



riotizmusra jól rímelő színpadi nyelvet, amikor a kocka alakú üres, fehér térben a falakat animációkkal, vetített mozgóképekkel töltötte meg. A szándékos ügyetlenséggel megrajzolt kétdimenziós objektumok és a háromdimenziós berendezési tárgyak a kis lengyel valóságot és annak égi mását mutatják, s a rajzfilmes effektek – mint például amikor a kövér szomszédaszony leül egy székre, és a szobában a rajzolt háttéren a tárgyak szintje hirtelen megemelkedik – szórakoztató, mégis szikár kontextust biztosítanak a történetnek. A különös famíliához időnként bekapogat a második világháború, tavalyi női újságot és a benne lévő, megfejtett keresztretjvényt tanulmányozzák lelkesen, no meg arról beszélnek, hogy mit nem fognak csinálni a rendelkezésükre nem álló pénzüsszeggel. Az előadás

határozottan elutasítja a melldőngető lengyelkedést, miközben nem szűnik keresni a választ arra a kérdésre, hogy akkor mégis mi a feladatuk a lengyeleknek a világon. Jó kérdést feltenni komoly munka, és ebből a mind színészileg, mind rendezőileg, mind gondolati mélységét tekintve kiváló előadás jól vizsgázik. Tegnap és ma ütközik megint, hiszen a dicső múltban minden egyértelmű és világos volt: „Régen, amikor a világot még isteni törvények kormányozták, a világon minden ember lengyel volt.” És akkor ezek után azon már nem is csodálkozunk, hogy természetesen itt született Kolumbusz Kristóf, a híres lengyel felfedező is.

A cikk megírását a Lengyel Intézet támogatása tette lehetővé.

Sipos Gyula

Museum, Teatrum, Mausoleum

PATRICE CHÉREAU A LOUVRE-BAN

Egy francia színházi és operarendező, ideje az elismerő befogadást nagyon szorgalmazó filmművész is, több hónapos eseménysorozat vendégeként és válogatójaként a Louvre-ban, eme szerepkörben követve és előzve egyéb hírességeket, a német képzőművész Anselm Kiepert, a zeneszerző és karmester Pierre Boulezt, korunk nagy humanistáját és irodalomértőjét, a svájci Jean Starobinskit, a mindenevő Umberto Ecót, avagy a Nobel-díjas szépíró, Le Clézíót? Ki ő, a most hatvanhatodik évében járva bár, de nekünk, az ő pályáját idestova fél évszázad óta hűségesen kísérőnek az idők múlását feledtetve megmaradt „kölyökzseni”: Patrice Chéreau? Ő, P. C., itt, francia földön a színházi szakma büszkesége és Európa-hírű rendező, de ott, távolibb magyar tájakon netán kevésbé s főként elégtelenül ismert, noha írt róla szép méltatást (egy *Così*-DVD ürügyén) néhai Fodor Géza, avagy lelkes fesztiválbeszámoló Janáček-látomásáról Koltai Tamás (*SZÍNHÁZ*, 2007. október), s néhányan nyilván birtokolják (rosszallva az énekeseket és idegenkedően hunyorgva a látványra) DVD-n a „hírhedtől” hamar a „híres” diadalmas kategóriájába emelt bayreuthi *Ringjét*, de a „szakmai közbeszédnek”, hivatkozásra, érveléssel, mintha ritkásan volna ő tárgya, ha nincsenek néki összesítő tézisei, elméleti dolgozatai és könyvei, sem pedig zászlót bontó, táborot szervező programja.

Kéretlen a betájolás, hogy „kortársunk: Chéreau”, rájogóknak személyes bizalmaskodás nélkül is: „Patrice”?

A szinte életrajzi értelemben is vett „kortársiság” a nagy tehetség robbanásos előretörése. Tíz évvel idősebben, mire nekünk éppen hogy benőtt fejünk lágya, „csodagyerekként” ő, végzős párizsi gimnazistaként, német szakos egyetemistaként robbant be 1964/66 táján a francia színházi életbe: egy alkalmi Victor Hugo-adaptációval, majd egy expresszionista filmesen lidérces és groteszkbe áttett kis Labiche-bohózáttal (*A Lourcine utcai gyilkosság*) s főként az 1966-os „fiatal társulatok országos versenyén” díjnyertes „Sturm und Drang”-os Lenz-drámával, *A katonákkal*, elsöre tüstént fölkinálva sokáig legfőbb jellemzőjét: a maga tervezte és föstötött rózsaszín márványimitációs, neoklasszikusan romosodó épület keretével, a bakacsinfeketébe belefoszforeszkáló viharos egével, a talpig fehérbe öltözött, fekete szemüveges, dendis, szívdöglesztőn páváskodó léha „katonatisztekkel”, sanyarú sorsra ítélt, melodramatikus leányanyákkal, s hozzá, zenei kíséretre, a valós zenekari árokból szóló beethoveni *Pastorallal*...

Chéreau ciklikus rendbe is illeszthető pályájának következő állomása, a Párizs elővárosában, Sartrouville-ban megkísérelt (s anyagi kudarccal végződő) „demokratikus kulturális utópiája” után, egy spoletói fesztivál-meghívással is gyarapodó hírnévvél, Olaszországban, a milánói Piccolo Teatro háza táján folytatódott (1969–1972): a korábban már Berlinbe el-ellátogató serdülő Bertolt Brecht rendítette meg (kitől inkább a tág értelemben vett bámulatos technikai szemléletet, mint az



1. A walkür a Bayreuthi Ünnepi Játékokon
2. A Don Giovanni Salzburgban
3. Così fan tutte
4. Őszi álom
5. Waltraud Meier a Trisztán és Izoldában



1.



Ros Ribas felvétele

2.



Armin Bardel felvétele



Pascal Victor felvétele

királyos II. Richárddal, az avignoni palota udvarára szétterített Hamlettel, avagy Edward Bond horror-átíratos *Learjével*), Molière-t (egy korai *Dom Juannal*, hol az *Enciklopédiából* kimásolt színpadi gépezetet a porond alatt szalmán heverő pórnépség mozgatta), Marivaux-t (az emblemikus *Disputával*; előbb egy olasz, majd utóbb a jócskán eltérő francia változatban a *Két nő közt*tel). Majd „megérkezett a jelenbe”: 1982 és 1990 között a Párizs környéki Nanterre-ban, abban az évtizedben, mely a francia színházi életnek talán utolsó fényes szakasza lehetett, hiszen csak ebben az elővárosi modern „kombinátban” vendégként akkor egymást érte Bob Wilson és Luca Ronconi, Peter Stein és Klaus-Michael Grüber, Luc

4.

olykor bizony nehézkes tandrámák célzatos dramaturgiáját leshette el), s a lombard fővárosban csak bővült a lecke a (részben szintén Brechtől leágaztatható) „latin” mesternél, Giorgio Strehlernél, ki tágította a megemelt „színi realizmus” fogalmát, lehetőségeit, s avathatta be az ifjú vendéget a „teljes fény” és az oldalsó, egyenletes világítás fortélyaiiba; a korszak divatparancsait is kicselezve, hogy például a vásári teatralitás a direkt politikumnál inkább érvényesülhessen Nerudával (*Joaquín Murieta*), Tankred Dorst meglehetősen „sematikus” *Tollerja* lehessen az 1919-es német forradalom „dekadens” szépségesztétikával amúgy „viscontis” módin kacérkodó gyászmiséje is, a feminista kihívásnak is megfelelő wedekindi *Lulu* (miként később, a párizsi Opéra Garnier-ban a kiegészített Alban Berg-változat ősbemutatóján) szándékolt kronológiai csúsztatással a weimari korszak történelmi és kultúrtörténeti szálazása, rétegzése, összegezése is.

Itáliát majdnem évtizedre (1972 és '81 között) Lyon követte, a szintén brechtianus Roger Planchon társaként a Rhône völgyébe telepített Théâtre National Populaire élén, kezdve pályája két kiemelkedő teljesítményével: Marlowe víz- és vértocsogásos történelmi látomásával (*A párizsi mérszárlás*, melynek külsőségebb kiegészítője a jóval későbbi *Margot királyné*-film) meg a csak hallomásból tájékozottak által is „legendásként” emlegetett marivaux-i *Disputával*, mely egy fákkal övezett holdfényes éjszaka oneirisztikus keretében a kurta kis színi „példázódásból” szövegbővítésekkel s főként merész képzeleti erővel mintegy színét és fonákját, lenyomatát adta az egész francia XVIII. századnak: a kísérletező rációtól és mondén játékosságtól a laclos-i kíméletlenségig és a setét sade-i elszabadult ösztönösségig.

Közben Chéreau rendezett itt meg ott: északnémet romantikába, *nosferatus*-patkányfogósba, gyászhuszáros, vágyparipás hoffmanni „librettóba” visszahelyezett Offenbachot a párizsi Operában, hagymahámozó, újraöntendő sokórás *Peer Gyntöt* fővárosi vendégsorozatig. Szolgáltatta addig s utóbb is Shakespeare-t (a kamasz



5.

Bondy és Peter Sellars... És Chéreau itt vitte színre, a még élő szerző szeme láttára minden didasztkáliát „felülíró” módosítással, vagyis egy vendégmunkásnyegyed mozitermévét átalakított s így a nézőtéri sorok közt játszó „díszletben” a század derekának, második felének nagy francia drámai művét, Jean Genet-től *A paravánokat*, majd Heiner Müller *Kvartettjét*; s mint ahogy Louis Jouvet és Giraudoux vagy Jean-Louis Barrault és Paul Claudel óta illik, találhatott ő is valakit, tekinteni „fölfedezettjének” és futtatottjának: a rövid életű Bernard-Marie Koltès-t, tüstént látványos dobásnak szánva a kezdéssel, az afrikai autópálya pillérei közt porfelhőben fékező autókkal, *A néger és a kutyák harcát*; a New York-i dokkokat idéző *Quai Ouest*-et; egy „díler” és egy „kliens” lepkeancát a csábítás és a kielégíthetetlen vágy csavarosra stilizált szofista párbeszédével *A gyapotmezők magányában* egyre érlelődő fölújításaiival; s a hívók is csak a sorozat végén kezdtek köhécselni, amikor a nemzeti bulvár-ripacsokkal adott *A megtérés a sivatagból*-t végigsóhajtozván szívesebben vették volna, ha kedvencük és „génuszuk” istenadta tehetségét inkább Kleistre és Euripidészre, avagy megint és újfent Shakespeare-re pazarolná...



Nanterre után módosult-é pályája Chéreau-nak, ki prózai színházi munkásságát kezdte határozottan ritkítani (itt utolsó jelentős tette, még 2003-ban, alighanem Racine *Phaedrája* lehetett), míg egyre többet invitálták a külföldi dalszínházak és operafesztiválok, s egyre konokabban kereste önmaga kifejezését és vágyvisszajelzését a filmben, noha kétséges, hogy itt valaha is azok rangjára emelkedhet, kik a színi mestereknél is intenzívebben hatottak már a párizsi Cinémathèque-ot látogató kamaszra, mint például Visconti, Fellini, a német expresszionisták, a húszas évek nagy oroszai, Orson Welles vagy Bergman. S akkor, akárcsak az ezredfordulótól visszatekintve, háromlépésesen tagolódik az ő művészi életútja.

Kezdetben volt a majdnem egysíkú látvány, a kép (ma sem tagadja: „a festészet a színháznál felsőbbrendű!”), azzal az evidenciával, hogy szinte a bölcsőtől, ha textiltervező szülők műterem- és műhely-lakásába született; a ceruza, ecset már jól állt a gyerek kezébe, a serdülőbe, a színházi kezdőbe is, ha eleinte mintegy képregényként rajzolta meg a darabok jeleneteit, s fösztötte akár saját díszleteit is, míg rá nem talált „konzseniális” dekorátor társára, Richard Peduzzira. A „képiség” anynyira mindene volt a pályakezdőnek, hogy a világosan tagolt szónál inkább társult hozzá az érzelmi sodrú zene (*Pastoral*, mozarti szabadkőműves-muzsika, „Mariá”-val [MC] *O don fatale*, esetleg valami zsigeres popszám, netán éppen Shakespeare-hez); s a színészvezetésnél elsőbb gond volt a fantazma bolygatása vagy a formális beállítás: „a holttestek is átlósan feküdjenek!” Igaz, bizonyos bájnak is lehetett forrása ez a benső impulciónak, választásnak alárendelt hanyagolás, hiszen nagyon fiatal és sután tapasztalatlan színész társai meghatóan naiv „bábuk” lehettek, gimnazista kis márkik és kis „Alice”-ok; s maga is, a leszegett fejű, szögletes, kicsit szinte „púpos” fiú, akit gúnyos kacaj fogadott, amikor maga is porondra kívánt volna lépni, lett azért „homokozóban” durcáskodó kölyök Richárd, beugrásra elfogadható gátlásosan izgatott Toller, beérve libidinális ravaszkodó, „kliens” Koltès-nál; mára kiváló szövegolvató Dosztojevskij értelmezésére, az önfertőző verbális deliráns, Guyota el-elfogadtatására...

Idővel persze a romantikusan szenvedő és ábrándozó kamaszból csak lett, réven-vámon, a valóság princípiumával is bánni tudó felnőtt, kit a körülállások (hiszen a köz ügye és pénze is a színház) csak rávezettek az azonosíthatóbb szolgálatra: a szépség-bódulatú s csak fantazmaként elevenedő festőiség kezdett rétegezve kitergetődni a térbe, a szöveg sugallta történetiségbe, hol erőik és eszmék, indulatok és szenvedélyek nemcsak gomolyogtak, de keményen ütköztek, s a díszlettervező társ, Peduzzi markáns téralakításával, anyag/tömeg-mozgásával olykor szinte a központba került, mintegy egykorú analógiaként a filozófus Michel Foucault „episztemológiai metszeteivel”, a történelmi-kulturális látványrétegzés, a „cassata”: jelezni a távolit a mától elválasztó szaggatottságot és áthidalhatóságot, de az egyidejűség poétikus elidegenítésével: taposni benne elemi víz és homok, rettegni tőle erdő, palladiós homlokzattal szemközt ipari torony és gyártelep, reneszánsz díszkapu mögé bérkaszánya udvara, klasszikus pilléren gázóra, mosdókagyló, Hanza-város kikötője vagy New York-i

dokk meg az egész német XIX. század *Az istenek alkonyához*...

S jött azután, bizonyára máig tartón, az utolsó alakulás-fázis, fordulat, teljes irányultsággal a színészi testiségre, a „testbeszédre”; mintha ő, ki a „kivételezettek”, az „elől ülők” örömeire mindig is szinte csak az első nézőtéri soroknak rendezett, ezentúl már ennyire sem leplezetten, ráfogással: ennenmágnak, karnyújtásnyira, testközlelől irányítani, avagy inkább csak „figyelni” a vállalkozásnak fölkínálkozó színészeket, úgy lesni, reménnyel (ha ugyan): megfejteni mozdulataikat, rezdüléseiket, mint tenné némely filmes, legyen meglepő, de minket kísértő a magyar példa, mint egy etűdjén Grunwalsky Ferenc, ki végtelennek tűnő időtartamban közelíti-távolítja kameráját egy fürdőkád szélén ülő leányzóra... S ha nem a magyarjára, de P. C.-re kimondva a vajh miért kényeset: hogy „erotikus” buzdulásban. Mert Chéreau színháza nyilvánvalóan az Erősz égisze alatt született, romantikus képiségben, s hasonlóhoz talált vissza a plasztikusban, nincs ínyünkre idehívni a kívánczót, ha mozdulásra is, akkor valamiképp a verbálisan is közölhető megkerülő, hm, „táncművészetiben”. S dehogy vagyunk tapintatlanok, ráfogók vagy leleplezők, ha mozgalmár hangoskodás nélkül rendezőnk, valahányszor, elég sűrűn, szóba hozza, „homero erotikusként” ő jelzősít, a mienké a haszon reményében mérséklőbb, téve mégis a hangsúlyt a szókapcsolat második felére, azzal a tapasztalással, hogy a diffúz tágitással csak nyerhetünk, legyen kinek-kinek kéretlen vagy túlzó példája Eisenstein és Grotowski, Thomas Mann, Pilinszky vagy Nádas; messze vezetne itt töprengeni és cinikusan számíthatni, mi jobb a műnek (és a közönségnek): a Mesterek „szenvedése”, rejtőzködése, szublimálása, avagy a nyílt sisakosan kényszerképzetes fellazulás és önismétlés, a misztikus hit vagy a hitbuzgalmi szálla; Chéreau magánéletéhez tartozik, bár ő beszél róla szívesen, hogy ifjan, az anyaöl nosztalgijában és a megkívánások képzelgő sóvárgásában „boldogtalan” volt, utóbb, felnővén, a rutinosan nyílt gyakorlattal lett ő szinte „boldog”; a művészi haszonlósó orcátlanul hinné, hogy hangoztatott örömben is keveredhet, hátha, cseppnyi öröm, a dührohamos bírvágyba is némi melankólia...

Nos, Patrice Chéreau így, mindezekkel tudhatón: a Louvre-ban? Éppen ott, hová apjával már kisgyerekként, szemközt lakván, csak a Szajna kis hídján, a Pont des Arts-on kellett átsétálnia. S akkor van (elő)joga belaknia a városnegyednyi múzeumi térséget, a színház, operás, filmes hármas iránytúval járnai végig a termeket, az érzéki és érzékletes fantazma-szentélyt, mauzóleumot; szervezni találkozókat, meghívni ide koncertre Daniel Barenboimot (a 2007-es közös milánói *Trisztán* karmesterét), a hatalmas Spanyol Galériában zongorától zongoráig vezetni, a wagneri *Wesendonck-dalokkal*, csodás Izoldáját, Waltraud Meiert, újra vetítettetni némely saját filmjét, s hozzá válogatni a másokéiból a néki tanulságokat stb.

A legeredetibb esemény, mely kommentáló szavak nélkül, de talán a legtöbbit közli Chéreau-ról, a főképp a Louvre törzsanyagából válogatott s most külön dísztertségben kiállított kép-halmaz *Az arcok és a testek* címen: Tiziano *Kesztyűs férjfiától* és Philippe de Champaigne



(erősen holbeini) *Halott Krisztusától* (1651) vagy a történetileg első *Néger ülő akttól* (Marie-Guillamine Benoist, 1800) Picasso *Ölelkező meztelen párjaig* (1903), a göthös és agg Pierre Bonnard fürdőszoba tükréből füstött, szánandón bokszoló: pózos önarcképeig, Francis Baconnak, stíljegyével, mintegy üveglapra szórított, nyomorított, tragikusan torzító író-képmásáig (*Michel Leiris*) vagy a kortársi amerikai fotográfus asszony, Nan Goldin egyértelműen „homoerotikus”, csüggeteg hím-préda fölmutatásáig. Van azután Rembrandt; a búsongó ferrarai, Dosso Dossi s talán milánói emlékként a mérsékelt szadizmusban sötétben árnyaló Francesco del Cairo (örülhetőn, hogy P.-nak is kedvence). Kitették itt, a Salle Restout-ban a XIX. századi galériából elmozdíthatatlan óriási méretű Géricault-vászon, *A Medúza hajótörötteinek tutaja* jelzésére (Théophile Gautier „törékeny dobogónak, az agónia és a reménytelenség színpadának” jellemezte az 1819-es képet) a festőnek „anatómiai fragmentumait”: *membra disiecta*, levágott végtagokat zsúfoló előtanulmánya; itt az ő sűrű vérű és átlényegítő test-színház melankóliájának talán leginkább megfelelő Gustave Courbet, ha nem is a budapesti Szépművészeti Múzeumban nemzeti szemünk fényénél nagyobb gonddal őrzött, vagyis újabban sehová sem kölcsönözhető *Birkózók*, avagy az egyik filmjével hasonló című *Homme blessé (A sebzett férfi)*, de egy „övesként” jelzősített másik önképmása, s itt az egykori Hatvány-gyűjteményt is megjárt s általában „skandalózusnak” tartott *A világ eredete*, ez a szét-tárt combú, „lefejezett” női akt, melyet hétköznapokon az Orsay Múzeum külön falán kis pornó-kujonsággal fotóz az amcsi és a japán meg kínai turista, most egy derékig pucér, birsalmakeblű, kender-haját fésülő hivatásos batáv hölgyemény, hipermangános és súrolókefés sprőd kálvinizmus szomszédságában (Salamon de Bray, 1635) a méz- és könnycsepp-gyöngédséggel elérzékenyült anya-vágy, visszatérőn, kezdőn és befejezőn paradicsomi békességét sugallja; s minő bölcs bánatot, kesernyés öniróniát fejez ki éppen szemközt egy másik fura társítás, midőn a XIX. századi és inkább akadémikus Flandrin felhúzott térdű férfiaktját a barokk Luca Giordano két toprongyosan szarkasztikus (némelyek ráhangoltságával: „öngyilkosjelölt”) vándorfilozófusa vesz közre... Vagyis: a jól ismertet láthatjuk most egy karakterisztikus érzékenység prizmáján szűrve: más-ként, fölfedezni szinte újdonságként; egy egyszemélyes múzeumban, a mohó sóvárgás, a fájdalmas lemondás, a pátosz és a tragikum néma „operájában”, vitálisan reménytelen mauzóleumában, verbális szónál harsabban kiáltó önvallomásban.

„Temetőt nem lehet színen megjeleníteni”, nyilatkozta minap Patrice Chéreau; érvelés nélkül is készségesen elfogadnók, noha elkoptató éltünk során láttunk már ellenpéldát is, Valle-Inclán vagy Max Frisch ilyen-olyan jelenetében. De most, az alkalommal s ráadásul külön érdekességként kínálkozik jobb, erősebb megoldás: *teátrum a múzeumban*, mely az övező kihalt éjszakában hathat úgy, mint egy *mauzóleum*. Vagyis: a francia művész legújabb rendezését most ide szánta, a Louvre Denon Szalonjában emelt szűkös, ácsolt lelátók elé képzelt játéktérre, úgy, hogy a félhomályban ott lóg-

nak a hatalmas, keretes vásznak, s a tágra nyílt ajtók mögül kitetszenek a hátsó és oldalsó termek, nevezetesen az a szála is, hol napközben a *Mona Lisa* előtt tolong a népség; s egy második, a kiválasztott százak helyett ezeket megcélzó, hetekre kitartott menetben, a Théâtre de la Ville ismerős kőszínházában Richard Peduzzival most ezt a keretet reprodukálták a színen, elfordítva kissé az egészet (*scena per angolo*, mint a barokk bibbienás hőskorában), zsinórpaddásig érő falakkal, nézőket fölvezetni a hátsó labirintus-áltermeken át.

A kiválasztott „temetői” darab, az *Őszi álom (Draum Om Houston, 1993)* norvég írója az ötvenkettedik évben jár és igencsak termékeny Jon Fosse (mondják, tucatnyi regény, majdnem annyi verskötet és mintegy negyedszáz színmű szerzője), akit francia földön már az időt lassítani nagyon tudó, a végtelen csöndet a sejtelmes szótlansággal a szimbolikus tehetetlenség nyújtó „szent agg”, Claude Régy igyekezett volt meghonosítani (*Majd jó valaki, 1996*). Nos, Jon Fosse sokban talányosnak szánt s nyomtatásban központozást is nélkülöző darabjának színhelye valóban „temetőkert”, ahol (mikor? milyen idő-távlatban? milyen kronologikus illesztéssel?) kevés „ismérvvel” rendelkező „névtelek”, élők, holtak s köztes státusúak találkozhatnak. Fehér hálóinges, dúltan ősz, meztellábas nagyanya jó (a Chéreau útját végigkísérő csodás Michelle Marquais), vak-sin odahajolva olvassa a kép- (sír-) feliratokat, le-letesz egy kis virágcsokrot, ő, a fantom, a kísértet, a holtan holtakat is túlélő; családját elhagyó s a világból kihullott kába, középkorú férfi (Patrice filmjeinek gyakori sápatag figurája, Pascal Gregory) kajla, suta, kicsit „lökött” régi szerelmével találkozgat; van még egy magára maradt, büszkén bánatos első feleség, egy padlón (fűben) szótlannul heverésző kamasz fiú, s vannak a gondterhelt, tanácstalan szülők: pipogya apa, okoskodó anya; a helyzetek ismétlődnek, csak az lesz, ami volt, pislákol a vágy, kesereg az indulat, a várakozásban múlik az idő, elfogy az élet, minek a szerelem, ha nincs távlata, avagy, ha az sem vigasz, az ataraxia: élőhalottak az élők, holtan térnek vissza örökké temetni, majd szülni, majd megint temetni az „anyák”, az „ősanyák”...

Rokonszenves szerző az északibb Európában mostanság nagyon terjedő Jon Fosse, s ha nem éppen Beckett, vagyis maradandónak remélt modern klasszikus, vagy akár a jellegzetesebben idegesítő Marguerite Duras, se nem jobb, se nem rosszabb, mint számos mai angol vagy német (Botho Strauss, Marius von Mayenburg, a berlini Schaubühne decens műsorkiegészítői), esetleges fogyatékosága csak annyi, mint a mi tanulékonyágunk, hogy mára bevált kulcsomót csörgetünk valamennyi ügyesen tervezett rejtélye: zárja könnyed nyitogatására, kinek értésére, érvényesítésére így aligha van szükségünk a még ma is lényegesen többre, nehezebbre hivatott Patrice Chéreau-ra, ki különben sejtelmeskedni soha nem szeretett, sem pedig pszichologizálgatni. Teljesítménye ezért lenyűgözőn csak formális: egy bizonyos színházi tér (a színház?) dermesztő, alkonyi metaforája nagyon pesszimista tanulmányokra és mozgásokra: haláltáncos, kapaszkodó csatárlánkra, botlásra, elzuhanásra, pompeji látvatem-kimerevedésre.