

GEORGES BANU

BROOK ÉS HASONMÁSA

AZ INTERPRETÁCIÓ KÖRFORGÁSA

Peter Brook színháza elválaszthatatlan Shakespeare-től. Egész életén át rendezte és kommentálta, újra meg újra visszatért hozzá. Ha Brooknak az élő anyag metaforái iránti vonzalmát akarnánk parafrázálni, magától értetődően azt mondhatnánk, hogy számára Shakespeare a legfőbb tápsó, a szónak nem kémiai, hanem természetes és konkrét, erőteljes és megtermékenyítő értelmében. Brookot egyaránt táplálta Shakespeare és az élet. Ez az ő két ősforrása; szinte az összetévesztésig egyformán tette őket magáévá, egyszóval figyelemmel közelítve meg, hallgatva és kutatva mindkettőt, tőlük soha el nem szakadva. Es mint az itt közölt kései szövegekből is kitetszik: a hajdani kötelék tovább él, a párbeszéd nem szakadt meg, az utazás folytatódik.

Brook mindig Shakespeare-rel kezdett újra, és mindig Shakespeare-rel búcsúzott, bizonyára attól a meggyőződéstől vezérelve, hogy ezek a szakaszoló előadások így nyerhetik el a maguk teljes szimbolikus értelmét. Húszéves korában rendezte meg első Shakespeare-jét, a *János királyt*, de ami ennél fontosabb: 1946-ban a stratfordi fesztiválokön való közreműködését a *Felsült szerelmesekkel* kezdi, a „másodrendűnek” nyilvánított darabok egyikével, amelynek értékét egész pályája során fel akarja mutatni. Es ez lett első diadala is. Negyedszázad múlva hagyja el majd a Royal Shakespeare Companyt, miután a *Szeget szeggel-lel* vagy a *Romeo és Júliával* kipróbálta „a párhuzamos világok színházát”, a *Titus Andronicusszal* „a kegyetlenség színházát” (amelyet akkor még nem neveztek így), végül pedig a *Hamlettel* és főként a *Lear királlyal* a nagy parabolák színházát. Távozása mezsgyékövéként pedig színre vitte híres *Szentivánéji álmát* (1971), amelynek hatására az egész világ újra felfedezte magának ezt az addig mindenféle elavult tündérajáték-limlommal megrakott darabot, és ami még fontosabb: amellyel Brook visszaadta a színháznak a maga feledésbe merült, gyönyörűsége játékosságát. Amikor kutatóexpedícióiról visszatérve a Bouffes du Nord-ban újra megnyilatkozik a közönség előtt, munkássága, amelyet most „az egyszerű formák színházának” nevez, ismét Shakespeare-ben találja meg a magagyökereit, először az *Athéni Timonnal* (1974), majd végül, „a szív ciklusának” nevezett korszak lezárásaként, a végrendelkező remekművel, *A viharral* (1990). A brooki élet fázisát Shakespeare ütemezi, nem lankadó gyakorisággal - két rendezést soha nem választ el egymástól öt évnél hosszabb idő -, és ennek az ismétlődésnek vallomásértéke van. Brook soha nem távolodik el teljesen ettől a számára létszükségletet jelentő színházától. Még „az agy ciklusának” kellős közepén is, amikor a színház XX. századi sorsát kutatta, a *Hamlet* szolgált faggatózója sarokkövéül. Brook számára Shakespeare maradt a tápláló anyaföld, az örök érvényű és tévedhetetlen bázis.

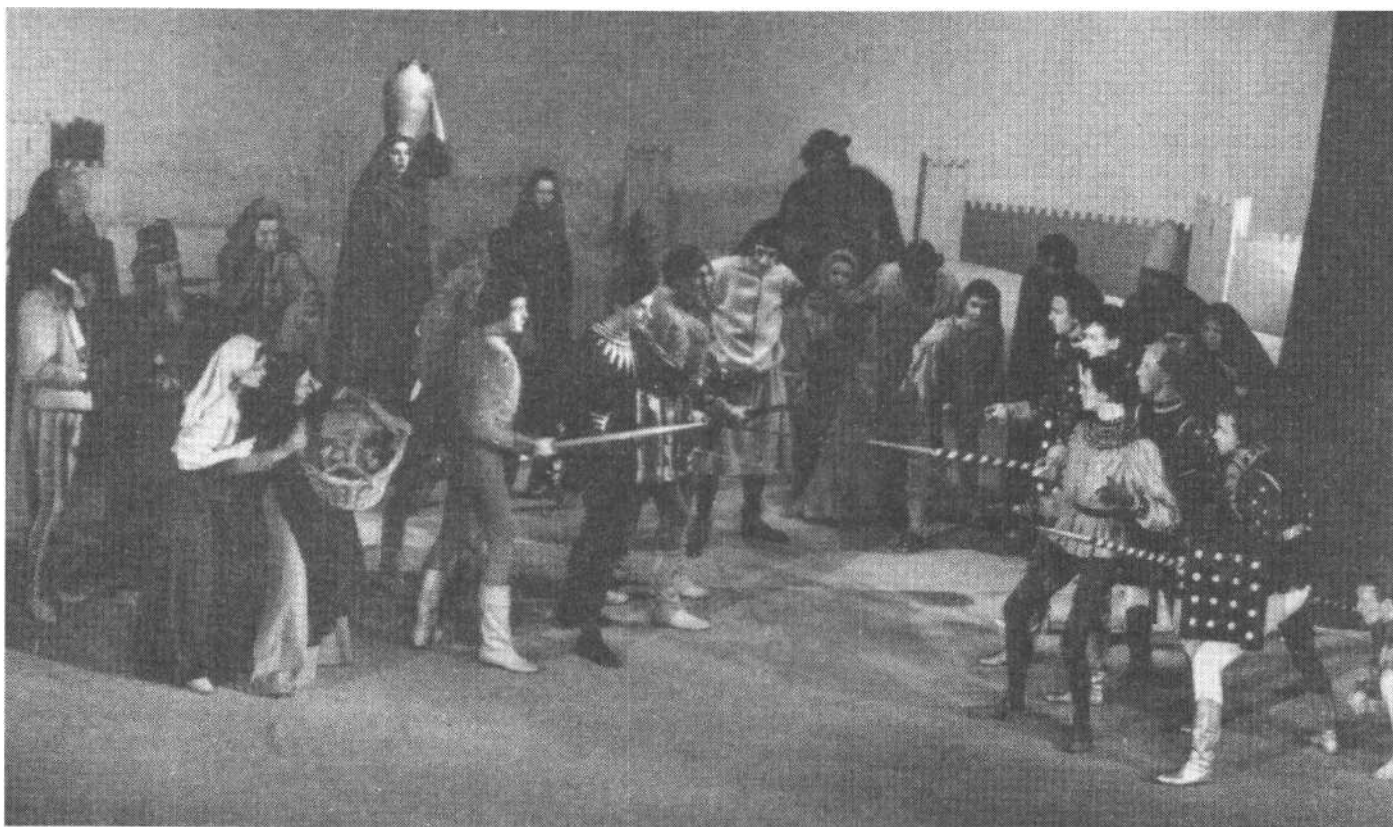
Brook számára a legfőbb erény a shakespeare-i cseppfolyósság. Figyelmeztető erény ez, mivelhogy elsősorban a film sajátja, és Brook fáradhatatlanul arra törekedett, hogy meglelje színpadi egyenértékűjét. Mondjuk ki mindjárt előljáróban: Brook nagy Shakespeare-rendezőseit azokkal a filmekkel azonosíthatjuk, amelyeket nem rendezett meg, és amelyek hiányát nemegyszer fájlalta. A *Leart* filmre vihette, de a *Titus*, a *Szentivánéji* vagy a *Timon* is azért bővelkedik filmes erényekben, mert a rajtuk végzett munka ennek a perspektívának a jegyében állt, noha az előadások végül illanóak maradtak, és csak az elkápráztatott nézők lelki filmszalagján élnek tovább kitörölhetetlenül. Igen, a Brook által le nem forgatott filmeknek mi vagyunk az őrzői, és ha tovább meséljük, amit megélhettünk, sikerül fenntartanunk mitológiájukat is, anélkül persze, hogy nyomukat megmenthettünk. Nem történészként szólunk, egyszerűen csak elbeszél

jük, micsoda hősi tetteket vitt végbe Brook valahányszor hasonmásával, Shakespeare-rel találkozott.

A cseppfolyósság kiönt egy-egy mű keretei közül, s az életmű egészének válik meghatározójává. Ebben az életműben minden állandó mozgásban van; Brook nemegyszer mozgó galaxisnak nevezi, amelynek bolygói a meghódításukra törekvő művészekhez képest szüntelenül változó távolságban varhnak. Az életműben nyoma sincs merevségnek, és állandó lüktetésével lehetővé teszi, hogy a rendező mindenkori döntése egyaránt összecsengjen a világ és önmaga állapotával. Shakespeare a maga cseppfolyósságával könnyen idomul mind a valóság, mind az egyéni

Az első Shakespeare-rendezés Stratfordban. Felsült szerelmesek (1946)





A Romeo és Júlia nyitójelenete (Stratford, 1947)

életrajz változásaihoz. Shakespeare-en keresztül Brook visszajáról a saját önarcképét festi meg.

Az *üres térben* Brook ismételt hangszílyozza: a színház olyan *meghatározására* vágyik, amely a vudu rítus középpontjában álló cölöppel lenne egyenértékű. Ő maga azonban nem egyetlen, hanem több meghatározással is előhozakodik, mert miközben a bizonyosságot keresi, soha nem hajlandó feláldozni a kedvéért a másik, számára alapvető minőséget, a *viszonylagosságot*. Ezért van az, hogy nála minden definíció csak ideiglenes, és bármikor kész az ellenkezőjére fordulni. Mivel soha nem fogadta el, hogy csak egyetlen definíció léteznék, Brook nem teremtett világot; teremtett viszont egy egyedülálló dinamikát. Munkásságát a ciklikus mutáció jellemzi, Shakespeare révén pedig módja nyílt rá, hogy kifejlessze különleges tehetségét az átfordításokhoz és a metamorfózisokhoz. Kettejükvilágában, ahogy maga mondja, „minden kép kettős”, soha semmi nem végleges, és otthonosan zajlik az ellentétek játéka. Shakespeare-nek hála, a nyers és a szent, a magasztos és az alacsonyrendű, „az ég és a szenny” a váltóáram törvényei szerint fonódik egymásba, anélkül, hogy bármikor egyetlen síkon megdermedhetnének. Ebben

a csillápihatatlanul mohó munkában Brook megtalálta önmagát; Shakespeare, a *szervesség* egyedüli megmentőjeként, hozzásegítette, hogy kiélhesse saját vágyát az örökös változásra és átalakításra. A rendező szemében Shakespeare színháza az utolsó otthon, az utolsó menedék; útána már a mesterkéeltség uralma következik. Shakespeare révén Brook nem csupán a vonzalmait vallja meg, hanem azt is kifejezi, mit utasít vissza. Számára Shakespeare a feltárukozás közege.

Való igaz: Brook ciklusokban vitte színre Shakespeare-t-de közben is folyamatosan beszélt róla. Kezdetben ez a beszéd még polemikusan élű volt, támadta a megkövült hagyományokat és az örökös kliséket, később azonban kialakult a maga önálló, autonóm, a kontextus iránt közömbös logikája. Brook megfeledekzik a többiekéről; már nem valaki vagy valami *ellen* emel szót, hanem átengedi magát annak, amit Deleuze az egyetlen produktív diszkurzusnak tekintett: az állító diszkurzusnak. Es így vázolja fel aztán a maga Shakespeare-képét, amelyet a négy *a* sorozata jellemez: *többértelmű, ahistorikus, anonim, hozzáférhető*.¹ Ezekből az epithetonokból egyaránt kihüvelyezhetőek a brooki olvasat kulcsai, vala-mint a rendező örökös küzdelme, hogy olyan

¹ A franciában a-val kezdődik a „többértelmű” (*ambigu*) és a „hozzáférhető” (*accessible*) jelző is. - A ford.

színházat teremtsen, amely valóban Shakespeare fenti tulajdonságainak jegyében áll. A kettő - olvasat és megvalósítás - között erős kölcsönhatás működik.

Az írások lapjait forgatva minden olvasó megdöbbenhet, milyen szoros a rokonság Brook Shakespeare-ről, illetve a színházról szóló diszkurzusa között - olyannyira, hogy az íróra alkalmazott jelző - a *tisztátalan* - végül magának a színháznak a jellemzőjévé tágu. Shakespeare színházi asszimilációja világosan és határozottan rajzolódik ki, anélkül, hogy egyetlen elemet is elvetne - ebben a diszkurzusban ugyanis nyoma sincs sem voluntarizmusnak, sem dogmatizmusnak. Az értelem keringésében sehol egy törés vagy szinkópa; minden a Brook fáradhatatlan jövés-menését tápláló belső dinamika elvének rendelődik alá. Brook Shakespeare-olvasatokat tár elénk, anélkül azonban, hogy az exegéta pozíciójába helyezkednék; őt az érdekli, hogyan és mennyiben alkalmazhatja a maga színpadi munkásságát Shakespeare világához. Először Shakespeare van Brook segítségére, hogy megfogalmazhassa a maga identitását; utána pedig Brook tér vissza a shakespeare-i szövegekhez, hogy ebből a perspektívából közelítse meg őket. Ez a forgalom soha nem egyirányú; a mozgás mindvégig kettős irányú marad.

Brook és Shakespeare viszonya egy másik alapvető viszonyhoz csatlakozik: ahhoz, amely Freu-

dot és Oidipuszt kapcsolja össze. A freudi gondolkodás a görög tragédia tanulmányozása révén lendült mozgásba, hogy aztán a maga részéről is végérvényesen rányomja bélyegét a görög szövegek elemzésére. Ha egyfelől Freud Oidipuszról táplálkozik, másfelől a mű már nem olvasható a Freudra való hivatkozás nélkül. Az *Oidipusz* anyaga generálta az általános érvényű elméletet, amely aztán átforgatta a Freudot megihlető szöveg értelmezését. Így alakul ki az a jelenség, amelyet az *interpretáció körforgásának* neveztek el, és ezzel a fogalommal jellemezhetjük a legáltalóbban Brook és Shakespeare viszonyát is: a drámaíró táplálta a brooki koncepciót, amely aztán meghatározta a shakespeare-i szövegek megközelítését: a kettő között körforgás alakul ki. A kör pedig Brook kiváltságos, elsőrendű fontosságú jele.

Ez a körben forgó *perpetuum* határozza meg Brook diszkurzusát, amely nemcsak értelmekeket kínál, hanem, a kettejük közti megszakítatlan intimitás jeleként, itt-ott shakespeare-i fényjeleket is felvillant. A legfontosabb a készenlét, tanácsolja Brook Hamlet ihletésére, és az, hogy különbséget tegyünk élet s halál között, amint ez Lear kálváriájából leszűrhető. A könyvben is közölt berlini előadása végén pedig Arielt idézi fel, amint a Prospero által feladata teljesítéséért megígért jutalmat: a szabadságot követeli. Vagy hogy még mélyebbre ássunk: Brook átveszi és saját munkásságára vonatkoztatja Shakespeare egyik metaforáját. Leart, mondja, úgy kíséri útján a bolondja, ahogy a vak előtt lépdél a kutyája - és ez a kép visszatér akkor is, amikor a rendezőről esik szó: Brook azt ajánlja, bízva rá magát a saját „bolondjára”, aki előbbre jár, mint ő, azaz a színészre... És végül, amikor *Szünetjelek* című könyvében John Gielgud arcképét mintázza meg, erre éppen a Shakespeare-ről szóló fejezetben kerít sort, s a zseniális színészt is úgy jellemzi, mint „a szerencsére soha fel nem oldott ellentmondások szörnyetegét”.

Brook nemcsak merít Shakespeare-ből, hanem együtt is él vele. Kedvelt mondása, hogy „nem a megérkezés, hanem az utazása fontos”. Brook és Shakespeare viszonya a kísérő és a kísért személy bármikor felcserélhető viszonyának felel meg. A cselekvés alanya és a cselekvés tárgya között fúziós kapcsolat alakul ki; az egyik szüntelen feloldódik a másikban. Ez a közelség hozza létre az *interpretáció körforgását*; a rendezőt és hasonmását pedig ennek a körnek a kerülete köti össze egymással.

Brook olyan megközelítési móddá alakította a körforgást, amelynek segítségével mindent egyetlen központ köré szervezhet, ugyanakkor azonban megőrizheti a szempontok sokrétűségét; ez utóbbihoz egy ír filozófus meghatározását

vette kölcsön, és ilyen értelemben beszél *shifting* pointról (= állandóan elmozduló pont). És melyik író elégíthetné ki jobban Brooknak a körforgás iránti szenvedélyét, mint az általa „prizmaszerűnek” nevezett Shakespeare, „a többértelműség mezejének” megteremtője - azé a mező, ahol az egyéni nézőpontokat mindig elhomályosítja az anonim szemlélet? A körforgás teremt meg azt a mozgást, amely a Brook legsajátabb látóterét kitöltő *közvetlen színház* lényege, a *közvetlen színház* pedig a shakespeare-i ábrázolásmód jégeit viseli - éppen Shakespeare révén határozhatjuk meg ezt a harmadik, a *nyers* és a *szent* között félúton lévő színházi kategóriát, amelynek lényege a helyváltoztatás, a stabilitás elleni elfojt-hatatlan tiltakozás.

Stratfordban, páncélteremhez illő mesterséges sötétségben lézersugár emeli ki a községi anyakönyvnek azt a sorát, amelyben egy helyi kalligráfus, valószínűleg két nap lemaradással, meg-örökítette Shakespeare születését. Egyetlen sor... Amikor elnéztem, Brookra gondoltam, mert amint Shakespeare segítette őt, úgy segített ő nekünk. hogy Shakespeare-ből éljünk. *Interp-*

retációs körforgása azért oly csábító, mert megnyílik előttünk, a „harmadikfél” előtt, és bennünket is integrál. Shakespeare és Brook - soha egyikük sem feledkezik meg rólunk, soha nem hagynak ki bennünket a számításból. Rokonítja őket az a figyelem is, amelyet a nézőtér iránt tanúsítanak. Mi több, Brook többek között éppen ezért is hivatkozik Shakespeare-re, mint az egyetlenre, aki ügyelt rá, hogy az egész városi közösséget szólítsa meg. Brook jövőbeli utópiájának Shakespeare a neve, és ugyanígy hívják a múltját is. Shakespeare az ő képzeletbeli hason-mása.

Az *interpretáció körforgás* hurkai az idő és az életkor előrehaladtával mind elmosódottabbá válnak. Összekapaszkodnak, majd ismét szétválnak... A szavak elhalkulnak, csak tétován merik megtörni a csendet, mert felismerik: ma, az üt végén, ha a vonzerő nem csökkent is, annál inkább megnőtt a felelősség. Az elkövetkező szövegekben Brook mintha feloldódna Shakespeare-ben. De nem mondta-e jó barátja, Grotowski, hogy „ahol egy folyó eltűnik, a helyén oázis támad”?

PETER BROOK LEAR - A DARAB MAGA AZ ÚT PÁRBESZÉD GEORGES BANUVEL

- Ön három ízben dolgozott a Lear királyon. Először rövid televíziós változatot készített belőle Orson Wellesszel, aztán 1962-ben létrehozta, Paul Scofielddal a címszerepben, azt a nagyszabású előadást, amely fordulópontot jelentett a remekmű és szélesebb értelemben Shakespeare megközelítésében, 1971-ben pedig megrendezte a filmet, amely betagozódt az előadás kontinuitásába, anélkül, hogy pusztán annak filmes megismétlése volna. Mindhárom munkában a dráma magvát, avagy - az ön kifejezésével - annak „globalitását” vette célba, de minden bizonytalansor került változtatásokra is. Mi az, ami a három megközelítésben közös, és mi az, ami megkülönbözteti őket?

- A Learnek nincs háromféle megközelítése. Van egy *Lear*, és van három állomás. Az első inkább csak afféle vakmerő kísérlet volt e tömör és monumentális mű megértésére; később pedig a film csak a darab mint olyan előzetes színházi bemutatásának volt a gyümölcse. De mert Wellesre éppoly igaz volt, mint Scofieldra, és főként

mert erről túl sokszor hajlamosak megfeledkezni, feltétlenül alá szeretném húzni: az ember nem azért visz színre egy nagy Shakespeare-dramát, mert alkalmazkodik valamilyen repertoárszínház igényeihez. Soha nem arra gondol, hogy „az idén a Lear kell játszánunk, mert tavaly az *Othellót* adtuk”, hanem az vezérli, hogy az adott pillanatban rendelkezésére áll egy színész, aki képes szembenézni ezzel a hatalmas szereppel. Sokkal később, már Párizsban, azért rendeztem meg A vihart, mert úgy éreztem, van a társulatunkban néhány színész, aki éppen ebből a drámából tudna valami fontosat megragadni. Különös, de igaz: egy Shakespeare-dráma esetében a színrevitel szándéka csakis az emberi anyagból fakadhat, abból a meggyőződésből, hogy végre megtaláltuk azokat a színészeket, akik képesek a szöveg írott anyagát élő színpadi anyaggá változtatni.

A Lear természetesen elképzelhetetlen és előadhatatlan egy, a címszerepre alkalmas nagy színész nélkül, de ez még nem minden. Címe elle-