

Nincsenek titkok

Van olyan pillanat, amikor az ember nem mondhat többé nemet. Éveken keresztül, ha arra kértek, hogy engedjem megnézni egy próbámat, nemet mondtam: bizonyos rossz tapasztalatok erre kényszerítettek.

Eleinte beengedtem a próbákra látogatókat. Így egy csendes és szerény diákot is, akinek megengedtem, hogy egy Shakespeare-darab próbáin diszkréten elüldögéljen a nézőtér végében. Nem okozott gondot, létezéséről is alig vettem tudomást addig a napig, amíg rá nem akadtam a helyi kocsmá pultjánál, amint épp azt magyarázza a színészeknek, hogyan is kellene a jelenetüket előadni. E tapasztalat dacára, pár évvel később egy igen komoly szerzőnek ismét megengedtem, hogy megfigyelje a folyamatot, miután meggyőzött arról, hogy ez mennyire fontos saját kutatása szempontjából. Egyetlen feltételt szabtam: nem közölhet semmit arról, aminek a szemtanúja volt. Ígérete ellenére megjelent egy pontatlan benyomásokkal teli könyv, melynek nyilvánosságra hozatala a színész és a rendező közös munkája alapjául szolgáló bizalom elárulását jelentette. Később, amikor először vittem színre darabot Franciaországban, úgy tűnt, egészen természetes dolognak számít, hogy a színház tulajdonosnője s gazdag barátnői bejöjjenek a zsöllyébe, szőrmebundásan, felékszerezve, s izgatottan csevegjenek a színésznek nevezett furcsa és mulatságos teremtményeket bámulva, és hogy a látottakat habozás nélkül hangos és gyakran mulatságos megjegyzésekkel kísérik.

Megfogadtam, hogy soha többé. És ahogy múlnak az évek, egyre inkább látom, mennyire fontos, hogy a természetük szerint félnék és túlérzékeny színészek tudják: csend, bizalom és diszkréció védi őket. Ha megvan ez a biztonság, kísérletezhetsz napszámra, hibáz-

hatsz, csinálhatsz butaságot is, hisz tudod, hogy a négy falon kívül soha senki nem szerez róla tudomást. Ettől a ponttól érezni kezded az erőt, amelynek segítségével megnyílhatsz magadnak és másoknak is. Úgy találtam, ha csak egyvalaki is ott van mögöttem valahol a sötétben, az elvonja a figyelmet és feszültséget okoz. A rendezőt egyetlen kívülálló jelenléte is felesleges felvágásra, beavatkozásra bírhatja ott, ahol egyébként csendben kellene maradnia, hiszen attól tart, hogy a látogatónak csalódást okoz, ha tehetetlennek mutatkozik.

Ezért tagadtam meg, hogy bárki bepillant hasson a munkánkba. Mégis: megértem, hogy az emberek tudni szeretnék, mi történik, mit is csinálunk valójában. Így ezen a mai műhelybeszélgetésen kedvem van azt mondani: nincsenek titkok. Megpróbálom majd a munkafolyamat minden pontját leírni, és hogy igazán pontosá tegyem, a közelmúltban rendezett párizsi *Vihart* veszem például.

Először a darabválasztásról. A csoportunk nemzetközi, legtöbbször már hosszú ideje együtt dolgozik. Lezártunk egy korszakot: évekig dolgoztunk a *Mahábhárata* francia, angol és film-verzióján. Aztán párizsi színházunkban összeállítottunk egy dél-afrikai darabokból és zenéből álló évadot a francia forradalom bicentenáriuma és az Emberi Jogok Éve tiszteletére. Ekkor úgy éreztem, a színészek és a magam számára is szükséges, hogy teljesen új irányt vegyünk, hogy magunk mögött hagyjuk az elmúlt időszak jelképeit, amelyek addigra életünk szerves részévé váltak. A figyelmem az agy és a tudat furcsa és meghatározhatatlan kapcsolatára irányult, és egy orvos, bizonyos Oliver Sacks *A férfi, aki összetévesztette a feleségét egy kalappal* c. könyvét olvasva az foglalkoztatott, hogyan lehetne ezt a rejtelmet bizonyos neurológiai esetek viselkedési sémái által dramatizálni. A csoport érdeklődését felkeltette az így kínált új munkaterület.

Ha azonban az ember olyan témán dolgozik, amelynek a formája vagy szerkezete nem nyilvánvaló, elengedhetetlen, hogy korlátlan idő álljon a rendelkezésére. Egy kész darabnak megvan az az előnye, hogy a szerző már befejezett minden munkát, így meg lehet határozni a színrevitelhez szükséges időt és így az első előadás dátumát is. Valójában egy kísérleti terv és egy létező darab bemutatása között ez az egyetlen különbség. Mindkét tevékenységnek egyformán kísérletinek kell lennie, különbség csak a szükséges időben rejlik: az egyik esetben közölni lehet a színházi műsort, míg a másikban nyitva kell hagyni az időpontokat.

Miután úgy találtam, hogy a ránk váró neurológiai stúdiumokhoz és a kutatásokhoz időre van szükségünk, és felismertem annak a gyakorlati felelősségét, hogy fenn kell tartanunk egy színházat és szervezetet, ezért olyan darabot kerestem, amely megfelel a nemzetközi csoportunknak, és a minősége inspirálóan hat a színészekre, ugyanakkor a közönség számára is képvisel valamilyen, korunk szükségleteihez és valóságához kapcsolódó értéket. Az effajta megfontolás mindig egyenesen Shakespeare-hez vezetett. Shakespeare felülmúlhatatlan modell, mert műve mindig releváns és kortárs.

A vihar az a darab, amelyet igen jól ismerek, mivel úgy harmincöt éve rendeztem meg először Stratfordban. Prospero szerepét John Gielgud kiváló angol színész alakította. Néhány évvel később ugyanebben a színházban egy másik angol rendezővel együttműködve kísérletként újból elővettük. Amikor 1968-ban Párizsban először alapítottam műhelyt különböző kultúrákból származó színészekkel (ez a Nemzetközi Központ előzménye), *A viharból* választottam jeleneteket a rögtönzések és a kutatás kifejlesztésére. Szóval a darab igen élénken élt az emlékezetemben. De furcsamód sosem jutott az eszembe, hogy *A viharban* rejlik a válasz az akkori problémáimra, amíg egy nap egy londoni kertben üldögélve a színészcsoportunknak megfelelő téma keresésének dilemmájáról beszéltem, és egy barátom *A vihart* javasolta. Azonnal megértettem, hogy épp erre van szükségünk, hogy ez megfelel a színészeinknek. Nem először fordult elő, hogy úgy éreztem, a döntéshez szükséges minden tényező már régen készen állt a tudatalattimban, anélkül, hogy a tudatnak bármi része is lett volna a mérlegelésben. Ezért nehéz válaszolni arra a gyakran feltett kérdésre: hogyan választom ki a darabokat. Véletlenül vagy céltudatosan? Komolytalanul vagy megfontoltan? Úgy gondolom, hogy az elvetett választások előkészítik a már ottlevő igaz megoldás hirtelen felbukkanását. Az ember rendszerben él: ha ezt figyelmen kívül hagyjuk, hamis irányba tartunk, de ha figyelembe vesszük a rejtett működést, irányadó lesz, és visszatekintve világosan nyomon követhető a feltárolt rendszer.

Abban a pillanatban, hogy a tudatom felismerte *A viharban* a lehetséges megoldást, a benne rejlő előnyök is feltároltak. Először is az ember csak akkor vállalkozhat Shakespeare egy darabjának rendezésére, ha meggyőződött arról, hogy a megfelelő színészek állnak a rendelkezésére. A rendező részéről bolondság, ha kijelenti, hogy színre akarja vinni a *Hamletet*, és csak azután kezd elmé-

lázni azon, hogy vajon ki is játszhatná a szerepet. Lehetséges, hogy valaki éveken át hordozza a vágyat magában, hogy valamely nagyszerű szövegen dolgozzék, de a gyakorlatban csak akkor kerülhet sor döntésre, ha maga előtt látja a nélkülözhetetlen partnereket, a főszerepek tolmácsolóit. A *Lear király* olyan téma volt, amelyről hosszú ideig nem tudtam szabadulni, de csak akkor gondoltam arra, hogy ezt a fantomot konkrét formába öntsem, amikor Anglia egyetlen erre a szerepre alkalmas színésze megérett és készen állt rá: Paul Scofield. A *vihar* esetében észrevettem, hogy van velünk egy afrikai színész, Sotigui Kouyaté, aki valami újat, mást és talán bármely európai színésznél igazabban tudna vinni Prospero, a mágus főszerepébe, és hogy a többi, nem angol kultúrkörből származó színész megvilágíthatja ezt a nehezen megfogható darabot saját hagyományainak fényével, amelyek közelebb állnak az Erzsébet-kori Anglia szellemiségéhez, mint a kortárs Európa urbánus értékei.

Így a kiindulópont világos volt. Csak az időpont hiányzott. Kiszámoltam, mennyi idő szükséges a próbákhoz (14 hét), de az előkészületeket alábecsültem. Pár hét múlva megrémültem, ezért módosítottam a terveinket, és a próbák kezdetét pár hónappal későbbre halasztottam.

Jean-Claude Carrière nekilátott a francia fordításnak, közben én Chloé Obolensky díszlettervezővel a látványt kezdtem megvitatni. Ez a folyamat legproblematisabb része, mert önmaga ellentmondásával terhes. Megfelelő módon elrendezett térre és jelmezekre van szükség, s ez természetesen tervezést és szervezést igényel. A tapasztalat viszont újra és újra azt mutatja, hogy a rendező és a díszlettervező által a próbák kezdete előtt hozott döntések kivétel nélkül alárendelődnek a folyamat során később hozott döntéseknek. Ekkor a rendező és a díszlettervező már nem annyira személyes meglátásaira és ízlésére hagyatkozik, mint inkább arra a határtalanul mélyebb látomásra, amely képzeletgazdag és alkotóképes egyének egész csoportjának összeszövődő felfedezéseiből ered, s új megvilágításba helyezi a darabot és annak színházi lehetőségeit.

A próbák megkezdése előtt a rendező és a díszlettervező legjobb munkája is korlátozott és szubjektív — sőt, a színpadi cselekvést, illetve a színészek ruházatát mintegy öntöttvas formákba kényszeríti, s ezzel gyakran szétzúzza, illetve akadályozza a természetes fejlődést. A jó munkamódszer igen kényes, szabályok nélküli, örökké változó, egyensúlyozó tevékenység aközött, amit elő kell

készíteni és amit nyugodtan megoldatlanul hagyhatunk. Visszatekintve a darab általam készített régi előadásaira és a vele való kísérletekre, beláttam, hogy nincs semmi, amit ezekből megőriznék: egy másik világhoz, másik értelmezéshez tartoztak. A darabot az új kontextusban újraolvasva, az agyam szögleteiben vibráló formák perdültek homályos táncra. Az első előadáson Stratfordban azt az elfogadott nézetet követtem, hogy *A vihar* látványosság, és kifinomult színpadi effektusokkal kell életre kelteni. Akkor élveztem a látvány meglepő pillanatainak megtervezését, a hangulatos elektronikus zene megkomponálását, az istennők és táncoló pásztorok bevezetését. Most ösztönösen megéreztem, hogy a megoldás nem a látványosságban keresendő, mely eltakarja a darab legmélyebb kvalitásait, és hogy akármit csinálunk, a színjátszók kis csoportját mozgósító játékok sorozata a lényeg — azaz a szó legszorosabb értelmében véve a *játszás*. Intellektuálisan ezt úgy értelmeztem, hogy a jelentéstartalmat, mivel a darab nem a földrajzi vagy történelmi valóságban gyökerezik, azaz a sziget egyszerűen csak kép és jelkép, nem idézheti fel a szó szerint vett illusztráció semmilyen formája. Kiegészítve az első olvasatot, az utolsó üres oldalra egy zen kert képét firkáltam, ahol, akárcsak Kyotóban, a szigetet kövek, a vizet száraz kavicsok sugallják. Ez lehetne talán az a formális tér, ahol a színészek saját képzelőerejükre támaszkodva a téma minden szintjét közvetlenül sugallhatják.

Amikor Chloé Obolenskyvel először vitatkoztunk erről, csak a hátrányait láttuk egy efféle megoldásnak. A kavicsokon nehéz a járás, folyamatos csikorgásuk zaja elnyomja a figyelmet, emellett esetlen és kényelmetlen rajtuk az ülés. A zen kertet tehát elvetettük, de meggyőződésünk maradt, hogy a legfinomabb eszközökkel való sugalmazás elvének érvényesülnie kell. A kérdés: a természetet természetes felszínnel, például földdel és homokkal, vagy pedig képzeletben, a játéktér pusztá deszkáján vagy szőnyegén idézzük-e fel.

A vihar díszlettervezői és rendezői már a nyitó színben arra kényszerülnek, hogy elgördítsenek egy nehézséget: a darab színhelye egységes (a sziget), de az első jelenet a tengeren, egy viharba került hajón játszódik. Szükséges-e megsérteni az egységet komplikált, valóságmű színpadkép készítésével már a darab legelső pillanataiban? Minél megcsináltabb, annál inkább elveszi annak a lehetőségét, hogy a szigetet később ne naturalista konvencióban idézzük fel, és annál nehezebbé teszi az expozíció második, hosszú, csendes jelene-

tének az eljátszását, ahol Prospero elmeséli lányának az életét. Ha festői kidolgozású díszlet a választott konvenció, egyszerű a megoldás: az ember egy hatásos hajótöréssel áll elő, aztán egy lakatlan szigetet illeszt a helyére. De ha valaki ezt a megközelítést elveti, ki kell találnia, hogy mi az, ami könnyedén megjelenítheti az egyik pillanatban a tengert, a másikban a szárazföldet. Megegyeztünk, hogy egyelőre megoldatlanul hagyjuk ezt a problémát, s csak akkor tisztázzuk, ha látjuk színészeinket az általunk kijelölt térben dolgozni.

A csoportunk jobbára olyan színészekből állt, akik már dolgoztak a Nemzetközi Központban. A szereposztás alapelve: a darab tradicionális kultúrák fényében való újraértelmezése. Prosperónk és Arielünk afrikai, az egyik szellemünk Báli-szigeti volt, és egy újonnan jött, fiatal német színésznek kellett újraálmódni Caliban szerepét, amelyet többnyire vagy gumiból és műanyagból készült szörnyként ábrázoltak, vagy négerként, igen banális módon a bőrszint aknázva ki annak ábrázolására, hogy rabszolga. Én Calibant friss elképzelésben, egy mai kamasz kegyetlen, veszélyes és ellenőrizhetetlen lázadásával akartam bemutatni.

Miranda Shakespeare felfogásában nagyon fiatal, pontosan tizennégy éves, Ferdinand is alig idősebb. Nyilvánvalónak tűnt, hogy ezek a szerepek akkor mutatkoznának meg valódi szépségükben, ha megfelelő korú színészek játszanák őket, különösen, ha Miranda bája tradicionális nevelést tükrözne. Találtunk egy indiai lányt, akit anyja kis korától kezdve táncolni tanított, valamint egy másik nagyon fiatal, félig vietnámi lányt.

A folyamat kezdetén el kellett szakadnunk megszokott környezetünktől, így az egész társulattal, az asszisztensekkel és Jean-Claude Carrire-rel Avignonba mentünk, ahol a korábbi kolostor ősi falai közt béreltünk szállást és egy nagy próbahelyiséget. Itt, békében és teljes elvonultságban tíz napot töltöttünk az előkészületekkel. Mindenki *A vihar* egy példányával a kezében érkezett, de a szövegekönyveket nem nyitottuk ki. Egyszer sem nyúltunk a darabhoz. Először a testünket edzettük, utána a hangunkat.

Csoportgyakorlatokat végeztünk, azzal a kizárólagos céllal, hogy gyors reagálókészséget, kéz-, fül- és szemkontaktust, és olyan, állandóan megújítandó megosztott figyelmet fejlesszünk ki, amely könnyen elveszik; hogy kapcsolatot teremtsünk a független egyének között, és érzékeny, vibráló csapattá váljunk. A szabályok ugyanazok, mint a sportban: csak jól játszó csapat juthat tovább, és

a játékban nemcsak a testeknek, de a gondolatoknak és érzéseknek is részt kell venniük és összhangban maradniuk. Ez hanggyakorlatokat és rögtönzéseket követel, hol vidámakat, hol komolyakat. Pár nap múltán tanulmányozni kezdtük a szavakat is: először önálló szavakat, aztán szószerkezeteket vettünk, végül elkülönített angol és francia kifejezéseket, hogy a fordítót is beleértve mindenki számára valóságossá tegyük a shakespeare-i írás egyedülálló természetét. Tapasztalatom szerint mindig hiba, ha a színész a munkát intellektuális vitával kezdi, mivel a józan ész közel sem olyan hatásos eszköze a felfedezésnek, mint az intuíció titkosabb képessége. Az ösztönös megértést a test segítségével különböző módokon lehet stimulálni és fejleszteni. Ha így alakul, megeshet, hogy akár ugyanazon napon olyan nyugalmas pillanatok következnek be, amikor az értelem is békésen játszhatja a szerepét. Ekkor már természetes helyére kerülhet az elemzés és a vita.

A nyugodt koncentráció első időszaka után visszatértünk párizsi színházunkba, a Bouffes du Nord-ba. Chloé, a díszlettervező az első próbára nem színpadi elemeket, hanem „lehetőségeket” készített: vagyis mennyezetről függő kötelek, létrák, pallók, fahasábok, csomagolóládák; szőnyegek, különböző színű földkupacok, ásók, lapátok vegyesen — elemek, amelyeket nem lehet semmilyen esztétikai koncepcióhoz besorolni, pusztán eszközök, amelyeket a színész megfoghat, használhat, eldobhat.

Minden jelenetet számlálhatatlan módon rögtönöztünk, végig arra bátorítva a színészeket, hogy szabadon nyúljanak bármihez, amit a tér és a rengeteg tárgy sugallt képzeletüknek. Rendezőként javaslatokat tettem, új ötletekkel álltam elő, s gyakran kényszerültem arra, hogy felülbíráljam és visszavonjam a saját javaslataimat, miután láttam őket a színészi gyakorlatban. Ha ekkortájt jelen lett volna egy külső megfigyelő, bizonyára úgy találja, hogy a legteljesebb a zűrzavar, és nyakra-főre váltogatják egymást a meghozott és visszavont döntések. Még a színészek is elvesztették a fonalat, és a rendező feladata ilyenkor az, hogy ne veszítse szem elől, mit és mi célból tártak föl eddig. Ha így tesz, ez az első energiarobbanás nem is olyan kaotikus, mint amilyennek látszik, mivel hatalmas mennyiségű nyersanyagot termel, amelyből a végső forma kidolgozható.

A feladatot nagy mértékben segíti a darabban rejlő kihívás. A darab minősége, a benne foglalt talány szigorú bíróság. A darab maga a puritán szigor, amelynek segítségével a még ki nem fejtett

ötletek tömkelegében az értékes elkülöníthető a haszontalantól. A *vihar* esetében a szöveg olyan minőségű, hogy minden invenció és dekoráció nemcsak feleslegesnek tűnik, de vulgárisnak is. Az ember egyhamar csapdába esik: bármi, amit a lelkesedés első pillanataiban tesz, hamarosan alkalmatlanná és lényegtelenné válik. Az ellenkező dolog azonban még rosszabb: az sem mentheti meg az embert, ha semmit nem csinál, mert nincs az a szöveg, amelyik önmagáért beszélne. Mindig az egyszerű utat a legnehezebb megtalálni, mert a találékonyság hiánya nem egyszerűség, csak ostoba színház. Egyfelől szükséges beavatkozni, másfelől keményen bírálni kell a beavatkozási törekvéseket.

Rögtönöztünk, próbálkoztunk, felfedezgettünk, vitatkoztunk. Az első jelenetet, a hajótörést legalább húsz különböző módon közeltítettük meg. A hajó fedélzetét deszkák jelezték, ezeket színészek cipelték, akik leguggolva keresztülfektették a deszkákat a térdükön, hogy eljátsszák a meredeken dőlő fedélzetet. Ariel és a szellemek izléses játékokat űztek, a színészek feje fölött játékhajót dobáltak, amelyet aztán kövel szétzúztak vagy egy vödör vízben elsüllyesztettek. A matrózok létrára másztak, felkúsztak a nézőtér valamelyik erkélyére, az udvaroncok szűk kabinokban ültek lengő lámpások alatt, míg maszkos szellemek helyettesítették játékosan a lázadó matrózokat. Minden izgalmas volt abban a percben, amikor kitaláltuk, de másnapra, amikor higgadtan fontolóra vettük, hitelét veszítette: kíméletlenül kiselejteztük. Kétségbeesetten hagyunk el minden illusztrációs formát, a színészeket oratóriumszerű, merev alakzatokba állítottuk, s a hangjukat a szelek és a hullámok hangjának az utánzására használtuk — ez utóbbi ígéretesnek látszott, ám újra szemügyre véve, külsődlegesnek és embertelennek találtuk.

Úgy látszott, semmi nem helyénvaló. Minden képnek megvolt a hátránya: túl konvencionális, túl erőltetett, túl intellektuális, túlságosan „désá vu”. Sorban elvetettük hát az összes szerkentyűt, a deszkákat, a köteleket, az acéllétrákat, a játékhajókat. De azért semmi nem vész el örökre: a nyom megmarad, és hetekkel később egy másik jelenetben váratlanul visszatér. Például, ha nem töltöttünk volna az első jelenetben annyi időt a játékhajós kísérletekkel, az az ötlet sem támadt volna soha, hogy Ariel, a Prosperóval való első jelenetében vörös vitorlájú hajót egyensúlyozzon a fején: pedig ez a színfolt itt valóban hasznos, sőt szükséges is ahhoz, hogy tónust adjon az akciónak. A kötelek, amelyek annyira nehézkesnek látszot-

tak a hajójelenetben, igen értékesek lettek három jelenettel később, amikor Caliban, akiről egyébként soha senki sem gondolta volna, hogy valaha is a levegőbe mászik, váratlanul egy kötelet használt. Ugyanígy, ha az egyik zenész nem talált volna egy kavicsokkal teli üreges csövet a „lehetőségek zsákjában”, amely a tenger hullámaihoz hasonló suhogó hangot ad, soha nem fedezzük fel azt az egyszerű eszközt, amely helyettesíthette kezdeti, a vihar felidézését célzó ügyetlen próbálkozásainkat, s amely már az első pillanattól azt sugallta a közönségnek, hogy az előadás a képzelet szigetén történik.

Az volt a legfőbb munka, hogy napról napra megbirkózzunk a szavakkal és a jelentésükkel. A jelentés fokozatosan derül ki a szövegből, próbálkozások és tévedések árán. A szöveg a részletekben kel életre, és a részlet a megértés gyümölcse. A színész először csak hozzávetőleges, általánosított benyomást adhat arról, amit egy-egy sor magában foglal, és gyakran szüksége van segítségre is. Ez tanácssal vagy bírálattal történhet. Ezenkívül van egy bizonyos technika, amelyet a *Carmen* énekeseivel fejlesztettük ki. Amikor az énekes képtelennek bizonyult arra, hogy jelentésteli és részletezett cselekvéssé rendezze általánosított játékát, az egyik munkatársa, egy igen kiváló színész, eljátszotta neki a szerepet. Ez úgy tűnhet, mint ha a legsilányabb régimódi előadásokat utánoztuk volna, ahol a színésznek az volt a feladata, hogy szolgamód másolja, amit mutattak neki. De nem ez volt a célunk. Mihelyt sikerült az utánzást mesterivé tenni, a régi módszert elvetve az énekesnek fel kellett hagynia azal, amit megtanult. Miután ráértett arra, hogy mit jelent a kidolgozott színjáték (valamit, amit nem lehet leírni), hozzáfoghatott, hogy saját játékát a maga módján dolgozza ki. Ez a módszer segítette azokat a színészeket is, akik nem játszottak még Shakespeare-t: az utánzással közvetlen „érzést” kaphattak egy jelenetről, miután elfogadták azt a pontos mintát, amelyet egy tapasztaltabb színész alakított ki előttük. Ez, amint megszolgált a célját, elvethető, ahogy a gyerek is eldobja az úszógumit, amint megtanul úszni. Hasonlóképpen segíti a megértést, ha a próbákon szerepet cserélnek a színészek: új benyomást kapnak a szerepről. De elkerülendő, hogy a rendező bemutatassa, hogy ő hogyan játszaná el a szerepet, mert így arra kényszeríti a színészt, hogy ezt az idegen, előírt konstrukciót öltse magára, s ahhoz ragaszkodjék. Ehelyett állandóan ösztönözni kell a színészt, hogy végre megtalálja saját útját.

Különösen zavarba ejtőek a darabban rejlő nehézségek közül a hajótörött udvaroncok jelenetei. Shakespeare ezeket a jeleneteket úgy írta meg, hogy a jellemek kifejtetlenek, és a helyzetük is kevésbé dramatizált. Mintha az utolsó darabjában szándékosan elvette volna mindazt a módszert, amelyet azért fejlesztett ki a pályafutása során, hogy lekösse a közönség figyelmét és elősegítse a jellemekkel való azonosulását. Az eredmény: ezek a jelenetek könnyen színtelenek és tompák lehetnek, és minél inkább a pszichológiai realizmust erőltetjük a játékban, az embernek annál inkább feltűnik a jellemrajz soványsága. Tisztán látszott, hogy *A vihart* Shakespeare mesének szánta, és mindvégig, akár egy keleti mesemondó, könnyed hangot szándékozott megütni, kerülve a tragédiáira jellemző felfokozott, komoly drámai pillanatokat. Azt, hogy az udvaroncok helyzete mennyire nem illik az illúziók világába, a szellemek állandó jelenlétével próbáltuk meg érzékeltetni: a szellemek az embereket félrevezetik, megtréfálják, és rejtett szándékaik felfedésére bátorítják. Ez rengeteg rögtönzést és találékonyságot követelt a szellemektől, és úgy éreztük, a segítségükkel rájöttünk, hogyan lehet a sziget különböző képeit a legjelentéktelenebb eszközökkel felidézni. Azt persze nem sejtettük, hogy ebből ered majd legmélyebb válságunk.

Hogy ezt kifejtthessem, vissza kell térnem a díszletezés témájára. Az első hetekben, míg azt figyeltük, hogyan kel életre a darab, egyre inkább meggyőződésünkkel lett a díszlettervezővel, hogy üres tere van szükségünk, ahol a képzelet szabadon játszhat. A köteleket és a többi kezdeti találmányt elvetettük, lemondtunk a csupasz deszkáról és a szőnyeggel borított padlóról is, mivel meggyőződünk arról, hogy a történet szerkezete azt kívánja, hogy természetes elemek között játsszák. Így az egyik hétvégén Chloé egy csomó vörös földet hozott a színházba. Hogy a színészek mozgása életszerű és változatos legyen, a talajt gondosan kis dombokká és halmokká alakította, az egyik buckába pedig mély lyukat vájt, s ezzel sugárzóan költői, már-már eposzi dimenziójú színteret hozott létre.

De amint elkezdünk próbálni, kiderült, hogy a tér nagyszerűsége következtében cselekedeteink szánalmasan inadekvátnak tünnek. Épp ahhoz a ponthoz értünk, amikor a hajót egypár vízszintesen tartott bambuszrúddal idéztük fel, amelyeket később függőlegesen tartva máris az erdőt kaptuk. A szellemeknek csak néhány pálmalevélre, fűszálra és faágra volt szükségük ahhoz, hogy megtréfálják a képzeletet. De rémületen láttuk, hogy az új díszlet nincs

a segítségünkre a sugalmazásban. A terep nem a képzeletben idézte fel a szigetet, hanem valódi szigetté vált, Lear királyra váró tragikus tájjá. Úgyhogy minden jelenetet újrarendeztünk, hogy illeszkedjen a díszlet arányaihoz. Hosszú rudakat, nagy tárgyakat használtunk, és a hajójelenetnél még arra is gondoltunk, hogy a színpadot füsttel borítjuk, minthogy a valódi táj pusztán a játék erejével nem alakítható tengerré. Aztán Chloéval, közös riadalmunkra, észrevettük, hogy megint a klasszikus csapdába estünk bele: a játékot igyekszünk a díszlethez igazítani, és úgy próbáljuk hitelessé tenni a darabbeli vihart, hogy az egyik valóság-hű képet halmozzuk a másikkra. Nem láttunk kiutat. A színpadkép és a játékkép nem illettek össze, és semmilyen megoldást nem tudtunk elképzelni.

Egy olyan fordulat mentett meg minket, amely már sok éve a próbamódszerünkhöz tartozott. Egy bizonyos ponton, körülbelül a próbák kétharmadánál, amikor a színészek tudják a szövegüket, értik a történetet és lényeges összefüggéseket találtak a szereplők között — illetve, amikor egy produkció fizikai feltételei mozgások, tárgyak, bútorok, jelmezdarabok és a díszlet formájában többé-kevésbé megteremtődtek, mindent abbahagyunk, és egy délután elmegyünk egy iskolába, ahol egy szűk kis alagsori teremben, száz iskolás gyerektől körülvéve, közvetlenül az adott tér lehetőségeihez alkalmazkodva rögtönözzük a darab egy verzióját, csak a teremben szanaszét heverő tárgyakat használva eszközként, kedvünk szerint, ahogy szükségesnek tartjuk.

A gyakorlat célja, hogy olyanok legyünk, mint a jó mesemondók. A gyerekek általában semmit sem tudnak előre arról a darabról, amelyet hozzájuk viszünk, így a feladatunk az, hogy kitaláljuk, miként lehet a figyelmüket a legközvetlenebb módon megragadni és el nem eresztetni többé, mialatt a történetet pillanatonként friss életre keltjük. Ebből mindig sokat tanulhatunk, és pár óra hetekkel viszi előbbre a munkát: világossá teszi, hogy mi jó, mi rossz, mit értettünk meg és hol tévedtünk, azaz közösen sok lényeges igazságot fedezhetünk fel arról, hogy a darabnak mire van szüksége. A gyerekek sokkal jobbak és pontosabbak, mint a barátaink vagy a dráma-kritikusok, mert nincsenek előítéleteik, elméleteik, fixa ideáik. Azt akarják, hogy teljesen bevonjuk őket abba, amit átélnek, de ha nem érdekli őket, semmi okuk nincs elrejtteni figyelmük hiányát: azonnal láthatjuk és saját hibánkként foghatjuk fel.

Ez alkalommal, amikor egy igen kicsi helyen egy szál szőnyegen dolgoztunk, azonnal életre kelt a darab. Mivel eszünkbe sem jutott, hogy bármit is dekoratív módon fejezzünk ki, a közönség képzelőereje szabadon válaszolhatott minden sugallatra. A színészek tehát ajtókat döngettek és vastag műanyag függönyöket rázogattak, hogy vihart támasszanak, egy rakás cipőből lettek a fahasábok, amelyeket Ferdinandnak össze kellett szedni, Ariel pedig egy dróthálót kotort elő a kertből, hogy azzal zárja körül az udvaroncokat. És így tovább. Az előadásnak nem volt semmilyen esztétikai stílusa: durva, közvetlen, és teljesen sikeres volt, mert az eszközök a célhoz igazodtak, és a körülmények lehetővé tették, hogy megelevenedjék általuk a darab története. A díszlettervező és én új kérdésekkel találtuk szembe magunkat — és most főtt csak igazán a fejünk.

Gyakran előfordul, hogy fiatal együttesek sikeresen szerepelnek, amíg kis térben játszanak, de amint a produkciót megpróbálják nagyobb színpadra átvinni, munkájuk szánalmasan elégtelennek bizonyul. Az energiát és a kvalitást sokszor nem lehet elkülöníteni a maga sajátos kontextusától. Mindketten világosan felismertük, hogy a kis térben elevenen működő pompás lelemények gyerekesnek és amatőrnek tűnnek, ha azokat egy az egyben megvalósítanánk színházunk terében, amely másfajta kihívást jelent és másfajta leleményességet vár el. Alapelvünk viszont, miszerint ezt a darabot meg kell szabadítani minden, a képzeletet korlátozó dekoratív kifejezés-módtól, a gyakorlatban most igaznak bizonyult.

Az én reakcióm az volt, hogy kijelentettem: vissza kell térnünk a szőnyeges elképzeléshez, mert a szőnyeg olyan semleges és figyelemfelhívó terület, ahol bármi megtörténhet. Bár Chloé más véleményen volt; egyetértettünk abban, hogy a javaslatot azonnal ki kell próbálni. Színészeink meglepődtek, amikor bejöttek a színházba és a vörös föld közepén ott találták azt a nagy perzsaszőnyeget, amin annak idején *A madarak tanácskozását* játszottuk. Nyomban végigfutottunk a darabon, alkalmaztuk a színházi próbák valamennyi megoldását, de a cselekvést a szőnyegen belülről korlátoztuk. Az eredmény furcsán ellentmondásos volt. Egyrészt a darab rendkívül sokat nyert a játéktér lecsökkentésével. Sűrítettebb lett, s mert nem kellett a színházfalig terjeszkedni, megszabadultunk egyfajta naturalizmustól: a szőnyeg formális tér, játéktér lett, s a vékony bambuszrudak és a kicsi tárgyak használata visszanyerte értelmét: ami a nagyobb térben nevetségesen hatott, itt természetes jelenté-

sében tárult fel. Másrészt, ahogy Chloé tartott is tőle, a perzsaszőnyeg mintája, amely annyira evokatív volt a szufi költemény, *A madarak tanácskozása* esetében, most bosszantóan elterelte a figyelmet. Ahol a nézőtől azt vártuk, hogy tengert, homokot és eget képzeljen el, a tekervényes keleti minták szembeszegültek, szépségük lehetetlenné tett minden más illúziót, mintha egy másik nyelven szólának a közönséghez. Az iskolában persze más volt a helyzet, ott a szőnyeg, lévén az osztályterem csupasz, ismerős, rongyos szőnyege, láthatatlan volt, s így nem is létezett.

Tűnődöttünk azon, vajon használhatnánk-e egyszerű, minta nélküli szőnyeget, de be kellett látnunk, hogy ez az irodák vagy szállodák szőnyegpadlójára emlékeztetne, s oda nem illő mai asszociációkat ébresztene. Próbálkoztunk azzal is, hogy némi homokot szórunk a perzsaszőnyegre, de siralmas eredménnyel. Szerencsére amúgy is egy pár napos szünet volt kilátásban. Ezt én azzal töltöttem, hogy a talajt nézegettem, összehasonlítva az építési telkek, parkok és lakatlan területek mindenféle felszínét. Mire visszaértem, Chloé a szőnyegünket bambuszrudakkal keretezte. Aztán felgöngyölte a szőnyeget, de, akár nyom a talajon, a helye megmaradt: egy bambusszal határolt szabályos téglalap. Ezt megtöltötte homokkal. Még mindig szőnyeg volt, de homokból. Amikor a színészek újra próbáltak, mi már tudtuk, hogy megoldódott a legfőbb gondunk. Később Chloé, hogy a térnek valamiféle vonatkozási pontot adjon, beletett két követ. Végül egyet kivettünk.

Örömmel vettük, hogy később ezt a kritikusok a sportban használatos kifejezéssel „pályának”, vagy az iskolaudvarokon megszókkott „játsszótérnek” nevezték. Mindkét fogalom épp azt fejezi ki, amit az elején célul tűztünk ki magunknak: olyan teret jelent, ahol játszani lehet, más szóval, ahol a színház semmi másnak nem akar látszani, mint színháznak. Másvalaki azt írta: „Ez egy zen kert.” Ez eszembe juttatta a kiindulópontot. Az embernek el kell mennie az erdőbe, hogy aztán hazajövet megtalálja az ajtaja mellett növeő virágot. Gyakran előfordult, hogy amikor a produkció már rég befejeződött, véletlenül rábukkantam egy figyelmen kívül hagyott vagy teljesen elfeledett feljegyzésre vagy vázlatra, ami azt igazolta, hogy valahol a tudatalattiban ott nyugodott a megoldás, de az emberek csak hosszú hónapokig tartó vizsgálódás után sikerül újra felfedeznie.

Hogy ezt a tapasztalatot megosszam, a fentiekben az előadás egyetlen vonatkozásával foglalkoztam részletesen, a díszlettel, amelyet

azonban tekinthetünk a többi vonatkozás metaforájának is. Próbálkozás és tévedés, kutatás, kidolgozás, visszautasítás és véletlen egyazon folyamatáról van szó, amely a színész értelmezését is formába önti, s a zenészek, illetve a fővilágosító munkáját is szerves egészzé rendezi.

Véletlent mondok, de ez félrevezető lehet. A véletlen létező dolog, és nem ugyanaz, mint a szerencse: általunk nem érthető szabályoknak engedelmeskedik, bár érvényesülését mi is elősegíthetjük. Rengeteg erőfeszítést kell tennünk — minden erőfeszítés energiamezőt hoz létre, s ez kritikus pillanatokban magához vonzza a megoldást. Másrészt a saját magáért való kaotikus kísérletezgetés a végtelenségig folytatódhat anélkül, hogy valaha is koherens végeredményhez vezetne. Csak az a káosz hasznos, amelyik rendhez vezet.

Itt válik világgossá a rendező feladata: a rendezőnek végig birtokában kell lennie annak, amit én úgy hívok, hogy formátlan sejtelen, azaz annak a bizonyos erőteljes, de homályos intuíciónak, amely meghatározza az alapalakot, a forrást, ahonnan a darab szól hozzá. Szükséges, hogy a munkájában kifejlesszen egyfajta megfigyelőkészséget. Napról napra, ahogy beavatkozik, hibázik, vagy azt figyelni, hogy mi történik a felszínen, figyelnie kell belülré is, a rejtett folyamat titkos mozdulataira. E figyelés miatt lesz állandóan elégedetlen, fogadja és utasítja el a dolgokat, amíg hirtelen meg nem hallja a titkos hangot, meg nem látja azt a belső formát, amelynek a megjelenésére várt. A felszínen azonban minden lépésnek határozottnak, ésszerűnek kell lennie. A láthatóság, tempó, tisztaság, artikuláció, energia, zeneiség, változatosság, ritmus kérdéseit mindig gyakorlati és szakszerű módon kell megvizsgálni. A munka egy kézműves munkája, ahol nincs helye álmisztifikációnak, hamis mágikus módszereknek. A színház mesterség. A rendező dolgozik és figyel. Segíti dolgozni és figyelni a színészeket.

Ez az útmutató. Ez az, amiért egy állandóan változó folyamat nem a zűrzavar, hanem a növekedés folyamata. Ez a kulcs. Ez a titkok. Láthatjuk, hogy nincsenek titkok.

*London–Párizs
Budapest*

*Peter Brook
fordította: Cseicsner Otília M.*

In: Peter Brook, *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, (Nincsenek titkok. Gondolatok a színjátszásról és a színházról), Methuen, London, 2. kiad., 1995, 97–119.