

## Egy desztilláló tanulóévei

**Peter Brook: Threads of Time. A Memoir.** London, Methuen Drama, 1998. 241. p. Ill.

„A legenda visszatér” – ezekkel a szavakkal hirdették májusban Marcel Marceau londoni vendégszereplését. A hetvenes évei derekán járó világhírű pantomimszínész *A keménykalap* című produkcióban lépett fel egy tucat huszonéves némajátékos társaságában: az első előadáson alig száz ember az Old Vic nézőterén, a történet zavarba ejtően banális, a díszlet Marceau születése előtti idők (könyvekben látott) színpadképére emlékeztet, a mester pedig néha szemmel láthatóan meg-  
ingog a színpadi lépcső tetején még szerencse, hogy a fiatalok jó karban tartják. Az összbenyomás: kedves öregember, ami meglehetősen kevés annak számára, aki az eddig csak színháztörténeti munkákból ismert művész nagyságára keres esztétikai igazolást.

Ugyancsak májusban jelent meg a brit fővárosban az idén hetvenhárom éves Peter Brook emlékirata *Az idő fonalai* címmel. Publicitását tekintve egy másik legenda visszatéréséről van szó: köztudott, hogy Brook majd' három évtizede Párizsban él, rendezéseit csak néhány alkalommal láthatja a szigetország közönsége, ám a recenziók mégis várva várt eseményként számolnak be a neves rendező negyedik könyvének angol kiadásáról. A színháztörténeti jelentőség (jó ideje már) az ő esetében is adott, a könyv borítóján látható arckép szintén kedves öregembert idéz, az írásról alkotott összbenyomás azonban igen összetett, és alaposabb elemzést kíván.

Az önéletrajz bőséges szakirodalmából eligendő most csak kettőre, Paul de Man „Az önéletrajz mint

arcrongálás” és Jerome Bruner „Az élet mint elbeszélés” című munkájára utalni. De Man írása szerint „az önéletrajz [...] nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája”,<sup>1</sup> konkrétan a *prosopepeia* trópusa, „melynek révén az illető neve [...] olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc”.<sup>2</sup> Az arcképződés teremt meg a referencia illúzióját, vagyis azt a (hiú) vágyat, hogy az önéletrajzot a szerző személyes vallomásaként, ne pedig fikcióként olvassuk, és közvetlen kapcsolatot létesítsünk az élet és az elbeszélés között. Holott az itt működő *circulus vitiosus* abban látható, hogy „a szubjektum tropológiájából való kikerülés szükségessége és e szükség éppoly elkerülhetetlen beíródása a megismerés tükrös [a szöveg szerzőjét és az ő nevét viselő szövegbeli szerzőt érintő – K. K. Á.] modelljébe”<sup>3</sup> rendre kiegészíti egymást. Bruner írása szerint pedig „pszichológiai értelemben nem létezik maga az élet”,<sup>4</sup> hiszen azt egy narratív, azaz eleve töredékes, sőt szelektív, értelmező stb. aktus hozza csak létre. Nem egyszerűen arról van szó, hogy minden önéletrajz az elbeszélő műfajok mintájára szerveződik, hanem arról, hogy „azzá az önéletrajzi elbeszéléssé *válunk*, amely által elmeséljük az életünk”,<sup>5</sup> amelyben tehát narratív sémák és eljárások ismerhetők fel, hovatovább retorikailag elemezhetők. De Man és Bruner írásának ismeretében jogos lehet tehát az a két kérdés, hogy milyen arc képződik Peter Brook emlékiratában, és milyen kapcsolatban áll ez az arc azzal (vagy azokkal) az arccal (arcokkal), amely(ek)et több interjú, biográfia és monográfia teremtett a rendezőről, illetve milyen élettörténet kerekedik ki a könyv végére.

<sup>1</sup> Paul de Man: Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji*, 1997/2–3. 95.

<sup>2</sup> Uo. 101.

<sup>3</sup> Uo. 97.

<sup>4</sup> Jerome Bruner: Life as Narrative. *Social Research*. 1987/1. 13.

<sup>5</sup> Uo. 15.

Az *idő fonalainak* egyik legmeglepőbb vonása, hogy a szakmai karriert, vagyis a próbákat, kutatásokat, előadásokat, vendégszerepléseket és a különböző színházak irányítását tekintve kevés újdonsággal szolgál ahhoz képest, ami más forrásokból egyébként is (meg)tudható. Nem tartalmaz ugyan intimításokat, művészpletykákat és műhelytitkokat, de nem sok szó esik konkrét esztétikai kérdésekről (mint *Az üres térben*), az állandó kísérletezések és a színházat megújító törekvések hátteréről (mint az 1987-es *The Shifting Point* című kötetben) vagy az egyes rendezések munkálatairól sem (mint a három éve megjelent *There Are No Secrets* című könyvben). Hosszabb-rövidebb taglalást nyernek a kezdeti próbálkozások a filmmel és a színházzal, a Covent Gardenben szerzett mulatságos élmények, a Királyi Shakespeare Társulatnál töltött évek (így a *Kegyetlenség Évadja*, a nevezetes *Lear király* és *Szentivánéji álom*), a párizsi Nemzetközi Színházkutató Központ kialakítása és működése, a Théâtre des Bouffes du Nord-ban rendezett produkciók, az írókkal, képzőművészekkel, rendező-kollégákkal és színészekkel (például Genet, Dali, Brecht, Olivier, Scofield vagy Jeanne Moreau) kialakított kapcsolatok – ezek azonban többnyire bármely Brookról szóló írásban olvashatók, pontosabban nemigen árnyalják a bennük kirajzolódó képet.

Ez a megfigyelés igencsak nyugtalanító abból a szempontból, hogy Brook rendezéseinek a hetvenes években megindult kanonizációs folyamatát bizonytalanná teszi az életmű nyitottsága és sokszínűsége, ugyanakkor viszont a mögötte meghúzódó előfeltevések zártasága és azonossága, ám ez a paradox kapcsolat a könyvben nem válik reflexió tárgyává. Igaza lehet Koltai Tamásnak, amikor megállapítja, hogy „*vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad* – ez a mondat vezet el Peter Brook megértéséhez”,<sup>6</sup> illetve „Brook számára a színház nem a művészethez való viszonyt jelenti, hanem humánus kapcsolatokat. Esélyt arra,

hogy két ember vagy két csoport találkozzék.”<sup>7</sup> Brook színházról alkotott elgondolásának fő fogalma az üres tér, amelyben az emberi (színész–színész és színész–néző közötti) kapcsolatok és az egymástól elválasztó különbségeket transzcendáló „emberi lényeg” (human essence)<sup>8</sup> alkímiajának vizsgálata folyik. (Manapság azonban hajlunk elfogadni, hogy az „empty space” naiv illúzió, hiszen egyetlen tér sem lehet soha „üres”, mert története van, meghatározó jelentőségű események, élmények, emlékek stb. kapcsolódnak hozzá – lásd a Bouffes du Nord példáját –, és nem létezik emberi lényeg: „pusztán attól, hogy emberek vagyunk, még nem köt össze minket semmi. [...] mélyen valamennyiünkben nincs semmi olyan, sem közös emberi természet, sem beépített emberi szolidaritás, amit morális vonatkoztatási pontként használhatnánk.”<sup>9</sup>) Az említett bizonytalanság épp abból ered, hogy a statikus alapállás időről-időre más eredményt, pontosabban hol klasszikus modernnek, hol késő modernnek, hol pedig posztmodernnek tekinthető formációkat produkál. (Lásd például *A vihar* 1957-es, 1963-as, 1968-as és 1990-es rendezéseit.) Hasonlóan egyébként Jeles Andrásához, akiről joggal feltételezi Bagossy László, hogy rendezéseiben atavisztikus világok működése után kutat,<sup>10</sup> ám ez korántsem zárja ki azt, hogy bizonyos esetekben (mint amilyen a *Valahol Oroszországban*) posztmodern színházi formákhoz jusson el. Jó példája ez annak, hogy a színház rendezői intencionálisan túlmutatja mechanizmusa hogyan érvényteleníti az „élj századoddal, de ne légy teremtménye” schilleri imperatívuszát,<sup>11</sup> és hogyan erősíti a kortárs teatrális diszkurzív rend(ek) általi megelőzőség tapasztalatát.

Mindennek ellenére a könyv már csak azért sem módosítja azt az általános meggyőződést, hogy Brook a *modern* színház egyik legjelentősebb rendezője, mert az elbeszélés egészét átítatja a szenzibilitás *modernsége*. Az *idő fonalai* ugyanis nem kevesebbre vállalkozik, mint megkonstruálni azt a fo-

<sup>6</sup> Koltai Tamás: *Peter Brook*. (Szemtől szemben) Bp., Gondolat, 1976. 11.

<sup>7</sup> Uo. 267.

<sup>8</sup> Rosette Lamont: *Mahabharata: Conversation with Peter Brook*. *Stages*. 1987. november, 6. Idézi: Marvin Carlson: *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1993. (Expanded edition) 517.

<sup>9</sup> Richard Rorty: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*. Pécs, Jelenkor, 1994. 197.

<sup>10</sup> Bagossy László: A reprezentáció komolykodásai. *Színház*, 1998/3. 25.

<sup>11</sup> Friedrich Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. (Kilencedik levél) In: *Forrásmunkák a kultúra elméletéből*. III/3. Szerk.: Bujdosó Dezső. Bp., Tankönyvkiadó, 1988. 164.

lyamatot, amely a szubjektív megvilágosodás felé vezet. Ennek során Brook a ritmus mindenhatóságába vetett hitétől (melyet tizenéves korában egy zongoratanárnő alakít ki benne), a mérték és az aranymetszés tanulmányozásán keresztül a spiritiszta Gurdjieff transzcendens tanáig és követéséig jut el. Az igazságközelség (7, 69) és egy „valami más” (198), az érzékszervekkel felfogható dimenzió túli térénum felderítésének vágya metafizikus keresésre ösztönzi. A könyv revelációk sorát regisztrálja a gyerekkortól kezdődően egész az öregségig, voltaképp pedig azt, ahogyan Brook rájön az élet kisebb-nagyobb igazságaira, pontosabban a köznapi értelemben vett életigazságokra. Az egyéni tapasztalat felértékelődik, hiszen ez (az átélés) teszi lehetővé az igazságok felismerését, és adja meg azok súlyát. Az egyes élettörténeti mozzanatok így szimbolikus jelentést nyernek annak megfelelően, hogy milyen szerepet töltenek be az én és a világ megismerésének folyamatában. A könyv többnyire azokat a katartikus erejű pillanatokot emeli ki, amelyekben a „teljesség”, az „itt és most közvetlen tapasztalata” (120), az „abszolút, illetve megoszthatatlan csend és nyugalom” (121) válik érzékelhetővé: ezért kerülnek részletes ismertetésre egyes török, afgán, afrikai, illetve indiai (és jórészt kultikus) helyeken szerzett élmények. S mivel „nem mi hozzuk a döntéseket, hanem a döntések hozzák meg önmagukat” (91), többször hangsúlyozódik a sors, (Isten említése nélkül) a fölöttes akarat vagy „egy tudattalan idegenvezető” (162) élethalakító szerepe. Brook minden kutatását meghatározza az a kérdés, hogy milyen szabályok működtetik az emberek viselkedését, az általános emberi természet és a színházi valóságot: a cél mindenkor a törvények megismerése, az energia elraktározása és helyes felhasználása, ezáltal pedig az egyéni szabadság megvalósítása.

Az elbeszélésben tehát egy *Bildungsroman* formálódik, amely főleg az individuális fejlődés egyes fázisaira, nehézségeire és az annak során felismert dolgok rögzítésére koncentrál. A narratíva románcos jellegét (amelyet pedig több elem megerősít)

főképp az kezdi ki, hogy végig kérdéses marad a teljes igazsághoz, önazonossághoz és nyugalomhoz, egyszerűbben az „oda” való eljutás (226) lehetősége: a megérkezést nehezíti „a sötétség kora”, amelyben „úgy tűnik elérjük az emberi teremtmény teljes degradációját” (219), illetve lehetetlenné teszi a külső és belső élet közötti folyamatos meghasonlottság, illetve a keresés lezárhatatlansága. Az *idő fonalaiban* megképződő arc ismeretlenül is ismerős: a vonásait olyan élmények leírásai konstituálják, amelyek ugyan egyetlen Brook-életrajzban sem szerepelnek, de nem is rajzolják át vagy rongálják meg a bennük formálódó arcot. A könyvborítón látható kedves öregember portréja és az alatta található név nem garancia a sokféle forrásból „megismerhető” Peter Brook azonosságára – az arcok közötti hasonlóság azonban arra utal, hogy a nézőpontok különbözősége ez esetben nem befolyásolja számottevő módon a „ráismerést”, és ez az alapállásként megfogalmazott elgondolás és más, ahhoz kapcsolódó előfeltevések említésen egyoldalú karakterével magyarázható. Brook leírja, hogy egyszer egy olasz szeszfordéban néhány kollégájával együtt arról beszélgettek, hogy a rendező megnevezése egyik nyelven sem kielégítő: vagy leegyszerűsít (mint a francia *metteur-en-scène*), vagy zsarnoki felhangja van (mint az angol *directornek*), hol az edzést juttatja eszünkbe (mint a svéd *instruktor*), hol pedig a könyvelést (mint a német *Regisseur*). Az olasz rendező a *distillatori* kifejezést ajánlotta, tekintettel a hely szellemére. (224) A könyv elolvasása után nyilvánvalónak tűnik, hogy Brook mindig is desztillálásra törekszik: egyéni élmények és kutatási tapasztalatok sorából párolni le a (számára) örök(nek tetsző) igazságokat, nyíltan kifejezve abbéli reményét, hogy valaki egyszer hasznosítani tudja őket. Elvégre „ha egy afrikai faluban a mesélő a történet végére ér, leteszi a tenyerét a földre, és azt mondja: »Ide helyezem ezt a történetet.« Majd hozzáteszi: »Azért, hogy egy nap valaki felvehesse.«” (227)

*Kékesi Kun Árpád*