

PETER BROOK, A FILMRENDEZŐ

# Kamera a színpadon

DARIDA VERONIKA

**PETER BROOK (1925-2022) NEMCSAK A „HOLT SZÍNHÁZAT” TUDTA ÉLETRE KELTENI, HANEM A HOLT FILMSZÍNHÁZAT IS.**

„Gyermekkoromban volt valamim, amit bálványként imádtam. Nem valamiféle óvó istenség volt, hanem egy filmvetítő” – írja Peter Brook *Időfonalak* című önéletrajzi művében, arra utalva, hogy a film iránti rajongása megelőzte a színház szeretetét. Ugyanakkor későbbi filmjeiben (egy amatőr kísérleti filmtől és két szerzői műtől eltekintve) színházi rendező maradt, mivel főként színdarabokat és saját színházi rendezéseit filmesítette meg. Ezek azonban sohasem csupán korábbi előadások rögzítései, hanem új és érvényes alkotások, melyek tudatosan figyelembe veszik a színházi és a filmes nyelv különbségeit. Peter Brook távozása után nem csupán színházi, hanem filmes munkásságát is el kell helyeznünk az életműben. Ez a rövid megemlékezés erre tesz kísérletet.

Brook filmes pályafutása nagyon korán indul, még csak tizennyolc éves, amikor megalapítja az Oxfordi Egyetemi Film Társaságot, részben azért, hogy a diákok legendás régi némafilmeket nézhessenek, másrészt, hogy elkészíthessék saját filmjeiket. Ő maga Laurence Sterne *Érzelmes utazás* című regényét tartja megfelelő alapanyagának ahhoz, hogy a könyv narrátorához hasonlóan szabad és szemtelen hangon meséljen el egy történetet. Irányítása alatt a fiatal, amatőr csapat 18. századi jelmezekben, környékbeli kocsmákban forgat (amiért csaknem kicsapják az egyetemről). Az első bemutatón ugyan katasztrófálisra sikeredik, mivel a túl gyors vetítő miatt a kép és a hang elszakad egymástól. A rendező visszaemlékezését idézve: „ahogy megpróbáltuk utolérni a száguldó képsorokat, a szereplők egyre magasabb és magasabb hangon be-

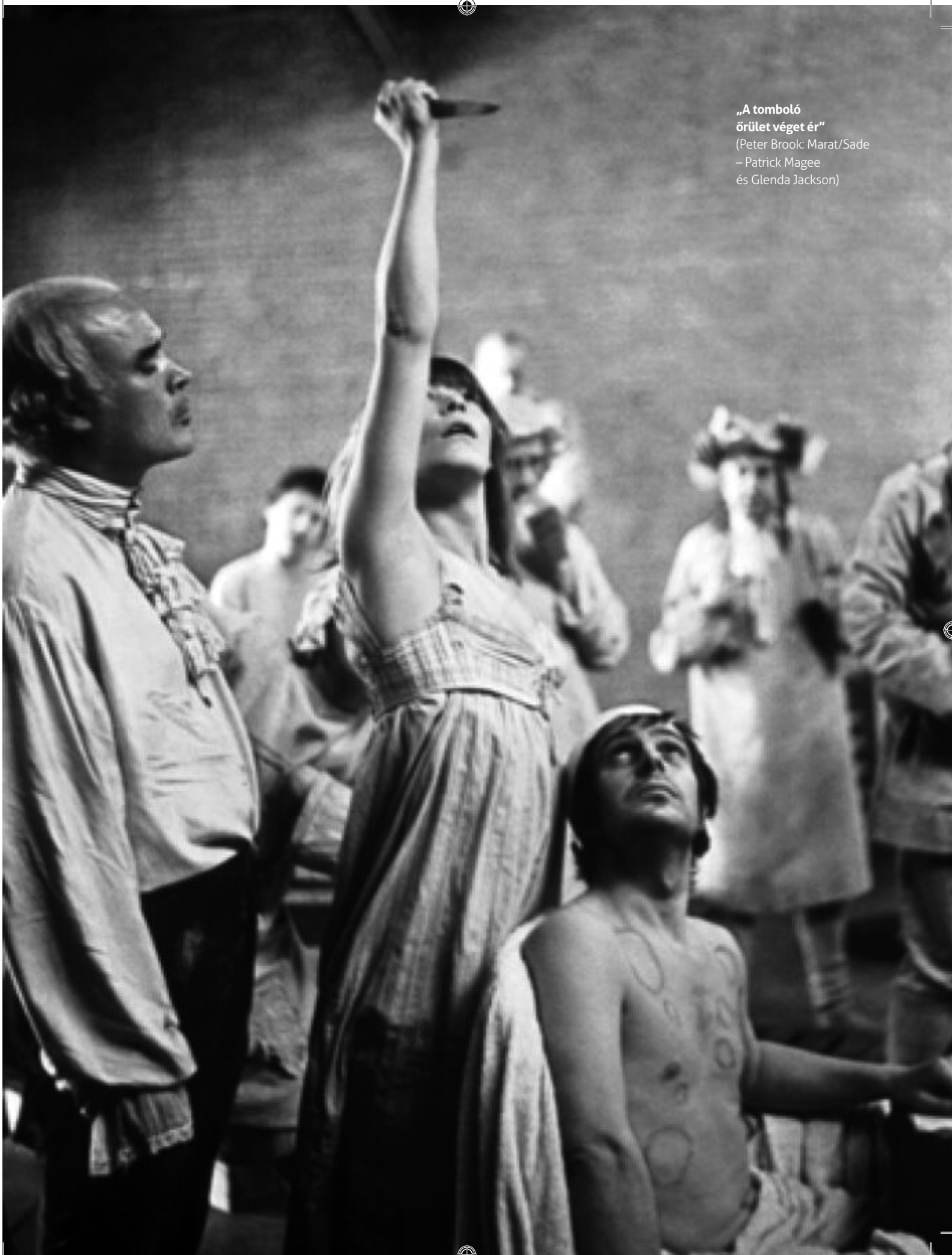
széltek, míg végül a közönség kacagása minden más hangot elnyelt.” Habár a későbbi vetítéseken már orvosolják ezt a technikai problémát, Brook évekig nem forgat újra. Egészen az 1953-as *Koldusoperáig*, amely John Gay művének adaptációja. A történet szerint egy sikertelen, adósságai miatt börtönbe zárt operaszerző itt találkozik színpadi művének valós szereplőjével, Macheath-vel (akit a filmben Laurence Olivier alakít), ami remek alkalmat kínál arra, hogy a darabot egy börtönbeli társulattal is előadják. A film a valóság és az illúzió összekapcsolódásával játszik, hiszen szinte rögtön átlépünk az opera képzeletbeli (csak a nézők fantáziája előtt megjelenő) világába, és csak a darab végén térünk vissza a börtön falai közé. Ez a korai, színes film ma leginkább a *Marat/Sade* előképeként lehet érdekes (csak ott az elzárás világa nem a börtön, hanem az elmeegógyintézet), valamint Peter Brook zenés színház iránti érdeklődését mutatja. Pontosabban azon törekvését, hogy *Az üres térben* (1968) „holt színháznak” nevezett színházi formákat – mint az opera, a rutinszerűen repertoáron tartott Shakespeare vagy Csehov előadások – eleven, közvetlen színházzá változtassa át.

Brook legjelentősebb, valóban szerzői filmjeit, a 60-as évek elején forgatja, amikor a túl sok színházi rendezés után kiábrándul az üzemszerűen működő színházból, és új utakat, együttműködések keres. Ilyen lehetőség a *Moderato cantabile* (1960), melynek alapja Marguerite Duras azonos című kisregénye (az író is részt vesz a filmkészítésben), és amelyet Jeanne Moreau és Jean-Paul Belmondo főszereplésével forgat le. Ez végre igazi

örömmunkát jelent számára, hiszen a társalkotók valamennyien nyitottak a rögtönzésre. A közös cél nem egy rögzített forgatókönyv megvalósítása, hanem két ember váratlan, nem szokványos kapcsolatának feltárása, a címnek megfelelő ritmusban: „nyugodt tempóban, énekelve”.

A filmet több kritika érte amiatt, hogy a kamera szinte végig mozdulatlan, csak a szereplők mozognak előtte. Brook szándéka ezzel „hagyni a nézőt, hadd nézze, úgy, ahogyan van, a dokumentumfelvételét valaminek, ami annyira megfoghatatlan, hogy csakugyan olyan, mintha most történe.” Az eredmény egy sejtelmes, költői, minden rezzenésre érzékeny filmalkotás. Ez a különös szerelmi történet Brook számára később is fontos marad, annak ellenére, hogy a kritika alig figyel fel rá. „Lsten a tudója, hogy átok ül rajta, de az én szívemben különleges helyet foglal el. Ha valaki azt mondja nekem, hogy a *Moderato cantabile* tetszett neki, meg vagyok főzve. Az az ember örökre a barátom.”

A következő film, *A legyek ura* (1963), teljesen más esztétikai elveket követ, de Brook ebben is következetes saját ars poétikájához, mely szerint: „mindig keresem a lehetőséget, hogy az ellenkezőjét csinálhassam annak, amit előzőleg csináltam.” William Golding 1954-es regénye egy légikatasztrófa után egy lakatlan szigetre vetődő angol iskoláscsapat történetét mutatja be, akik az itt töltött idő során (alig néhány kivétellel) elvadulnak, civilizált lényekből újra barbárokká válnak, miközben hordákba szerveződnek és rituális gyilkosságokat követnek el. Brook egy Puerto Rico melletti kis szigeten, 7-től 15 éves gyerekszereplőkkel forgatja le ezt a kegyetlen történetet, szokatlan körülmények között. „Kiválasztottam egy fényképészt, aki még soha életében nem dolgozott felvételgéppel, és egy nagyjából amatőrökből álló forgatócsoportot verbuváltam össze. A nulláról indulva, újra fel kellett fedeznünk a mozi törvényeit: addig ismeretlen technikákat kellett kidolgoznunk, saját használatra, hogy a kamera követhesse a gyerekeket, amikor a sziklákon rohagnak, vagy a homokon, vagy hogy rekonstruálni tudjuk a hangjukat, amit felvételkor elnyelt a hullámok morajlása.”



„A tomboló  
őrület végét ér”  
(Peter Brook: Marat/Sade  
– Patrick Magee  
és Glenda Jackson)



Mégis sok minden megváltozik, részben a filmes vágás, másrészt a képsíkok következtében. A színpad nyitott tere eltűnik, a nézői tekintetet helyét a kamera tekintete veszi át. Ez viszont olyan irányokban is képes megnyitni a játékeret, ameddig a nézői szem már nem látna el, valamint a gyors tekintetváltások (ráközelítések – eltávolodások) következtében egy sajátos pulzálást ad a filmnek. Ugyanakkor a filmes eszközök sohasem öncélúak, minden a teatralitást szolgálja. Visszatérve az imént idézett színpadi lezáráshoz, a filmben azt láthatjuk, egyre közelebből és felfokozottabb ritmusban, ahogy a dühöngő örültek rátámadnak az előadás arisztokrata közönségére, majd egy vad vérengzéssé és orgiává alakul át a bemutató – a sátáni módon nevető Sade márki nagy meglepedésére. Majd a közel-

A három hónapos, megfeszített tempójú forgatás kivételesen erős eredményhez vezet, a gyerekek játéka minden pillanatban hiteles, a kamaszoknak és felnőtteknek egyaránt szóló film a mai napig sem veszített megrázó erejéből.

A későbbiekben is ez a gyors tempó marad Brook filmes munkamódszere, ahogy a fia által készített portréfilmben (*Brook by Brook. An Intimate Portrait*) megjegyzi, leginkább azokat a forgatásokat szerette, amelyek a legrövidebbek voltak. Ebben a tekintetben pedig a *Marat/Sade* (1967) valóban különleges, hiszen mindössze két hét alatt készült el a Royal Shakespeare Company legendás előadásának filmváltozata. Az 1808-ban, a charentoni elmegyógyintézetben játszódó darabban a betegek, a szintén itt kezelt Sade márki irányításával, előadják a francia forradalom történetét. Brookot elsősorban az örültség hiteles megjelenítési módjai érdeklik, valamint az egész világon uralkodó örület, amely alól nem vonhatjuk ki magunkat. A darab emlékezetes záróképében az elmegyógyintézet betegei valóban dühöngő örültté változnak. Brook erre így emlékszik vissza: „valamennyi színész vadul rögtönözni

**„Sejtelmes, költői, minden rezzenésre érzékeny”**

(Peter Brook: Moderato cantabile – Jeanne Moreau és Jean-Paul Belmondo)

kezd, és a színpadi látvány egy pillanatra naturalista és lenyűgöző. Úgy érezzük, hogy ezt a lázadást soha semmi nem tartóztathatja föl, következésképpen a világ örületét sem tartóztathatja fel soha semmi.”

Azonban a következő pillanatban az ügyelő a sípjába fúj, a tomboló örület véget ér, a nézők tapsolni kezdenek, a színészek pedig váratlanul viszatapsolnak. Már ebből a komplex, a nézői aktivitásra építő jelenetből is nyilvánvaló a filmes adaptáció sajátos kihívása. Ez a nyers, közvetlen színház hogyan lehet megjeleníthető a filmvászonon? Brook saját törekvését így fogalmazza meg: „látni akartam, sikerül-e megtalálnunk azt a tisztán filmes nyelvet, amely a filmszalagra vett színdarab hullaszerűségével ellentétben a nézőt az igazi mozi izgalmával ajándékozza meg.” Ahogy Patrice Pavis *Előadáselemzésében* (1996) a két változatot összehasonlítva megjegyzi, Brook ügyelt arra, hogy megőrizze színházi munkájának ismert jellegzetességeit: „a gyorsaságot, a játék intenzitását és azonnalóságát, az artaud-i kegyetlenség és a brechti távolságtartás pillanatainak keverését, a ritmus állandó változtatását, az erőszak és a líra vegyítését.”

képek után hirtelen eltávolodik a kamera, és már csak azt mutatja, ahogy a bezárt örültek a börtönük rácsait rázzák, mintha ki akarnának törni, a vásznon túlra, felénk. Itt nincs több megszakítás vagy elidegenítés, a lázadás képével ér véget a film.

Brook alkotása a mai napig példaértékű minden filmre vett színházi előadás számára, és azt igazolja (ahogy ezt Susan Sontag, a film forgatásával közel egyidőben íródott, *Film és színház* tanulmánya állította), hogy egy átütő erejű színházi előadásból is készíthető valódi, hasonló hatású film, ha olyan tudatos igényességgel állnak hozzá, mint Peter Brook tette.

A *Marat/Sade* a rendező számára is fordulópontot jelent, hiszen ettől kezdve több előadásából is készít filmváltozatot. Így a vietnámi háborút tematizáló *US* nyomán forgatja le a *Hazudj nekem* (1968) filmet, melyet aktuálpolitikai tartalma miatt azonnal betiltanak. A film elején a főszereplő egy napalmbombától megégett kisgyerek „tűrhetetlen” fotójával szembesül, mely számtalan kérdést vet fel benne a személyes és a kollektív felelősséggel kapcsolatban. Ezért diákokat, írókat, politikusokat faggat Vietnámról, felidézi Norman Morrison alakját, aki a háború elleni tiltakozásként a Pentagon előtt felgyújtotta magát, majd buddhista szerzetesekkel

beszélget az önégetés radikális gesztusáról. A film csak kérdéseket vet fel, de nem ad válaszokat. Végző képein újra látjuk a megégett gyermek fotóját, és a főszereplő ekkor már hozzánk intézi kérdését: „Meddig tudjátok ezt a képet nézni úgy, hogy ne veszítsétek el az érdeklődésedet?” A betiltott film utóéletéhez hozzátartozik, hogy habár évtizedekig rejtve maradt, de egy 2012-es restaurálás újra láthatóvá és mindenki számára hozzáférhetővé tette az immár digitális változatot.

Brook többi filmre vitt előadása kevésbé volt dokumentszerű, de fontos dokumentumai az egykori előadásoknak, mint a *Lear király* (1971), a *Szeget szeggel* (1979), vagy a *Cseresznyés kert* (1982). A *Lear király* (Paul Scofield főszereplésével) annyiban eltérő, hogy ezt Észak-Jütlandon, a dermesztően hideg télben veszik fel, így a filmnek a természet is a főszereplője lesz, az emberek és az elemek (a tomboló vihar, a hóesés, a fagy) harcát látjuk. További érdekesség, hogy Brook szerzői filmjeihez hasonlóan ez a film is fekete-fehér, így még erőteljesebb a film végén (*Lear* halála után) fennmaradó fehér üresség.

Szintén ebben az időben, Brook egy sajátos játékfilmet készít, *Találkozások rendkívüli emberekkel* (1979) címen, a misztikus filozófus és spirituális tanító, Gurdjieff élete nyomán, melyben alkotótársa Madame de Salzmann (Gurdjieff utolsó, közvetlen tanítványa). Brook

viszsaemlékezését idézve: „A film első jelenetét teljes egészében ő találta ki (...) Eltekintve a táncoktól a film végén, számomra mindig ez a kezdő jelenet marad a film legjobban sikerült része, mivel benne van az egész történet mondanivalója, szavak nélkül, csak hangokban és képekben elbeszélve.” És igazat kell adnunk a rendezőnek abban, hogy valóban ezek jelenetek alkotják a mára kissé porossá vált film legemlékezetesebb pillanatait.

Máig megragadón szép viszont Brook operarendezése, a *Carmen tragédiája* (1983), amely kamaraopera formájában (a dramaturgiát leegyszerűsítve, a szereplők számát lecsökkentve) gondolja újra Bizet művét. A rendezés folyamatáról egy dokumentumfilm is készült, *Carmen titkai* címen, mely megmutatja, hogy Brook hogyan dolgozik együtt a fiatal énekesekkel, milyen fizikai gyakorlatokat ad nekik, és miként teremt meg egy egészen sajátos intimítást a Bouffes du Nord homokkal beszórt színpadán (a filmváltozat is ezen a csodálatos helyszínen, Brook párizsi színházában készül). A *Carmen tragédiája*, többi operarendezéséhez (*Pelléas impressziók*, *Egy varázsfuvola*) hasonlóan, visszaigazolja, hogy az opera eleven és közvetlen, mindenkit megszólító műfaj lehet, amennyiben újragondoljuk és feltesszük magunknak azt az alapvető kérdést, hogy mi közünk van a benne elmesélt történethez.

#### „A végére más ember leszel”

(Peter Brook: *Mahábhárata* – Robert Langton-Lloyd és Antonin Stahly-Vishwanadan)

A brooki filmográfiához még két színházi film tartozik: az 1988-as *Mahábhárata* és a 2002-es *Hamlet tragédiája*. Mindkettő Brook többször felidőzített témája, hiszen egy gyermekkori anekdota szerint már négyévesen eljátszotta szüleinek a *Hamletet*, amit először 1955-ben rendezett meg (Paul Scofield, a későbbi *Lear*, főszereplésével). A 2002-es változat, a jamaicai származású Adrian Lesterrel, szintén a sűrítés és a lényegre redukálás remekműve, mely az intenzív színészi játéknak köszönhetően végig képes fenntartani a feszültséget.

A *Mahábhárata* ötvörös filmjét pedig egy kilencórás előadás előzte meg. „Ha elég figyelmesen hallgatsz, akkor a végére más ember leszel” – ez volt mindkét mű fő üzenete, amely a 2013-as, új színházi változatban (a *Csatamezőben*) is megmaradt. A mindössze nyolcvan perces előadás (mely a Trafóban is látható volt) a *Mahábhárata* utolsó részéből kiemelt történet: a győzelem utáni pillanatot mutatja, mely egyben, az áldozatok nagy számát tekintve, vereség is. Ebben a pillanatban mindkét oldalról, a vesztesek és a győztesek felől, felvetődik a felelősség kérdése. Ez a kései alkotás, mint Brook szinte minden rendezése, a szembenézést tematizálja, valamint azt igazolja, hogy Brook mindvégig megmaradt örök kérdezőnek, az újrakezdés nagy mesterének.

Ha Peter Brookról szép és személyes portrét szeretnénk látni, akkor érdemes megnéznünk fia, Simon Brook, két dokumentumfilmjét: a már említett *Brook by Brookot*, és a *Kötéltáncost* (2012). Ez utóbbi az *Egy varázsfuvola* próbáin készült, vagyis egy előadás előkészületeibe leshetünk be, abba, ahogy a bölcs, öreg rendező és a fiatal színészek közösen körbe ülnek egy szőnyeget, és ahogy a légzés-, mozgás-, hang- és ritmusgyakorlatok során együtt próbálnak rátalálni egy-egy gesztus igazságára. A film Brook figyelmes tekintetével és önfeledt nevetésével kezdődik, és ez a figyelem és öröm végig kitart.

Egyszer (a *Csatamező* kapcsán) beszélgettem Peter Brookkal. Akkor azt hangsúlyozta, hogy a színházban (ahogy az életben is) az első, legfontosabb lépés, hogy túl tudjunk lépni a félelmen. Ő maga mindvégig ezt tanította és képviselte, ezért lehetett minden alkotása (akár színház, akár film, akár írás) felszabadító hatású, katartikus. •

