

Miféle játszótársak a játszó tárgyak? A tárgyszínház Molnár Gyula és Francesca Bettini művészetének tükrében

GODA MÓNI

Az alábbiakban kifejtésre kerülő gondolatmenet a tárggyal való játék színpadi lehetőségeinek számbavételét kísérli meg egy kiváló alkotó játékos perspektíváján keresztül a bábjátékművészet kortárs törekvéseinek viszonylatában. Kiindulásként elengedhetetlen a kontextus felvázolása, amely ezúttal a „figuraszínház” „tárgyszínház” címkével illetett alfajáról adott, ám a teljesség igénye nélkül megrajzolt körkép formájában történik, és mellőzi az elmúlt években kerekedett terminológiai zavar részletes ismertetését. A terjedelmi korlátok okán az alcímben nevezett, a tárgyszínház úttörőiként és máig kiváló képviselőiként elismert alkotópáros tevékenységének főként a közelmúltból szemeztetett darabjai kapnak említést. A fókusz ezt követően Molnár egy korai, de forradalmi jelentőségéből negyven év alatt sem veszítő művére helyezem. Az elemzés bázisát az *Apró öngyilkosságok* trilógiáján túl Molnár összegyűjtött és *Objekttheater* (Tárgyszínház) címen közreadott jegyzetei adják, amelyek pontosan világítják meg figurajátékos attitűdjének lényegi momentumait, és minden másnál alkalmasabb fogódzót nyújthatnak azok egyediségének megértéséhez.

A 20. század utolsó évtizedének elején Werner Knoedgen az ember és tárgy mozgatómozgatottságában tapasztalható szubjektum-objektum viszonyrendszer felderítésén fáradozva alkotta meg a *Subjektsprung* (szubjektumugrás) kifejezést. A figuraszínház bölcsőjeként számon tartott „stuttgarti iskola” alapító professzora ezzel a szóval próbálta leírni a játékos és a báb között „színre vitt hasadást” – központi jelentőséget tulajdonítva a tárgyak azon színpadi alkalmazásának,

amely során „a tárgy játékfigurává, a személy pedig figurajátékosá avanzsál.”¹ Alig húsz évvel később Paul Piris a *manipulacting* szóképzéssel megragadott játékmódban vélte tetten érni a bábjátékban jellemzően fellépő szubjektum-objektum problematika magját: „A báb szubjektumszerűsége – szubjektumként meghatározódó létminősége vagy létállapota – akkor válik láthatóvá, amikor a báb kilép a materialitásból, amely őt tárgyként tételezi, és ennél fogva látszólag szabadon cselekszik.”²

Molnár Gyula, akinek felfogásában az *animáció* szó azt a folyamatot jelöli, amely során „a tárgy szert tehet arra a szabadságra, hogy saját maga mozogjon, hogy ne csupán mozgatva, valamint igény szerint használva legyen”,³ osztani látszik ezt az álláspontot, s

¹ Werner KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters* (Stuttgart: Urachhaus, 1990), 77. (Az én fordításom – G.M.)

² Ld. Paul PIRIS, *The Rise of Manipulacting. The Puppet as a Figure of the Other*. (PhD, Central School of Drama and Speech, University of London, 2011), 39. (Az én fordításom – G.M.)

³ MOLNÁR Gyula, *Objekttheater. Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár* (Berlin: Theater der Zeit), 2013. Magyarul: *Tárgyszínház. Feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*, ford. Goda Móni, kézirat (megjelenés előtt), 44. (55.) (Kiemelés az eredetiben.) A könyvből vett idézetek szöveghelyeit a továbbiakban a magyar kézirat alapján hivatkozom, a fordítás alapjául szolgáló, német nyelvű változat oldalszámait pedig zárójelben tüntetem fel.

ennyiben tökéletesen beilleszthető a művészi bábjátszás múlt század közepe óta zajló kísérleteinek irányadó figurái közé, különössége mégis tagadhatatlan. S éppen erre a különösségre vonatkozik az itt körbejárni szándékozott kérdés: mit csinál Molnár *másként* – miféle szabadságot *teremt*, illetve *gyakorol*, amikor önmozgóvá alakítja az általa szereplőkként használt tárgyakat?

A tárgyszínház sajátossága, hogy hétköznapi, a színpadi alkalmazástól eredetileg eltérő használati funkcióval rendelkező tárgyakat szerepeltet. Olyan tudatosan megformált, célszerűen szolgáló *eszközöket*, amelyek valami másra *is* alkalmasak. Napjaink tárgyszínháza a technikai fejlődéssel lépést tartva kifogyhatatlanul bővíti, színesíti eszköztárát, tágítja és sok esetben el is mossa határait. A forma/figura/tárgy jellegétől függően beszélhetünk használati-, játék-⁴ és talált tárgy-,⁵ valamint nyersanyag⁶ animációról.

A Molnár-Bettini házaspár nem csak a tárgyszínházi szcéná, hanem a figuraszínházi szcéná egészének máig nagyra becsült szereplői. A műfaj „felfedezőbrigádként” számon

⁴ A műfaj „nagyasszonyaként” emlegetett belga Agnès Limbos indította el azt a hullámot, amely a gyerekszobák kellékeit, azaz játéktárgyakat (plüssállatokat, ólomkatonákat, kisautókat és Barbie babákat stb.) állít színpadra, s amelyet az utóbbi években többek között Ariel Doron is nagyszerűen képvisel.

⁵ Az elhasznált tárgyak színpadi keretek között történő újrafelhasználási lehetőségeinek kiaknázását sürgetik a duchamp-i *readymade* koncepcióra építő *recycling* törekvések is. Effélét valósít meg például a holland TAMTAM Objektentheater.

⁶ A tárgyak színházi térben történő formálódására fókuszálnak azok az előadók, akik a tárgyak fizikai kiterjedését is a színpadon zajló cselekmények mentén alakítják ki vagy tovább. Közülük a spanyol El Patio mindenképpen kiemelésre méltó.

tartott első generációjának⁷ tagjai, akiknek alkotótevékenysége évről évre újabb rétegekkel, árnyalatokkal gazdagodik. Ezt bizonyítja legutóbbi nemzetközi szereplésük is, egy médiumokat vegyítő évtizedes rendezvénytársaság.⁸ Ám e projekt lezárásának szánt *Bin (nicht) im Orkus* (Már [nem] az alvilágban vagyok) címet viselő, a programot kezdeményező és egyben annak helyszínéül szolgáló Münchener Bábgyűjtemény gondozásában napvilágot látó „kiállítási katalógus”⁹ már nem az első kiadvány, amelyen át betekintés nyerhető az általuk fáradhatatlanul épített világba. Molnár Gyula írt egy – ezidáig német, olasz és dán nyelven megjelent – könyvet, amely a szerző oktatói működésének le nyomataként is olvasható, s amelyből számos ponton eligazítást kapunk a következőkben kibontani igyekezett kérdésre vonatkozóan.

A Molnár által rögzített és alkotásai láttán befogadóként megfogalmazódó gondolatokban való elmélyedést megelőzően fontos azonban egy rövid kitérőt tenni rendezői munkásságára. Molnár Gyula és Francesca Bettini Európa-szerte keresett színházi alkotók, akik jellemzően kisebb, független társulatokkal működnek együtt mindenekelőtt Olasz-, Francia- és Németországban. A közreműködésükkel létrejött nagy sikerű produkciók közül feltétlenül kiemelésre érdemes a Kaufmann&Co.-val készült, a teremtés csodáit ünneplő *Fényt kérünk!* című da-

⁷ E csoporthoz tartozott többek között Christian Carrignon, Agnès Limbos és Jacques Templeraud is.

⁸ A rendezvénytársaságról közölt beszámoló ld. GODA Móni, „Felszínen felejtés – avagy Léthé-parti papírmásé-színház”, *Art Limes Művészeti Folyóirat* 2021. 03. 03. hozzáférés 2021.07.16,

<http://www.artlimes.hu/cikk?id=1029>.

⁹ MOLNÁR Gyula és Francesca BETTINI, *Bin nicht im Orkus. Eine kurze Collage aus einem zerschnittenen Textbuch und sechs abgespielten Figuren* (Berlin: Theater der Zeit), 2019.

rab. De nem kevésbé elhanyagolhatatlan Az óriások érzékenysége sem, hiszen zseniálisan szórakoztató módon veszi üldözőbe a zsenialitás rejtélyeit Christian Bochdansky és a lipcsei Wilde&Vogel előadásában. E kettő, vagy éppen a Kasuka formációval közös *Corazón Corazón*, amelyben Molnár és Bettini a Halált és a Színésznőt játsszák, egyaránt igazolják, hogy Molnár munkái esetében kivételes művészi attitűddel és egészen bámulatos kreativitással van dolgunk. E napjainkban is komoly rendezői és színészi teljesítményt fölmutató pálya a hetvenes évek közepe táján Velencében indult. Az akkor már Olaszországban letelepedett Molnár eleinte helyi társulatok tagjaként működött, majd egy szólójával vált ismertté, amelyet 1985-ben már Budapesten is megtekinthetett a nagyérdemű, s amely a műfaj emblematikus alkotásává vált.



Francesca Bettini, Molnár Gyula: *Corazón, Corazón*.
© DIANE / Ilaria Scarpa

Miben áll tehát Molnár Gyula újítása, s már e korai művében is megmutatkozó eredetisége? Ha e kérdés alapos megválaszolását feltételező komplex vizsgálódás szükségességétől ezúttal eltekintünk, beérhetjük három szembeötlő elem kiragadásával, amelyek a trilógia egyes darabjaival párhuzamba állítva, úgy vélem, alkalmas sorvezetőül szolgálnak a Molnár által képviselt tárgyjáték mi-
benlétének boncolgatásához.

*Az alkotás történetése,
amelyben a tárgyak társak, mi több...*

Molnár Gyula az elsők között hívta föl a figyelmet arra, hogy a tárgyszínházban „a lehetséges interakció határainak kifürkészéséről van szó”.¹⁰ Felismervén és továbbgondolván a tény, miszerint „a tárgyat [a játékos] használhatja akként, ami, vagy akként, amit jelent”,¹¹ Molnár arra a következtetésre jut, hogy „az ember közvetítő szerepet játszik, általa az anyag megszokott határain kívülre merészkedhet”.¹² A tárgyszínházi alkotó tehát a *kibontakozás* lehetőségét teremti meg játékeszköze számára, és – ennek megfelelően – már az alkotás fázisában is társként tekint rá: „Ha elfogadja a tárgytól érkező javaslatokat, akkor együttműködés jön létre közöttük és a mind érdekesebb interakció jelentéssé válik”.¹³

Játékos és tárgy viszonya ennél fogva nem egyoldalú, hanem *kölcsönös viszony*: Molnár meglátása szerint „a tárgy részt vesz az alkotómunkában”.¹⁴ Ám mindez nem elég, Molnár a következő felszólításig merészkedik: „Legyen nyilvánvaló: ami éppen a színpadon történik, azt a tárgy találta ki.”¹⁵ Ennek a színházi alkotók körében talán mindmáig szokatlanul ható, a háttérbe húzódásra épülő beállítódáshoz hűen Molnár a tárgyakból érkező impulzusokat, a köztük felfedezett viszonyokat teszi meg a színpadi kompozíció alappillérenek, a dramaturgiai eljárás kiindulópontjának. Az általa alkalmazott és kedvelt ihlet-gyűjtési módszerről, annak forrásairól pedig így fogalmaz:

„[...] amikor a környezetünkben elszórt tárgyakat szemléljük, nem csak hasonlóságokat ismerhetünk fel, hanem ösz-

¹⁰ MOLNÁR, *Tárgyszínház...*, 45. (56.)

¹¹ Uo.

¹² Uo.

¹³ Uo., 44. (55.)

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo., 45. (56.) (Kiemelés tőlem – G.M.)

szetett jelentéseket is [...]. Itt nem a mások által kiesztelt rejtvényekre gondolok, hanem olyan kombinációkra, amelyek egyszerűen adóttak, mint »a dolgok állása«, a véletlen termékei. Ezeket az összefüggéseket, amelyek a hétköznapok fölöttébb gyanútlan talajára vetve, látszólagos nyugalommal hevernek, *nem könnyű felismerni.*¹⁶

Nem véletlen tehát, hogy Molnár gyakorlataiban is nagy hangsúlyt fektet a tárgyszínházban elengedhetetlen asszociációs technikák fejlesztésére, s kiemeli a tárgyak csendéletté rendezését követő *címadás* fontosságát. A színpadi előadás kontextusában szereplővé alakuló forma, úgy véli, „többékevésbé komplex jelentéseket testesít meg [...] A rögtönző alanyuk ezekkel a jelentésekkel kell megmérkőznie.”¹⁷ Az általa preferált hozzáállást alkalmazó tárgyjátékos tehát mindenekelőtt tágra nyitja a szemét, felméri környezetét, kiválasztja partnereit, felismeri a köztük lévő potenciális kapcsolatot, majd elrendezi, elnevezi őket. S ha mindezen túl van, nem marad más hátra, mint *engedni*, hogy „a dolgok maguk meséljék el *a saját történetüket*”.¹⁸

Arról, hogy Molnár a történetmesélésről is eredeti módon, és a tőle független (ha tesszik: hatalmán kívül álló), éppen adódó körülmények, valamint azok megfigyelése mentén gondolkodik, a következő sorok tanúskodnak:

„A mesélés titkai közül engem leginkább a költészet szentjánosbogarakai bűvölnek el. Felragyognak és kihunynak, a Mit és a Hogyan közötti fájdalommal előre-nemláthatóságban csavarognak. Szerencse kell, hogy véletlenül találkozzunk velük. Felismerni őket már egyenesen kegyelmi állapot. Itt lapulok lesben, ahol

a költészet szentjánosbogarakai a dolgok egymáshoz koccanása során szabadon születnek.”¹⁹

Annak érdekében, hogy egy konkrét példán keresztül vehessük fontolóra a fentieket, vessünk egy pillantást az elemzésre szánt trilogia utolsó darabjában színre lépő kókuszdió, fésű és borotvahab esetére! Vajon mi hozhatta össze az összetördelt mogyorókkal megjelenített percek tovaillanásának helyszínén *éppen ezt* a három tárgyat, amelyek találkozási esélye – beláthatjuk – rendkívül kicsi. Mi mást mondhatnánk: nagy valószínűséggel a *véletlen*. És valóban, ha valaminek Molnár központi szerepet szán, akkor az nem más, mint a *véletlen*²⁰:

„[...] amikor a véletlennek engedelmességek, elérkezem annak a Kevésnek a határára, amit tudok, és óvatos, ugyanakkor vakmerő léptekkel megyek tovább az ismeretlenbe, ahol minden gesztus, minden jel, minden hang új. Ott történik meg az alkotás. Azt mondom, megtörténik, az alkotás ugyanis sohasem elkészül, hanem varázslatos módon meggesik.”²¹

E sorok egymás után vetik föl a tárgyszínház alapkérdéseit. Mindenekelőtt azt, hogy mi ből bontakozhat ki a tárgyaknak tulajdonított történet? S a tárgyak *mint eszközök* vagy a tárgyak *mint szereplők* története lesz-e? Hiszen „[e]gy tárgy sokféle megjelenési formát ölthet magára, fogalmiakat vagy konkrétakat, amelyek felcserélhetők egymással.”²² Molnár szerint „[a]z egyik ábrázolási formá-

¹⁶ Uo., 55. (66.) (Kiemelés tőlem – G.M.)

¹⁷ Uo., 45. (56.)

¹⁸ Uo., 68. (80.)

¹⁹ Uo., 89. (105.)

²⁰ Vö. Julika MAYER, „Provokálni a véletlent”, ford. LÁZAR Helga, in *A dolgok színháza. Báb-, figura és tárgyszínház*, szerk. Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 318–324 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019).

²¹ MOLNÁR, *Tárgyszínház...*, 89. (105.)

²² Uo., 56. (67.)

ból egy másikba történő átváltásnak ez a képessége a tárgyszínház [...] alapvető különlegessége.”²³ Abban pedig, hogy szükség van-e ehhez az átváltáshoz arra, hogy a játékos jelentéssel bíró szavakat adjon a tárgyak szájába, vagy egyáltalán arra, hogy *színpadra állítsa*, színházi kontextusba helyezze őket, a trilógia első darabját tengerparti környezetben rögzítő felvétel kétségtelenül elbizonytalanít.

„A tárgyszínház [...] a hétköznapi felismeréseket gyűjti, hogy *színpadra ültesse át őket* és kiemelje jelentéspotenciáljukat, anélkül azonban, hogy azt teljesen felfedné. Ez a feladat a nézőre marad. Nagyon szórakoztató játék ez”²⁴ – fogalmaz Molnár, s e megállapítás arra enged következtetni, hogy a tárgyakkal való játék mindenképpen valamiből való kiszakadást és valami másba való belehelyezkedést eredményez, vagyis feltételezi a kontextusváltást.



Molnár Gyula: *Apró öngyilkosságok* © Francesca Bettini

A kókuszdió szárait bogozgató fésű, akár csak a borotvahab, eszköz-státuszán túlmutató jelentéssel telítődik: az idő titokzatosságának nyomába eredő kutatás során egyebek mellett a fegyelmező gondoskodás érzetét kelti. A kontextus átváltozásával a tárgyak is átváltoznak. De végérvényes-e vajon ez az *átváltás*? Hiszen miközben eszközökből szereplőkarakterekké válnak, e tárgyak mindvégig alkalmasak maradnak a kifésülésre s a többi – és voltaképpen szerepük is ebből, nevezetesen alkalmasságukból adódik.

*Egy tárgyszubjektum visszatárgyiasulása:
A pezsgőtabletta kudarca*

A tárgyak a játékosal létesülő partneri viszony keretében életre kelve, eszközfunkciójukból mintegy kilépve szereplőkarakterekké válhatnak. Méghozzá úgy, hogy egyszersmind önnön rendeltetésüknek is eleget tesznek, és bármikor képesek visszalépni eredeti státuszukba, majd újra használati funkciójuk szerint működni tovább. Molnár, miközben bravúrosan váltogat eszköz- és bábfunkció között, kivételes lehetőséget teremt arra, hogy a játékpartnerekként kezelt tárgyak *önmaguk lehessenek és/vagy mássá válhassanak*. Ez az *és/vagy* potenciál, miszerint ugyanazon anyagalmaz alkalmazható eszközként és bábként, s objektumként vagy szubjektumként való megtapasztalása mindössze a játékos (legyen az a mozgató vagy a néző) tekintetétől függ, minden tárgyban ott rejlik: ez az, ami a tárgyszínház pódiumán felismerésre és kibontakoztatásra vár. Ennek illusztrálására érdemes egy hosszabb szakaszt idézni a könyv *Átváltások* című fejezetéből, amely egy dugóhúzó példáján keresztül világítja meg a tárgyak színpadra lépésének esetleges „kockázatokkal” (például az eszköz-használó viszony megfordulásával) járó következményeit:

„Ha az előadás folyamán a néző rokon-szenvel követi egy dugóhúzó történe-

²³ Uo.

²⁴ Uo., 55. (67.) (Kiemelés tőlem – G.M.)

tét, akit főhősként fogadott el, furcsán hat majd rá az, ha a szóban forgó dugóhúzót kitépjük a protagonista szerepéből és arra használjuk, hogy kinyisunk vele egy palackot. Őszintén szólva, e gesztus furcsaságának foka a történet kontextusától függ: amennyiben a mesélésnek ezen a pontján a dugóhúzónak jó okai vannak a dugó kihúzására – esetleg áradás előidézése, a palack kivéreztetése, egy győzelem megünneplése vagy a kétségbeesés borba fojtása –, akkor akciója következetesnek és indokoltnak mutatkozik. A dolog akkor válik bizarrá, amikor a dugóhúzó inni szeretne. [...] Az animátor – igény szerint – örülhet vagy épp szenvedhet a tárgy helyett, de ha a halálra kerül a sor, akkor azt a tárgy maga hajtja végre meglepő méltósággal.”²⁵

Egy tárgy halálának lehetünk szemtanúi az *Apró öngyilkosságok* első darabjában is, ahol egy pezsgőtabletta egy pohár vízbe veti magát. A „miért?” kérdésre itt adható egyetlen magyarázat a színpadi történések fényében – ha nem is magától értetődő módon, de a hangokkal kísért mozdulatokat figyelmesen követő szemlélő számára pillanatok alatt – válik világossá: azért, mert bár még önnön identitását is hajlandó megtagadni azért, hogy egy tőle némely tulajdonságok tekintetében eltérő egyedekből álló közösség részévé válhasson, nem nyer befogadást. Ezért dönt úgy, hogy feladja, s eldobja az életét.

A látottakat értelmezni kényszerülő befogadóban automatikusan működésbe lépő dekódolási folyamat során a kérdések éppen nem fogynak, hanem egyre csak sokasodnak. Vajon a pezsgőtabletta saját döntése ez, vagy eleve adott, mivel nem válhat bonbonná? Elvégre a létét bizonyos határok keretezik: ha magára ölti is a színes álruhát, sohasem lesz szétolvadó csokoládé. Pezsgőtablettaként kell tehát végeznie is?



Molnár Gyula: *Apró öngyilkosságok* © Francesca Bettini

*Egy tárgy végzete, maradéktalan átváltozása:
A kávébab és a gyufaszál szerelme*

A trilógia második, (*Átváltozások*) zárójeles alcímmel ellátott epizódja szintén figyelemreméltó módon hozza működésbe ezt a szubjektum- és objektum-lét között oszcilláló mozgást. A teremtő-mozgató Alkotó itt is egy asztal mögül követi és irányítja az eseményeket. Mozgatja, szemmel tartja, támogatja, óvja a mindenféle kommentár (szavak) nélkül, látszólag „sorsszerűen” kibontakozó narratíva résztvevőit. A történet két főhőse egymás után lép színre. Először a természetes érett, dél-amerikai kávébab, majd az aprócska, ám csinosra faragott, skandináv vidékről származó gyufaszál. E kettő jelenlétében pedig szinte már *adódik*, hogy „az extravagáns Brasileira, Pita bűvöletében Jörg, az ifjú svéd szerelemre lobbanjon”.²⁶

Az előpörkölt növényi termés és a megmunkált fadarab románca ugyan egészen

²⁵ Uo., 60. (72.)

²⁶ Uo., 67. (79.)

bűvöletes, de nem tarthat örökké. A főszereplő hölgy szenvedélyektől övezett ledarál(ód)ása, majd lepárl(ód)ása elkeseredett és heves reakcióra készíti az élete értelmét veszített gyufaszálat: a Jörg önfeláldozásából képződő láng fénye megvilágítja a szerelem tüzében „felemésztett” keserűes ital maradványait, amely a valahai Pita emlékét már csupán a nevét formáló betűkkel idézi.

A tárgyak történetének ezúttal is a megsemmisülés vet véget. Fontos észrevenni, hogy voltaképpen már kezdettől fogva – és nem csak a színpadon – ki vannak téve annak a veszélynek, hogy előbb-utóbb (f)elhasználódnak. Függetlenül attól, hogy karakterek és narratívák képződnek körük, a tárgyaknak van egy *rendeltetésük*, amely mindvégig „lesben áll” és amelytől (vagy amely *felé*) folyamatosan tartani kénytelenek. Ami a halált illeti, ahhoz rendkívüli adottsággal bírnak:

„Szemben a hús-vér színésszel, a tárgy szereplőként képes ténylegesen meghalni, ha a történet megköveteli. Képes összetörni, tönkremenni, leesni és ezer darabra törni, elégni, feloldódni, széthullani, kiradírozódni. Minél inkább azonosul a néző az ilyen extrém áldozatra hajlandó előadóval, annál intenzívebb az érzelmi megrendülés, amikor a dráma beteljesül.”²⁷

A színpadi cselekménynek – végső soron az Alkotó akaratának – megfelelően, a szereplők közti viszony alakulásában elkerülhetetlen a pusztulás. A szereplők távozása ugyanakkor valami egészen különös módon zajlik le: nem az életet adó energia megvonása (a báb elengedése, magára hagyása) történik, hanem egy állapotváltozás következik be. Pita esetében ezt a felőrl(őd)és folyamata idézi elő, amelyet a forró gőz általi lepárl(ód)ás csak még tovább fokoz. Jörg pedig testének egy darabját – és éppen a fejét! – veszíti el: a

súrlódás következtében lángra kap, és azok martalékává, szilárdból légneművé válik.



Molnár Gyula: *Apró öngyilkosságok* © Francesca Bettini

A szemlélő észlelése során ugyan haláltapasztalattá képződik, a kávébab és a gyufaszál egyaránt sorsuk beteljesülését „élik meg” a célszerű felhasználás során. A szereplők ugyanis mindenekelőtt *használati* tárgyak, amelyek e történetben nem elsődleges funkciójukban jelennek meg, bár végül mégis azt töltik be: rendeltetészerűen viselkednek – talán nem is lehetne ez másként. Végzetük a porrá, illetve füstté válás.

Természetesen joggal merül föl a gyanú, hogy mindebben bizony elvitathatatlan szerepet játszik a mozgató kéz. Mi köze van az őket teremtő-mozgató Alkotónak a játszótársaiként fellépő tárgyak halálához? Ezt a kérdést az Alkotó maga válaszolja meg – egyes szám harmadik személyben:

„Az animátor tanácsokkal láthatja el a tárgyat, hogy megóvja a fenyegető veszélyektől, és adott esetben gondos-

²⁷ Uo., 60. (73.)

kodón védheti őt. De be is csaphatja, elárulhatja, sőt, meg is ölheti. Mert egy kétszínű Alter Ego ő, egy manipulátor, aki egyszerre több tárgy-színésznek szolgál: tárgyakkal, akik olykor ellenfelekként bántják, sőt tönkre is teszik egymást, méghozzá az ő keze által. Ő pedig egy bábjátékos, aki mások sorának köteleit húzza-vonja, aki szereplőinek érzelmeit bitorolja, és így próbál menekülni a Deus ex Machina szürke magánya elől.²⁸

A fenti megfontolások tükrében a viszonyulás szokatlansága – és e szokatlanság termékenységége – a tárgyak részéről is szembeötlő: Molnár eszköz-tárgyai nem álltak ellen a felhasználásnak, ily módon betöltötték eredeti „funkciójukat”. A szereplők ténylegesen eltávoloztak a belátható térből. Sehol egy, az ajándékba kapott lélettől megfosztott, immár lélettelen bábtékintet, csak a mindent elsöprő és nyomot is alig hagyó elmúlás. Az útjukon végigkísért tárgyak halála ugyanakkor még egy további szempontból is egyedi-nek mondható. Jörg és Pita – egymás és az egész világuk felett, azaz mindenek felett álló Mozgató-Alkotó társaságában – miként a pezsgőtabletta is – végzetes átalakuláson megy keresztül, az Alka Seltzer színes-vidám bonbonjai pedig a Mozgató-Alkotó testében végzik.

Mind a halmazállapotváltozásból eredő megsemmisülés, mind a *lenyelés* gesztusa dramaturgiai fordulatot eredményez: a mozgató mintegy belép a cselekmény terébe, az események irányítójaként szereplőpozícióba helyezkedik. Ahogyan azt Ellinger Edina is hangsúlyozta doktori dolgozatában: „ez az aktus a nézőt kiköktenti a történetből”.²⁹

S ez nem egyedül a manipulátor előlépésével magyarázható: a tárgyszubjektumok ekkor változnak át – vagy éppen vissza – eredeti funkciójuknak megfelelően élvezeti cikkekké, a játékos jólétének elengedhetetlen kelleivé.

Ám ez a funkció alapvetően, s a történet egészét tekintve is *alárendelődik* a tárgyak „érdekeinek”, hiszen feloldódásuk, felőrlődésük, elégésük során a szereplő tárgyak érzelmeiket jelenítenek és „élnek” meg, ami felülírni látszik pusztán eszköz-voltukban tett „szolgáltatukat”; a játékos számára nem elfogyasztásuk, hanem a velük lefolytatott játék okoz élvezetet. Szokatlan dimenziót hoz be továbbá a szereplőként teljességgel felhasznált tárgyak étel-karaktere is, amely felerősíti az élő szervezetből származó és mozgatással megelevenített anyaghalmazoknak a mozgó testtel való *biológiai* közösségét. Erre a korábban nem alkalmazott alkotói fogásra figyelt föl Margaret Williams is Molnár tárgyjátékában, amikor a báb életéhez annak halála felől közelített, s a figuraszínház jelenlegi fázisát a „post-puppet Puppetry” kezdeteként határozta meg.³⁰

A bábelmélet kortárs diskurzusát alapjaiban érintő észrevételeinket összefoglalva nem marad kétséges tehát, hogy Molnár művészetének jelentősége – kivételes kreativitásán és technikai virtuozitásán túl – a *kérdőjelek* kitévésében áll: egy generációkon átívelő bábos dinasztia méltó örököseként nem csupán a „klasszikus” bábjáték bevett mechanizmusait haladja meg, azok újraértelmezésén és egyszersmind e tradíciók megőrzésén fáradozva, de számos tekintetben már túl is mutat a saját korát jellemző kísérletek eredményein. Az *Apró öngyilkosságok* színpadra lépő pezsgőtablettája, ká-

²⁸ Uo., 61. (73.)

²⁹ ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*, DLA dolgozat (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017), 43.

³⁰ Margaret WILLIAMS, „The Death of »The Puppet«?”, in *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, ed. by Dassia N. POSNER, Claudia PRENSTEIN és John BELL, 18–29. (London and New York: Routledge, 2014), 27.

vébabja és kókuszdiója egyszerre kérdez rá az 1980-as évek elején, méghozzá éppen a játékos és a tárgy partnerségének megvilágításával a bábmozgatást alapvetően meghatározó hierarchikus viszony felszámolásának, valamint a szereplővé mozgatott élettelen figura-tárgy átváltozásának lehetőségeire, elősegítve mindezzel azt is, hogy közelebb jussunk a *báb/művészet* pontosabb, árnyaltabb definíciójának megalkotásához.

Bibliográfia

- KNOEDGEN, Werner. *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus, 1990.
- ELLINGER Edina. *Szubsjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*, DLA dolgozat. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.
- GODA MÓNI. „Felszínen felejtés – avagy Léthé-parti papírmásé-színház”. *Art Limes Művészeti Folyóirat*, 2021. 03. 03. hozzáférés: 2021.07.16, <http://www.artlimes.hu/cikk?id=1029>.
- MAYER, Julika. „Provokálni a véletlent”. Fordította LAZÁR Helga. In *A dolgok színháza. Báb-, figura és tárgyszínház*, szerkesztette Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 318–324. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.
- MOLNÁR Gyula. *Objekttheater. Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár*. Berlin: Theater der Zeit, 2013. Magyarul: *Tárgyszínház. Feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*. Fordította GODA MÓNI. Kézirat, megjelenés előtt.
- MOLNÁR Gyula és BETTINI, Francesca. *Bin nicht im Orkus. Eine kurze Collage aus einem zerschnittenen Textbuch und sechs abgespielten Figuren*. Berlin: Theater der Zeit, 2019.
- PIRIS, Paul. *The Rise of Manipulating. The Puppet as a figure of the Other*. PhD, Central School of Drama and Speech, University of London, 2011.
- WILLIAMS, Margaret. „The Death of »The Puppet«?” In *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, edited by Dassia N. POSNER, Claudia PRENSTEIN és John BELL, 18–29. London and New York: Routledge, 2014.