

ős játékról van szó, melyet a részletek inspirálnak. Hogy mi köze ennek Csehovhoz? Például az, hogy Ványa bácsi revolverhős. Egy igazi hős lelőné Szerebrjakovot. Ő azonban – és ez benne a mulatságos (vagy talán a tragikus?) – ügyetlen revolverhős. Ha tágítjuk az értelmezés körét, akkor rájövünk, hogy olyan korban élünk, amelyben a vadnyugatnak leáldozik, de éledezik a vadkelet. Az amerikanizált Kelet lakosai vagyunk. De mi keresnivalója van ebben a vad világban egy olyan ügyetlen hősnek, mint Ványa?

Csehovot persze általában orosz nemesi környezetben illik megjeleníteni: fehérben és nyírfaligetben. Lébl rikitőbb színekben és groteszk fénytörésben látja ugyanezt a világot. A *Sirályban* például ez a világ egyenesen az amerikai film stílusában jelenik meg. Zarecsnaja úgy néz ki, mint... De nem, Zarecsnáját Mary Pickford játssza, Medvegyenkót pedig maga Chaplin. Lébl groteszkje azonban mégsem paródia, inkább nagyítóként működik. Lehetővé teszi éles kontrasztok kialakítását. Amikor például a darabban mindenki színésszé szeretne válni, valami olyan, nagyon nevetséges, infantilis dolgot akarnak művelni, mint amilyen maga a színház; ugyanakkor arra törekednek, hogy a

játékot halálosan komolyan vegyék, sőt játékból akár meghalni is képesek, mint Trepljov. Játék ez, csak éppen paradox játék, a színház és az élet, a groteszk és a tragédia között.

Petr Lébl nemcsak építész volt, hanem lelke legmélyén s valójában elsősorban zenész. Kár, hogy csupán egyetlen opera rendezésére jutott ideje. Rendezéseinek zenei felépítésük – dallamuk, ritmusuk, dinamikájuk – is volt. Meggyőződésem, hogy előadásai épp szilárd felépítésüknek köszönhetően játszhatók halála után is. Véleményemet a *Ványa bácsi* példáján szeretném megvilágítani: ebben az előadásban igen tág tere nyílik a színészi improvizációnak, a viccelődésnek, de ezek a lazább pillanatok sem tudják megbontani a produkció szilárd és zeneileg konstruált szerkezetét.

Nem szeretném, ha ezt a megjegyzésemet a színészek közül bárki is kritikának fogná fel; csupán arról a természetességről beszélek, amely akár meg is bonthatná az előadás egységét, ugyanakkor éppen ez tartja életben. Petr Lébl ezt a színészi természetességet és annak hatását igen fontosnak tartotta. Ő maga is színész volt. Amatőr korában minden rendezésében (először Vonnegut *Groteszkjében*, utoljára *A behajtó* címszerepében) színpadra lépett, gyakran öltötte fel magára a fehér bohóc jelmezét és maszkját. Színészeivel igen szoros kapcsolatot alakított ki, érzékenyen reagált minden rezdülésükre, ugyanakkor szigorúan és következetesen számon kérte rajtuk elképzeléseinek megvalósítását. A színészek, akik vele dolgoztak, minden értelemben felnőtte váltak mellette.

Biztos vagyok abban, hogy Lébl rendezői munkásságát a cseh színház történet jelentős korszakaként fogják számon tartani, mint ahogy tevékenysége a színészvezetés, a színésznevelés szempontjából is korszakosnak tekinthető. Nehéz lesz megbékélni azzal a ténnyel, hogy a Lébl nevéhez köthető korszaknak immár vége.

Egy 1994-ben folytatott beszélgetésünket a következő kijelentéssel fejezte be: „A színészek miatt maradok a cseh színház szolgálatában, mert nagyon hiányoznának azok az egészséges, tehetséges, hősies és gyönyörű emberek, akiket örökké csodálni fogok. Ők azok, akik folyamatosan megmentik az életemet.”

Ezek a mondatok ma egy kicsit másként hangzanak...

FORDÍTOTTA: MAGYAR GYÖRGY

NÁNAY ISTVÁN

Ideje a békességnek

■ IZRAELI KIBUC EGYÜTTES: AIDE MEMOIRE ■

Harmadszor járt Magyarországon az izraeli Kibbútz Contemporary Dance Company. 1988-ban és 90-ben etűdfüzéreket láthatott a közőnség (Odalenn, északon; Michaél; Zenei kalauz fiataloknak; A tartalékos katona naplója; Terrakotta asszonyok); most önálló táncdrámát mutatott be az együttes.

Az *Aide Memoire* (Emlékeztető) témája a holokauszt, de a táncosok nem a borzalmak és az események naturalisztikus felidézésére törekszenek, hanem e sokak sorsát meghatározó élmény mai hatásának, lélektanilag következményeinek ábrázolására tesznek kísérletet.

Az együttes alapítója, Jehudi Arnon maga is megjárta Auschwitzot, s ottani kínzásai közben határozta el: ha túléli a megpróbáltatásokat, életét a táncnak szenteli. 1970-ben az észak-izraeli Gaaton kibucban amatőr csoportot szervezett, amelyből az évek során világhírű kortárs

táncszínház született. A sikerekben nagy szerepe volt Rami Be'erne, aki húsz éve az együttes koreográfusa és stílusának kialakítója.

Be'er szintén olyan családból származik, amelyben többen túléltek a holokausztot, épp ezért foglalkoztatja a kérdés, hogy a XX. század e kataklizmája miként befolyásolja a legfiatalabbak sorsát is. Hogyan hat az egyéni és kollektív emlékezet? Miként öröklődik nemzedékről nemzedékre – szinte genetikusan és kitörölhetetlenül – a megaláztatás és a borzalom emléke?

Az *Aide Memoire*-ban egyetlen utalás sem fedezhető fel, amely a holokausztra közvetlenül vonatkozna. Elvont közegben elevenedik meg egy közösség s néhány tagjának sorsa. Ha hétköznapi cselekvésekre akarnánk lefordítani e közösségben zajló történéseket, akkor persze felfedezhető a külső kényszernek engedelmessé amorf tömeg viselkedése, az egyének közötti konfliktusok sora, az egyedekből szervezett válás folyamata, a szolidaritás vállalása – természetesen a tánc absztrakt és stilizált kifejezőmódján átszűrve.

Az üres színpadteret hátul kilenc barna fatábla zárja le. Az 1 x 3 méteres elemeket fél-méteres rések választják el egymástól. Az előadás nagy része ezen a palánsoron s környékén zajlik. A táblák látható és mögöttes felületén ülőkék, kiálló „tuskék” alakíthatók ki, s a táncosok ezek segítségével tűnnek el és bújnak elő a résekből, kúsznak-másznak, függeszkednek a függőleges felületeken. Ez a palánsor az emberek létezési tere. Az az érzésünk, mintha a szereplők kétdimenzióssá válnának, hiszen alig tudnak leszakadni a falakról. De felfoghatjuk a képet úgy is, mint egy tábor fölülnézeti ábrázolását; ez esetben a deszkapalánkok egy-egy priccsnek felelnek meg, amelyek a szereplők privát szféráját képviselik. Mivel azonban a kép meg van döntve, a látvány természetellenessé válik, miközben a gravitációval való küzdelem tökéletesen kifejezi a létért folytatott egyéni és kollektív harcot.

Ez a fal minden mozgássor kiinduló és viszonyítási pontja. Nem csak a táblákon és közeikben zajlik a táncos „cselekmény”. A táncosok igyekeznek elszakadni a faltól, de mindig visszapattannak a deszkákhoz – ez a visszatérő gesztussor egyben a darabot is szakaszolja. Amikor elszakadásuk sikerül, az egész teret birtokukba veszik; mozgásukat

ilyenkor Be'er többnyire a nézőterre merőlegesen komponálja. Míg a falon a testtechnika érvényesül, a táncokban a balettalap és a Graham-iskola kombinációja jelenik meg, s bennük az álmok, a vágyak öltönek testet. Ilyenkor a szereplők a maguk háromdimenziós mivoltában szabadon létezhetnek. A fatáblákon is összekapaszkodnak párok, de a térben költéssel telítődnek a kettősök. Euforikus öröm fejeződik ki abban, ahogy a táncosok egész testükkel a talajt érintik, hogy aztán ismét visszarojanjanak a falhoz, s folytassák a maguk függőleges életét.

A falon zajló történeteket a térben időnként megjelenő szereplők ellenpontozzák. A meztelen felsőttestű, fehér pantallós férfiak és a szintén fehér hosszúnadrágot, valamint a derekukat szabadon hagyó fehér blúzt viselő nők látványa igen erős kontrasztban van azon táncosokéval és táncosnőkével, akik klasszikus jelmezre emlékeztető ruhát viselnek, és klasszikusbalett-alapú számokat adnak elő. E kontrasztban – ha akarom – a szabad és a zárt világ ellentéte is megfogalmazódik, de úgy, hogy mindaz, ami a falon történik, sokkal erősebb, mint az, amit a talajon látunk. A kép – akárcsak az előadás egésze – tág asszociációs körben értelmezhető, s nem kizárólag a szorosán vett holokauszttal áll kapcsolatban.

Az előadás a Bibliából, A prédikátor Salamon könyve harmadik fejezetéből vett idézettel kezdődik: „Mindennek rendelt ideje van, és ideje van az ég alatt minden akaratnak; ideje van a sírásnak, és ideje a nevetésnek; ideje a jajgatásnak, és ideje a táncnak...” Ez az angolul elhangzó szöveg melodikusán is illeszkedik a produkció zenei szövetéhez (Dowland, Laibach, Stockhausen és Kronos Quartet), és ismétlődése összeköti, mintegy keretbe fogja az epizodikus építkező, mégis egységes előadást.

„Ideje a hallgatásnak, és ideje a szólásnak.”

Rami Be'er vezetésével tizennyolc igen különböző (jó néhány esetben cseppet sem a hagyományos táncoszábványnak megfelelő) alkatú, de egységesen magas színvonalon táncoló művész a maga módján, választott műfaja formavilágában szólt arról, amiről sokáig csak hallgatni lehetett, és sok helyen ma is hallgatni kell.

Hogy legyen „ideje a békességnek”.

A falon és a fal előtt

Schiller Zsuzsa felvétele

