



Tompá Andrea

# Fejben dől el

## A NATURE THEATER OF OKLAHOMA ÉS A NEM KREATÍV ÍRÁS

Régi színház ez, de folyvást fejlesztik.

Csodálom – szólt Karl –, hogy nem jelentkeznek többen.

(Franz Kafka: *Amerika*)

Az amerikai Nature Theater of Oklahoma társulat sem a természethez, sem Oklahomához nem kötődik különösképpen, bár a természethez, a *természeteshez* furcsán köze van, mint persze minden színháznak. A New York-i alternatív társulat a Kafka *Amerika* című regényének utolsó fejezetében levő színház nevét veszi kölcsön, amikor is a hős megpillantja az Oklahomai Természeti Színház plakátját, majd oda felvételt nyer. Bárki lehet itt tag, hirdeti a plakát Kafkánál. Bárki lehet hősünk, állítja ez a mai színház, amelynek két alapítója: Pavol Liska szlovák származású író-rendező és társa, Kelly Cooper. Valahogy ilyenek a karkai hősök is. A két rendező különös küllemű alak, Pavol Liska kopasz, és nagy, felálló, régimódi bajuszt visel, Kelly Coopernek pedig minden nap másféle hajinstalláció ékíti a fejét. Újabb darabjaikat gyakran játsszák Európában, a bécsi Burgtheaterban, Avignonban; egyiket a tavalyi Theatertreffenre is beválogatták.

Előadásaik a dokumentarizmus és ezzel a kulturális felejtés témáinak új útjait nyitják meg, olyan gondolkodást a szövegről és színházról, amely nagyon különbözik az európai hagyományoktól, akár fel is forgatja azt, miközben folyamatosan reflektál rá.

Amerika múlt nélküli ország, mondjuk vagy érezzük gyakran nem titkolt megvetéssel és fölényvel ezt a közhelyet, hiszen „fehér” történelme sokkal rövidebb, mint az európai. Ám Ázsiából, Kínából, Perzsiából vagy éppen Egyiptomból nézve a mi történelmünk is felületes és kurta. Amerika fiatalsága gyakran mégis üdítően hat múlttal folyamatosan megterhelt európaiságunkra.

Az európai színházi kultúrát az emlékezés és felejtés dinamikája is leírhatja. Ahogy az emlékezet hiánya, azaz a felejtés bünként és büntetésként nehezülni rá egy-egy görög hősré, aki megfeledeznek saját sorsáról, így a dráma magát az emlékezést fogja élénk hozni; ahogy a *Hamlet* hősei nem vesznek tudomást a gyászról, azaz megfeledeznek róla, és homályba borítják a gyilkosságot, a Szellem feladata pedig emlékeztetni az élőket a büntetésre. Az ibseni dráma szintén a múltbeli tettek kényszerű emlékezetét hordozza. Vagy akár a romantikus hagyományban születő (nem csak magyar) színház, amely történelemre, nyelvre, nemzeti identitásra emlékezteti nézőjét. Végül a XX. század második felének dokumentarista színházi formái, amelyek a felejtés és emlékezés kihívásával szembesítenek. Valamennyi szín-

házi forma a *felejtés veszélyes voltát* problematizálja. Ha nincs emlékezet – elsősorban önmélekezet, mint a görög hősoknél, vagy kollektív, azaz történelmi és nemzeti emlékezet –, az egyén is, a közösség is veszélybe kerül.

Míg a dokumentarizmus kezdeti korszaka az emlékezés feltétlen szükségességéről tanúskodott – például egy olyan műben, mint Peter Weiss *A vizsgálat* című darabja, amelyben az auschwitzi jegyzőkönyveket szó szerint rögzítették –, addig a dokumentarizmus újabb formái a kilencvenes évek elejétől inkább azt kezdték vizsgálni, hogyan működik a kollektív és egyéni memória, mi (milyen kevés és heterogén anyag) őrződik meg benne és hogyan; ilyen volt magyar (és román) színházi közegben a marosvásárhelyi *20/20* című előadás, amely lebontja a hierarchiát az egyes elemek közt, mintha minden, ami az egyén történelmi emlékezetében megmarad, egyenrangú volna.

A magyar színház fősodrában az emlékezés vagy éppen emlékezésvesztés mozzanata ma is meghatározó. Húsz évvel a rendszerváltás után a történelmi emlékezet, a műtfeldolgozás újabb fordulópontokhoz jutott. Hogy csak néhány példát említsünk az elmúlt évből: az *Egyszer élünk...* vagy a Nemzeti Színház Tízparancsolat ihlette drámái már témaként is az emlékezést szolgálják – a parancsolatokra emlékeztetni kell magunkat. Egyéni szinten pedig a *Nehéz* című előadás vagy *A mizantrop* akár az önmélekezet drámájaként is leírható.

A történelmi, kulturális emlékezet vagy éppen annak hiánya pedig a Parlament színházi témájú vitáiban is tetten érhető, amelyek a *János vitéz* előadása kapcsán merültek fel. Legkönnyebben ma is akkor válhat valaki nevetség tárgyává, ha például *rosszul emlékszik* egy darab hősnőjének nevére, ahogy ez megesett egy parlamenti képviselővel. *A kulturális felejtés megbocsáthatatlan.*

Az amerikai csoport az emlékezés hajszolása, mámore és a felejtés morális megőrzése helyett a felmutatást választja. *Romeo és Júlia* című „projektjük” (amely egy kétszemélyes előadás) a kulturális felejtés felmutatását helyezi színházi keretbe. Az eljárás egyszerűnek tűnik: a társulat az előadás szövegéhez interjúkat készít, és úgynevezett átlagembereket, az utca népét arra kéri, hogy mondják el saját szavaikkal a darabbeli történetet. Képzeld el, mondjuk, ugyanezt magyar közegben, amikor a kutató arra keresi a választ, hogyan emlékszik az „átlag magyar ember” a *Bánk bán*, a *Cson-*



Romeo és Júlia

gor és Tünde, esetleg a *János vitéz* történetére. (Valójában ezt tematizálta a Nemzeti előadása: az *Egyszer élünk...*-ben a szereplők tulajdonképpen *nem emlékeznek* a Petőfi-műre, csak a dalműútíratra.) Bár az egyes kulturális kontextusok között van különbség – hogy milyen helyet foglal el a *Romeo* az angolszász kultúrában és a *János vitéz* a magyarban, de akár idesorolhatjuk Európa fő emlékező nemzetét is, a németet például a *Faust*tal –, a végeredmény aligha mutatna radikális különbségeket. A színházi munka az interjúk szó szerinti lejegyzésével folytatódik, amelyben a beszélők a maguk botladozó nyelvén, töredezett mondataikkal veszik fel a küzdelmet a szinte teljes kulturális felejtéssel. Shakespeare darabjára ugyanis alig-alig emlékeznek, még azt is nehezükre esik előhívni, hogy hívják a két családot, és hol játszódik a történet. Hogy két szerelmesről, egy családi konfliktusról és egy kettős tragédiáról van szó, arra kivétel nélkül mindenki emlékszik. Nagyjából ennyit őrzött meg a tömegkultúra is, például a *West Side Story*, hiszen érezhetően inkább abból inspirálódnak; a filmek vagy a hasonló című musical hatása sem elhanyagolható.

A szó szerint rögzített „beszéd” aztán rövid monológokká változnak.<sup>1</sup>

A darab így kezdődik:

„Hm... / A *Romeo és Júlia*? / A Capuletek? / És a...? / (És nem emlékszem a másik csapatra.) / Két család, / Ami – / Ami háborúzott? / Valahogy egymás ellen? / Éééés... / Két fiatal szerelmes lett egymásba – / (Bár ahhoz azért NAAAGYON fiatalok lettek volna, / Hogy BÁÁÁRMIT csináljanak!) / Éééés... / Mivel nem tudtak együtt lenni – / Aztán – / MEGHALTAK. / Ez oké eddig? / Elég gyorsan mondom? / Voltak verekedések / A... / De aztán... / És tudom, hogy Romeo megölté a... / A legjobb... / Azt hiszem, Júlia testvérét, vagy valami hasonló.”

Majd tovább:

„És HA jól emlékszem – / A fiú megsérül egy verekedésben – a lány / Azt hiszi, hogy a fiú halott – és megöli magát – a fiú felébred – és aztán / ő is megöli magát.

Így van, nem?!? / Tudom. / Ez minden, amit tudok.”

A történet végső soron kezd összeállni a sok kis monológból, bár ugyanakkor folyamatosan el is bizonytalanodik. Az elbeszélés módja azonban megfosztja minden irodalmiságtól, minden megalkotottságtól. A szöveg rögzítési formája ugyanakkor a verset imitálja, mintha azt mondaná: lehet így is verset írni. Ha van kreatív írás, akkor nyilván van nem kreatív is. A szöveg azt a tiszta formát szeretné megragadni, ahogy az emlékezetben jelen van a kultúra egy meghatározó – már szinte homokká porladt – építőköve. A beszélők is folyamatosan az emlékezetükre hivatkoznak, vagy annak hiányára.

A kis monológ után következik egy másik „emlékező”, és a szöveg így görgög tovább, végtelen monoton változatosságában, újabb és újabb részletek idéződnek fel – egyszer csak egyeseknek eszébe ötlük a dada, a pap, a száműzetés – vagy felejtődnek el; kommentárok és önkomentárok kísérik, mai nyelv, szleng és kortárs fordulatok, kortárs kulturális kontextusok. Például hogy a hősök túl fiatalok ahhoz, hogy „csináljanak valamit”. Furcsa törmelékek bukkannak fel – a „híres balkonjelet”, melyből legalább ketten tudnak szó szerint idézni. De hogy a kettős öngyilkosság végül is hogyan történik meg, annak számos variációja van. Álidézetek is bőven



akadnak, a beszélő belép *Romeo* vagy mások szerepébe, és az ő hangján mond valami kortárs szöveget. Az elbeszélés tartalmáról a hangsúly nyilvánvalóan átkerül a beszédmódra.

A végeredmény szerint ha, mondjuk, egy ufó olvassa ezt a szöveget, aki sohasem találkozott a Shakespeare-

<sup>1</sup> A darab megjelent a *Theater – Yale School of Drama* folyóirat 40/2. számában (2010).



darabban, képes kihámozni belőle valamilyen történetet, ha nem is túl világosan.

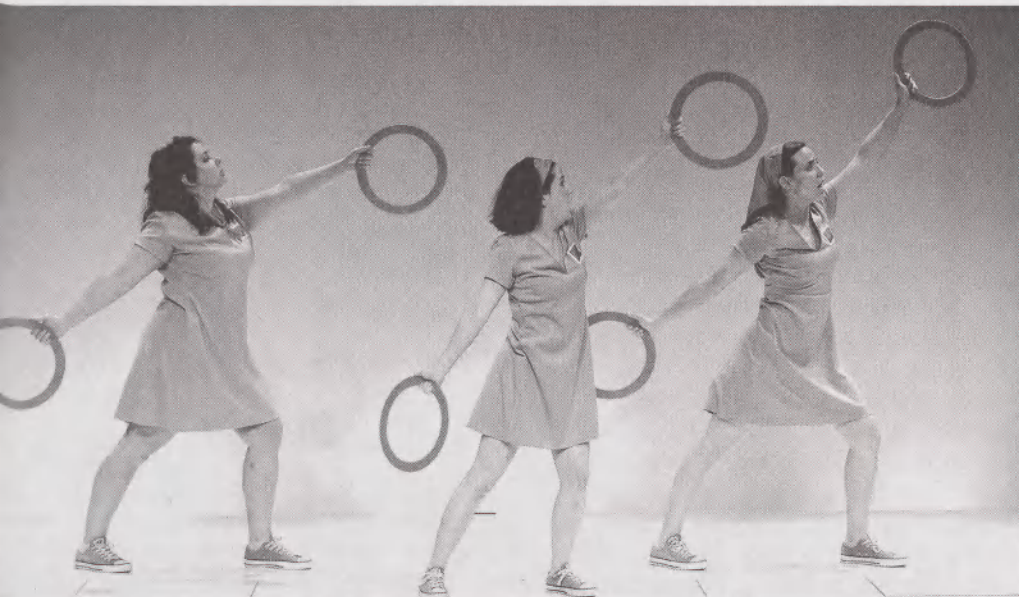
Minden monológ a maga módján végtelenül humoros, játékos. Az attitűd, amelyből a szöveg készül, teljesen amerikai: egyrészt a „mindenki hozzáférhet a kultúrához”, a kultúra mindenkié, mindenkiben benne lakik a *Romeo és Júlia*, elmondhatja a maga verzióját – ezek a gondolatok a kultúrához való demokratikus viszonyt tükrözik. Ugyanakkor – hiszen ezt mutatja fel a szöveg – ennek a „kultúrának”, ami a fejekben található, már

kihullott. Ugyanakkor a dokumentarista valóságot, a szövegek szociológiai pontosságát fikciós keretbe is helyezi. A magas (forma) és a sekélyes (tartalom) úgy forrnak egybe, mint valami posztmodern példázat.

Mániás minimalizmus ez, hiszen mindaz, ami az első öt percben történik, bő órát képes eltartani. Ez a tiszta, akár nagyon vékonynak is tűnő konceptuális alakzat, filozófiai esszé – melyet két igen pontos és figyelmes színész munkája tart mindvégig életben – lehetőséget nyújt igazi kontemplációra: egyre jobban belemélyedhetünk ennek a szűk, ám mégiscsak nagyon tanulságos kulturális fejtésnek a jelenségébe, amely – szemben Odüsszeusz bűnös és rá romlást hozó fejtésével – egyszerűen csak a vitathatatlan, gyakran nevetséges kortárs valóság.

Újabb előadásuk, a *Life and Times* már címében is valami eposzi ígéretet rejteget. És ahogy alámerülünk benne – alá, hiszen ezúttal gigantikus mű készül –, mintha a prousti *Az eltűnt idő nyomában* végtelen epikus időáramának torz változatát néznénk. Vagy talán a heideggeri lét és idő fogalmakra reflektál ez a mű. Első két részét már bemutatták,

a harmadik-negyedik jövő januárban kerül színre a Burgtheaterban. A mű egyetlen hatalmas monológ: egy teljes átlagos, középosztálybeli, semmivel ki vagy fel nem tűnő amerikai asszony beszél el az életét. A szöveg megalkotottsága nagyon hasonlít a *Romeóéra*: az asszony ugyanúgy nem irodalmilag megformált, lekerékített-lezárt textust mond, a szöveg töredezett, kusza, hiányos mondatokból, kiszólásokból, önreflexív elemekből áll. Az emlékezetből folyamatosan előtűnnek kis részletek, melyek akár teljesen lényegteleneknek tűnnének, ha volna egyáltalán valami kitapintható lényeg, közép- vagy fordulópontra, amihez viszonyulnának. A néző csak rövid ideig hiheti azt, hogy egyszer csak jön egy fordulat ebben az élettörténetben, valami kulmináció, de legalább egy személyiségfejlődés felé haladunk, ahogy azt az öreg *Bildungsromanon*, azaz fejlődésregényeken nevelkedett európai remélheti. Semmi ehhez fogható nem következik be. Tudatosan rombolódik le az építés és a személyiség fogalma. Míg Proust emlékezet-utazásaiban a személyiség folyamatosan konstruálódik, ebben a történetben semmilyen individuum nem jön létre. Sokkal inkább valami kollektív szereplő születik (és ezt a többszereplős előadás formája is erősíti). Az emlékezet nem valami prousti búvópatak, amely kiás-feltár részleteket, ez a feltáró aktus itt mintha nem volna lehetséges. Sőt, mintha nem is lehetne semmit feltárni, mert nincs ott valójában semmi. Általánosságok vannak, a hétköznapi élet semmitmondó, kedves, de jelentéktelen ezernyi apró részlete: a papa újságot olvas délutánonként, a kislány pedig a lábán lovagol; a gyerekek színházat játszanak, hősnőnk benne a kis-



Anna Stácher felvétele

#### Jelenetek a *Life and Times* előadásból



Markus Schoitz felvétele

alig van tartalma, végtelenül törmelkes, porladt, nincs koherenciája, mélysége, és alighanem csak a tömegkultúrából táplálkozik. Ha tetszik, a *Romeóéra* alig emlékszik már valaki; kész, vége, eltűnt. Az is a szemlélethez tartozik, hogy ezt a darab és előadás inkább „csak” tudomásul veszi, megmutatja. Reflektálni a jelenségre a néző dolga. Európáságunk bizonyára gyászba borulna hasonló tapasztalat láttán.

A kétszereplős előadás nagyszerű elidegenítő formát választ ehhez a szöveghez: igazi és persze hamis shakespeare-i teatralitásban adja elő mindezt. Kis festett díszlet, alsó világítás, shakespeare-i közhely-jelmezek és az igazi angol Shakespeare-énekbeszéd, deklamálás és hozzátartozó gesztusok. A ver-

ses forma itt nyeri el értelmét: a két színész, egy *Romeo* és egy *Júlia* ezt a törmelék beszédet, ezt az összeviszta fecsegést emelkedett formában adja elő, mintha tényleg „a” *Romeo és Júlia* volna. Tulajdonképpen az is, mert mára ennyi maradt belőle. Az énekbeszéd feszültté teszi a mondatokat, s mindaz, ami élőszóban kiszólás, önkomentár, hümmögés, alany és állítmány hiánya, itt poétikus formává, szándékká válik. Mintha a forma megőrződött volna, a tartalom azonban örökre

kutya; az óvodában valakinek piros szalag van a hajában, „és hogy kedves kislány voltam, erre emlékszem”. Elég boldog, elég átlagos, eléggé megjegyezhetetlen amerikai gyermekkor.

Az elbeszélés módja válik itt is rendkívül hangsúlyossá, az, ahogy egy szereplő megkísérli felidézni és átadni élete egy szakaszát.

A darab így kezdődik:

„(vesz egy mély lélegzetet) / Hm... Szóval. / Akkor kezdhetem? / Oké. / Hm. / (Szünet) / Jó. Na, akkor lássuk. / Oké. / Hát / Amennyire emlékszem, / Születtem / (Szünet) / Providence-ben? / Rhode Islanden? / És a – a mamám? / (Mély lélegzetet vesz) / Ez akkor... én voltam a... a harmadik gyereke. / Ők / Meg / (Szünet) / Nem vártak engem.”<sup>2</sup>

A társulat ugyanazzal az eljárással él, mint a *Romeó*ban: a forma fogja ellenpontosítani a tartalmat. Operává írja, úgy operává, ahogy a pintéri *Parasztopera* az. Minden szó, mondattöredék, hümmögés, szünet rendkívül hangsúlyos. Az (amerikai) „um” (a magyar „hm” megfelelője), a „so”, az „okay” stb. külön hangot kapnak, nem valami elharapott betétek ezek, hanem nagyon is fontos alkotóelemek – szinte maga a lényeg. A kiváló énekeseket élőzene kíséri. A tempó lassú, feszült, végtelenül ráérős, mintha valami odisszea volna. A többszereplős előadásban a színészek, kettősök-hármasok egymásnak adják át a mesélés stafétabotját. A sporthasonlat nem véletlen: a koreográfia a spartakiádok egyszerű, gyermeki gesztusrendszere (melyet a szlovák származású rendező talán saját gyermekkorából ismerhet). Egy formalizált, uniformizált társadalmat mutat ez a jelrendszer, amely ugyanakkor szellemében mégis nagyon amerikai (Peter Sellars használt nagyon hasonló Händel *Theodora* című oratóriumához); a forma most is teljesen elidegeníti, eltartja a tartalmat. Hogy van-e ebben a történetben három és fél órányi anyag, azt csak akkor fogadhatjuk el, ha telített, feszült játékként érzékeljük, és folyamatosan reflektálunk rá, és ezt a konceptuális formát mint egyetlen lehetségest fogadjuk el. Mint minden konceptualizmus, ez is egyfajta meditatív erőfeszítést kíván a nézőtől.

A koreográfiával amúgy is érdekesen kísérletezik ez a csapat.

Különös tánc–beszéd-kísérlet a *Chorégraphie* című darabjuk is. A címet az egyik legkorábbi barokk táncszakkönyvből kölcsönzik, amelyben Robert Feuillet definiálja a koreográfia fogalmát. A szöveg előzménye: a rendezők három színészüket arra kérik, hogy egy korábbi produkciójuk, a *No Dice* nyolcperces táncjelenetét írják le saját szavaikkal minél pontosabban telefonon (kizárva ezzel a gesztikulálás többletét). Ezt a szöveget használja fel az előadás – elég abszurd és termékeny gondolat. A három színész egyébként nem kapott táncos képzést, így ugyanannak a táncjelenetnek a három leírása teljesen különbözik. Ezt követően a *Chorégraphie* három jelenetre épül. Az elsőben a társulat egyik rendezője, Kelly Cooper jelmezben elmondja a nyolcperces koreográfia partitúráját szóban, mintegy húsz percben; ezalatt a színpadon semmi sem történik, a nézőnek kell elképzelnie az eseményeket. (Nagyon unalmasnak tűnik.) A következő jelenetben profi táncosok érkeznek a színre, akik úgy tudják, hogy most meghallgatáson vesznek részt, és annak fényében maradnak vagy sem a produkcióban, hogy hogyan táncolják el a számukra a Kelly által ismét elmondott partitúrát, a közönség pedig értékelheti és összevetheti teljesítményüket a hallottakkal. (A rendező az előadás előtt mindössze egy órával ismerkedett meg a táncosokkal.) A táncosok fokozatosan kiesnek, mindössze ketten maradnak. A harmadik jelenetben Kelly ismét elmondja a táncpartitúrát, majd kimegy. Elkezdődik a zene, a két táncos bemutatja a koreográfiát zenére (fejhallgatón ismét megkapják a szövegeket), a közönség már csak a táncot látja szöveg nélkül.

A koreográfia elhangzó textusa<sup>3</sup> minden elemében a *Romeo* és a *Life and Times*. A nyolcperces tánc elbeszélte ideje természetesen sokkal hosszabb, mint maga a tánc, nagyjából egy drámányi szövegterjedelmet tesz ki.

Mintha maga az élet jóval kurtább volna, mint a róla való beszéd, hiszen amikor a *Life and Times* három és fél (színpadi) órája után hősünk még

mindig csak az elemi osztályba jár – miközben tudjuk, hogy a beszélő már a hetvenedik életévét tapossa –, akkor hirtelen arra döbbenünk rá, hogy a színház a legalkalmasabb eszköz, hogy megállítsa az időt, sűrítés és tömörítés helyett végtelenül kitágítsa és lelassítsa, ezzel valójában felülírva a pergő, folyó létet. Ebben a megállított színpadi időben aztán megkezdődik a küzdelem a nyelvvél, hiszen a felejtés – kulturális és nyelvi, és a kettő egy – mindent beborít.

A tanulmány a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával készült

<sup>2</sup> A teljes szöveg megjelent az előadás műsorfüzetében.

<sup>3</sup> Megjelent: [http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles4/57\\_nature\\_theater\\_of\\_oklahoma.pdf](http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles4/57_nature_theater_of_oklahoma.pdf)

## SUMMARY

Due to our traditions, this issue opens with the prizes offered by the body of theatre critics to the top achievements of the past season. This time twenty-eight critics voted in fifteen categories.

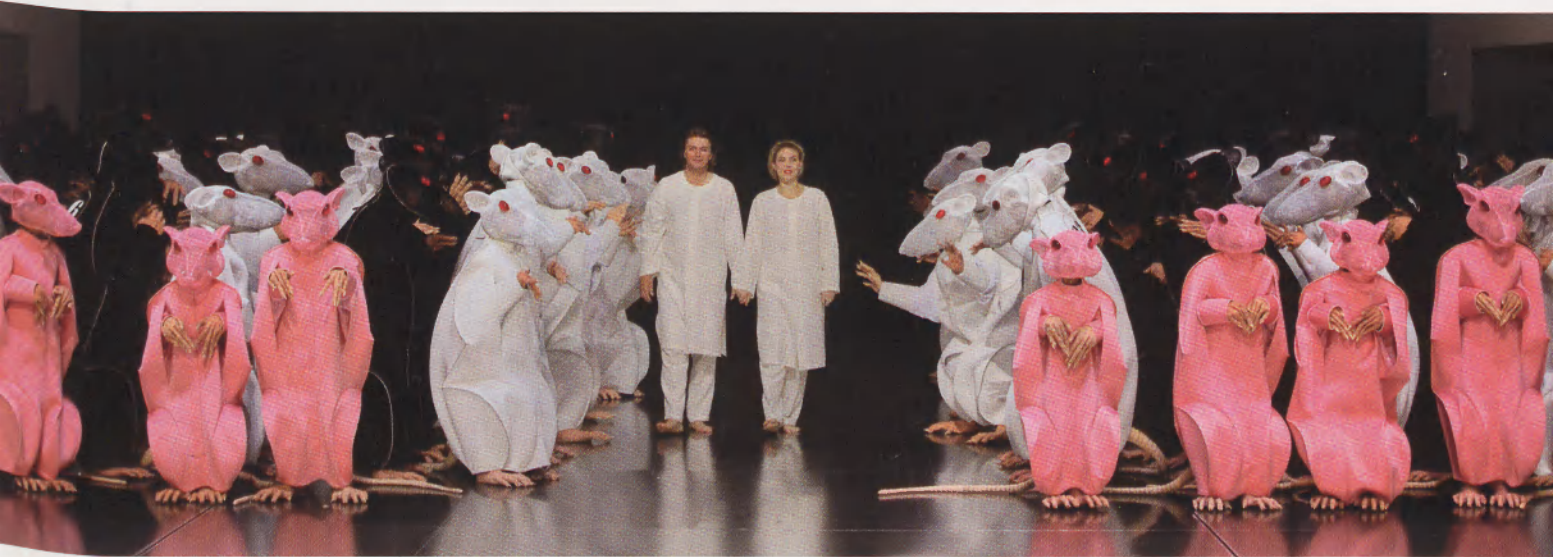
Noémi Herczog's longer essay is concerned with one of the absolute winners: *We live but once or Beyond the sea fades into nothingness* by Márton Kovács, István and János Mohácsi, as directed by the latter at the National.

During the POSZT (National Theatre Festival at Pécs) several collaborators talked to foreign critics, eager to find out their opinion of the manifestation. We may read the judgements of Thomas Irmer (*Theater Heute*), Helen Shaw (*Time Out*, New York), Robert Avila (*San Francisco Bay Guardian*) and Yan-Cheol Kim, president of IATC (*Korean Theatre Journal*, Seoul).

In 2009 actress-director Enikő Eszenyi was appointed general manager of the Budapest Comedy Theatre. György Karsai examines the first two seasons of this, relatively new period.

Tamás Koltai evokes his experiences at this summer's Bayreuth and Salzburg Festival (which, in Bayreuth, was the 100<sup>th</sup>). After reviewing *Tannhäuser* and last season's *Lohengrin*, the author passes to Salzburg, where he saw *Die Frau ohne Schatten* by Richard Strauss, Leoš Janáček's *The Makropulos Affair* and two straight offerings: *Faust* and *Measure for Measure*.

Finally after a scholarship in the USA, Andrea Tompa introduces the Nature Theatre of Oklahoma, where they experiment with a certain documentary theatre, interested in the problems of cultural oblivion.



A Lohengrin a Bayreuthi Ünnepi Játékokon

Enrico Nawrath felvétele



Wartburg®

integriert Möglichkeiten zur Triebabfuhr

Wartburg®

ALKOHOLATOR

Mo 4.000 Di 4.000 Mi 4.000 Do 4.000 Fr 4.000 Sa 4.000

Wartburg®

integriert Möglichkeiten zur Triebabfuhr

AVL  
BIOGAS  
30.000

ASWÄSCHE

KESSEL

NAHR