teljes passzivitást. Felmerül a kérdés: a megmentendő királylány szerepén kívül milyen lehetőségei vannak egy nőnek a bábszínpadon? Hogyan válhat valaki aktív hősnővé egy történetben, hogy ne csak történjenek vele a dolgok? Egyáltalán, milyen egy női bábtest? Melyek azok a sztereotip külső karakterjegyek, amelyek segítik a test nőként való azonosítását? És mire kell és lehet használni egy nemi identitással is rendelkező bábtestet? Ezekre a kérdésekre keresi a választ ez a tanulmány a Budapest Bábszínház 2010 utáni néhány előadásának vizsgálatán keresztül.

Előbb azonban álljon itt egy újabb kérdés: miért kellene bármire is használni egy testet? Egy emberi testnek nincs természetéből fakadó használati funkciója, akár nő, akár férfi, a teste „csak” a teste (és nem kell feltétlenül állnia, feküdnie, futnia stb.). Egy báb testének viszont elsősorban funkciója van:

mindenképp meg kell mozdulnia, ha lába van, akkor lépnie kell, egy átfordulás mario-nettnak át kell fordulnia stb.³ S nincs ez másként akkor sem, ha a bábtest a színpadon női identitással bír. Ebből a szemszögből nézve a bábszínpadi nők tárgyasítottak: bábok, az előadáshoz kialakított (kifaragott), funkciós testtel. Ugyanakkor ezek a hősnők nőiesített tárgyak, akik tárgyiasságukban, a testükben rejlő képességeikben, funkcióikban élnek és jelenítik meg nőiességüket. „A biológiai nem – mind az egy nemre, mind a két nemre épülő felfogásban – szituációfüggő: csakis a társadalmi nem és a hatalom fölött folyó harc kontextusában értelmezhető.”⁴ Bár nagyon nehéz a bábok esetében biológiai és társadalmi nemről beszélni, éppen ez a szituációfüggőség írja le a legjobban a nemüket. A bábok nemekkel rendelkező tárgyak, a nemüket pedig a történetben betöltött szerepük és a(z) életüket irányító hatalommal való viszonyuk határozza meg, kiegészítve olyan sztereotip külső karakterjegyekkel, amelyek megkönnyítik a befogadó számára az azonosítást.

Trisztán és Izolda története a középkori lovagi irodalom egyik igen kedvelt témáját, a tiltott szerelmet állítja középpontba. A két

¹ Gottfried von STRASSBURG, MÁRTON László, *Trisztán és Izolda*, szövegkönyv, 2013, 33–34.

² *Trisztán és Izolda*, ford. és Gottfried von STRASSBURG művéből írta: MÁRTON László, rendező: CSIZMADIA Tibor, bábtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Ország Lili Stúdió, bemutató: 2014. február 6.

³ „A tökéletes báb mindent tud, amit elvárnak tőle, de annál egy cseppet sem többet.” VALACZKAY Gabriella, „Miért nincs lába a kurtizánnak?” *NOL*, 2011. 04. 05., hozzáférés: 2021. 06. 25, http://nol.hu/kultura/miert_nincs_laba_a_kurtizannak_-1032671

⁴ Thomas LAQUER, *A testet öltött nem: Test és nemiség a görögöktől Freudig*, ford. SZABÓ Valéria, BARÁT Erzsébet et al., (Budapest: Új Mandátum, 2002), 31.

fiatal tiltott szerelemre gyúl egymás iránt, amely végül mindkettejük korai halálához vezet, de erkölcsileg felmentést ad nekik, hogy szerelmüket egy tévedésből megivott bájital okozta. A bábelőadás már említett nászéjszaka jelenetében a bájital őrzésével megbízott (és feladatában kudarcot valló) udvarhölgy, Brangaene nehéz szerepre vállalkozik: miután Izolda a hajóúton odaadta a szüzességét Trisztánnak, hogy ne kerüljön szégyenbe, a nászéjszakán Brangaene veszi át a helyét, feláldozva saját lányságát úrnőjéért. Az előadás ebben az esetben egy test azonosíthatóságának kérdésével játszik. Izolda újdonsült férje, Marke király még nem ismeri felesége testét, így a cselhez mindössze két dologra van szükség – teljes sötétre és egy kitapinthatóan női testre. Fényben Izolda és Brangaene látványosan különbözik: Izolda szőke, Brangaene barna. Izolda rózsaszín-lila ruháját csipkék díszítik, jelezve királyi származását, Brangaene ruhája egyszerűbb szabású, semleges kék színű. Az előadásban szereplő bunraku bábok úgy vannak felöltöztetve, hogy jelmezük nem leplezi báb mivoltukat; a ruha követi a törzs illesztéseit, kilátszik alóla a könyökhajlat izülete stb. Ahogy lekerül róluk, nyilvánvalóvá válik, ami eddig is sejtetve volt, nevezetesen, hogy a ruha alatt részletesen kidolgozott másodlagos nemi jellegek helyett egy bábszerkezet rejlik. Mikor a két lány szerkezetéig lemeztenedik, és a nászi köntöst Brangaene veszi fel, teste – ha csak rövid időre is – Izolda testévé válik, hiszen a két bábszerkezet meglehetősen hasonló: derékban karcsú, mellkasban domború. Ha nincs is részletesen kidolgozva, mellük azért van – és melle van minden, a kisgyermekkor elhagyott nőnemű, figurális bábnak.

Laura Purcell-Gates *The monster and the corpse* című tanulmányában megállapítja, hogy amennyiben egy tárgy nem rendelkezik valamilyen, a nőiséggel asszociálható jellemzővel (pl. egy figurális báb esetében hosszú hajjal), úgy ezt a „neutrális” testet jellemző-

en férfiként olvassák.⁵ Így aztán hosszú haja és domború melle van Izoldának és Brangaenének, de melle van a felöltöztetett, antropomorfizált fehér oroszán Auda hercegnőnek is a *80 nap alatt a Föld körül* előadásában.⁶ Ugyanitt a hercegnőnél is hangsúlyosabb keblekkel rendelkezik a hongkongi majom csapos mint komikus epizódszereplő. Felbukkanása a darabban a kocsmátszférijának megteremtésére szolgál: a részeg krokodil udvarol neki (a jelenet végén feleségül is kéri), amit a csaposnő mindig azal hárít, hogy „hitel nincs”, jelezve, hogy semmiféle bók nem homályosítja el az üzleti érzékét. Hozzá hasonlóan egy másik komikus figurának, a *Hókirálynő*⁷ Rablómamájának is nagy, lógó mellei vannak, kihangsúlyozandó mátriárka szerepét a rablóbandában (saját kislánya mellett a rablók fölött is anyáskodik), illetve a helyzet humorosságát (nő létére ő dirigál három markos fickónak). Míg Rablómama zsákszerű keblei úgy vannak a testhez rögzítve, hogy kicsit szabaddabb mozgásuk legyen, ezzel is fokozva a fi-

⁵ „Unless an object has a cultural association with femininity – such as being pink or a piece of jewelry or a tube of lipstick – it is assumed to be male, even when it has no specific cultural associations with masculinity.” Laura PURCELL-GATES, „The monster and the corpse”, in *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*, ed. Alissa MELLO, Claudia ORENSTEIN, Cariad ASTLES, 19–34 (London, New York: Routledge, 2019), 22.

⁶ *80 nap alatt a Föld körül*, Jules VERNE regényét bábszínpadra adaptálta: GIMESI Dóra, rendező: KUTHY Ágnes, látványtervező: ROFUSZ Kinga, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, bemutató: 2019. április 5.

⁷ *Hókirálynő*, Hans Christian ANDERSEN művéből színpadra írta: Jevgenyij SVARC, bábszínpadra adaptálta: GIMESI Dóra, rendező: FIGE Attila, bábtervező: MICHAC Gábor, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, bemutató: 2015. február 25.

gura komikusságát, a *Gengszter nagy*⁸ címszereplő bábfigurájának ugyan lógnak a mellei, utalva ezzel élemedett korára, kialakításukban mégis visszafogottak. Az ő esetében a lógó mell nem humorforrás, csupán az időskorral járó elkerülhetetlen fizikai változás – és persze praktikum, mert így nagyobb mellkasi terület marad a szuperhős G betű érvényesülésére.

Az *Anima* című előadásban⁹ négy neutrális, fehér gyakorlóbábót mozgatnak a szereplők (egy-egy bábót hárman, klasszikus bunraku felállásban), de ezek a bábok is csak úgy neutrálisak, hogy az egy nőnemű karakternek kifaragott mellei vannak.¹⁰ Az egész darab báb és mozgató viszonyára reflektál, a bábfigurák folyamatosan létezésük határait feszegetik, miértjét kutatják. A nőnemű báb, Rozi először az egyik mozgatójának melleit veszi észre, majd felhívják a figyelmét, hogy (ugyan stilizált, de) ilyenje neki is van. Kérdésére, hogy miért van, azt felelik: „Mert mi lányok vagyunk!”¹¹

⁸ *Gengszter nagy*, David WALLIAMS regényét bábszínpadra adaptálta: GIMESI Dóra, rendező és látványtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Ország Lili Stúdió, bemutató: 2016. október 2.

⁹ *Anima*, rendező: ELLINGER Edina, Színház- és Filmművészeti Egyetem, bemutató: 2019. december 11.

¹⁰ A „neutrális test kontra női test” kérdésében érdemes elolvasni Lisa Wade gondolatébresztő bejegyzését a *Bodies* kiállításról a *The Society Pages* oldalon. Ld. Lisa WADE, „»Your Body«: Men Are People And Women Are Women”, *The Society Pages*, February 10. 2008, hozzáférés: 2021. 06. 29. <https://thesocietypages.org/socimages/2008/02/10/your-body-men-are-people-and-women-are-women/>

¹¹ „ROZI: Ez micsoda? PETRA: Hát. Ez a mellem. ROZI: A melled? PETRA: Igen, de ez neked is van. ROZI: Mi, nekem is va... Ó, milyen kis hetyke! De ez miért van? PETRA: Mert mi

Úgy tűnik tehát, hogy a báboknál valóban ugyanaz igaz a részre, mint az egészre: nemcsak a test egészének van funkciója, hanem egy-egy részének is.¹² Ebben az esetben a mell funkciója az, hogy segít a bábtest nőként való azonosításában, valamint mérete és formája a karakter jelleméről is árulkodik; a visszafogott, hetyke mellek a fiatal hősnők kiváltságai, míg az idősebb és/vagy komikus karakterek nagy, lógó keblekkel bírnak.

De mi van akkor, ha a hősnőnek életkora szerint még nincsenek kifejlett mellei? Természetesen, mint ahogy már a kisgyermek Izolda is rózsaszín ruhában jelenik meg az előadás elején, (a ruha szabása mellett) segítenek a színek. Így például, a már említett *Hókirálynő*ben a fiúsan rövid hajú, nadrágos Gerda vörös-sárga melegítőruhában szerepel, barátnőjének, a Rablókislánynak pedig lilásrózsaszín a haja. A szintén kissé fiús Cora-

lányok vagyunk!” *Anima*, szövegkönyv, 2019. 10.

¹² A már említett nászéjszaka után egyszer Izolda kezének másolata is Izolda testének helyettesítőjévé válik. Trisztán és Izolda ugyanis nem tud lemondani egymásról (nem tud lemondani a szerelemről), Marke király féltékenysége pedig nem alszik. Átvitt értelemben és szó szerint sem, mivel egy idő után a király már csak úgy tud aludni, ha álmában hitvese kezét fogja, ezzel biztosítva, hogy nem hagyja el az ágyát éjszakára. Ismét Brangaene siet úrnője segítségére: viaszból elkészíti Izolda kezének másolatát, és azt csúsztatja az alvó király kezébe, így Izolda kiszökhet Trisztánhoz. Amíg a király alszik, a testrész elegendőnek bizonyul a test egésze helyett, ám amikor Marke felriad, a kéz már nem tudja pótolni Izolda egészének hiányát. (További érdekesség, hogy ezután számúzi a király Trisztánt, aki megismerkedik Arundel hercegnőjével, Izoldával, aki igen hasonlít írországi Izoldára – és akinek állandó jelzője a „fehérkezű”. Egész Izoldát ismét egy részéről, a kezéről, azonosítják.)

line¹³ is élénkpiros pulóvert visel és kislányos copfokat, Amarilla, a legkisebb boszorkány¹⁴ pedig egész testében a rózsaszín különböző árnyalataiban pompázik.¹⁵ (Sőt, kissé elszakadva a figurális báboktól, *A csomótündérben*¹⁶ az anyuka cipő rózsaszín volt, míg az apuka kék.)

A testi jegyek és különböző ruházati elemek mellett visszatérő motívum, különösen a kamasz hősnők felnőtté válásának történeteiben, a szüzesség elvesztése. Ez olyan testi változás, amely a bábok esetében a testen

¹³ *Coraline*, Neil GAIMAN meseregényét bábszínpadra alkalmazta: GIMESI Dóra, rendező: ASCHER Tamás, bábtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, bemutató: 2019. január 17.

¹⁴ *A legkisebb boszorkány*, írta: LAZÁR Ervin, LENGYEL Pál rendezését felújította: KUTHY Ágnes, látványtervező: OROSZ Klaudia, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, 2015. november 8. (eredeti bemutató: 2000. október 1.)

¹⁵ Az életkort ebben az esetben nem is annyira az évek száma, mint a narratívában betöltött szerep határozza meg. Gerda és Coraline hétköznapi embergyerekek, Amarilla azonban meghatározhatatlan korú mesehős. Biológiai értelemben tehát nem teljesen helytálló mindannyiójukra a kislány meghatározás, a társadalmi (a közösségben betöltött) szerepük szerint viszont igen. Mindhármuk életében a család áll a központi helyen; mindhárom dráma cselekményíve azt követi végig, hogyan teszik meg első lépéseiket a felnőtté válás felé, a családtól való függetlenedés felé, és ez milyen hatással van a családjukkal való kapcsolatukra. A narratívában betöltött szerepük szerint még férjhez nem adott, serdületlen (és önállótlan) lányok ők hárman, ezért ők jelentik az azonosulási pontot, női mintát a mesét befogadó kislányok számára.

¹⁶ *A csomótündér*, írta: GIMESI Dóra, rendező: TENGELY Gábor, látványtervező: MICHAC Gábor, Budapest Bábszínház, Kemény Henrik Terem, bemutató: 2017. szeptember 30.

kívül jelenik meg. Mint korábban már említésre került, Trisztán és Izolda történetében Izoldaé mellett Brangaene szüzessége is kiemelt szerepet kap, a *Semmi*¹⁷ Sofie-jának pedig egyenesen a szüzességét kell beadnia a Fontos Dolgok Halmára. A szexuális aktus mindegyik esetben stilizációval, nem pedig illusztrációval történik. Trisztán és Izolda együttléte szerelmi együttlét, és ennek megfelelően az öröm, egymás testének felfedezése, a játékosság kap hangsúlyt: a vásznon, amely mögött eltűnnek, két fehér fénykör kergetőzik a zenére, majd összeolvad. Ezzel szemben Marke király és Izolda nászéjszakáján, amely a házasság elhálását jelenti, a hangsúly a fénykörök mozgása helyett a fény színén van. A vörös fény (a vérfolt a nászlepedőn) bizonyítja, hogy Izolda (illetve, az őt helyettesítő Brangaene) szűz volt, amikor a házasság megkötöttet.

Ugyanígy kerül a *Semmi* című regényben a Fontos Dolgok Halmára Sofie szüzessége – hiszen hogyan kerülhet oda valami, ami már nincs meg? Természetesen úgy, hogy egy zsebkendőn egy kis vérfolt bizonyítja a hiányt. Miután Pierre Anthon kijelenti, hogy a világon semminek sincs értelme, osztálytársai elkezdenek számukra fontos tárgyakat gyűjteni, hogy bebizonyítsák, az életnek igenis van értelme. Ebből lesz a Fontos Dolgok Halma, és szigorú szabályok határozzák meg, hogy mi kerüljön fel rá. A Játék egyik legfontosabb szabálya, hogy senki nem maga dönt arról, mit ad be, hanem mindig egy osztálytárs jelöli ki, mit kell beszolgáltatnia. Ily módon Sofie-tól elveszik a lehetőséget, hogy maga döntsön, „mikor és kinek adja oda a szüzességét: nem rendelkezik többé önma-

¹⁷ *Semmi*, Janne TELLER regényét bábszínpadra alkalmazta: GIMESI Dóra, rendező és látványtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Ország Lili Stúdió, bemutató: 2013. január 8.

ga felett, nem ő határozza meg, mit jelent számára nőnek lenni.”¹⁸

Az előadásban, bár Sofie szüzessége nem tárgy, végül tárgy formájában kerül fel a Halomra: csakhogy Sofie szüzességét a Fontos Dolgok Halmán nem egy vérfoltos zsebkendő, hanem a lány bábteste jelképezi. „[A] bábokat mozgató színészek ugyanis az igazán komoly »fontos dolgokkal« együtt a karakterüket jelképező bábót is a halomra teszik – mert amit odadobtak, az valójában nem csak egy dán zászló vagy egy feszület, hanem a saját identitásuk.”¹⁹ Amit a Halomra helyeznek, az a gyermeki énjük: a személyiségük olyan része, amelyet többé már nem tudnak felvenni. A szüzesség elvesztésének jelene teljesen stílizáltan zajlik: a Nagy Hansot (ő kérte Sofie-tól, hogy adja be a szüzességét a Halomra) mozgató és megtestesítő színész dobol, Jan-Johan (közte és Sofie között kezdett kialakulni egyfajta kamaszos vonzalom, első szerelem; a fűrésztelepen egyszer csókot is váltanak, amikor kettesben maradnak) gitározik, Sofie mozgatója pedig a *Magam adom* című dalt éneklé.²⁰

¹⁸ „A *Semmi* diákszereplői kétszeresen is elveszítik az identitásukat. Egyfelől személy szerint mindegyikük felad vagy megtagad valamit, ami lényegileg hozzájuk tartozik. Másfelől döntésük nem személyes döntés: az osztálytársak kifizetik egymás gyenge pontjait, a közösség határozata alól pedig nincs kibúvó. Vajon a tæringi kamaszok miért érzik úgy, hogy részt kell venniük ebben a kegyetlen játékban? Vajon a Fontos Dolgok Halma mint közösségi vállalkozás tényleg nagyobb értéket képvisel, mint a személyes identitás sérthetlensége?” BÁRÁNY Tibor, „Nincs. Semmi. Se.”, in Janne TELLER, *Semmi*, ford. WEYER Szilvia, 172–177 (Budapest: Scolar Kiadó, 2011), 174.

¹⁹ KOVÁCS Bálint, „Meghalsz úgyis”, *Egyfelvonás*, 2013. 02. 22., hozzáférés: 2021. 06. 29.

<http://egyfelvonas.postr.hu/meghalsz-ugyis>

²⁰ A Fontos Dolgok Halmára került Jan-Johan naplója is, amelybe így, hogy közkinccsé lett

Közben végig magához szorítja a kigombolt ruhájú bábját, majd a dal tetőpontján az éneklése sikoltozásba csap át. Az immáron vörös textilbe csomagolt bábtest végül a Fontos Dolgok Halmán köt ki, teljesen tárgyiasítva. Ezután Sofie elveszti a kontrollt, és a Játék megszállottjává, a szabályok legfőbb ellenőrévé válik. Sofie útja hasonlít ahhoz, ami Brangaenének jut osztályrészül: amikor elveszítik a szüzességüket, velük valóban csak megtörténik a dolog. Mindkettőjüket eszközként használják, és ez mindkettőjük személyiségében törést okoz. (Brangaene utána úgy veti bele magát Izolda és Trisztán együttléteinek megszervezésébe és Marke király megtévesztésébe, mintha az egész csak egy kaland lenne, nem pedig három másik személy élete.)

Ismétlés helyett a női bábtestek ismertetőjegyeinek összegzésére talán egy új példa a legjobb: Sally Bowles. A *Kabaré* bábszínházi előadását²¹ rendezői részről nem fogta össze egységes bábhasználati koncepció (helyette inkább egy erős tervezői koncepció érvényesült); a két főbb cselekményszál két alapjaiban különböző bábkonceptió jellemezte. Az öregek (Schultz úr és Schneider kisasszony) esetében megtörtént a teljes azonosulás, a szerepet a kidolgozott, realista (bunraku) bábok játszották. Ezzel szemben a fiatalok (Sally és Cliff) szerepét a hús-vér, élő színész játszotta, a stílizált (bunraku) bábok inkább szimbólumok, tárgyak voltak: olyan tárgyak, amelyek őket jelentik, de azért csak tárgyak. Ily módon Sally Bowles bábja olyan tárgy volt, amelyet fel tud mutatni és maga elé tud tartani, mint egy maszkot vagy felvett szerepet. Éppen ezért a bábbon csak az

téve, Sofie belelapozott. A *Magam adom* dal szövege a fiú verseként szerepelt benne; a lány megdicsérte a verset, és ezt követte az első (és utolsó) csókjuk.

²¹ *Kabaré*, Joe MASTEROFF és Fred EBB színpadi művéből rendezte: ALFÖLDI Róbert, bábtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, bemutató: 2015. április 13.

adott szerep legfontosabb jegyei jelentek meg: Sally bábjának voltak mellei, szempillái, csipkés fekete kombinéje és vörös magassarkúja. A báb egy erős gesztus képi megfogalmazása, hiszen Sally Bowles a testből él: a testből, amellyel a (főleg férfi) tekintetek keresztüzében szerepel a kabaré színpadán, a testből, amelyet a férfiak például bundával jutalmaznak, ha elégedettek vele. A nőisége íródik bele vizuálisan az első bábba, egészen pontosan a nőisége mint szerepe.²² A báb Sally első szereplése erősen teatralizált helyzet: vörös függöny mögül lép elő kopasz fejjel, ám vörös magassarkúban, és a *Mein Herr* című dalt énekli. Az első sorban („Ez vagyok, tegye magát ezen túl, mein Herr”) tulajdonképpen rögtön deklarálja is, hogy mindaz, amit a néző a bábbon lát, összefoglalja azt, ami ebben a kontextusban ebből a lányból fontos. (A dal címzettje nem más, mint az erotizált látványt konstruáló férfitelket.)

Ha nem is a szüzesség elvesztése, de egy másfajta testi veszteség megjelenik Sally bábján. Teherbe esik Clifftól, de az előadás végére az abortusz mellett dönt: a hiány egy üres műanyag figurába fogalmazódik bele. Az alak ugyanaz, a forma marad, de már nincs kifestett száj, nincs szempilla se. Míg korábban a báb segített növelni a distanciát színész és szerep között (a színész egy olyan szerepet testesít meg a színpadon, amely szerep maga is hajlamos a szerepjátszásra, és a báb segítségével eddig a szereplő eltarhatta magától a felvett szerepet), most inkább csökkenti azt (a színész által megtestesített szerep hiába folytatná a szerepen belüli szerepjátszást, a báb lebuktatja). Sally ugyan megpróbál úgy tenni, mintha nem számítana, ami történt, de a régi bábja he-

²² Ez a nőiség fogalmazódik meg először a hús-vér Sally kapcsán is: a Konferanszié berángatja rendezői jobbról a színpadra, mint egy játékbabát, egy bábut, rámutat, és nem a nevéen nevezi, csak „egy lányként” határozza meg.

lyett már csupán az üres figurát tudja maga elé tartani, és az bizony nem takarja el. A néző úgy találkozik utoljára a báb Sallyvel, mint először: a lány énekel. Csakhogy most már üres, és ezáltal sokkal meztelenebb, mint az előadás során bárki. A Konferanszié piros ruhát ad rá, és beállítja egy fénykörbe, amíg a színésznő Sally be nem száll a bábmozgatóba. Azonban hiába a piros ruha és hiába tartja a lány maga elé a báb (s hiába énekel arról, hogy milyen vidám és hogy „a lét egy kabaré és nem más”²³), ő maga is látszik mögötte; többé nincs meg a korábbi szerepjátszás biztonsága, a bábján (a tárgyon, ami őt jelöli) egyértelműen látszik, hogy Sally mennyire kiüresedett.

Sally Bowles bábja egy szimbólum a *Kabaré* előadásában – és teljesen véletlenül szimbóluma a női bábtesteknek is. Megfelel minden, a külsőt érintő kritériumnak: van melle, vörös magassarkúja és traumatikus (fizikai) vesztesége. S ahogy minden irodalmi mű, minden színpadi előadás, minden alkotás árulkodik a korról és közegről, amelyben született, egy másik alkalommal talán érdekes lenne azt a kérdést is feltenni: miről árulkodik Sally Bowles bábteste?

²³ Sally utolsó dala a *Kabaré* címet viseli, amely magának az előadásnak is a címe és legfőbb színtere. A lány a pillanat megéléséről énekel, és arról, hogy az embernek sok oka lehet sírni, de kár az időt szomorkodásra pazarolni: inkább irány a kabaré, ahol zene van, tánc, alkohol és vidámság. Maga a dal vidám hangulatú – és éppen az adja a helyzet szomorú ironiáját, hogy az előadás legvégén hangzik el, amikor a dal mögött ott van már Sally egész sorsa. Ezért aztán lehet akármi-lyen derűs önmagában a dal, a közönség nem tudja nem látni mögötte a síró lányt, akinek a kabaré nem az idő kellemes eltöltését jelenti (az a néző pozíciója), hanem a megélhetést és saját maga teljes kiszolgáltatását.

Bibliográfia

Anima. Szövegkönyv, 2019.

BÁRÁNY Tibor. „Nincs. Semmi. Se.”. In Janne TELLER, *Semmi*, fordította WEYER Szilvia, 172–177. Budapest: Scolar Kiadó, 2011.

KOVÁCS Bálint, „Meghalsz ügyis”, *Egyfelvonás*, 2013. február 22., hozzáférés: 2021.06.29.

<http://egyfelvonas.postr.hu/meghalsz-ugyis>

LAQUER, Thomas. *A testet öltött nem: Test és nemiség a görögöktől Freudig*. fordította SZABÓ Valéria, BARÁT Erzsébet et al. Budapest: Új Mandátum, 2002.

PURCELL-GATES, Laura. „The monster and the corpse”. In *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*. edited by Alissa MELLO, Claudia ORENSTEIN, Cariad ASTLES, 19–34. London, New York: Routledge, 2019.

STRASSBURG, Gottfried von, MÁRTON László. *Trisztán és Izolda*. Szövegkönyv, 2013.

VALACZKAY Gabriella. „Miért nincs lába a kurtizánnak?”, *NOL*, 2011. április 5., hozzáférés: 2021.06.25.

http://nol.hu/kultura/miert_nincs_laba_a_kurtizannak_-1032671

WADE, Lisa. „»Your Body«: Men Are People And Women Are Women”. *The Society Pages*, February 10. 2008., hozzáférés: 2021.06.29.

<https://thesocietypages.org/socimages/2008/02/10/your-body-men-are-people-and-women-are-women/>