

Földes Györgyi

Marionett- és Übermarionett-elképzelések Magyarországon az 1910-es, 1920-as években
Avantgárd és gender-vetület

Craig szerint – aki úgy tartja, egyetlen esztétikai koncepción belül és egyetlen egyén, a rendező/tervező uralma alatt kell létrehozni az előadást minden elemével együtt – a marionett a forradalmi színház ideális előadója: ő életnagyságúnak, tökéletesnek, profi szobrász által kifaragottnak képzele, s olyannak, amely egy táncos rituálizált bájával, mechanikusan mozog.¹

A színészt állítólagos életszerűsége – túlzott gesztusai, elhamarkodott mimikája, bömbölő beszéde és szemkápráztató látványossága – teljesen alkalmatlanná teszi az előadásra:

Az emberi természet mindenestül szabadságra tör, ennél fogva az ember személye maga a bizonyosság rá, hogy mint *anyag* a színház számára értéktelen. A modern színházban, amelyben férfiak és nők saját testüket használják *anyagként*, minden, amit látunk, merőben esetleges. A színész test cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása, mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának.

El kell tehát tűnnie – ahogy ő fogalmaz, „a pestisnek kell elragadnia” –, és a helyére „élettelen alaknak” kell kerülnie, akit jobb híján übermarionettnek nevezhetünk. Craig ebben a cikkében még ténylegesen bábokról beszél, „szépséges, ünnepélyes és távoli” arckifejezésű bábokról, akiknek semmilyen körülmények között nincsenek érzelmeik, és emiatt jelzéseik is, megnyilvánulásai is kiegyensúlyozottak. (Később, a további szóhasználatokban az Über-Marionette elnevezés néha az élő színészre vonatkozik, aki a rendező diktatórikus kontrollja alatt áll.)² Craig még a modern bábokat is rendkívüli jelenségeknek tekinti a színészekhez képest, de a valódi példának az ázsiai (például az indiai) szertartásokat jelöli meg, amelyekben a báb az ember jelképe volt – miközben hatással voltak rá a no-színház maszkjai, az olasz *commedia dell'arte* hagyománya és a japán *bunraku* is (jellemző módon két lapja a *The Mask* és a *Marionette* volt).³

Craig előbb Fülep Lajossal állt levelezésben, később Hevesi Sándorral. Hevesi nem rendezett bábdarabokat (amúgy maga Craig sem), de színiiskolában például a marionett „természetessége” mellett érvelt tanítványainak.⁴ Egy évtizedekkel később viszont a *Nyugat*-ba írt cikkében (*Gordon Craig sikertelen nagysága és dicsősége*) azzal magyarázza Craig sajátos „balvégzetét”, hogy inadekvát módon járt el amúgy helyes teoretikus elképzelései ellenére is, hiszen mindig hangsúlyosan (hagyományos) irodalmi nyersanyaggal dolgozott, miközben *színházat* óhajtott volna teremteni.⁵

¹ Edward Gordon CRAIG, „A színész és az Über-marionett”, *Színház*, 9. sz. (1908/1994).

² Denis KENNEDY (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance* (Oxford: Oxford Press, 2004).

³ FÖLDÉNYI F. László, „A Halál és az Über-Marionett”, *Jelenkor*, 1. sz. (2012), 41. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2404/a-halal-es-az-uber-marionett> (2019. 12. 21.)

⁴ Ezt megírta az angol rendezőnek is, aki Hevesi levelének ezen passzusát – kiemelve és némileg átfogalmazva – megjelentette lapja, a *The Mask* első kötetének 2. számában, 1908 áprilisában: „Hogy? – kiáltottam fel megbotránkozva! A marionettek ne lennének természetesek. Minden mozdulatuk tökéletesen megfelel a saját természetüknek. Az a gép, amely ember módjára akar mozogni, *természetellenes*. Sőt: a marionettek több, mint természetesek, nekik *stílusuk* is van, azaz egységes kifejezőeszközük, és ezért a marionettszínház igaz! Az emberek nem értik meg a *természetet*. A természet az ő számukra nem a dolgok szükségszerűsége, törvénye, hanem a hétköznapi, a lapos, a közönséges.” CRAIG, Edward Gordon és HEVESI Sándor, *Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908–1933). The Correspondance of Edward Gordon Craig and Sándor Hevesi (1908–1933)*, ford. SZÉKELY György (Budapest: OSZMI, 1991), 26.

⁵ HEVESI Sándor, „Gordon Craig sikertelen nagysága és dicsősége”, *Nyugat*, 18 (1931), 354–359.

Balázs Béla – aki fiatalon éppúgy Thália Társaság-tag volt, mint Hevesi – inkább Reinhardt-tal állt levelezésben, nem Craiggel (akivel szemben viszont nyíltan hivatkozik az elődre, és Kleistet nevezi meg mintaként). Balázs a dionüszoszi színházi tradíciót szeretné meghonosítani, a közönség előtt ott és akkor realizálódó (jelenvaló) színházat.

Amit mi színpadon látunk [...], ami bennünket magával ragad, az nem ábrázolás, hanem transzszubsztantáció. „Einfühlung” a szó végső értelmében. Kleist azt mondja („Über das Marionetten – Theater”) – hogy még a jó bábjáték is csak úgy jöhet létre: „dass sich der Machinist in den Schwerpunkt versetzt, d. h. mit anderen Worten, tanzt” [hogy a gépész (értsd: a bábos) a fókuszba/a súlypontba képzelettel magát, más szóval táncol]. A színész a mi szemünkben valóságosan incarnálódik a szerepébe, és ez a színház egészen specifikus, dionüszoszi hatásának titka.⁶

A színjáték metafizikai gyökereire hivatkozva a jelenvaló színházat szeretné megteremteni, amelynek kulcsa az élő (jelenvaló) színész, akinek elevensége azonban logikai ellentmondásban áll az ábrázoló díszlet életteleniségével (Balázs alapelve ugyanis – ahogy saját korában több színházi teoretikusé és rendezőé – a *stílus* felé törekvés, vagyis hogy a színházban minden nőjön össze szerves egésszé). Balázs ezt a problémát két módon véli feloldhatónak: egyfelől az élő díszlet megteremtésével az eleven színész körül (például a Kékszakállú herceg várában az élő, lélegző, síró várral és a kinyitogatott ajtókon keresztül hirtelen kiszűrődő színes fénysugarakkal), másfelől, mintegy ennek fonákjaként, ha a festett díszlethez ezzel homogén bábok vagy árnyfigurák jelennek meg: „a játék diszkvalifikálja a színpadot, melyen végbemegy. (A marionette és a mozi egyanyagú: a színész és milieu egyforma kép. Ezért ott ez a disszonancia nincs meg.)”⁷

Mint ismeretes, Balázs maga is írt bábdarabokat, többek között *A halász és a hold ezüstméze*, *A könnyű embert*, s *A fekete korsó* című árnyjátéka is beilleszthető a bábdarabok körébe. Önmagukban ezek a művek a klasszikus modernséghez (vagy más megközelítésben ugyanazon szimbolista-szecessziós vonulathoz) sorolhatók, mint Maeterlinck, Hofmannstahl, Wedekind, Schnitzler kifejezetten bábszínházra írt darabjai (vagy akár Sztravinszkij *Petruskája*), de nyersanyagul szolgáltak későbbi, avantgárd felfogású rendezések számára is, mint Blattner Géza párizsi időszakának adaptációi.

(Über-)Marionett és avantgárd

Balogh Géza szerint az európai bábszínház kezdettől fogva melegágya az avantgárd törekvéseknek.⁸ Főképpen abban látja ennek az okát, hogy legalább akkora súllyal van jelen benne a képzőművészet, mint a színház. Ő Picasso jelmezeit említi a Gyagilev-baletben, s hivatkozik Paul Klee kesztyűsbábjaira, Oskar Schlemmer *Triadikus balettjének* szereplőire; továbbá arra, hogy Podrecca bábszínházának arculatát számos dadaista és futurista művész – Klee, Georg Grosz – segítette kialakítani. Földényi F. László Marinetti *Les poupées électriques* című darabját (1909) hozza például, amely szerinte kifejezetten Jarry bábszínházszerű Übüdarabjainak hatására készült (holott, tegyük hozzá, erősen hiányzik belőle a groteszk elem, és a cselekménye – az automata bábok szerepeltetése mellett is – meglehetősen földhözragadt), illetve szintén Marinetti *Geometriai és mechanikus ragyogás meg a numerikus érzékenység*

⁶ BALÁZS Béla, *Dramaturgia* (Budapest: Benkő, 1918), 10.

⁷ BALÁZS, *Dramaturgia*, 1918; BALÁZS Béla, „Aréna és bábszínház között”, *Auróra*, 1911. márc. 16., 117–122.

⁸ BALOGH Géza, „Egy világpolgár a Hajdúság fővárosából. Blattner Géza kiállítása ürügyén”, *Critikai Lapok*, 6. sz. (2007), <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=28510> (2019. 12. 21.).

című kiáltványát (1914).⁹ Földényi megemlíti még a Cabaret Voltaire-ben Hugo Ball jelmezeit, továbbá Chirico festményein a bábukat mint a metafizikus művészet elemeit, valamint Fernand Léger gépesztétikáját. Az európai – moszkvai, párizsi – avantgárd bábművészet szempontjából fontos a '20-as évek masinizmusa – ilyenek a gépbalettek, mechanikus balettek, a géppé körbeépített színészek segítségével előadott darabok.

Csak nagyon érintőlegesen kapcsolódott a magyarországi avantgárdhoz Blattner Géza tevékenysége, akinek kiemelkedő munkásságát Lőrinc László és Balogh Géza részletesen feldolgozta, ezért jelen tanulmányban nem térnek ki rá hosszabban.¹⁰ Blattner Vértes Marcellel együtt egy ideig Kassák lakásában és kiállítóhelyén lakott mint albérlő, és itt is gazdagította munkatársai körét – később pedig a Margitszigeten tartott művészi báb előadásokat gyermekeknek többek között Raith Tivadarral, az avantgárd Magyar Írás korábbi szerkesztőjével. Magyarországon Blattner azonban inkább szecessziós, szövegközpontú, lírai és vizuális értelemben dekoratív bábszínházat hozott létre. Ennek leghíresebb előadásai közé tartozott Rónai Dénessel és Hincz Károllyal a *Bastien és Bastienne* című darab színrevitele, 1919-ben a Belvárosi Színházban Balázs Béla *A könnyű ember* és a *Fekete korsó* című, valamint Walleshausen Hella *Egyszer volt* című darabjai, továbbá egy flamand játék Kosztolányi átköltésében, *A lovag meg a kegyese*. (Balázstól már korábban előadták *A halász és a hold ezüstje* című mesét, amelyet később, a párizsi avantgárd időszakban is felújítottak, némileg más megoldásokat alkalmazva.) Blattner legjellegzetesebb újítása ekkoriban a „wayang” volt, amelyet azonban a távol-keleti vajangtechnikától eltérően nem pálcikával, hanem oldalról mozgatott, léccel tologatva őket, a végtagokat zsinórokkal irányítva, mint a vásári bábjátékokban, s egy, a figurákhoz illeszkedő, dekoratív, ornamentális keret fogta körbe a színpadon megjelenő alakokat.

Blattner 1925 szeptemberében hagyja el Magyarországot, s Párizsba költözik, ahol megalapítja az Arc-en-Ciel Színházat, amellyel a francia avantgárd bábszínház megteremtője lesz, a vajangnál kevésbé dekoratív, groteszk, rovarszerűen ízelt, rücskös körvonalú árnybábjaival (*Les cœurs qui se rencontrent*) és áttetsző, gépalkatrészszerű figuráival (*Les danseuses*), illetve az olyan nagy sikerekkel, mint a két függőleges síkban játszott *Az ember tragédiája*, illetve a *Thanatosz* (ebben az időszakában legfőbb munkatársai Detre Szilárd, aki fordít, ír, rendez, a kubista festő és bábművész A. Tóth Sándor, a designt pedig a La Nouvelle Générationhoz, Léger köréhez tartozó Fried Tivadar képzőművész biztosítja színháza számára).

1925-ben két fontos avantgárd folyóirat, a *Ma* és a *365* is megjelenteti E. K. Maenner *Bábszínház* című cikkét, ahol is a szerző a színház szatirikus, új formáját bábszínházként képzelel el: a tárgyak színészként való szerepeltetésének az a célja, hogy bemutassa a modern társadalom elidegenedtségét, dehumanizáltságát. A társadalom automatáját a marionettnak kell eljátszania; az emberi test – annak intenzív kifejezőeszközeivel – túl naturalisztikus. Az alapvetően embertelen társadalomban mozgó báb ugyan antropomorf, mégsem emberi: bohócos külsejű, megnyilatkozásai szatirikusak, a rációt farce-szá képes alakítani: egy olyan Übermensch, aki egyszerre jeleníti meg az elidegenedett embert, és kifejezi elpusztításának szükségességét is. Maenner példája Yvan Goll *Methusalem* című darabja, ahol a főszereplő, Felix, egy automata, de emberből vált azzá: organikus és nem organikus részek alkotta hibrid, akit egy bábnak kell eljátszania. Maenner elképzelése szerint a báb szája réz szócsó, orra telefonkagyló, a szeme helyén két ötmárkás díszlevegő, agyvelő és kalap helyett írógépet hord, s beszéd közben szikrázik az antenna a feje tetején.¹¹

⁹ FÖLDÉNYI, „A Halál és az Über-Marionett”, 2012

¹⁰ BALOGH, „Egy világpolgár...”, 2007; LŐRINC László, *Blattner. Egy bábos életútja* (Budapest: PIM-OSZMI, 2017). A szóban forgó kiállítás: „A modern európai bábművészet atyja”. Blattner Géza emlékkiállítása. Pécsi Kisgaléria, 2007. május 30.–június 24. Rendező: Papp Eszter, OSZMI.

¹¹ E. K. MAENNER, „Bábszínház”, *Ma*, 1. sz. (1925), 184–185., illetve *365*, 4. sz. (1927), oldalszám nélkül.

(Über)-Marionett, avantgárd, gender

Craig a színész testének esetlegességéhez kapcsolódó magatartását (a tekintetnek való kitettség élvezetét, a magamutogatás szeretetét) a majdnem hogy sátáninak kikiáltott nőiben látja a legszélsőségesebben megvalósulni (vagyis ennek tökéletes ellentéte az Über-marionett – akár ennek tradicionális, távol-keleti verziója is). A női előretörése párhuzamos ellentéte elhalványulásával, amely jelenség (a feminizálódás) a színház hanyatlásához vezet:

A színész eredete két nő balgatag hiúságában gyökerezik [...]. Az isteni báb figurája egyre kevesebb hívet vonzott, a nők pedig úgy hódítottak, mint a legújabb divat. S ahogy hanyatlott a báb, és nyomultak előre a nők, akik helyette önmagukat mutogatták a színpadokon, úgy jelent meg a Káosznak nevezett sötétebb szellem, nyomában pedig az elszabadult személyiség diadala.¹²

Jákfalvi Magdolna egyenesen mimikri-kényszerről beszél e tekintetben: Craig szerint ugyanis a színház szociokulturális meghatározottságából következően a nőnek tökéletes nőnek kell mutatkoznia, míg a férfiak elnőiesednek a néző tekintete előtt, a nézői elvárásoknak megfelelően – a bábszínház pedig ezt az egyensúlytalanságot hivatott visszabilenteni, a feminizálódást visszafogni (a női ellenében egy semleges felé tendáló felmutatni).¹³

A marionett deszexualizáltságának egy szélsőséges eseteként hozhatjuk fel a mechanikus színház szereplőit. Molnár Farkas Kassák konstrukcionista elképzeléseivel párhuzamosan, azokkal összhangban vázolja fel a mechanikus színpad elméletét, amely minden radikalizmusa ellenére is hasonló gondolatból indul ki, mint ahogy már Balázs Béla is tette.¹⁴ Hozzá hasonlóan a homogenitás alapelvét helyezi előtérbe, amelyet a polgári színpad szerinte megszegett, amikor a játzó színészt egy „színes, hazudott (világ) háttér” elé állította. A mechanikus színpad voltaképpen a színpad megfosztása a naturalista felfogástól, ami együtt járt a realista felfogás teljes elvesztésével (de ezen belül is elveti az erőltetett szimbólumok üres dekorációit és a futuristák „holdnyavalygásait”, hivatkozva arra, hogy a racionális gondolkodás számára a tudomány és a technika szintjére eljutott ember nem élhet érzelmi áthelyezésekkel, asszociációkkal, és nem megalapozott etikai vagy esztétikai ideát absztrakciókban megjeleníteni sem). Ehelyett konstruálni, építeni kell, egy mechanikus színpadot létrehozni. A mechanikus színpad architektonikusan alakított szín-terében az embert mint tudatosan odatervezett, vele homogén (mechanikus) figurát képzel el, akiknek mozgása „előre megszabott és azokból a fizikai törvényszerűségekből [...] adódik, amelyekre a darab fel van építve”. Huszár Vilmos a *De Stijl*-ben megjelent színházi tanulmányában¹⁵ szintén az olyan modern mechanikus színpadi előadás egyneműsítő követelményeit fogalmazza meg, ahol gépszerű marionettek mozognak geometrikus kompozícióban (például *Mechanikus táncoló figura*) – s ennek megfelelően ő is létrehozott egy absztrakt bábjátékot egy geometrikusan felépített, nem-semleges figura mechanikus táncával a fókuszban (számára mindazonáltal a film médiuma is alapvető elemes ennek a sajátos marionetteloadásnak, mert ez biztosítja dinamikus kifejezőerejét, expresszionizmusát).

¹² CRAIG, „A színész és az Über-marionett”, 1994. idézi még: BENKŐ Krisztián, *Bábok és automaták* (Budapest: Napkút, 2011).

¹³ JÁKFALVI Magdolna, „A színész teste női test”, in Uő, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi, 2006), 86–95.

¹⁴ MOLNÁR Farkas, „A mechanikus színpad”, *Ma*, 7. sz. (1923), 6.

¹⁵ HUSZÁR Vilmos, „Kurze technische Erklärung von der 'Gestaltende Schauspiel. Compition 1920-1921'”, *De Stijl*, 8. sz. (1921), 126–128.

Déry dadaista/szürrealista darabjában, az *Óriáscsecsemőben* (1926) a főszereplő egy emberfeletti lény, aki felnőttként és hermafroditaként születik (a neve is Hermaphroditos), és olyan bábok vagy bábuk között tevékenykedik a színpadon, akiknek együttese a görög kórusok dramaturgiai szerepét újítja fel. A csecsemő figurája az egész emberi életet magába sűríti, a levehető fejű, robotszerű próbababák pedig híján vannak az individualitásnak, és teljesen deszexualizáltak. Déry a dichotomikus felfogás széttöbbantását valósítja meg tehát, egyfelől az élő hermafrodita figurában, másfelől a kvázi-aszexuális bábuk alakjában.

Ugyanakkor a női fenyegetés éppen ezen a területen érheti el csúcspontját. Bár az Über-Marionett és a női robot, az automata (vagy ennek ember-gépi hibrid változata, a kiborg) csak bizonyos tekintetben fedik le egymást, érdemes jelezni, hogy a női robot viszont az avantgárdban amúgy is visszatérő motívum, s nemegyszer – éppen vonzerejének köszönhetően – kifejezetten ijesztővé válik.¹⁶ Már Fritz Lang expresszionista filmjében, a *Metropolisban* is találkozhatunk az erotikájában is fenyegetővé vált női robottal, amelyben a mechanizáló és mechanizált (dehumanizáló, nem-individuális, elidegenítő, disztópikus) tömegtársadalomhoz kapcsolódik. A mesterséges, jövőbeli Éva képe annak a jelenségnek a része, amelyet Alex Goody így fogalmaz meg:

A *The New York Evening Sun*ban és a New York-i dadában a „modern nő” a fin-de-siècle populáris képzeletét (és populáris sajtóját) rögeszmésen foglalkoztató „Új Nő” alakjának folyamatos újratárgyalása. Az Új Nőben a modernség érdeklődésének megannyi iránya és/vagy vonása artikulálódik; a nők veszélyes maszkulinizált erotikáját testesíti meg, amely szabadon megjelenik a nyilvános térben, továbbá a félelmeket az individualizmus összeomlásától, ennek megfelelően a maszkulinitás elleni fenyegetést, az aggodalmakat a még inkább fogyasztói, mint termelői államra vonatkoztatottan, illetve a kultúra lehetséges elnöiesedését egy technológiai, tömegtermelői korszakban.¹⁷

Az Új Nő alakján keresztül az új feminitás és az új technológia közötti kapcsolódást fedezhetjük fel. (Ezen a ponton akár Man Ray egy késői munkájára, a *Vad szűzre* (*La Vierge-non-apprivoisée-re*) is utalhatunk.)

Mindazonáltal az avantgárdban – különös tekintettel a dadára – maguk a nők is előszeretettel foglalatostkodtak marionettszínházzal és azzal rokon műfajokkal, sőt, amint azt Riese Hubert¹⁸ is kifejezésre juttatja, a dadában például a tánc és a bábkészítés jelenti a nők elsődleges terét. Sophie Taeuber már táncosnőként is maszkokban lépett fel a Cabaret Voltaire-ben, továbbá amúgy is készített „bábokat”: színes fafejeket, mint Jean Arpét, illetve egész marionettsorozatokat, például Carlo Gozzi *König Hirsché*hez. Emmy Hennings – azon kívül, hogy szavalt és énekelt – (kesztyű)bábokkal lépett fel a Cabaret Voltaire-ben és a Cabaret Dadában; Hannah Höch fényképe is fennmaradt, amelyen kesztyűbábjához hasonló ruhában, bájos táncos mozdulattal pózolt – ez a rokonság báb és bábos között mágikus kapcsolatot létesített. Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven pedig végső soron magából hozott létre (Über)-Marionettet, bár ezzel inkább az állandó (élet)performance-t igyekezett megvalósítani. Ő ráadásul időnként – felrobbantva a dichotóm nemi oppozíciót – a nemek és az organikus-nem organikus részek viszonylatában is hibrid figuraként vagy akár kiborgként jelent meg.

¹⁶ Voltaképpen már előbb, a dekadens irodalomban is, elegendő Villiers de L'Isle-Adam *L'Eve future*-jére gondolni.

¹⁷ Alex GOODY, „Cyborgs, Women and New York Dada”, *The Space Between: Literature and Culture 1915–1945*, 1. sz. (2007), <https://www.monmouth.edu/departments-of-english/documents/cyborgs-women-and-new-york-dada.pdf/> (2019. 12. 21.)

¹⁸ Riese HUBERT, „Zürich Dada and its Artist Couples”, in *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity*, ed. Naomi SAWELSON-GORSE (London, Cambridge: The MIT Press, 2001), 516–545.

Magyarországon az avantgárd bábjáték ezen női dominanciája nincs meg, bár az kétségtelen, hogy Kassák folyóirataiban Újvári Erzsébet az egyetlen, aki ténylegesen bábjátékot ír (a címe is ez, *Bábjáték*):¹⁹ ezt viszont minden valószínűség szerint soha, egyetlen esten vagy matinén sem adták elő – s minthogy erre utalás sincs a szövegben, nem tudjuk, hogyan kell elképzelnünk vizuálisan a bábokat. Mindenesetre érdekes, hogy a magyar avantgárd talán legjobban ismert női szerzőjénél éppen a fent jelzett, erősen biologizált-erotizált, veszélyforrásként beállított marionett-nőalak jelenik meg. A díszlet (egy szobabelső) pontosan megtervezett, erősen stilizált, egynemű, élénk színekkel: piros falú szoba, sarokban nagy zöld üvegek, fekete ágy, fölötte kakukkosóra, tükör, mosdótál. A két névtelen szereplő, a lány és a fiú annyiban arctalanok és egyéniség nélküliek, hogy minden bizonnyal az összes létező nőt és az összes létező férfit hivatottak képviselni – a nő mint önmaga és a partnere által is biologizált szex- és termékenységistennő csábítja be a házba a fiút, ám a rövid jelenet végén kiderül róla, hogy prostituált, aki újabb és újabb „áldozatra” les (mert ez a természete). Nem túl hízelgő jelenet a nőkről egy nőirótól, mintegy a századfordulós femme fatale továbbéléseként, de azt a *Prózából* is világosan látni, hogy Újvári – akárcsak a korai magyar avantgárd egyéb férfi és nőirói – egyébként is alapvetően ebből az erősen biologizált (a szexualitásra vagy termékenységre szűkített) nőképből indul ki szereplői felvázolásakor. E báb jelenetben a mozgások stilizáltak, és olykor végrehajthatatlanok lennének egy emberi szereplő számára: forgás, tánc, előre-hátra csuklás, sőt fejfel labdázás (ez utóbbtól némileg démoninak is tűnik a lány, rögtön a jelenet elején, mintegy előrevetítve a szomorú tanulságot).

Kassák köreiben tehát a bábjáték nem igazán volt elterjedt, egy másik, sokkal későbbi példát azonban női előadáshoz köthetünk, amennyiben a Munka-kör egyik kultúrpropaganda előadásának része volt Kassáknak a megesett cselédekről szóló minidarabja, *A szolgálók élete* (1931). Simon Jolán és a Csák-nővérek úgy adták elő a darabot, hogy ők maguk is maszkoszerűen (teljesen egyformán) ki voltak hozzá festve, s fellépés közben a kezükben tartották a babákat – mintegy miniatűr tükörképként. Mindhárom baba egyforma volt, rögzített, beállított végtagokkal, úgyhogy valószínűleg egyáltalán nem, vagy csak minimálisan mozgathatták őket: inkább leképezései, megduplázásai, nyomatékosításai voltak ők az egyébként is übermarionettszerűen megjelenő színésznőknek – vagy akár a cselédlányok, és általában a nélkülöző, alávett nők kiszolgáltatottságát, bábként kezelhetőségét is hivatottak jelezni.

¹⁹ ÚJVÁRI Erzsébet, „Bábjáték”, *Ma*, 1. sz. (1921), 30–31.