

MUNTAG VINCE

# SPECIÁLIS TESTEK, SPECIÁLIS FOGALMAZÁSMÓDOK

*A Baltazár Színház társulatának színházi nyelvéről*

Kovács Panka Az üstökösben (2018)



A Baltazár Színház különleges helyet foglal el a magyar színházi közegben, és ez attól függetlenül így van, hogy mit gondolunk a teljesítményükről általánosságban. Tudomásom szerint ez az egyetlen olyan társulat Magyarországon, amely értelmi sérültekből szerveződött, és számottevő recepciót tudhat magáénak azon túl is, hogy a speciális életmódú emberek integrációjának intézményi példáját nyújtja.

A színház teljesítményéről ítéletet alkotni ugyanakkor meglehetősen nehéz olyasvalaki számára, aki nem ismeri részleteiben a Down-szindrómát mint életformát. A nehézség abból fakad, hogy ha megfogalmazzuk általános tapasztalatainkat a Baltazár játékmódjáról, akkor szükségképpen a játszóknak speciális állapotához való viszonyunkat is artikuláljuk. Ez egyrészt kellő mennyiségű információ híján eleve nehézkes, másrészt fennáll a veszélye, hogy az ítélet nem tudja megragadni az

önkifejezés színházi oldalát, mert a színpadon szokatlan részletek elviszik a fókuszot. Ezért is könnyű a Baltazárról beszélni akár akaratlanul, burkoltan belecsúszni a szánakozás diskurzusába, vagy pusztán annak örülni, hogy Down-közösségként megjelenítik magukat. Erre még rá is erősít valamelyest a színház közösségéről szóló film. A *Világlátó Baltazárban* bizonyos előadások részleteinek felidézésén túl nem esik szó a színházi működésről, azaz a Baltazár Színház olyan csoportként jelenik meg, amelynek az alapvető élményt maga az utazás jelenti, és csak mintegy melleleg megemlítik, hogy csinálnak színházi előadásokat is, például a kirándulás helyszínéhez (jelen esetben ez India) kapcsolódó témában. Bár az indító képsorok mutatják, ahogy sminkelik a színészeket előadás előtt, a film koncepciója nem viszi tovább ezt a keretet, így összességében a színházi tartalom másodlagossá válik.

A következőkben két előadás példáján (*Pitypang* és *Az üstökös*) megkísérlem azonosítani a Baltázár színházi teljesítményének néhány jellegzetességét, illetve körvonalazni, hogy milyen feltételek között tudjuk ezeket értelmezni. Az érdekel, milyen kritikai nyelven lehet kilépni abból a gondolati hurokból, amely a színházi tapasztalat helyén beszél az állapotról, vagy az állapot részleteinek nehézkes megnevezése miatt nem tud vagy nem mer véleményt alkotni a Down-szindrómás színészek színészi játékáról.

Az elsődleges érzéki tapasztalat szintjén mindenekelőtt azt kell rögzítenünk, hogy a Down-szindrómások arcjátéka és mozgáskaraktere sokkal kevesebb kifejezőmódot kínál fel a Baltázár színészeinek, mint amennyivel egy nem Down-szindrómás színész dolgozni tud. Az átlagos testalkat viszonylag alacsony, és így a színész megjelenéséből az ábrázolt alak életkorára sem tudunk feltétlenül következtetni. Sokuknál a beszédhang természetes modulációja is nehézséget jelent, és van, akinél ez artikulációs problémákkal is társul. A játék tehát általánosságban jelentősen lassabb és tagoltabb, mint a magyar néző számára leginkább megszokott realista dramaturgiák átlaga.

A beszéd speciális tempója és tagolása a játék összes többi elemére hatással van. A *Pitypang* és *Az üstökös* rendezésében is megfigyelhető a hajlam a szereplők közti térbeli viszonyok állóképbe rendezésére. A *Pitypang*-nál folyamatos a nyílt felhívás arra, hogy az előadást elsődlegesen képként olvassuk. Enyhén historizáló jelmezekben ismétlik a színészek egymás mozdulatait, először párokba rendeződve, ülő helyzetben, majd geometrikus alakzatokat idéző táncformákban. Nagyon izgalmas, ahogy ez a megszokottból, a verbálisból kiemelt képszerősítő fogalmazásmód a *Pitypang*-ban elhangzó versszövegek érzékelési tempóját is átalakítja. A címadó versnek

például (amely Karinthy azonos című költeménye) sokkal inkább az indulati ívét lehet érzékelni, mint a konkrét szavak jelentését. A szöveg metaforikus jelentéspotenciálja így sokkal közvetlenebb, érzéki formát nyer, mint az egy nem Down-szindrómás színész esetében történne. A szövegmondás tudniillik csak nagyjából követi a realisztikus hangsúlyozás szabályszerűségeit, és ezáltal meghagyja az értelmezőt abban a bizonytalanságban, hogy a magát szellőként megnevező beszélőt metaforikusnak tekintse, vagy sem.

Miközben a táncok alakzatai egyáltalán nem elvontak, a *Pitypang*-ban a gomolygás atmoszférája marad a néző legfőbb benyomása. Nem merül fel az igény, hogy a táncosok karaktereit külön szerepként olvassuk, a párba rendeződéssel együtt is inkább a közösségi jelleg a meghatározó. A mozdulatok fogalmazznak meg olyan viszonyulásokat, mint én és te, férfi és nő, anélkül hogy ez további dramaturgiai megerősítést igényelne. A *Pitypang* tehát fokozatosan emelkedik a közlés mindennapi, realisztikus, gyors verbális szintjétől egy olyan költőiség felé, amelyet könnyebb szemléltetni, mint leírni. Kifogást a *Pitypang* esetében csak a zenei megoldások kivitelezése kapcsán lehetne megfogalmazni. Először is a *Pitypang* nem támaszkodik a színészek éneklésére, holott *Az üstökös* tapasztalatai alapján ez a színészek és a nézők számára is élvezetes volna. Másrészt a táncok kíséretként választott klasszikus zenei részletek (Mozart-szimfóniák és Debussy *Gyermekkuckójának* két tétele) sem karakterükben, sem a hangszerelés által megidézett konnotációikban nem illeszkednek az előadás lassú, meditatív hangütéséhez. Itt az a furcsa benyomása támadhat a nézőnek, hogy a rendezés zenei vonatkozásban mint ha nem merete volna kellően bátran használni a játszó hang adottságait és zenei kreativitását.

Kocsi Zsófia és Medetz Attila, a háttérben Vörös Ferenc a *Pitypang*-ban (2019). Fotók: Hübner Teodóra



A lassítás és a képszerúsítás mint egyfajta költői elvontság eszközei *Az üstökös* esetében is megfigyelhetők. Mivel ebben az esetben dramatikusan megírt és elmondott színházi történetmesélésről beszélhetünk, a mindennapiból az elvontba történő megérkezés sokkal inkább fokozatos, mint a *Pitypangban*. A történet Üsti Anna (Kovács Panka) lelki küzdelmeit követi végig, aki túlzott segíteni vágyással, illetve a többiek számára érthetetlen filozofikus gondolatugrásai miatt nehezen tud beilleszkedni gimnáziumi osztályába. Tüske (Medetz Attila) révén a párkapcsolati boldogságot ugyan megtapasztalja, de az élet túlértelmezésének hajlama majdnem tönkreteszi a kapcsolatot. Végül persze az osztály felé és szerelmi téren is minden jóra fordul, így a végkifejlet kissé zavarba ejtően egyszerű, példázatos lesz.

A dramaturgia érdekessége nem is a cselekményből fakad, hanem azokból a megoldásokból, amelyek közelítik a színházi megoldásokat a fentebb már valamelyest körülírt képi, költői, metaforikus fogalmazásmódhoz. Az előadás elején Üsti Anna egy lepel alól kikukucskálva, majd a lepelben a nézők előtt mintegy bújócskázva kezdi el filozofikus jellegű nagymonológját a magányról és arról, hogy kihez szeretne kapcsolódni. Ez egy olyan szál, legalábbis a színházi megformálás szintjén, amelyet később sokáig nem visz tovább a rendezés, holott látszik, hogy a színészi játék korábban jelzett testi kondíciói és az érzékelhető érzelmi attitűdök miatt ez sokkal komfortosabb a színészek számára, mint a konvencionális realizmus. Ilyen módon tempóiban és színházi problémafelvetéseiben sokkal meggyőzőbb ez a jelenet, mint azok, amelyekben elkezdjük megismerni a történet keretét szolgáló iskolai konfliktusokat.

Az osztálytermi jelenetekben a rendezés a közepén álló tanárfigura két oldalára csoportosítja a diákokat. A megjelenítés ugyan szabályosan szimmetrikus, de az elrendezés miatt nem kelt csoportérzetet, holott az iskolai atmoszféra szemléltetéséhez erre szükség lenne, illetve a dramaturgiai közlésnek ez lenne az a szintje, amely a színészeknek valószínűleg a leginkább testhez állna. A benyomást megerősíti, hogy Vörös István szövegének dramaturgiája megkísérli valamelyest egyéníteni a figurákat, amiből viszont az egyes megszólalások ritmusának kiszámíthatatlansága következik az előadásban, tekintve hogy rövid, bekiabálásszerű mondatokról van szó. Az összhatást az említett térbeli jelen levés még inkább töredeztette teszi. Az egyéni indulatok csapongóak, a kiközösítés kollektív jellege szinte egyáltalán nem érvényesül. Nehéz szabadulni attól az érzettől, hogy a színészek ezekben a realiztikusan megformált szakaszokban csupán feladatokat hajtanak végre, és mintha önmagában az is kihívást jelentene nekik, hogy a rendezői instrukcióknak megfelelően végigmondják a szöveget.

Más jellegű problémák adódnak a szintén erősebben realiztikus alapú páros jelenetekben, például amikor Üsti Anna szüleit látjuk értetlenkedni lányuk botladozásai fölött, vagy éppen a szerelmi kapcsolat konfliktusos szakaszának ábrázolásánál. A játékos ezekben a jelenetekben érezhetően jobban élvezik a játékot, mint a csoportos megjelenésekkor. A kevés szereplő ugyanakkor kiemeli az egyéni képességbe li hiányokat, így az artikulációs nehézségeket, az intonáció érzelmi botlásait, és így tovább. Továbbá itt még feltűnőbb a képi kifejezésmód hiánya, amelyre pedig a színészek feltehetően szívesen támaszkodnának. (Kovács Panka végig, még a szólójelenetekben is teljes sminket visel!) Ezen kívül helyenként lassítás is megfigyelhető a kettősökben, mintha a színészek önkéntelenül a saját belső tempójukhoz igyekeznének igazítani az előadás menetét; ez ugyanakkor dramaturgiailag

*Mi?* Pitypang (szerelmes versek táncba fűzve)

*Hol?* Baltazár Ház

*Kik?* Erdős Balázs, Fehér Dániel, Horváth Szilvia, Keresztes Anna, Kocsi Zsófia, Kovács Panka, Kovács Veronika, Medetz Attila, Pátkai Andrea, Raffael Erzsébet, Szilvássy Márton, Vörös Ferenc / Fény: Mudráninecz János / Látvány: a másik Kiss Gabriella / Koreográfus-rendező: Farkas Dorka / Rendező-koreográfus: Réti-Harmath Olívia

*Mi?* Vörös István: Az üstökös (zenés önvizsgálat nem csak kamaszoknak)

*Hol?* Baltazár Ház

*Kik?* Erdős Balázs, Fehér Dániel, Horváth Szilvia, Keresztes Anna, Kocsi Zsófia, Kovács Panka, Kovács Veronika, Medetz Attila, Pátkai Andrea, Szilvássy Márton, Vörös Ferenc / Zeneszerző: Schneider Zoltán / Díszlet- és jelmez: Ruttka Andrea / Fény: Mudráninecz János / Rendező: Kovács Kriszta

döccenőnek hat. Az előadás tempója így a különböző szakaszokban, ha nem is követhetetlenül, de valamelyest zavaróan változékony lesz.

Az előadás csupán egyszer talál vissza a kezdésnek a színészi kondíciókhoz talán jobban illeszkedő hangütéséhez, mégpedig az első felvonás zárójelenetében, amikor a két szerelmes egymásra talál egy virágos réten. A virágokat egytől egyig tarka ruhába öltözött színészek testesítik meg. A párbeszéd mindvégig megejtően egyszerű költőiséggel szól, a szerelmesek lassú mozdulatokkal közelednek egymás felé, fokozatosan, lépésről lépésre követjük az első, intim kézfogás folyamatát, a két test közeledését egymás felé, az első ölelést, majd azt, ahogy Tüske karjaiba veszi szerelmesét, és úgy sétál vele a réten. A virágok ezt boldog meglepéssel figyelik. A jelenet azért emlékezetes, mert a dramaturgia itt el tudja engedni azt az elvárást, hogy cselekményszerű, verbálisan összefoglalható tartalmat közöljön. Egyszerűen a kettős érzelmi töltete sodorja magával a nézőt. A jelenet pont annyira lassú és elvont, amennyire azt a néző és valószínűleg a játékos számára is komfortos megtapasztalni. Ezért is jelent csalódást a mű zárata, amely úgy oldja meg az Üsti és osztálya közti konfliktushálózatot, hogy az első felvonás végére visszautalva a lány virágokként nevezi meg osztálytársait, és ezzel átjárást teremt saját fantáziavilága és a mindennapok realitása között. A végkifejlet tehát egy olyasfajta verbalizálásban tetőzik, amelynek éppen a hiánya tette megkapóvá az első felvonás befejezését, és ezzel visszamenőleg valamelyest rontja is a korábbi jelenet hatását.

Összefoglalóan a két előadás alapján azt lehet mondani, hogy a Baltazár játékmódjához egy olyan dramaturgiai fogalmazásmód illik a legjobban, amely képes elengedni a cselekményépítés és az alakábrázolás szokványos, a mindennapi külső valóságba ágyazott realista konvencióit, és hajlamosabb metaforikus megoldásokra. Ezáltal képes ugyanis illeszkedni ahhoz a tempóhoz, amelyben a Baltazár társulatának tagjai színházi értelemben a leginkább otthonosan mozognak. A néző számára pedig a legfőbb kihívás az, hogy ehhez a tempóhoz és látásmódhoz mint sajátos kódhoz hozzá tudjon szokni, és ehhez képest fogalmazza meg eufemizálástól és implicit szánakozástól mentes ítéleteit erről a színházi nyelvről.