



előtt tartottunk egy workshopot Avignonban, ahol a szereplőválogatás nagyrészt le is zajlott. Egy hétig olvastuk és elemeztük a darab első változatát, együtt zenéltünk. Ez volt az első felfedezőút, amely lehetővé tette, hogy Marie-Hélène Estienne továbbfejlessze és átírja az eredeti darabot. Ezután a főszereplőkkel és Toshi Tsuchitorival – aki a zenét szerezte –, valamint világitástervezőnkkel, Philippe Vialatte-tal Afrikába indultunk, bejártuk Malit, és végül eljutottunk oda, ahol Tierno Bokar született, élt és meghalt. Marie-Hélène és én végig filmeztünk és fotóztunk az út során, és közben gondolkoztunk a díszlet jellegén. Amikor próbálni kezdtünk, kísérleteztünk, hogy pusztá földből, avagy kőből legyen-e a díszlet alapja. Aztán az egész társulat a marokkói Fezbe utazott egy workshopra. Egy alkalommal elmentünk a helyi bazárba, és mindenfélét összevásároltunk, például különféle gyékényeket.

Volt egy jellegzetes tárgy, amellyel Maliban mindenhol találkozunk: egy fára emlékeztető létra, amelyet szinte minden házában használnak. Egy napon, amikor Párizsban sétáltam, egy régiségboltban egyszer csak megláttam egy ilyen afrikai létrát, amelyből talapzatra helyezett műtárgy lett. Azonnal bementem és megvettem. Ez volt a kiindulási pont. Volt egy tárgyunk. Elkezdük földdel körberakni, aztán úgy találtuk, hogy a gyékényszőnyegek jobban megfelelnek a célnak, mert egyszerre idézik fel a mecset és a sivatag képét; sőt a homok érzetét is felkeltették.

– *Így alakult ki a végleges díszlet?*

– Igen. Azt is ki kellett találni, hogy miként alakítsuk a teret a barcelonai és brazil adottságokhoz. Mire visszatértünk a Bouffes-ba, a terv többé-kevésbé végleges formát öntött; nagyjából olyan lett, ahogy most látható.

– *Mindenki kíváncsi arra, hogy ön, egy bizonyos kort elérve, mit gondol a jövőjéről, a színházról, egyebekről. Érdeklí még az alkotás, vagy életének ebben a szakaszában inkább már mással foglalkozna?*

– Természetesen az életkorom nem tok. De az efféle kérdésekre soha nem válaszolok, még önmek sem, kedves Margaret. A jelenben élek. A jelent most ez a produkció és *A nagy inkvizítor*, a Bouffes du Nord egy másik mostani előadása képviseli. Natasha Parry, a feleségem egy Csehov levelein alapuló produkcióban játszik. Ez van. És emellett talán érdekel még bizonyos dolgok felfedezése, de erről korai beszélni. Fél év múlva lehet, hogy felbukkan valami. Többet nem mondhatok.

AZ INTERJÚT
MARGARET CROYDEN KÉSZÍTETTE

FORDÍTOTTA KESZTHELYI KINGA

LAKOS ANNA

Források nyomában

■ A TIerno BOKAR A BOUFFES DU NORD-BAN ■

„**H**árom igazság létezik, a tied, az enyém és az igazság” – mondja Tierno Bokar, a 2004-ben bemutatott Brook-előadás címszereplője.

A minimalizmusra és a befelé fordulásra törekvő előadás a mai, felgyorsult idővel ellentétes világot tár elénk, amelyben a tolerancia, az egyszerűség, a gondolkodás tisztessége a mérce. A díszlet valójában a Bouffes du Nord csupasz, foltos, téglavörös, kopott fala. A játék egy négyzet alakú, egyszínű, nagyméretű szőnyegen zajlik. Jobb oldalon helyezkednek el a zenészek, akik nem aláfestő, illusztráló zenét játszanak, hanem az előadás szerves részét vesznek benne. A ruhák pompás színorgiája Afrikát idézi. A társulat egyik legregebbi tagja, Sotigui Kouyaté alakítja Tierno Bokart. Magas, törékeny alakját, arcának samanisztikus sugárzását fehér ingszerű öltözte még inkább kiemeli. A fontos eseményeket bejelentő Mesélő – Habib Dembelé – viszont gyönyörű kékszínű jelmezt visel. Az asszonyok sárga, narancssárga, zöld ruhákban pompáznak.

Nincs szükség eszközökre, legfeljebb néhány, jelzesszerű tárgyra, a játék képes mindent megeleveníteni. A főszereplőt és a francia gyarmatosítót kivéve a színészek több szerepet játszanak, a hosszabb-rövidebb jelenetekből összeálló cselekmény mégis pontosan követhető. Amikor Sotigui Kouyaté a szőnyeg közepére heveredik, fejét könyökével megtámasztja, szinte látjuk a helyet, ahol oktat: tekintete tüzes és átszellemült, halkán, reszelős hangon beszél a másik ember tiszteletéről, vagy éppen vitatkozik az ellentáborba tartozó Hammallahhal. Elhitei a nézővel, hogy a világ átlátható, egyszerű. Később szinte csodálkozva gondolunk vissza a történetekre, és nem értjük, miért és hogyan fajulhattak az események odáig, hogy ez a kereknek tűnő világ szétesessen.

A humor, az ironia sem hiányzik az előadásból. Nagyszerűek, játékosak azok a jelenegek, amelyekben a fekete gyerekek felfedezik, hogy a francia iskolába járó fehérek ürüléke ugyanolyan, mint az övék. Bruce Myers (ugyancsak a társulat alapító tagja) játssza a francia gyarmatosító vallatótisztet. Jellegzetes angol akcentusa még jobban leleplezi, sőt kissé nevetségessé is teszi a gyarmatosítók tipikus magatartását.

Az előadás stílusa, dramaturgiája jól illeszkedik Brook elmúlt évtizedekben készült rendezéseinek sorába. Közös bennük, hogy egy-egy jól vagy kevésbé ismert nagy epikus folyam színpadi adaptációi, amelyek központi alakja hol egy mesélő, hol a szálatkat bonyolító istenség. Jellemző rájuk az is, hogy egy-egy jelenet hosszabb-rövidebb, de csaknem kerek, önálló történetet játszik el úgy, hogy ezek nem válnak illusztrációvá, hanem a tulajdonképpeni mesét viszik előre. Brook mindig archetipusokra épít, ezért is képes olyan egyszerűen és mindenki számára érthetően megfogalmazni előadásait. Egy interjúban Hampaté Bât idézi: „Afrikában minden egyes öreg halála felér egy egész könyvtár elégésével.” Brook úgy akar a feledés és halál ellen harcba szállni, hogy újabb és újabb, az európai kultúrától eltérő gondolkodásra épülő meséket fedez fel és mutat be.

Vajon miért és hogyan került az afrikai, szúfi mesék, a *Mahábháratá*, az afrikai vásártérek vonzásába?

EGY NYITOTT, KÍVÁNCSI EMBER SZÍNHÁZI KALANDJAINAK KEZDETEI

A most nyolcvanéves rendező egy interjúban arról beszélt, hogy oxfordi diákként, a második világháború idején egyszerre szeretett volna kibújni a katonaság alól és valami hasznosat cselekedni. Az ifjú mozirajongó úgy gondolta, hogy ezt – mintha egy film főszereplője lenne – kémként valósíthatná meg legkönnyebben, s felvételét kérte a titkosszolgálatához, ahonnan alkalmatlanság miatt elutasították. Úgy látszik, Brook örök kamasz maradt: a kalandok és a képzeletbeli világ utáni vágya felfedeztette vele a stúdiók és a színház lehetőségeit. Mint kezdő – mindenevőként – a legkülönbözőbb műfajokkal próbálkozott, finnyáskodás és előítéletek nélkül. 1957 és 1962 között rendezett operát, drámát, vígjátékot, musicalt: Csajkovszkij *Anyegin*-jét, Miller *Pillantás a hídról*, Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című drámáit, az *Irma, te édest*, filmet forgatott Marguerite Duras művéből (*Moderato cantabile*) és Golding *A Legyek Ura* című regényéből.¹ Mindez nemcsak a műfaji

¹ Koltai Tamás: *Peter Brook*. Gondolat Könyvkiadó, 1976, 70. oldal.



Sotigui Kouyaté

változatosságot biztosította számára, hanem a földrajzit is, ugyanis a világ különböző kulturális központjaiban, Londonban, Párizsban, New Yorkban rendezte őket.

Nem szándékom Brook pályájának részletes elemzése. A *Tierno Bokar* című előadás azonban újra felveti azt a kérdést, milyen szerepet játszik művészetében a tradícióhoz, a rítushoz való viszonya; hogyan vált olyan „színházi antropológussá”, aki nem tudományos cikket írt, hanem a kultúrák szembesítéséből és önmaga megismeréséből alkotott színházat.

A hatvanas években, amikor Brook „beszippantja” a világot, majd a hetvenes évek elején, amikor megveti Nemzetközi Színházi Központjának alapjait, a közgondolkodást mélyen áthatotta Claude Lévi-Strauss szemlélete. Az antropológia középpontjába a másfajta kultúrák iránti érdeklődés került. A saját tradícióval szembeni bizalmatlanság, elégedetlenség lett a mozgatórugója a Másikkal, a különbözővel való szembesülés során formálódó identitáskeresésnek. Brook nemzetközi csoportjának tagjai önmagukban is különböző kultúrák, tradíciók hordozói voltak. Más földrészeken tett utazásai, híressé vált hang-, mozgás- és koncentrációs gyakorlataik a verbális és nem verbális színház közötti határ megszüntetésével, az energia, a mozgás-mozdulat és a kapcsolat új felfogásával a színház megújítását szolgálták. Peter Brook mindmáig szigorúan mellőzi a színház saját tradícióit, viszont rendkívüli figyelemmel fordul az évszázadokon át szóban vagy másként hagyományozott mítoszok és rítusok felé. Elég néhány példát idéznünk erre: a szúfi művészet csúcának tartott mű adaptációját, *A madarak tanácskozását*, *A Mahábháratát* vagy a Gurdjieff életéről szóló, sokévi előkészület után 1978-ban alkotott filmjét.

Tudjuk, hogy Brook már a Kegyetlenség Színházával is kísérletet tett arra, hogy a nyelvet a zenén, zenei hangzáson keresztül közelítse meg. Ezt a kutatási irányt tovább erősítették azok az antropológiai felvételek, amelyeken különböző törzsek, buddhista és tibeti

szerteszak éneke volt hallható. Ezekből Brook többek között azt értette meg, hogy a hang az egész testben rezonál. Szerinte a színésznek kis csoportban dolgozva, de egyedül kell felfedeznie azt, ami csak benne van meg, mert csak ezáltal juthat el saját énjéhez. Artaud is ezt kutatta – hallucinogének segítségével –, s még sokan mások is, többek között a nálunk kevésbé ismert, de Brook számára meghatározó jelentőségű Gurdjieff, akinek sok gondolata áttételesen megjelenik Brook írásaiban, leg-erőteljesebben talán *Az időfonalak* című, 1998-as könyvében.

A MEGHATÁROZÓ FORRÁS: GURDJIEFF, AVAGY A HAGYOMÁNY ÉS „EMBERKUTATÁS” SAJÁTOS FELFOGÁSA

George Ivanovitch Gurdjieffet egyesek írónak, mások koreográfusnak vagy éppen pszichiáternek, zenésznek, orvosnak, esetleg megváltó gurunak vagy az ökológiai mozgalom elindítójának, az ezoterika atyjának tartják, s nevét – főként Amerikában és Franciaországban működő – intézetek viselik.

Gurdjieff feltehetően 1866 és 1870 között született Örményországban, az akkori orosz–török határ közelében fekvő Alekszandropolban. Apja görög, anyja örmény volt. Bár a család az ortodox vallást és hagyományt követte, nyitott volt a helyi vallási, civilizációs tradíciók befogadására is. Pályáját igazából csak az 1910-es évektől követhetjük nyomon. Az addig eltelt negyvenévi időt részben saját könyvéből – *Találkozások rendkívüli emberekkel* (magyarul: Sophiris Kiadó) –, részben tanítványai, munkatársai visszaemlékezéseiből rekonstruálhatjuk. Elméleteiről, gondolkodásáról a legteljesebb képet Pjotr Gyemjanovics Uszpenszkij filozófus *Egy ismeretlen tanítás töredékei* című munkája adja.²

Sokféle hatás érte: gyerekkorában és később, utazásai során különös, a halállal, a telepátiával, a transzsal kapcsolatos események szemtanúja volt, és különböző vallások, valamint az orvoslás tanulmányozásával a természetfölöttinek vélt jelenségekre keresett magyarázatot. Amikor a sokáig elveszettnek hitt *Gilgames-eposz* egy archeológiai folyóiratban elolvasta, felfedezte, hogy gyerekkorában ezeket a történeteket hallotta az apjától. Ebből arra következtetett, hogy a mítosz színhagyomány útján marad fent, ez pedig arra ösztönözte, hogy Közép-Ázsiában, Kelet-Afrikában, Tibetben, Szibériában, vallási központokban, szektáknál olyanok társaságát keresse, akik valamilyen titkos, rejtett tudás örökösei lehetnek. Különböző nyelveket,

2 Magyarul: Püski – Új Ág Kiadó, 1995.



vallásokat, rítusokat, dervistáncokat sajátított el. Utzásait hol kemény fizikai munkából, hol ravasz kereskedésből, egyesek szerint olykor a brit hírszerzés számára végzett politikai szponkodásból fedezte.

P. D. Uspenszkij igen jellemzően írja le, hogyan szerzett tudomást Gurdjieff létezéséről. A Moszkva Hangja elnevezésű újságban olvasott egy *Mágusok küzdelme* című balettforgatókönyvről. Említett művében magát Gurdjieffet idézi: „A balettem nem egy »misztérium«, mondta G. Az volt az elképzelésem, hogy gyönyörű és érdekes látványosságot hozzak létre. Persze van a játék külső formája mögött rejtett értelem... Képzelve el, hogy az égitestek (...) mozgásának tanulmányozására egy speciális szerkezetet készítenek, ami láthatóan szemlélteti a mozgások törvényeit... Ebben a szerkezetben minden bolygót arányosan kicsinyített golyó képvisel, meghatározott távolságra elhelyezve a középponttól, ami a Napot jelképezi. A szerkezet beindul, és a golyók keringeni kezdenek és haladni az előírt úton, látható formában utánozva a bolygók mozgását uraló törvényeket. (...) Valami ilyen van bizonyos táncok ritmusában. A pontosan meghatározott mozgásokban és a táncosok kombinációjában bizonyos törvények láthatóan ismétlődnek, amik azok számára érthetőek, akik ismerik ezeket. Az ilyen táncokat »szent táncoknak« hívják. (...) Néhány ezek közül a táncok közül megismétlődik a *Mágusok küzdelmében*...” Ez az előadás valójában nem a szó szoros értelmében vett balett volt, hanem Gurdjieff szerint egy komikus elemek nélküli revü, amely a Fekete Mágusok és a Fehér Mágusok küzdelmét mutatta meg. „A cselekmény egy keleti város díszlete előtt játszódik le, átszöve szent táncokkal, dervistáncokkal és különféle ázsiai nemzeti táncokkal, mindez egybeszöve egy szerelmi történettel, mely önmagában allegorikus értelmű.”³

Gurdjieff az 1910-es évek elején időnként felbukkan Moszkvában és Szentpétervárott, ahol az életet akkoriban egyfelől társadalmi feszültség, a bizonytalanság, zaklatottság sajátos atmoszférája, másfelől az avantgárd művészet pezsgése jellemezte. Az önmitoszteremtés, a szerepjátszás, a színházi játék mint társadalmi rituálé kedvezett a hozzá hasonló embereknek.

Sokan a hatása alá kerültek, többek között olyan művészek, akik egy életen át hűséges munkatársai maradtak. Közéjük tartozott Thomas de Hartmann (1886–1956) zeneszerző, egy időben Rimszkij-Korszakov tanítványa, akit huszonegy éves korában egy balettzene-kompozíciója tett ismertté a művészvilágban. Szoros barátságot kötött Vaszilij Kandinszkijjal, aki az általa és a Franz Marc által szerkesztett híres *Der Blaue Reiter*ben megjelentette Hartmann *Anarchia a zenében* című rövid esszéjét. A zeneszerzőt főként az

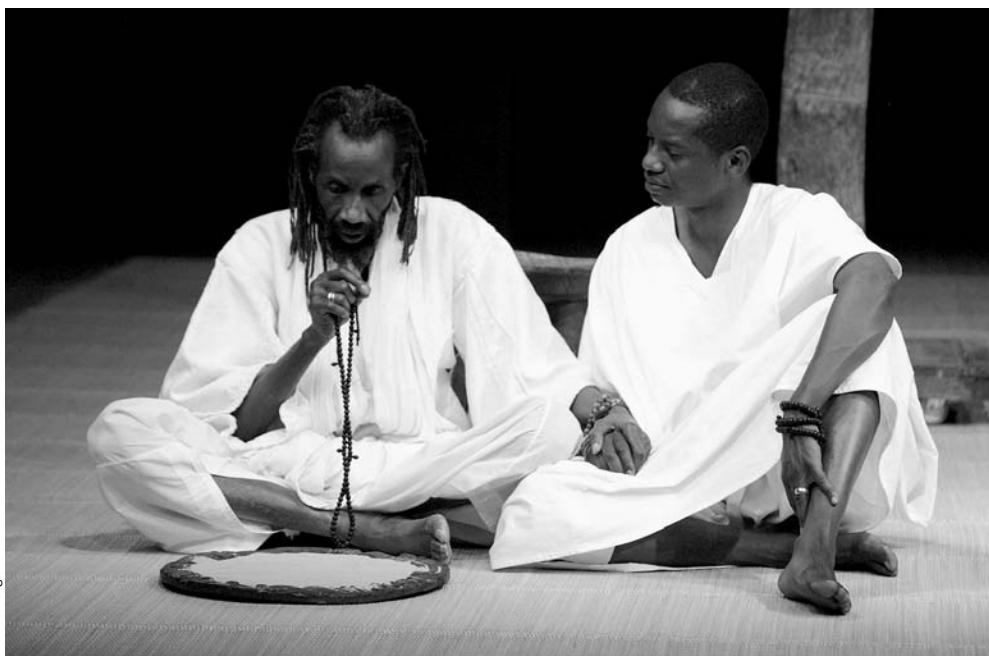
foglalkoztatta, hogyan kapcsolódnak egymáshoz a különböző művészi kifejezőmódok. Dolgozott a Moszkvai Művész Színházban, írt zenét Gyagilev számára is. 1917-től, amikor úgy döntött, hogy követi Gurdjieffet, többé-kevésbé feladta önálló művészi karrierjét, és a keleti zenét adaptálva főként a Gurdjieff koreografálta szent táncokhoz írt rövid kompozíciókat. A csoporthoz csatlakozott a Dalcroze-koreográfus Jeanne von Salzmann, valamint férje, Alexander von Salzmann, Európa akkoriban legelismertebb világítás-tervezője. A csoportnak az európai hagyományokhoz és művészekhez kötődő tagjai segítettek Gurdjieffet, hogy később megismertesse módszerét, gondolatait Európában és Amerikában.

Gurdjieff szerint a művészetek feladata nem az esztétikai szépség létrehozása vagy a valóság utánzása, hanem a befogadó képessé tétele a tér és idő érzékelésére s főként önmaga megismerésére. Ezért hozta létre Tbilisizben „Az Ember Harmonikus Fejlődésének Intézetét”, amelyben elsősorban különböző légzéstechnikákra, a szent táncokra és mozgásokra, zenére épülő elgondolásait kezdte kidolgozni. Az okkult tudás átadására hivatott „szent mozgások” különböztek a tízes években ismert ritmikus művészi tornától vagy a kinetikus mozgástól, mellőzték a kecsességet, inkább a szögletesség, a különböző, csoportosan,

A Tierno Bokar előadása



geometrikus alakzatokban végzett ismétlődő mozdulatok jellemezték. Gurdjieff Közép-Ázsiában, Tibetben szerzett tapasztalatai alapján abból indult ki, hogy minden gondolat és érzés egy gesztusban, pózban, mozdulatban fejeződik ki, ráadásul minden korszaknak, minden nemzetnek, sőt minden foglalkozásnak megvan a saját mozgáskészlete. „Addig képtelen az ember változtatni a gondolkodásmódján és érzésein, míg mozdulatai és pozitívái repertoárját meg nem változtatta” – idézi őt Uzszenszkij. Kidolgozott egy általa „stop-gyakorlatnak” elnevezett tréninget, amelynek segítségével szerinte az ember fokozatosan megszerezheti a három különböző központ – észlelés, érzés, mozgás – pozitívái és mozgása feletti uralmat: „a tanítványoknak, amint meglátják vagy meghallják a mestertől az előre megbeszélte jelet, azonnal be kell szüntetniük minden mozdulatukat, és egy helyben, ugyanabban a pozitívában kell maradniuk... Ebben az állapotban gondolataikat is meg kell állítani, és teljes figyelmüket izmaik feszültségének megőrzésére kell koncentrálniuk...”⁴ A stop-gyakorlatok ekként folyamatos figyelmet, összpontosítást követeltek a résztvevőktől. Bonyolultságukat fokozta, hogy egész sorozat egymást követő mozdulatsort kellett elvégezni, az egyik testrészről a másikra kellett irányítani a figyelmet, sőt eközben még számolni is kellett tízig oda és vissza.



Marc Enguerand felvételei

Jelenet Brook rendezéséből

1920-ban az intézet előbb Törökországba költözött, majd a csoport Berlin, London után végül is a Párizs közeli Prieurében telepedett le. Gurdjieff munkájáról főként angol és amerikai újságírók számoltak be lelkesen, a franciák eleinte szkeptikusabban figyelték a furcsa, szabados életvezetésűnek híresztelt csoport tevékenységét. Végül a Champs-Élysées Színházban 1923. december 13-án tartott, nagy érdeklődéssel övezett bemutatót a kritikák elismeréssel fogadták. Ez felbátorította Gurdjieffet, hogy negyven tanítványával 1924-ben „meghódítsa” Amerikát – nem utolsósorban azért, hogy pénzt szerezzen intézete fenntartásához. New York-i bemutatójukat Max Reinhardt és a Moszkvai Művész Színház színészei is látták. Visszatérve Párizsba autóbalesetet szenvedett, és ettől kezdve elsősorban az írásnak szentelte idejét.

Bár Brook több, számára jelentős színházi emberről írt, Gurdjieffről soha, noha mélyen hatott rá. Nem annyira filozófiájával vagy ideológiájával, inkább színházi antropológus szemlélete megalapozásában. Ösztönzést kapott tőle arra, hogy színészeivel távoli vidékekre utazzanak, mesélési technikákat lessenek el, egy, az európaiótól eltérő színészi tréninget alakítsanak ki, amelyben a mozgás és hangképzés kiemelkedő szerepet kapott. Ebből a szempontból érdekes Brook Gurdjieff életéről forgatott filmje, amely részben előrevetíti saját utazásait is. A film azzal indul, hogy egy hatalmas hegyekkel övezett völgyben, vörös szőnyeggel letakart dobogón ülve a zenészek különös hangszereken játszanak. Zenéjük messzire hallatszik; a közönség körülüli őket, és hallgatja az énekes mesélőt. A következő jelenetben egy asztalosműhelyben kisfiú furulyázik, hallgatja apja történeteit, figyelemmel kíséri apja és a pap beszélgetését Istenről. „Azt szeretném tudni, ki vagyok, miért vagyok itt, miért élek” – teszik fel azokat a kérdéseket, amelyekre a kisfiú, majd a felserdült fiatal férfi különös találkozásai során a választ keresi. Bár a film nem igazán jó, túlságosan illusztratív, némiképpen szájbarágós, mégis elég pontosan tükrözi, mit szűrt le Brook a maga számára Gurdjieff életútjából. Különösen az utolsó tíz perc érdekes, mivel bemutatja Gurdjieff azon táncgyakorlatait, mozgássorait, amelyek nagy hatást gyakoroltak a múlt század harmincas éveinek koreográfusaira, majd később Brookra. Mint ha egy ismeretlen alapokon nyugvó, némiképp mechanikusnak tűnő, de erős koncentrációt, kitartást és alázatot igénylő mozgásábécé elemei elevenednének meg a filmen, érzékeltetve, mekkora szerepet játszott Gurdjieff gondolatrendszere, kalandos élete abban, hogy Brook nyitottá váljon különböző kultúrák, gondolkodásmódok iránt. Számára Afrika lett az a „kutatóterület”, ahol az energiák akkumulálódnak, s összefonódik a reális valóság és a képzelet univerzuma. Ahol a verbális világon túli világra lelt. Ahol kiérlelődött az a meggyőződése, hogy a színház önmagunk megismerésének eszközévé válhat. Ehhez elegendő egy piactér, ahol színész és közönsége egymásra talál.

Minderre a *Tierno Bokar* újabb példa és kísérlet.

3 I. m. 16–17. oldal.

4 I. m. 352–353. oldal.

