

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

Avantgárd és gender-vetület

Edward Gordon Craig szerint (CRAIG 1908/1994) – aki 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 képzei, s olyannak, amely egy táncos ritualizált bájával, mechanikusan mozog.

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 übermarionettnak 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 megnyilvánulásaik is kiegyensúlyozottak. (Később, a további szóhasználatokban az Über-Marionette elnevezés néha az élő színészre vonatkozik, aki a rendező diktatórikus kontrollja alatt áll [KENNEDY 2004]). Craig még a modern bábokat is rendkívüli jelenségeknek tekinti a színészekhez képest, de a valódi példának az ázsiai (pl. 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) (FÖLDÉNYI 2012).

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.¹ Egy évtizedekkel később viszont a *Nyugatra* 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 (HEVESI 1931).

Balázs Béla – aki fiatalon éppúgy a Thália Társaság tagja volt, mint Hevesi – viszont inkább Reinhardt-tal állt levelezésben, nem Craiggel (akivel szemben viszont nyíltan hivatkozik az elődre, Kleistet nevezi meg mintaként). Balázs a dionüszoszi színházi tradíciót szeretné meghonosítani, a közönség előtt ott és akkor realizálódó (jelenváló) színházat. „Amit mi színpadon látunk [...], ami bennünket magával ragad, az nem ábrázolás, hanem transzubsztanciáció. »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 képzei magát, más szóval táncol). A színész a mi szemünkben valóságosan incarnálódik a szerepébe, és ez a színház egészen specifikus, dionysikus hatásának titka” (BALÁZS 1918; 10). A színjáték metafizikai gyökereire hivatkozva a jelenváló színházat szeretné megteremteni, amelynek kulcsa az élő (jelenváló) színész, akinek elevensége azonban logikai ellentmondásban áll az ábrázoló díszlet élettelenségével (Balázs alapelve ugyanis, ahogy saját korában több színházi teoretikusé és rendezőé a *stílus* felé törekvés, vagy-

¹ 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 természeteseek. Minden mozdulatuk tökéletesen megfelel a saját *természetüknek*. Az a gép, amely ember módjára akar mozogni, *természetellenes*. Sőt: a marionettek több, mint természeteseek, 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–HEVESI 1991).

is 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.)” (BALÁZS 1918, BALÁZS 1911).

Mint ismeretes, Balázs maga is írt bábdarabokat, többek között *A halász és a hold ezüstjét*, *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-szeccsessziós vonulathoz) sorolhatók, mint Maeterlinck, Hoffmanstahl, 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 (BALOGH 2007) az európai bábszínház kezdettől fogva melegágya az avantgárd törekvéseknek, szerinte főképpen azért, mert legalább akkora súllyal van jelen benne a képzőművészet, mint a színház. Ő Picasso jelmezeit említi a Gyagilev-balettnben, 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 (FÖLDÉNYI 2012) 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 ugyanő *Geometriai és mechanikus ragyogás meg a numerikus érzékenység* című kiáltványát (1914). Földényi megemlíti még a Cabaret Voltaire-ben Hugo Ball jelmezeit, továbbá Chirico festményein a bábukat mint a metafizikus művészet elemeit és 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 (BALOGH 2007, LŐRINC 2017).² Blattner Vértess Marcell-lel együtt egy ideig Kassák lakásában és kiállítóhelyén lakott albérlőként, és itt is gazdagította munkatársai körét – később pedig a Margitszigeten tartott művészi bábelőadásokat gyermekeknek, többek között Raith Tivadarral, az avantgárd *Magyar Írás* korábbi szerkesztőjével. (Magyarországon Blattner azonban inkább szecessziós, szövegközpontú, lírai és vizuális étteremben dekoratív bábszínházat hozott létre, amelynek leghíresebb előadásai Rónai Dénessel és Hincz Károllyal a *Bastien és Bastienne* című darab színrevitele volt, illetve 1919-ben a Belvárosi Színházban Balázs Béla *A könnyű ember* és *A fekete korsó* című, Walleshausen Hella *Egyszer volt* című darabjai, illetve 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. 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 árnybábjával (*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*.

² A szóban forgó kiállítás: *A modern európai bábművészet atyja*. Blattner Géza emlékkiállítása. Pécsi Kisgaléria, 2007. május 30–június 24. Rendező: Papp Eszter, OSZMI.

Ebben az időszakában legfőbb munkatársai Detre Szilárd, aki fordít, ír, rendez, a kubista festő és bábművész A. Tóth Sándor, a dizájn 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 képzei el: a tárgyak színészként való szerepeltetésével célja a modern társadalom elidegenedtségének, dehumanizáltságának bemutatása. A társadalom automatáját marionettnek kell játszania; az emberi test intenzív kifejezőeszközeivel túl naturalisztikus. Az alapvetően embertelen társadalomban mozgó báb viszont 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 szükségszerűségét 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: szája réz szócső, orra telefonkagyló, a szeme helyén két ötmárkás díszleg, agyvelő és kalap helyett írógépet hord, s beszéd közben szikrázik az antenna a feje tetején (MAENNER 1925).

(Über)-Marionett, avantgárd, gender

Craig a színész testének esetlegességéhez kapcsolódó magatartását (a tekintetnek való kitettség élvezetét, a magamutogatás szeretetét) a majdnem sátáninak kikiáltott nőiben látja a legszélsőségesebben megvalósulni (vagyis ennek tökéletes ellentéte az Übermarionett – 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” (CRAIG 1994; idézi még BENKŐ 2011). Jákfalvi Magdolna egyenesen mimikri-kényszerről beszél e tekintet-

ben: Craig szerint ugyanis a színház szociokulturális meghatározottságából következően a nők tökéletes nők kell mutatkoznia, míg a férfiak elnőiesednek a néző tekintete előtt, a nézői elvárásoknak megfelelően – a bábszínház pedig ezt az egyensúlytalanságot hivatott visszabillenteni, a feminizálódást visszafogni (a női ellenében egy semleges felé tendálót felmutatni) (JÁKFALVI 2006).

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 akár már Balázs Béla is tette (MOLNÁR 1923). Hozzá hasonlóan a homogenitás alapelvét helyezi előtérbe, amelyet a polgári színpad szerint 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 gondolkozás számára a tudomány és 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 kell létrehozni. A mechanikus színpad architektonikusan alakított szín-terében az embert mint tudatosan odatervezett, vele homogén (mechanikus) figurát képzei el, akiknek mozgása „előre megszabott és azokból a fizikai törvényszerűségekből áll [...] adódik, amelyekre a darab fel van építve”. Huszár Vilmos a *De Stijl*-ben megjelent színházi tanulmányában (HUSZÁR 1921) szintén az olyan modern mechanikus színpadi előadás egyneműsítő követelményeit fogalmazza meg, ahol gépszerű marionettek mozognak geometrikus kompozícióban (például a *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 eleme ennek a sajátos marionett-előadásnak, mert ez biztosítja dinamikus kifejezőerejét, expresszionizmusát).

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 bá-

buk 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 szétrobbantását 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.³ Már Fritz Lang expresszionista filmjében, a *Metropolis*ban 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 Sunban és a New York-i dadában a »modern nő« a fin-de-siècle populáris képzetét (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 elnőiesedését egy technológiai, tömegtermelői korszakban.” Az Új Nő alakján keresztül az új femininitás és az új technológia közötti kapcsolódást fedezhetjük fel (GOODY 2007). (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 Hubert (HUBERT 2001) is kifejezésre juttatja, a dadában például a tánc és a

³ Voltaképpen már előbb, a dekadens irodalomban is, elegendő Villiers de L'Isle-Adam *L'Eve future*-jére gondolni.

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 marionettsorozatokot, például Carlo Gozzi *König Hirsché*hez; Emmy Hennings – azonkívül, 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 az állandó (élet)performance-t igyekezett inkább megvalósítani ezzel. Ő ráadásul időnként – felrobbantva a nemi dichotóm oppozíciót –, a nemek és az organikus-nem organikus részek viszonylatában is – hibrid figuraként, vagy akár kiborgként.

Magyarországon az avantgárd bábjáték ezen női dominanciája nincs jelen, bár az kétségtelen, hogy Kassák folyóirataiban Újvári Erzszi az egyetlen, aki ténylegesen bábjátékot ír, a címe is ez, *Bábjáték* (ÚJ-VÁRI 1921). Ezt viszont minden valószínűség szerint soha, egyetlen esten vagy matinén sem adtak 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 megjelenő 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 egyéniségnélküliek, 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 termékenység-istennő csábítja be a házba a fiút, ám a rövid jelenet végén kiderül róla, hogy prostituált, és újabb és újabb „áldozatra” les (mert ez a természete). Nem túl hízogató jelenet a nőkről egy nőiról, mintegy a századfordulós femme fatale továbbéléseként – de azt a *Prózákból* is világosan látni, hogy Újvári – akárcsak a korai magyar avantgárd egyéb férfi és nőírói – egyébként is alapvetően ebből az erősen biologizált (a szexualitásra vagy termékenységre szűkített) nőképből indul ki szereplői felvázolásakor. E bábjelenetben 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 megedett cselédekről szóló minidarabja, *A szolgák élete* (1931): Simon Jolán és a Csák nővérek úgy adták elő, hogy ők maguk is maszkyszerűen (teljesen egyformán) ki voltak festve, s fellépés közben a kezükben tartották – mintegy miniatűr másként – a babákat. 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, alávetett nők kiszolgáltatottságát, bábként kezelhetőségét is hivatottak lehetnek jelezni.

Irodalom

BALÁZS Béla (1911): Aréna és bábszínház között. *Auróra*, március 16., 117–122.

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

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

BENKŐ Krisztián (2011): *Bábok és automaták*. Napkút, Budapest

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

CRAIG, Edward Gordon–HEVESI Sándor (1991): *Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908–1933). The Correspondance of Edward Gordon Craig and Sándor Hevesi (1908–1933)*. Ford. Székely György. OSZMI, Budapest

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

GOODY, Alex (2007): *Cyborgs, Women and New York Dada*. https://www.monmouth.edu/the_space_between/articles/AlexGoody2007.pdf

HEVESI Sándor (1931): Gordon Craig sikertelen nagysága és dicsősége. *Nyugat*, 18.

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

- HUSZÁR Vilmos (1921): Kurze technische Erklärung von der 'Gestaltende Schauspiel. Composition 1920–1921. *De Stijl*, 8, 126–128.
- JÁKFALVI Magdolna (2006): A színész teste női test. In Uő: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi Kiadó, Budapest, 86–95.
- KENNEDY, Denis (ed.) (2004): *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance*. Oxford Press, Oxford
- LŐRINC László (2017): *Blattner. Egy bábos életútja*. PIM–OSZMI, Budapest
- MAENNER, E. K. (1925, 1927): Bábszínház. *MA*, 1925. január, 184–185., 365, 1927. április, oldalszám nélkül.
- MOLNÁR Farkas (1923): A mechanikus színpad. *MA*, július 1. 6.
- ÚJVÁRI Erzsi (1921): Bábjáték. *MA*, január 1. 30–31.