

## Az emberi test és a báb kapcsolata

BÁLINT ZSÓFIA

### 1. Bevezetés

„Hogyan jeleníthetik meg az emberek a már nem emberit, de még nem teljesen embertelent?” – kérdezi Darida Veronika *A dehumanizáció színpadai* című tanulmányának előszavában.<sup>1</sup> A kérdés egy mondatban összegzi tanulmányom fő megfigyelési szempontját. Kutatásom célja rámutatni arra, 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.<sup>2</sup> Az előadásokban a báb különféle variációkban jelenik meg, ez a jelenség pedig kijelöl egy folyamatot, mely a báb és az ember összekapcsolt létezésénél kezdődik, és addig tart, amíg az élő test az „elbábosodás” technikája által próbálja magát élettelenné tenni. Az emberi test bábbá válásának lehetőségeit az emberbáb fogalom keretében elemzem. Az emberbáb többféle definícióját is ismertetem a későbbiekben, majd az idézett fogalmak felhasználásával kialakítok egy saját definíciót. A megalkotott fogalmon keresztül az előadások elemzésével igyekszem megválaszolni a következő kérdéseket: Hogyan értelmezhető a mozgó vagy táncoló test bábként? Mindig egyértelmű-e a határ a báb és a színész között? Hogyan értelmezik és

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

Az ember és a báb viszonya, illetve közös ábrázolásuk folyamatosan újra és újra felvetődő témaként jelenik meg a színházban.

„A kicserélt test színháza (az élő színész helyettesítése 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.”<sup>3</sup>

Története mind a keleti, mind a nyugati színházban fontos szerepet tölt be, amelyre számtalan példát lehetne említeni, de tanulmányomban csak kortárs nyugati, elsősorban magyar előadásokat vizsgállok. Az elemzésekben a báb fogalmát a következő általam alkotott definíció alapján értelmezem: emberi külsejű tárgy, amely színpadi elemként vagy karakterként jelenik meg. Ez a definíció nagyjából megfeleltethető annak, amit doktori disszertációjában Ellinger Edina figurális (antropomorfizált) tárgyjátéknak nevez: „[a]mikor a bábok külső esztétikájában is az ember és közegének utánozó jegyei jelennek meg”.<sup>4</sup> Jelen tanulmányban a báb többféle fajtájával is foglalkozom (például zsinóros marionett,

<sup>1</sup> DARIDA Veronika, „A dehumanizáció színpadai”, in DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, 66–76 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2020), 67.

<sup>2</sup> A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-2-SZTE–29. kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

<sup>3</sup> HUTVÁGNER Éva, „Határesetek”, *Art Limes*, 6. sz. (2017): 67–73, 68.

<sup>4</sup> ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum: A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*, doktori értekezés (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017), 16.

óriásbáb stb.) az élő és az élettelen test viszonyában értelmezve azokat, ily módon a különféle fajták technikai és történelmi vonatkozásaira, elemzéseire nem térek ki.

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.”<sup>5</sup>

Kutatásom további célja annak föltárása, hogy az előadások hogyan értelmezhetőek különféle bábelméleti teóriák, illetve a poszthumán színház elméleti keretében. Az értelmezésekhez Kleist *A marionettszínházról* című szövegének különböző olvasataihoz kapcsolódó tanulmányokat használom.<sup>6</sup> Emellett az elemzések kapcsán felvetem, hogy a báb és az ember összekapcsolódását, illetve összeolvadását lehetséges a poszthumán elméletek keretében értelmezni. Az elemzések fókuszában a báb és az emberi test összekapcsolódásának, illetve összeolvadásának

<sup>5</sup> GIMESI DÓRA, *Háromdimenziós hősök: A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*, doktori értekezés (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016), 7, 58.

<sup>6</sup> HEINRICH VON KLEIST, „A marionettszínházról”, ford. PETRA-SZABÓ Gizella, in *A dolgok színháza*, szerk. Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 139–145 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019).

értelmezési lehetőségei állnak. Az olvasat fő kérdése, hogy az ember és a báb összeolvadása tekinthető-e a felvilágosodástól örökölt, de a poszthumanizmus által megkérdőjelezett antropocentrizmus kritikájának (vagy dekonstrukciójának) eszközeként, hibrid létezésként.

## 2. Elméleti keret

Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című esszéje a báb és az emberi test mozgását veti össze. Munkájának számos értelmezése és olvasata született, ezek közül most két olvasatot ismeretetek: azt a kettőt, amelyet *Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje* című tanulmányában Paul de Man „komoly-schilleriként” és „ironikus-kleistiként” állít szembe.<sup>7</sup> A későbbi elemzésekben is ennek a két olvasatnak a keretében mutatom be az előadásokat bábelméleti szempontból, a szövegek nyelvfilozófiai, nyelvelméleti oldalára azonban – de Man-nal ellentétben – nem térek ki.

Kleist szövegének hagyományos, klasszicista vagy komoly értelmezésén azt az olvasatot értem, amelynek 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”.<sup>8</sup>

A tökéletes, vagyis gráciás kifejezőmód oka, hogy a bábok nem tudnak szenvedni, azaz

<sup>7</sup> PAUL DE MAN, „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. BECK András, *Enigma*, 11–12. sz. (1997): 80–98.

<sup>8</sup> KLEIST, „A marionettszínházról”, 139.

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.”<sup>9</sup>

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*, Markó-Valentyik Anna *Alaine – Ideje a meghalásnak* és Ladányi Andrea *BL* című előadásaiban.

Kleist esszéjének klasszicista olvasatában az emberi test bábbá válásának ideálja mellett a báb antropomorfizáló olvasata is kiolvasható.

„[A] bábu mint tárgy az marad, ami ön-maga lényege, azaz »holt« anyag, a tudatunkban mégis más, magasabb rendű szellemi tartalmat kap, elevenné válik, ember-jelképként jelenik meg. A báb-színpadon minden tárgy antropomorfizálódik”<sup>10</sup>

– írja tanulmányában Láposi Terka. A báb tökéletes test, amiben a bábos érzelmei meg

<sup>9</sup> Uo., 142.

<sup>10</sup> LÁPOSI Terka, „A drámai alak és a báb-test színpadi létezése”, *Drámapedagógiai magazin: A Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája*, 2. sz (2010): 27–32, 29.

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”.<sup>11</sup> A zsinór ily módon egy összekötő kapocs-ként értelmeződik, amin keresztül a színész a lelkét, ezáltal érzelmeit a bába helyezi.

Egy másfajta olvasatot ajánl tanulmányában Paul de Man, aki hangsúlyozza, hogy Kleist felvetéseit az irónia felől kell megközelíteni: „észre kell vennünk a dialógus parodisztikus hangulatát, az apró elszólásokat”.<sup>12</sup> Paul de Man szembefordul azzal a gyakorlattal, hogy Kleist szövegét a schilleri esztétikai értelmezés felől olvassa: „a dolog távolról sem úgy áll, mint a Schiller által leírt esztétikai táncban”,<sup>13</sup> illetve: „az esztétikai nevelés klasszikus fogalmára gyanakvással kell tekintenünk”.<sup>14</sup> Az irónia véleménye szerint tetten érhető azokon a történetbe ágyazott allegóriákon, amelyekkel Kleist állításait példázza. Az ember bábbá válása ily módon 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 elérhetetlen. A különböző kilengések, vagyis a szenvelgés folyamatos jelenléte miatt a teljes elbábosodás állapota illúzióként, az elérhetetlen vágy állapotaként értelmezhető.

Kleist szövegének ironikus olvasata egy dezantropomorfizált bábontológiát mutat meg: „az ember sosem válhat azonossá a fábbal, aminek legközvetlenebb bizonyítéka a bábos hiábavaló kapcsolatteremtési kísér-

<sup>11</sup> KLEIST, „A marionettszínházról”, 140.

<sup>12</sup> KÉRCHY Vera, „A marionettszínházról mint színházelmélet”, in *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*, szerk. TÖRÖK Dalma, 76–83 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016), 77.

<sup>13</sup> DE MAN, „Esztétikai formalizálás...”, 86.

<sup>14</sup> Uo., 92.

lete a marionettel.<sup>15</sup> 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”.<sup>16</sup>

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. 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.

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.”<sup>17</sup> – 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 hangsúlyozza tanulmányában:

„Az ember és báb viszonyának központi kérdése a bábszínepadi gyakorlatot tekintve végighúzódik a teljes 20. és 21. századon: a melyik tartozik melyikhez, melyik melyiknek a kiegészítése – a kérdések akár a transzhumanista filozófia esztétikájaként is megjelenhetnek.”<sup>18</sup>

Tanulmányom egyik célkitűzése pontosan ezen kérdések megválaszolása 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: „érdeklődésének terében egyebek mellett a technológiailag módosított ember, a hibridizált életformák, az állatok társadalmiságának új felfedezései, valamint az élet új megértése áll.”<sup>19</sup>

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 (például Gergye Krisztián *Kokoschka babája* című előadásában) a kettő különbségeit élezi ki, míg a test részleges vagy teljes elbábosodása (például Markó-Valentyik Anna *Alaine – Ideje a meghalásnak* és Ladányi Andrea *BL* című előadásaiban) az emberen túlmutató értelmezéseket villant fel. Az emberbáb hibrid értelmezésének pontos definícióját a Donna J. Haraway által bevezetett

<sup>15</sup> KÉRCHY, „A marionettszínházról...”, 79.

<sup>16</sup> KÉRCHY Vera, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, 1. sz. (2010), hozzáférés: 2023.06.13, <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>.

<sup>17</sup> HUTVÁGNER, „Határesetek”, 68.

<sup>18</sup> Uo., 69.

<sup>19</sup> NEMES Z. Márió, „Ember, embertelen és ember utáni”, *Helikon* 64 (2018): 375–393, 376.

kiborg<sup>20</sup> fogalmával vetem össze. A kiborg egy „gép és élő szervezet hibridje”,<sup>21</sup> amely

„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”.<sup>22</sup>

Haraway kiborgjai tehát pontosan azt a határlépést, a határok összemosódását emelik ki, ami a poszthumanizmus központi kérdésévé válik. A kiborg, hasonlóan a színész és báb alkotta hibridhez, egy élő és egy élettelen test összeolvadásából jön létre, ami megkérdőjelezi a „nyugati ismeretelmélet megalapozó ontológiá[t]”.<sup>23</sup> Haraway kiborgmítosza, akárcsak a hibrid emberbáb, dualista identitásként értelmezhető, aminek középpontjában az „áttört határok”<sup>24</sup> 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 határlépésről, 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)”<sup>25</sup> fogalmát használom.

<sup>20</sup> Donna J. HARAWAY, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, ford. KOVÁCS Ágnes, *Replika*, 11. sz. (2005): 107–139.

<sup>21</sup> Uo., 107.

<sup>22</sup> Uo., 110.

<sup>23</sup> Uo., 111.

<sup>24</sup> Uo., 112.

<sup>25</sup> Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, ford. Brian MASSUMI (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1980).

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”.<sup>26</sup>

Az általam elemzett előadásokban az idézett definíció alapján bábbá-leendésről beszélhetünk. A bábbá-leendés olyan köztes pozíció foglalt 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.

Összegezve a tanulmány főbb elméleti kereteit, az általam választott előadásokat (Markó-Valentyik–Ladányi: *Alaine – Ideje a meghalásnak*, 2018; Gergye Krisztinán–Gloria Benedikt: *Kokoschka babája*, 2020; Borlai–Ladányi: *BL*, 2008) négyféle elemzési szempontból értelmezem. Az emberi test és a báb kapcsolatát vizsgálom Kleist szövegének ha-

<sup>26</sup> Idézi: GYÖRFFY László, *Poszthumán stratégiák: Transzgresszív etika és esztétika a kortárs testábrázolásban*, DLA értekezés (Pécs: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2022), 121. Eredeti szöveg: DELEUZE és GUATTARI, *A Thousand...*, 238.

gyománys-schilleri, illetve a de Man által is hangsúlyozott romantikus-ironikus olvasata szempontjából. Emellett a poszthumanizmus elméleti keretében, a hibridizáció és a leendés folyamatát mutatom ki az előadásokban.

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

A báb és az emberi test részleges eggyé válását mutatja be Markó-Valentyik Anna és Ladányi Andrea közös előadása, az *Alaine – Ideje a meghalásnak*.<sup>27</sup> A darab Polcz Alaine írásaiból és Karády Katalin dalszövegeiből született,<sup>28</sup> főszereplői Markó-Valentyik Anna és egy, a derekánál a színésznő testére rögzített, idős asszonyt formázó báb. A két összekapcsolódó test valójában Polcz Alaine személyiségének két énje, amely bábotológiai szempontból belső heterogenitásként értelmeződik: „a szép halálra felkészítő pszichiáter és az elkerülhetetlennel viaskodó idős asszony”.<sup>29</sup> Ez a fajta összekapcsolt létezés az, amit Lőrinczi Máthé Rozália az emberbáb fogalmához sorol: „szorosan testére kötött bábbal együtt létezik, bábjával egységet alkotva mozdul, és így önmaga és perceptív

környezete számára létezése »emberbábként« értelmezhető”.<sup>30</sup>

A báb és a táncos összekapcsolódása elsősorban vizuálisan jelenik meg, a koreográfia és a szólások szintjén elkülönül. Ladányi Andrea előadásaira jellemzően a koreográfiában kortárs- és klasszikus balettmozdulatok keverednek. Fiatal nőként Markó-Valentyik táncja 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”.<sup>31</sup> Ez az elkülönülés a szereplők szólámaiban is megjelenik. Amikor Markó-Valentyik Anna az idős asszony személyéből beszél, hangja mélyebb és érettebbé válik, a fiatal nő ezzel szemben jóval élettelibb. Hasonló jellemző a mozgásra, mint a szólásokra, hiszen bár a két nő teste összeolvad, de a tánckoreográfia energikussága megváltozik, ha a fiatal nő vagy az idős asszony szerepe kerül előtérbe.<sup>32</sup>

Az *Alaine* bábhasználatának fontos jellemzője, hogy az élő és az élettelen összekapcsolt létezésként jelenik meg, egyfajta hibrid identitásként. Ez az összekapcsolódás azonban nem végleges. Az előadásban a fiatal nő és az idős asszony kiegészítik egymást,

<sup>27</sup> Cím: *Alaine – Ideje a meghalásnak*, a bemutató dátuma: 2018.10.31., a bemutató helyszíne: KL Színház, rendező, koreográfus: LADÁNYI Andrea, a szöveget Polcz Alaine szövegeiből szerkesztette: MARKÓ-VALENTYIK Anna, dramaturg: NAGY Orsolya, zene: BORLAI Gergő, KÁKONYI Árpád, zenei vezető: KÁKONYI Árpád, báb- és jelmeztervező: HOFFER Károly, PALYA Gábor, RAFFAI Péter, produkciós vezető: MARKÓ Róbert, társulat: KL Színház, Szereplő: MARKÓ-VALENTYIK Anna.

<sup>28</sup> NÁRAY István, „Az elmúlás méltósága: *Alaine – Ideje a meghalásnak*”, *Revizor*, hozzáférés: 2023.06.13, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/alaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhaz>.

<sup>29</sup> Uo.

<sup>30</sup> LŐRINCZI MÁTHÉ Rozália, *Az ember és báb viszonya a színházi műfajokban* (Marosvásárhely: UArtPress, 2014), 25.

<sup>31</sup> Az előadásról kritikát közöltem *Az elmúlás meséje* címen a *Tiszatájon* honlapján, hozzáférés: 2023.06.13, <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/az-elmulas-meseje/>.

<sup>32</sup> Az előadásról elemzést közöltem „*Én táncolni fogok nyolcvan évesen is*”: *A táncoló test és báb kapcsolata Ladányi Andrea előadásai*ban címen a *THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia* kötetben, szerk. JÁSZAY Tamás, 167–180 (Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék–MASZK Egyesület, 2022).

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,<sup>33</sup> amit a poszthumanizmus elmélete a középpontba helyez. Ez az összeolvadó, hibrid identitás, amely elmosza a határokat, ugyanakkor mégis összekapcsolja az élő és az élettelen, megfeleltethető Haraway mechanikus és organikus kiborgjainak. Ez az értelmezés azonban sérül a lekapcsolás pillanatában. Amikor Markó-Valentyik Anna leveszi magáról az idős 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 összeolvadó létezésének ábrázolása kortárs külföldi bábművészek munkásságában is megjelenik. A hibridizáció sérülésmentes példajaként 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”.<sup>34</sup> 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<sup>35</sup> – ily módon ezekben az esetekben is sérül a hibrid báb – hibrid kiborg megfeleltetés, hiszen tanulmányában Haraway a kiborgok esetében a mechanikus és az organikus békezés összekapcsolódását,<sup>36</sup> összemosódását hangsúlyozza. Ugyanakkor a hibrid identitás egységessége Schönbein előadásaiban vizuálisan is sokkal erősebben ábrázolódik. Az *Alaine*-ben Markó-Valentyik Anna és a báb is hasonló szabású és színű ruhát visel, mégis jól megkülönböztethetőek egymástól. Schönbein előadásaiban viszont smink és maszk használatával teljesen ugyanolyanná maszkírozzák 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 nem vihető végig. 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 hibrid bábábrázolásról.

Az *Alaine*-ben tehát a báb és a test összekapcsolódása megközelíti azt összeolvadást, amit az emberbáb fogalmával jellemez. Ladányi Andrea és Markó-Valentyik Anna közös előadása felveti az emberi test bábbá válásának lehetőségét, de a teljes összeolvadás nem jön létre.

<sup>33</sup> HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Márió, *A poszthumanizmus változatai* (Budapest: Prae Kiadó, 2019), 11.

<sup>34</sup> Janni YOUNGE, „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein”, *Critical Stages*, hozzáférés: 2023.06.13,

<https://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/>.

Saját fordítás: B. Zs.

<sup>35</sup> Uo.

<sup>36</sup> HARAWAY, „Kiborg kiáltvány...”, 110.

#### 4. A táncoló test és a táncoló báb viszonya

A báb és az emberi test összeolvadásának és kapcsolódásának kérdései gyakori témaként jelennek meg a kortárs magyar táncszínházban is: „a 20–21. századi balett és bábszínház [...] továbbá a kortárs balett metszéspontjaként értelmezhető előadások többnyire az ember és a báb egymáshoz való viszonyára kérdeznak rá”.<sup>37</sup> A súlytalan, emberi határokkal nem rendelkező báb egy olyan ideál, amit a klasszikus balett folyamatosan elérhetetlen célként helyez maga elé.

A báb halottságát, illetve határtalanságát és az ember élőségét, illetve korlátozottságát állítja szembe Gergye Krisztián és Gloria Benedikt közös munkájában, a *Kokoschka babája*<sup>38</sup> című előadásban. A darab Alfonso Cruz azonos című 2014-es regényén alapul,<sup>39</sup> melynek cselekménye már megidézzi a báb hagyományos értelmezését. 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 ér-

<sup>37</sup> HUTVÁGNER, „Határesetek”, 71.

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> Alfonso CRUZ, *Kokoschka babája*, ford. BENSE Mónika (Budapest: Typotex, 2014).

telmezhető, számos értelmezési lehetőséget felvet a test és a báb kapcsolatának elemzésében.

Az előadás kezdetén két táncos egy ember-nagyságú babát támogat be a színpadra. Az idős karmestert formázó bábót úgy kísérik, mintha magatehetetlen lenne, majd a kotta-állvány elé állítják, hogy megnyissa az előadást, de az elesik. Ebben az első jelenetben már megjelenik a báb halott mivoltának és kiszolgáltatottságának ténye, és az, hogy képtelen irányító pozícióba kerülni. A jelenet jól példázza Kleist szövegének ironikus olvasatát, ahogy az alapvetően antropomorf alakot felvevő, ember-pozícióba (karmester) tett báb élettellelenségének köszönhetően de-zantropomorfizálódik és mozgató híján holt-tetemként, anyagként hullik a földre.

A következő jelenetben egy idősödő nő bábja jelenik meg, aki táncba kezd mozgatójával, Gergye Krisztiánnal. A jelenet egyszerre ábrázolja a báb határtalanságát és esetlenségét. A báb gráciás, amennyiben olyan mozdulatokat, hajlongásokat, emelkedéseket mutat be, amelyeket az emberi táncos a test korlátai és az egyensúlyvesztés miatt nem tud végrehajtani. Ezekben a mozdulatokban Kleist szövegének klasszicista olvasata valósul meg, amint „a marionettben a tökéletes kifejezés, érzelmmegjelenítés lehetőségét látja”.<sup>40</sup> Ugyanakkor a báb mozgása paradox módon egyszerre tűnik kecsesnek és esetlenségnek, ahogy Gergye irányításával hol elemelkedve körbeforog, hol a mozgás hiányában összecsuklik, mozgásában tehát ismét felidéződik a romantikus-ironikus báb-kép. 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

<sup>40</sup> KÉRCHY, „A marionettszínházról...”, 77.



folyamatába”.<sup>41</sup> Ez az élettelenység, esetlenség jelenik meg az idős nő bábjának összecsuksulásában, ahogy a mozgató tartása nélkül holt matériaként esik össze.

A báb kísérteties, halott jellemzői a darab későbbi jelenetében is megmutatkoznak. Az egyik jelenetben Gergye élettelen holttestként egy kupacba dobál össze női testeket formázó bábukat, kiszolgáltatva, részvéttelennül. Az előadás talán legkísértetesebb 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 átlelkesíteni, a táncoló holt matéria marad csupán, egy zombi, aki sokkal inkább lehangoló és kísérteties, mintsem gráciás”.<sup>42</sup>

A báb és az emberi mozgás különbségeinek kibontásaként olvasható a fiatal balerina, Gloria Benedikt táncjelenete. Paradox módon a jelenetben a táncos teste kerül a mozgatott szerepébe, akit a már említett embernagyságú női báb mozgat. A bábszínházi szituáció így módon kétszeresen is létrejön, hiszen az ember (Gergye Krisztián) által mozgatott báb (női báb) mozgat egy emberbábót (Gloria Benediktet). A táncosnő emberbáb létét erősíti, ahogy a mozgató báb a táncos felé nyúl, majd mintha láthatatlan zsinórokat fogna meg, irányítani kezdi, így módon születik meg a koreográfia. A leendés jelensége tapasztalható a jelenetben a táncosnő bábbá-leendésében. Gloria Benedikt a marionettek légies, súlytalan mozgásának hangsúlyozásával igyekszik átlényegülni, ezáltal mozdulatai felvetik a tökéletes, gráciás emberbáb ideáját, ugyanakkor azonnal meg is képződik ennek elérhetetlensége. Amikor az irányító túl nagy emelésre kényszeríti az emberbábót, a táncos kibillen az egyensú-

lyából, illetve a hirtelen elengedés esetén is jól látható, hogy végtagjainak nincs meg az a tehetetlen esése, mint az élettelen báboknak. Erre a tényre reflektál előadásában például a kortárs koreográfus, Jérôme Bel, akinél „[a] táncos nem kivételes képességekkel bíró lény, ő is ugyanolyan esendő és botladozó alak, mint a néző”.<sup>43</sup> 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 küzdelem szól:

„A bábuk viszont, akár a tündérek, pusztán elrugaszkodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzen tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk tánc közben: mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél inkább eltüntetünk, annál jobb”.<sup>44</sup>

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 kevésbé törekszik az emberi attribútumok hangsúlyozására. A test ellenállása az irányításnak, illetve az egyensúlyra való törekvés állapota a táncosnő ese-

<sup>41</sup> DE MAN, „Esztétikai formalizálás...”, 97.

<sup>42</sup> KÉRCHY, „A marionettszínházról...”, 81.

<sup>43</sup> DARIDA Veronika, „Túl a táncon”, in DARIDA, *Filozófusok bábszínháza*, 155–163, 160.

<sup>44</sup> KLEIST, „A marionettszínházról”, 142.

tében önkéntelen kibillenések formájában jelenik meg.

„Az önmagát jelölő marionett-tánc az ember számára elérhetetlen idea, az ember nem tud »szenvelgésétől« szabadulni, azaz megnyilatkozásai mindig mást is jelentenek, mint önmagukat”<sup>45</sup> – 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 mozgáspárbaját látjuk. A táncosnő mintha versenyre hívná a bábót, provokatív mozdulatokat tesz, amelyeket a másik mozgása képtelen követni. Paradox módon a jelenetben az alapvetően testi korlátokkal nem rendelkező báb játssza el az öregedő test határaival küzdő szerepet. Az idős női báb 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 tényével.

A *Kokoschka babája* című előadás egymás mellett, illetve egymás után ábrázolja a báb különféle értelmezési lehetőségeit, 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 posztumán elméletek felől), melynek végpontja, a teljes másikká válás, elérhetetlen állapotként jelenik meg, mind a báb, mind az ember számára. Az egymás mellett ábrázolás által Gergye előadásában egyszerre jelenik meg Kleist elméletének klasszicista értelmezése és a szöveg ironikus olvasata is.

### 5. A táncoló test bábbá válása

A *Kokoschka babája* című előadáshoz hasonlóan az emberbáb színreviteleként is értelmezhető Ladányi Andrea és Borlai Gergő 2008-ban bemutatott közös előadása, a *BL*.<sup>46</sup> A produkcióban maguk a bábok nem jelennek meg, de a mozgás, illetve a díszlet folyamatosan megidézi és használja a báb-színház elemeit.

Az előadás két test-értelmezési lehetőséget vet fel: egyrészt a test mint hangszer, amin játszani lehet<sup>47</sup> értelmezést, másrészt, hogy a táncos teste valójában egy emberbáb, egy marionett. Ez utóbbi, bábszínházi kontextust erősíti a díszlet: a fekete, paravánszerű függönyök, amelyeket mozgatva alakítható, szűkíthető/tágítható a tér. 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 összeol-

<sup>45</sup> KÉRCHY, „Egy ironikus-allegorikus...”.

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> BÁLINT, „»Én táncolni fogok...”.

vad a produkció során: az előadás első jeleneteiben a közös ritmusra mozgás jelenik meg, később azonban a zenész és a táncos teste egy közös mozdulatsorban egyesül. Ladányi ugyanazokat a mozdulatokat végzi a zenész háta mögött, mint Borlai a dobjain, bár azt lehetetlen megmondani, hogy ki irányít kit. A bábjátékos és az emberbáb egyszerre van jelen a színpadon, a mozgató ezúttal nem húzódik paraván mögé, noha a lehetőség meglenne rá. Borlai és Ladányi mozdulatai tökéletesen szimmetrikusak, akár a bábosé és az általa mozgatott bábé, de a szerepek felosztása nem egyértelmű egészen az előadás utolsó tételéig.

Ladányi mozdulatai megidézik a dróton mozgatható marionett alakját: kígyózó, olykor rángatózó mozdulatokat tesz, mintha egy láthatatlan mozgató irányításának engedelmessé válna láthatatlan zsinórokon keresztül. Ez a láthatatlan mozgató az utolsó tételben Borlaiban realizálódik, aki teljesen átveszi az uralmat az emberbáb felett, és a láthatatlan zsinórokat elengedve a táncos testét, karját fogva irányítja, mozgatja a hangszereken. Az elemzett jelenetben Ladányi megkísérli elbábosítani saját testét azáltal, hogy ernyedtt végtagokkal és kifejezéstelen arccal ül, akár a Kleist által megálmodott marionettek. A *Kokoschka babája* több jelenetéhez hasonlóan ebben az előadásban is megjelenik a bábbá-leendés, de az irányítotttság, a tökéletesen kiszámított mozdulatok állnak középpontban. Ugyanakkor Ladányi minden igyekezete ellenére, hogy testét teljesen elbábosítsa, illetve teljesen átadja az irányítást a mozgatójának, az 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”.<sup>48</sup> Az élő test tökéletesen engedelmessé válna bábbá válása elérhetetlen marad.

Az előadás kétfajta olvasatának kérdése, vagyis az, hogy a test mint hangszer, vagy a test mint emberbáb működik-e az előadásban, végül 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 utalnak-e. Ez a fajta bizonytalanság, a határok átlépése az, amit a poszthumanista elméletek emberen túlinak neveznek.<sup>49</sup> A Ladányi által megformált marionettet idéző emberbáb alakja megkísérli részévé tenni a báblétet, ezáltal egy köztes, nem egyértelműen értelmezhető állapot jön létre. A *BL*-ben tehát megjelenik az élő és az élettelen összemosása, de ebben az esetben két élő test megjelenítése közben törekszik az egyik élettelené válni, sikertelenül.

## 6. Összegzés

A báb és az emberi test közös ábrázolása rendkívül sokféle módon jelenik meg a kortárs magyar színházban. Az általam vizsgált három előadás (*Alaine – Ideje a meghalásnak*, *Kokoschka babája*, *BL*) elemzésének fókuszában a mechanikus, irányított, illetve a spontán, ösztönös mozgás összehasonlítása áll. Az elemzések által és az összekapcsolódás, az összeolvadás, illetve az emberbáb fogalmainak tisztázásán keresztül egyfajta fejlődési pályát igyekeztem felvázolni. Ugyanakkor, bár a produkciók felvetik a bábbá válás lehetőségét, annak csak részleges, illetve

<sup>48</sup> KÉRCHY Vera, „Jeles András élő marionett-színháza”, *Apertúra*, 2. sz. (2008), hozzáférés: 2023.06.13,

<http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>.

<sup>49</sup> DARIDA Veronika, „Poszthumán színterek”, in DARIDA, *Filozófusok bábszínháza*, 53–65, 59.

sikertelen állapota jelenik meg az előadásokban, vagy pedig elérhetetlen vágyként kerül ábrázolásra. Bár az ember és a báb sosem válhat teljesen a másikká, a határok megkérdőjeleződnek, ez pedig felveti az előadások poszthumanista szempontok felől közelítő elemzésének lehetőségét. A tanulmányban arra tettem kísérletet, hogy a poszthumán elméletek keretében, a kiborg és a leendés elméleteit a bábra vonatkoztatva elemezzem az előadásokat.

A báb és az ember egy testen való osztozása külföldi kortárs bábművészek munkásságával is kapcsolatba hozható, például az *Alaine* és Ilka Schönbein munkáinak esetében. Az elemzett előadások megidéznek az ember mint dróton rángatható marionett toposzát, ugyanakkor túl is lépnek ezen az értelmezésen, kitágítva élő és élettelen test használatának értelmezési lehetőségeit. 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 megidéznek 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.

### Bibliográfia

- BÁLINT Zsófia. „Az elmúlás meséje”. *Tiszatáj-online*. Hozzáférés: 2022.06.13.  
<https://tiszatajonline.hu/szinhaz/az-elmulas-meseje/>.
- BÁLINT Zsófia. „»Én táncolni fogok nyolcvan évesen is«: A táncoló test és báb kapcsolata Ladányi Andrea előadásaiban”. In *THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia*, szerkesztette JÁSZAY Tamás, 167–180. Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék–MASZK Egyesület, 2022.
- CRUZ, Afonso. *Kokoschka babája*. Fordította BENSE Mónika. Budapest: Typotex, 2014.
- DARIDA Veronika. „A dehumanizáció színpadai”. In DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, 66–76. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020.
- DARIDA Veronika. „Túl a táncon”. In DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, 155–163. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020.
- DARIDA Veronika. „Poszthumán színterek”. In DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, 53–65. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020.
- DE MAN, Paul. „Esztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheater*je”. Fordította BECK András. *Enigma*, 11–12. sz. (1997): 80–98.
- DELEUZE, Gilles és Félix GUATTARI. *A Thousand Plateaus*. Fordította Brian MASSUMI. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1980.  
<https://doi.org/10.5040/9781472547989.ch-001>.
- ELLINGER Edina. *Szubjektív objektum: A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*. Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017.
- GIMESI Dóra. *Háromdimenziós hősök: A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*. Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016.
- GYÖRFFY László. *Poszthumán stratégiák: Transzgresszív etika és esztétika a kortárs testábrázolásban*. DLA értekezés. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2022.

- HARAWAY, Donna J. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”. Fordította KOVÁCS Ágnes. *Replika*, 11. sz. (2005): 107–139.
- HUTVÁGNER Éva. „Határesetek”. *Art Limes*, 6. sz. (2017): 67–73.
- KLEIST, Heinrich VON. „A marionettszínházról”. Ford. PETRA-SZABÓ Gizella. In *A dolgok színháza*, szerkesztette Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 139–145. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.
- HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Márió. *A poszthumanizmus változatai*. Budapest: Prae Kiadó, 2019.
- KÉRCHY Vera. „A marionettszínházról mint színházelmélet”. In *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*, szerkesztette TÖRÖK Dalma, 76–83. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016.
- KÉRCHY Vera, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra*, 1. sz. (2010). Hozzáférés: 2023.06.13. <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>.
- KÉRCHY Vera. „Jeles András élő marionettszínháza”. *Apertúra*, 2. sz. (2008). Hozzáférés: 2023.06.13. <http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>.
- LÁPOSI Terka. „A drámai alak és a báb-test színpadi létezése”. *Drámapedagógiai magazin: A Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája*, 2. sz. (2010): 27–32.
- LŐRINCZI MÁTHÉ Rozália. *Az ember és báb viszonya a színházi műfajokban*. Marosvásárhely: UArtPress, 2014.
- NÁNAY István. „Az elmúlás méltósága: *Alaine – Ideje a meghalásnak*”. *Revizor*. Hozzáférés: 2023.06.13. <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/alaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhez>.
- NEMES Z. Márió. „Ember, embertelen és ember utáni”. *Helikon* 64 (2018): 375–393.
- YOUNGE, Janni. „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein”. *Critical Stages*. Hozzáférés: 2023.06.13. <https://www.criticalstages.org/19/reconfiguring-being/>.