



Sipos Gyula

Párizsi műsor

REZÜMÉ ÉS KÍNÁLÓ

Párizsban és környékén a nagyon intézményes és még mindig inkább akadémikus Comédie-Française kivételével nincsenek állandó társulatok; léteznek viszont („mag” meg „holdudvara”) befogadóhelyként is működő műhelyek, célirányos vezetéssel, megbízható színvonalon – ajánlhatón annak, ki magyar szakmabéliként vagy csak a SZÍNHÁZ című kiadvány elveit és sóhajtozó utópiáit osztani kész civilként ide eljut. Ilyen például a város legközepe a Théâtre de la Ville, hol a fiatal igazgató-főrendező Emmanuel Demarcy-Motának a tánc és a zene mellett a színjátszás is szíve ügye, és szívesen invitál magyarokat is, Perényi Miklóstól Joseph Nadjig. Ilyen persze a Théâtre de l’Odéon, melynek éléről kissé durva miniszteri döntéssel távozik most a nem minden érdem nélkül való (s mellesleg inkább magyarbarát) Olivier Py, átadva tisztét egy nemzetközileg nagyobb hírességnek, Luc Bondynak, ki svájcként, németként, franciaként családilag is oly közép-európai, magyar ha volna, netán Ascher Tamás lenne; s persze Bondy hírnevén, az új feladat esélyein mit sem ront, hogy idén egyszer ő is kissé melléfogott, Ionesco korai és még jobbik szakaszából való *A székekről* (1952) Nanterre-ben, egy körülfüggönyös, neoncsöves kozmosz-térben az erősen házmeisteri és kispolgári korhoz kötött „abszurd” nyelv- és szólásfacsaróról azt vélte elhitetni, hogy *minimo calculo* „világdramája”, mely állja legalábbis a versenyt Beckettel, intenzitásban a strindbergi *Haláltánc*cal.

Itt, Nanterre-ben különben, melynek „történelmi múltját” még Antoine Vitez és Patrice Chéreau nevesítette volt, s hol a befogadói stratégia is saját koncepció része, idestova tíz esztendeje a németes tájékozódású Jean-Louis Martinelli a főnök, sok egyéb érdeme mellett a svéd Lars Norén legjobb meghonosítója; s akkor most néki is elnézhetjük, hogy Botho Straussnak még ’96-ból való s kivételesen ölmos és lomha *Ithakájával* nemigen tudott mit kezdeni, ha a darab csak Homérosz körülményeskedő újramondása, s csinált újdonsága, „leleménye” csupán annyi, hogy Odüsszeusz bosszúvágya is elítélendő, vagy hogy az „érzékiség utópiáját” hivatottak megtestesíteni az értelmiségi (?) kérők és élősök. További „jó cím” két másik elővárosi „befogadó” intézmény, kevés pénzből Malakoffban, gálansabb bőséggel, jó nemzetközi kapcsolatokkal a déli villanegyedben, Scéaux-ban, a Théâtre des Gémeaux-ban; s mindenképpen a Père-Lachaise temető mögötti „dombon” működő La Colline, melyet régebben az argentin jelesség, Jorge Lavelli irányított, két éve, újabb

ciklusra pedig a nagyon művelt és szintén „németes” Stéphane Braunschweig, „wagnerista” és „bartókianus” is, ki idén Frank Wedekind *Lulujának* sokkal vadabb, szarkasztikusabb, „monstruózusabb” ósváltozatát vette elő, úgy, mint idestova negyedszázada az ő elementáris forгатagosságával a hamburgi Peter Zadek...

A francia színház tehát létezik, működik, Párizsban, de vidéken is, hozzák onnan mutatóba az érdemest is, és produkálnak figyelemre méltót a házigazdák s a meghívottak egyaránt. Kivétel a szokást; egyszer még a betáblázott közönségsiker mellé a hivatalból velük finnyáskodó sajtót is sikeredett megnyernie a Comédie-Française-nak, ha azt adja, mihez valójában ért: bohózatot, fergeteges vaudeville-t, ezúttal Georges Feydeau-tól a *Fel is út, le is utat* (*Un fil à la patte*), s akkor kibújhatnak bőrükből a nyársat nyelt „dámák”, önmagukat parodizálhatják a kényeskedő „uracsok”, pláne ha jó közéljük egy elszabadult belga, egy „totális clown”, bizonyos Christian Hecq, ki úgy csúszkál a lépcsőház karfáján, hempereg felfelé, hogy a hála és a kegy akár egy Buster Keatont is sejtethet mögéje. Kötelező azután köszönteni a lyoni Théâtre National Populaire még mindig fiatal igazgatóját és főrendezőjét, Christian Schiarettit, ki nek egy korábbi, hét Molière-farce-ból legyártott előadását legalább egy forgalmazott DVD-n lehetősége mindenkinek, színházi szakembernek vagy francia szakosnak haszonnal másutt is tanulmányozni, úgy, miként régebbi, „történelmi” Molière-kvartettjét tegnapunk egyik mérvadó nagyságának, Antoine Viteznek. Nos, Schiaretti idén két (kettőzött) előadását is fölhozta Párizsba: a spanyol „arany század” egyazon színi pástra tett két „mitikus” és „alapító” munkáját: Fernando de Rojas (ha ő?) regényes sűrűségű, mai szemnek „filmes” menetű *Celestináját*, illetve az „ős-Don Juan”-nak számító *A sevillai szédelgőt* (ha igaz: Tirso de Molina művét), mely utóbbiról most bebizonyosul, hogy nem „előjelzése” Molière-nek, még kevésbé Mozartnak, hőse nem „fausti” lélek, nem az egeket tagadó ateista, legfeljebb egy léháb, barokkosan képlékeny és cinikusabb Casanova-féleség, türelmetlen rohangáló Nápolytól Tarragonáig és Sevilláig, futva inkább maga elől, mint a hölgyek után, s történik vele bármi, minden tétlen bíró tragikusság előtt, olykor bohózat is ható, kardra köpönyeget tekerő kalandosság. A másik kétesítés: Strindberg két egyfelvonásosa (1888 tájáról), a híresebb *Júlia kisasszony* meg a kicentizetten is döcögőbb *Hitelezők*. Értelmezőjét egyikben s a másikban az alcímek, műfaji megnevezések oximoronja foglalkoztatta:



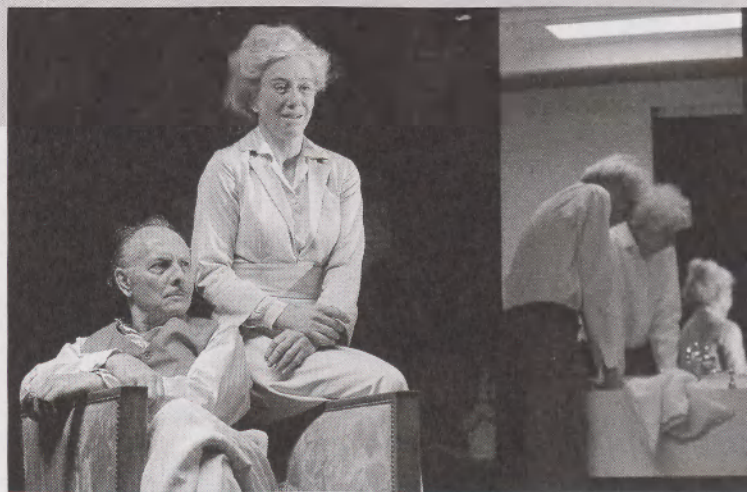
Elisabeth Carecchio felvételei

FENT: Júlia kisasszony (TNP, Lyon)

JOBBRA: Hosszú út az éjszakába

hogyan egyensúlyozni a tragédia és a komédia választóján, milyen lehet az elvontságra, emelkedettségre törő tragédia, ha éppenséggel naturalizmusba ágyazott; továbbá: hogyan szabadulni a „femme fatale”-nak a mi mai ízlésünkhöz és élettapasztalatainkhoz nehezen illeszthető képétől, behelyettesítőjét merészkedő, provokáló, kicsit hisztiző süldő lánnyal a „végzet asszonyának”? (Braunschweig is ilyesfével próbálkozott az ő dacosan gyermeki, csak fantazmákban érinthető Lulujával.)

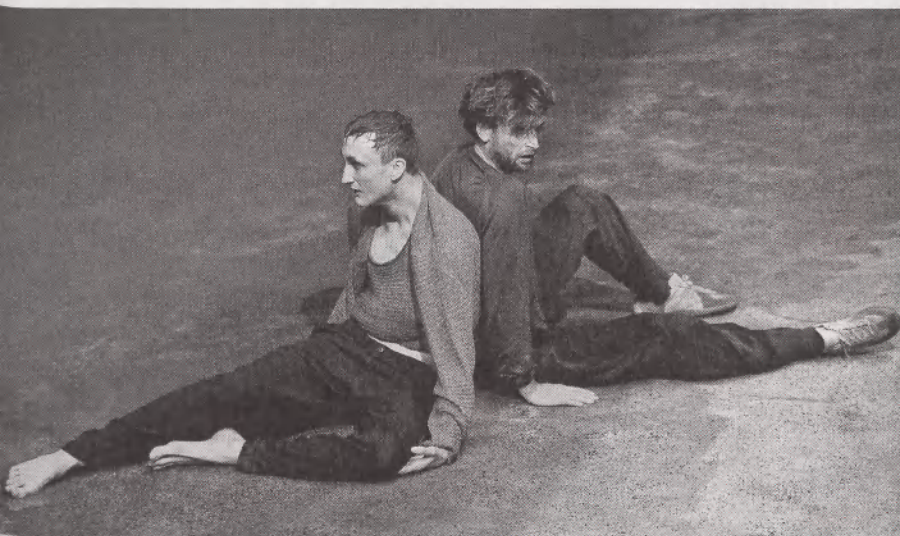
De dicsérjünk még rendezőnőket, fiatal asszonyokat, kik egyre többen és szépen törnek föl. A gyakorlottabb Brigitte Jacques-ot, Pierre Corneille elszánt érvényesítőjét, ki a nálunk, magyar földön gyökeret eresztteni soha nem tudó francia nemzeti klasszikust Shakespeare és Brecht felől olvassa, s így lel föl benne izgalmas történelmi-politikai szerzőt; s most, a „római sorozatból”, a *Nicomède* (1651) és a *Suréna* (1674) alkalmával, bárminő erőltetett „modernizálás” nélkül, a mindenkori gyarmatosító imperializmus leleplező képét kínálja, arrogáns, „rasszista”, manipuláló hódítókkal, alkalmazkodó „benszülöttekkel” és sunyi kollaboránsokkal, eleve kudarcra ítélt, ifjonti, magányos lázadókkal... Két fiatalabb hölgy (Anne-Laure Liégeois és Cécile Pauthe) előtt még ott az élet, tágul terük, jó majd a kiadósabb



dicséret; másoknak is ötletet adni említendő azért darabválasztása az egyiknek: a Jakab kori John Webster *Amalfi hercegnője* (kb. 1614), ez a nehezen adható szadista „rémdráma”, de melynek valós központi figurája, Bosola, a „bukott angyal”, az eszes becsvágy, a kiábrándult és cinikus manipulátor a shakespeare-i Jagónak méltó párja, s csipetnyi melankóliájával akár a „méla” Jaques-nak is; gyakrabban játszott a másiké, O’Neilltől a *Hosszú út az éjszakába*; jó esztendőben összejön egy négyes, magyar színész is szívesen vállalja, alkatilag (meg persze *alkoholice*) alkalmasabb is rá, mint a nyafka francúz, bár lehet, kevésbé érzékelteti az

intertextuális özönt, a Shakespeare- és Baudelaire-citátumokkal vívott szópárbajokat, s az sem biztos, hogy hazai színészről úgy vállalná föl a morfiomos anya és szelíd zsarnok (ön)hitegető vallási révületét, mint a színjátszást szinte misztikus aktusként megélő Vasziljev-tanítvány és -rajongó, csodás Valérie Dréville – ezt egyszer talán Fullajtárból kellene kihozni, voltak elvégre VD-jel közös szerepeik.

Színészek, rendezők... De hát hol a maradandónak is remélhető mai francia dráma? Függelék se, csak sóhajtás, Diogenész a lámpással. Említhető talán Joël Pommerat, ki eredeti módon, leleményesen viszi színre saját, sokszor kívánatosan szocialista témájú darabjait; ő mást se rendez, arra meg még várakozni kell, mire



Simon Annand felvétele

Én vagyok a szél (Young Vic, London)

jutna más az övéivel. Kissé fordított a helyzet az olvasásra érdekes száz oldalakat (becketti „teológiai” okoskodást Határ Győző szóözönében) fölkináló Valère Novarinával: hiába szerveztek neki, köré idén valóságos minifesztivált, úgy „belezubolykodott” mindenbe, színvak és vizuálisan gyarló koca rendezőként, hogy a bizorral megérdemelt elismerésig böjtölhet az árva még jó hét esztendő.

...

De hát a párizsi színházlátogatónak szerencséje, tapasztalatokat szerző tájékozódási alkalmá, meg gyakorlata örömeinek forrása az egymást érő, átfedő, jószerivel az egész évadot kitöltő fesztiválok. Elsőként nyilván a Festival d'Automne (az Őszi Fesztivál), mely megannyi színhelyen a névvel jelzett évszaknál jóval tovább tart. De van fesztiválja, a Standard Idéal, az elővárosi Bobignyban, az MC 93-nak, hová például (Koós Anna is jelzi könyvében) a hajdanában a hontalanságba csöppent Halász Péteréket is támogató, „magyarbarát” gazda, Patrick Sommier éveken át invitálta Schilling Árpádekat, s nem rajta múlt, hogy a Krétakör oly szomorún felszámolta magát; s van bizonyos értelemben „magyar” vendég idén is Bobignyban, noha német nyelven és a bécsi Burgtheater produkciójaként. A rendező ugyanis magyar származású, a fiatal David Marton, egykor pesti zeneakadémiai növendék, utóbb, ideje, a berlini Volks-

bühne mindenese, időnként színi zongoristája, meg a német színészek ajkára, az egzotikum jelzésére, a Duna–Tisza közti cifrázott káromkodások betanítója; s bár érthetőn és szándékosan most egy magyar szó sem hangzik el, Esterházy Péter *Harmonia caelestise* adja a zenei idézetekkel tűzdelt és uraltan zenei építkezésű jó órás játék címét és nyersanyagát: Apástól, Frau Gittistül, kistestvérekkel, gyerekekkel és tántikkal, kitelepítéssel meg egyéb „vajszerű” történelmi finomságokkal; magyarja persze németül is érti, osztráku a bécsi sógor, de most úgy tapasztalni, az idegen nyelvekben hírhedten nem valami erős francia (a bennszülött) is örömmel forgatja a pergetett látvány kaleidoszkópját, s élvezi a zenei „egyveleg” *capriccióját*... S lám, még az egész évadát nemzetközileg megalapozó Théâtre de la Ville is kapuzárásra kiagyalt, *chantierseurope* (európai műhelyek) néven, egy külön kis utófesztivált: Bécs és Avignon előtt meghíva Patrice Chéreau-nak idei második (s ha lehet, még jobb) Ion Fosse-rendezését, a londoni Young Vic két felülmúlhatatlan fiatalával adott *Én vagyok a szél* (örömmel tölt el minket, hogy „bálványunknak” van honi rajongója is, hálás köszönet érte!); és szállást adva egy irodalmi érdekességnek: a nápolyi–torinói Mario Mortone gondozásában Giacomo Leopardi prózaverses, példázódó, bölcselkedve dialogizáló *Operette Morali*ja színre való alkalmazásának.

Hiteles-é és kielégítő mindaz, mit ez a fesztiváláradat sodor? Nálunk kívánatos ácsingózni utána, kicsit irigykedni is egyik vagy másik szomszédos ország leleményességére, nyitottságára. A rút kétely inkább az itteni elkényeztetettségben, szakmáiban fogyasztójában támad: mi az, ami sok, s tévesztőn hiányos a bőségben? Mi vág elevenbe éppen a befogadó helyszínen, közegben? S hozzá még: mi az, ami már a sok ide-oda utazás során megkopott, kifáradt? S még csak nem is szólva a derékhadból a fesztivál-piócákról, kik ebből élnek, szubvenciót erre „akasztanak le”, azután elég egy minibusz, egy videokamera, lerúgni: két rongy, kelléket minnek hurcolni, paradicsomlé és csokoládé, belgának: dobozolt ürülék mindenütt van, Antwerpentől Barcelonáig meg a soha el nem ért Riminiig...

Vagyis: van-e megbízható rálátásunk az angol színházra, ha a londoni kormányzat már nem nagyon támogatja a nagy társulatok kontinentális utaztatását? Mert ha a híres Bouffes du Nord-ban (talán utoljára) látjuk a „szent agg” Peter Brooknak a régi *Carmen*- és *Pelléas*-tömörítésekre visszaköszönő, zongorakiséretes minimalista Mozartját, az *Egy (!) varázsfuvolát*, énekes-tanoncokkal és két fekete krampusz-mindenessel: az csak önreferenciálisan nosztalgiaémbresztő, lebeg az idők és a nációk felett, tökélye a végtelen egyszerűségnek, csak tőle fogadjuk el, csak ő tudja megvalósítani. Ha látunk egy fura Maeterlinck-áttételt (*Interiora*) a skót Matthew Lenton Vanishing Point nevű társulatával, csupán egyszerűnek vélnök, és kívánnánk az ötletet:

* Lásd SZÍNHÁZ, 2011. augusztus



legyen néma a játék, kívülről jött off-hanggal és kommentárral, át-látszó plasztikfalon át legyen betekintés egy mai, alig-tegnapi kis-polgári családi szalonba; filmezze, kézikamerával, a belga szimbolizmust, egy megdánult doktrínás. A sokat vándorló Declan Donnellan angol dolgait, főleg Shakespeare-jeit mindig hálásan élveztük, Puskit, ha éppen oroszaival adja, de most valami nem „stimmel” kedvenc (vagy csak „fölvállalt”) moszkvai színészeivel W. S.-nek *A viharában*: kínos a divatos posztszovjet külsőségekkel fölruházott maffiózó-népség galád udvaroncként, zavarba hozó a Micsurinba ojtott szandálos néptanító az „ő sem jobb a Deákné vásznánál” Prosperóként; *sto gyelaty*, Csernisevskijt és Makarenkót lassan már kezdjük feledni. S miben „angolos” az általunk inkább böcsült, de két felbukkanása közt a tudatunkból ki-kieső Simon McBurney, ki az általa szívesen gyakorolt „metaforizálását”, „civilizációs hibridjét” most japánra vette, anyagnak használva a regényírónagyság, Junicsiro Tanizaki 1930 körülről való elbeszélését, a hősnő nevét címbe író *Shun-kint*, mely egy *samiszenen* játszó vak lantos



2.

3.



1. Brook Egy varázsfuvolója (Bouffes du Nord, Párizs)

Pascal Victor felvétele

2. Castorf rendezése: Moszkvából

3. Lars Norén Démonok című drámája
(Schaubühne, Berlin)

Arno Declair

4. Hamlet Jekatyerinburgból

Eric Didim felvétele



4.

lány szinte misztikusan szenvedélyes, perverz, szadomazochista történetét mondja el az ennen szeme világát alázatosan fölajánló szolgálójával, Sakukéval. McBurney saját társulata (a Complicite) angol, a tokiói Setegeyából betársuló színészek, zenészek, bábmozgatók persze japánok, a többszörös távlatú időrétegzésnek fölvezetője pedig az a helyi Yoshi Oida, ki éppen Párizsban emberöltő óta szolgálja hűségesen Peter Brookot. Így a játékban van rengeteg japán finomság, botvégen mádröppentés, hulló hó vagy cseresznyevirágszirom-zuhata, *bunrakus* bábuhipnózis, *nós* átváltozás, poézis és elegancia; innen-onnan, itt se, ott se: a kicsit egyszerű szépség megcsodálására, magán-befogadására.

Itália azután? Említett „Leopardi” inkább „csemegének”, a „vájít fülűnek” csúfoltaknak. Mert vajon mily mértékben „olasz” a címével (*I Démoni*) így jelzett, ez a két részben jó tizenegy órás színi kivonat (sűrítés? belegyömösölés?) Dosztojevszkij *Ördögökjéből* a német Peter Stein adaptációjában és rendezésében? A hivatottabbak ismertették már eme hasábkon [2010. szeptember – A Szerk.]; véleményükhöz, ahogy mondják, készségesen csatlakozunk. Fölismert hozamként ezért az epikai bőséget említő, összevetve Albert Camus egykori politikai és erkölcsi redukálásával, hiszen itt az összeesküvés szál csak lassan bontakozik ki, s nem titkolja némileg kontár és „piszlicsár” voltát sem; és jó lelemény az „elbeszélő” beiktatása játsszó figuraként, ha nem is oly kétes és talányos jelleggel, mint ahogy azt a szakirodalom szimatolja. De nekünk is be kell látnunk, hogy emberöltőn át egyik kedvencünk, a goethein humanista és romantikusan filológus Peter Stein bizony mintha megfáradt volna, hiszen a szinte minap látott *I Démonija* hamarabb kezd fakulni az emlékezetünkben, mint Ljubimové, Castorfé, Dogyiné, nem is szólva a hajdani legendás kaposváriról (óh, Monori Lili!), miről csak a távolból képzeleztünk, fájditva a szívet Nádas Péter gyönyörűsége számolójával.

Oroszok akkor? Ez sem fenékg tejfel. Donnellan (a kedvezőn minősítő divatos fordulattal) nem „hibridált”, csak külsősegesen hibrid; Stein közepes színészei tétovázna, hogy „nyecsajevire”, avagy „vörös brigádosra” vegyék, s félig németnek megmaradtan Peter Stein is egészen az. Nagy Józsefet az ő *Cherry-Brandy* című mozgás-kifejezőjével közelebb érezzük az ihlető

Csehovhoz, Salamovhoz, Mandelstamhoz, *Petruskához* és a Gulag-szigetengerhez, de hát jómagunk már eleget sajátítottuk ki őt a színháznak és az irodalomnak; vélekedhetne róla, remélve, hogy méltón és kedvezően, honi táncművészeti szakértő. Volt azután az évadban három igazi orosz vendégjáték is. Egyet, a jól kivitelezettet kicsit „blikkfangosnak” és „machénak” éreztük: Gogol kis komédiáját, a *Háztűznézőt* a pétervári Alekszandrinszkij Színháznál dolgozó, jó hírnevű Valerij Fokin rendezésében. A nyilatkozatokban Mejerhold-követőnek vallja magát, ám eredménye inkább csak rutinosan tetszetős, hamar kifáradó egyetlen leleménnyel: körkörös palánk övezi a hátsó porondot, hol görkorcso-

lyán röppen az ifjúság, időnként hull a hó, száll a sült gesztenye illata, régi és új slágereket harákolnak a hangszórók, a jó barátból kibúvik a jövődő politikai diktátor, de a házasságtól nagyon vonakodó csak nem osztja meg velünk „titkát”, Gogolét, magáét, ami pedig közhely a nyugati szakirodalomban. Sokkal gyengébb, főleg ordinárébb Csehov *Lakodalma* a fiatalabb Vlagyimir Pankov átfarmálásában: olyan, mintha egy hars musicalt plántálnának át alja-Broadwayből (poszt)szovjet kultúrházba, szól a rezesbanda, mulatnak, akik voltak, vannak, s hajh, *bugyet-bugyet*, lesznek is, az elvtársak és az elvtársnők. S akkor nagy meglepetésünkre még az az orosz előadás tűnt föl a legérdekesebbnek és legerősebbnek, egy jekatyerinburgi *Hamlet* össze- és szétnyomorítása, mely pedig halmoz mindent, mit általában nyafogva és finnyáskodva tudunk rühelleni: alvilági folklórt (meg annak továbbbrondító paródiáját), utó-kolhozos bumfordiságot (hol van már Dogyin szépitgető agráridillje?), irdatlan szeméttömeget, rongyot, hulladékot a helyi „tatár piacról”, piramist macskakonzervből, kutyanyakörvet ékszernek és koronának, nyálas parafa dugóval körbe-smárt, igazi tetoválást, minden mértékben (holott már kedvenc olasz csapatunk újabb szerzeményeit sem tudjuk nézni, ki kell menekülni a futballból is!); padlót borítani tépik apróra a *Mona Lisa*-reprodukciókat, Gertrud itt egy Elena Ceaușescu, s érteni szó szerint is kell, hogy „tetemre: hívás”, s persze hogy „valami bűzlik Dániában”, ha az első sorban ülők orra előtt rivaldaként szétrakott vágószéki marhacsontok árasztják a penetráns, rothadó illatot. S mégis: kicsit egyszerűsített szöveggel a *Hamletet* adják, s bádognakában tocsogó retkessarkúak a tavasz ünnepét imitálják; „Gamlet”, *igyi szuda*, te kis tetovált „köcsög” (Oleg Jagogyin), vagy te azért légiesült, jeszenyines sors-áldozat, míg a civilben „tudós” rendező, Nyikolaj Koljada lekoszosodott szárnyas angyalként úgy jár közöttük, mint hajdan az ő „szegény színházában” T. Kantor, s a létezés borzalmáról, de mégis a létről, ez a keserűn, konokan és szinte ellenszakkralisan fölmutatott szörnyűségesség többet mond el, mint megannyi esztétikai szépség és finomság. Megadtuk magunkat, meg letünk győzve, noha nem biztos, hogy mindent ilyen tálalásban szeretnénk magunkhoz venni; a közelítésben az *Endstation* előtt vár még minket: Castorf.

1. Peter Stein Ördögök-
rendezése

2. Lulu

3. A Vég című
Warlikowski-rendezés
(Nowy Teatr, Varsó)

4. Warlikowski
(A)polloniája



1.

Mention Boccellini felvétele



Elisabéth Carecchio felvétele



Magdalena Hueckel felvétele

A berlini Volksbühne Frank Castorfja: német, szintén orosz témával, Csehov *Három nővéréből* és *A parasztlak* című erősen szociologikus elbeszéléséből összedolgozott *Nach Moskaujával* (*Moszkvába!*), melyről jeles pályatársaink minden tudhatót és kedvezőt elmondtak már. A magunké, illőn, most is csak párány kiegészítés: hogy az előadás (itt a párizsi évad egyik legfontosabb eseménye) a tavalyi bemutatók óta csak javulhatott még, a többiek felnőttek a szédületes Kathrin Angerer mellé, ki ordináré Natasaként úgy ül be a „cárnői” trónba, mint egy feltűzött hajfonatú ukrán–orosz deliráns, nacionalista gőzös pöfetege. Kevéske kételyünk csak a népi vonalat illetően van: nehéz hinnünk, akár csak szándékként, mit Castorf didaktikus kísérőiben hajtogat, hogy a „lumpenproletariátus lesz majd a történelmet mozgásba hozó erő”; vagy hogy éppen az ő jelölésükből hiányzik az a (divatjamúlt szóval:) „életesítő hitel”, mely hajdan az absztrahálásra bár szintén hajló Grüber életképét (*Az országúton*) jellemezte – igaz, Castorf mondhatná, éppen így akarta, az értelmiségi, a „művész” a „népről” csak teátrális elidegenítéssel, idegenkedéssel beszélhet.

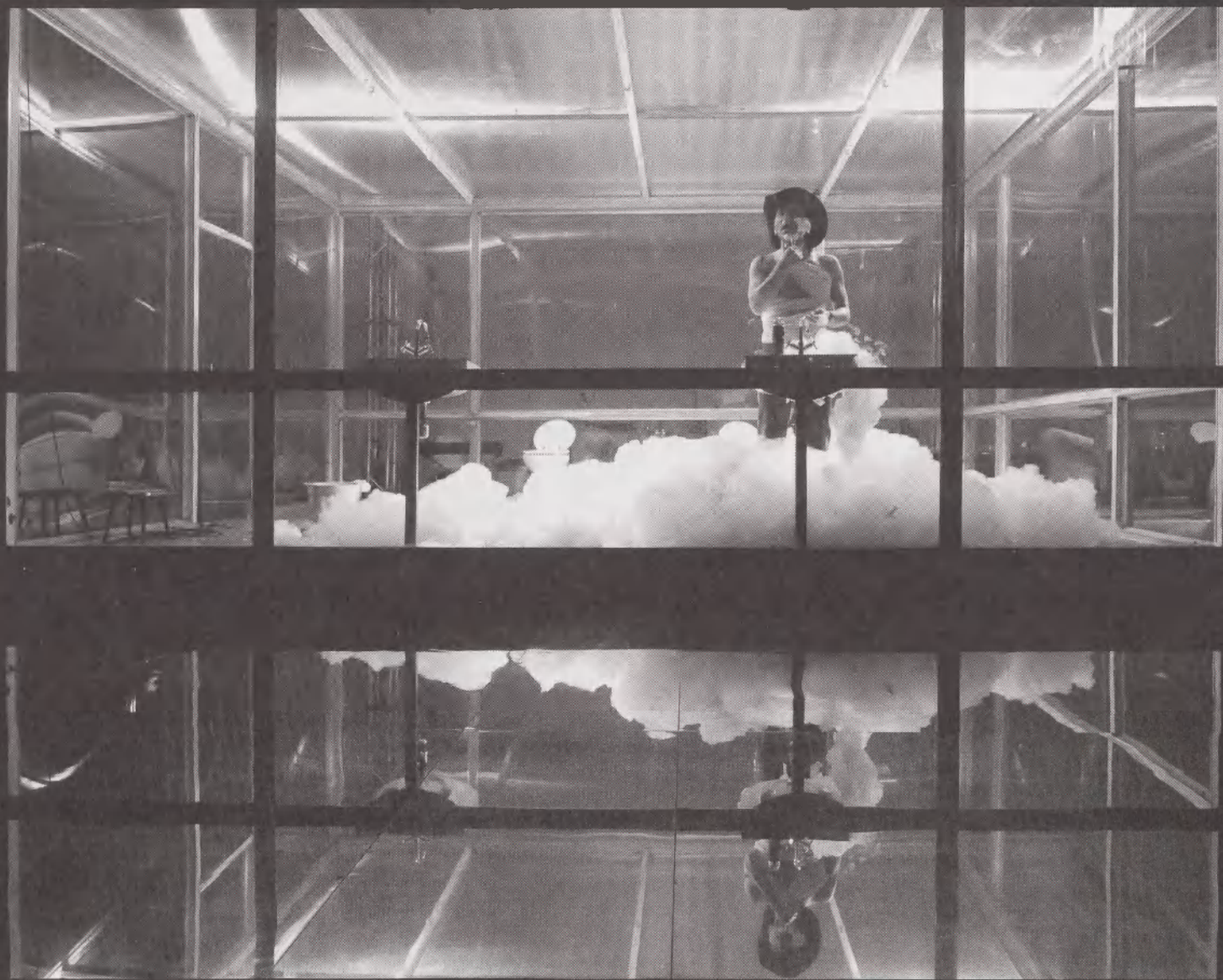
A másik remek formában lévő német a berlini Schaubühne még mindig fiatal (1968) igazgatója, Thomas Ostermeier, aki két rendezését is elhozta Párizsba. Jót, de kevesebb szót igényel a Lars Norén-darab (*Démonok*): témában és látványban mintha csak folytatása lenne a korábbi Ibsen-sorozatnak (*Nóra*, *Hedda Gabler*, *John Gabriel Borkman*): dizájnos lakás, előlről-hátulról, videózás a fürdőszobáig, elromló házasságok, sok szesszel lo-

csolt utazás az éjszaka mélyére, kibukó tudatalattikkal stb. Izgalmasabb a shakespeare-i *Othellója*, mely oly tömény és intenzív, mint legutóbb a temetői sárba, zuhogó esőbe kivetett, kicsit bohóckodó, kicsit puhány és szuszogó („tikkad, mert kövér”) Hamletje. Mint minden céltudatos alkotót, Ostermeiert is persze a jelen érdekli, de a részletekig kiválóan olvasva tudja a múltat is, s benne azt, amit a múlt nem tudhatott ennenmagáról. Velencében vagyunk (hol WS persze soha nem járt), vagyis fiktív térségben, egy fel-feltöltött közbülső medencével, ebben úszó nászággal is, a körbeülő freejazz-zenészekkel lehetnének Antonioni *Az éjszakájában*, egy fitzgeraldi díszletben akár. S a mese itt mondódik el az ambícióról, az irigységről, a gyűlöletről, a férfiversengésről, a rasszizmussal fűszerezett szexualitásról, de úgy, hogy egy alkalomra (vagy maradandóbbra) iga-



zat adhatón megbillen a hagyományos tipizálás: Othello nem nemesen öblögető Bessenyei Ferenc, hanem egy Nasszerra és egy jutasi/West Point-i kiképzőtisztre húzó jámbor bornírtás; Desdemona nem szőke szépség, de a fekete hajú energia, kit nagyon bosszant a baromság és a gazság; Jago pedig (a kitűnő Stefan Stern, némely társával kívánatos új „antropológiai” jelenség a mai berlini–hamburgi színjátszásban) szintén „idegen” (spanyol), feszült húr, játékoság, csupa ín és

évad elejére, majd a végére elhozott két műről, egy triológia két kiadásáról, egy nyolc- meg négyórás darabjáról (*Factory 2.*, illetve *Persona. Marilyn*) a honban is lehetett eleget (és inkább kedvezőt) olvasni, egy alapos interjút is eme kiadvány 2010. júniusi számában. Vagyis, ismételve csupán: az egyik rész az amerikai „pop-art” hajdani sztárját, Andy Warholt (1928–1987), a másik pedig Marilyn Monroe-t állítja a középpontba; látni csak közepes filmszínésznőt egy jobb sorsra, több bol-



4.

ideg, a csavaros és a fullánkos szó mestere főszereplővé, afféle színre delegált rendezővé avanszál.

Közép-európai voltunk, a legjobb magyarságtól átvett, megőrzött vonzalmunk, hogy Grotovskitól és Kantor-tól máig nagy várakozással fogadjuk a lengyel színházat, mely még azzal is ígéz, hogy némely javaslatán, intencióján sokáig töprenkedhetünk. Így van ez a lengyel színház krakkói „pápájával”, Krystian Lupával is, kit a valóságos revelációként megélt Hermann Broch-adaptációtól, az *Alvajáróktól* Dosztojevskijen, Thomas Bernhardon, Nietzsche-n át a távolból is igyekszünk követni. Ezért sem öröm most enyhe csalódásunkat, legalábbis értetlenkedésünket megvallani. A Párizsba az

Magdalena Hueckel felvétele

dogságra érdemes lányban és asszonyban, s kiváltképp: hisztérikus és nyafogó platinaszőke parókás albínó pojácát – „Factory”-jában, a 47. utca ezüstsztanióllal tapétázott *loftjában* infantilis malackodások cinkosságában eléggé gyarló és szánandó népség tolongott és visongott, míg be nem köszöntött a májrak, az *overdose*, a bedilizés, az öngyilkosság meg az AIDS, azt pedig döntse el az utókor, volt-e maradandó életműve a „momás” AW-nak, vagy csak némely, a művészetnek szegezett meghökkentő kérdése, ért-e akár csak annyit, mint a még nagyobb „mumus”, Marcel Duchamp. De mit akarhatott ezzel a kettős hagiográfiával (hárommal, ha a Simone Weil-részt is számítjuk) Krystian Lupa, ki azért



itt is hozza legjobbját és jellemzőjét, hipnotikus időlebegtetését, a „tágítást” a zümmöggető csendben, meghatározhatatlan erotikus auráját (titkát?), a „jelöletlen”, a „köztes” jelentésszerű feltöltését; remek a színészei, a régi társ Piotr Skiba, pedánsan, vaksin tipegő, közönynyel önző, nyafogó AW-ként, avagy MM legbarátabb magyar fotósaként, André Dienesként, s oly szépséges, oly kislányos MM-ként Sandra Korzeniak, hogy zuhogó esőben vállát gyöngéden átfogva menekítenénk viharokba. S mi az, ahová továbblépni, amiből kilépni ideje, kísértése Lupának? Szabályos történetmesélés vagy akár mítoszillusztrálás helyett kitapogatni új elbeszélési eljárásokat, kollázsragasztással, szórakozott fülre találó belső monológgal, mellébeszéléssel például. Most ennél is inkább: a hosszú főlkészülés során, a véget nem érő improvizációkkal „csapatával”, emberanyagával is kísérletezni, közelről figyelni a színész átalakulását a magánlényből a jelbe, a *personába*, téve ezt lélek-búvárként és lélekvezetőként, guruként, eldönthetetlen, hogy perverz vagy puritán pástorként. Hogy ő ki és mi a játékban, helyeselhetően marad a homályban, kár viszont, hogy a néki oly fontos, ma mindennél fontosabb előmunkát is, míg jut nekünk éppen a választott „ikonokról” nem sok újat mondó végeredmény, az előadás. Mi beülünk a publikus teátrumba, ő erősen jelzi, hogy éppen onnan van kilépőben; kissé ezt „játsozta” már az ő mestere, T. Kantor, ezt adja tovább Lupa „legjobb tanítványának”, a nála húsz évvel fiatalabb Krzysztof Warlikowskiéknak...

Nos, nyilvánvalóan Warlikowski színházában vagyunk, az ő világában, a párizsi Théâtre de l'Odéonban, ahová a rendező a varsói Nowy Teatr produkciójában hozta el legújabb, *Vég (Koniec)* című jó négyórás (s meg-s beleélvén annál jóval többnek tetsző) játékát: fenyegetően tágas és ritkásan belakott a térség, falak tolnak és csukódnak ide-oda, van videózás, sőt vetítívázzal, hátsó széksorral afféle „mozizás” is, csak az egyébként ritmizált, hangsúlyozó, ellenpontozó menetben elsőre mintha nem lenne összefüggő cselekmény, legfeljebb egy lassacskán kiadódó tematikai és asszociációs hálózat. Segít hozzá, hogy megadódik a szövegmontázs hármasság forrása? A francia Bernard-Marie Koltès-nak alig ismert, enyhén bűnügyi filmforgatókönyve (*Nickel Stuff*) a félproletár, félig kispolgári környezetből kitörni akaró táncos lábú fiúval, mely „lengyelesítve” netán enyhe önéletrajzi visszatekintést is engedményez; Kafkától (és Orson Welles-től) foszlányok *A perből*, elmélkedni a Törvényről és a Rendről, bűntudattal a nőkről, a kurválkodó és pártoló Lénákról (s anyákról, színésznőkről, elhagyott, kielégítetlen szeretőkéről), meg a kis példabeszéd, a *Gracchus, a vadász* (a „graculus”, ki újfent a „csóka”, František, cseh cégéren), ő, egy Ahasvérus, az élet és a halál között bolyongó Hollandi, a „létszám feletti megjelölt”, ki egykedvűen sóhajt: „senki nem olvassa majd, amit most írok”; s hozzá, kiadósan, az a dél-afrikai Nobel-díjas John Maxwell Coetzee, ki számos okkal KW kedvenc írója, erre-arra, főként a bizonytalanra, az apóriákra szócsőfélesége is, hiszen már az *(A)pollonia* hosszú záró „szónoklata” is

tőle volt idézet; most ugyanazzal a (magyarul is olvasható) *Elisabeth Costello*-val, címadó öregedő írónővel, ki egy Kafkára rájátszó, véle vitatkozó fejezetben (*A kapuban*) egy balkánias, osztrák–magyar monarchiás porfészekben, határváros intézményes bejáratánál vesztgázárban várakozik, mert képtelen kitölteni a belépésre följogosító kérdőívet és deklarációt, mert nem tudja meggyőzőn állítani: miben hisz, kétely nélkül hisz-e valamiben; de hát így ő: „író vagyok, fikciókat árulok a piacon, csak átmeneti heteim vannak, azok is inkább akadályoznak a munkámban”, avagy citálja ő, az Afrika-ner(in) a lengyel Miłosz: „a láthatatlan titkárnöje szeretnék lenni, hangokat közvetíteni”...

Váltakozik, szöveződik egymásba a három (és fél) szövegkönyvfoszlány, s társulhat még megannyi nyílt, rejtett „vendégszöveg”; mennek át egymásba a színlélek, nagyon méretes proliakásból kórházi szobába, mely laboratórium és etnográfiai szertár is lehetne, bárpuhától bornírt adminisztráció íróasztaláig, vesztgázár lazaretjéig. Képlekenyek a színészek, intenzíven tartják a távolságot, jól adják azt a kvázi-figurát, kinek-minek színesebb ismerveit és úgynevezett „mélységeit” nem hivatottak fölmutatni; így teremtet meg, a zenei zümmögéssel, a „nyitány” hosszan ismétlődő táncos arabeszkjével (művészetallegóriával?) is valaminő lassított-képes, oneirisztikus és beszélő is némafilmnek és ólomvizesen delejező akváriumnak hangulatát: az elbizonytalanított hol után a meghatározhatatlan végidő-és-hely jelentését: azt a véget, mely az örök ismétlődés újra és újra előbukkanó állomása, purgatóriumi váróterem, határ és küszöb a tartomány előtt, honnan a lélekben oly rokon Nádas Péter s még egy-két utazó kivétellel kevesen tértek meg, ők sem továbbítható üzenettel, nem kell harcos ateistának lenni hozzá, hittagadónak, hogy hinni, hátha nincs is üzenet. Warlikowski játékát nézzük megigézetten, mert sok minden történik az ő színpadán, de beszélni csak úgy lehet róla, mintha darabja csak kérdések ruhaakasztója volna. S a kérdések az önmagának szüntelenül föltettek, de persze nekünk is mellünknek szegezettek: mire a történelem és a történetek hívsága?; milyen a hit a hitetlen katakombájában?; mivel azonosulni, ha igény a szabadság: mindentől?; mi az *amor* és mi a *caritas*, ha gyakorolva, megtagadva kísérője lehet egyiknek a bűntudat, képmutatás, önösség, melasz, ragacs a másiknak?; meg-é előrébb a tudomány által, mi nagyokat döccen, s fordulna akár vissza?; mit tehet az irodalom, a művészet?; vagy csak nagyon triviálisan az esendő ember, kit megérint az elmúlás? Válasz persze nincsen, gyanítható, hogy sokadszorra nézve sem. De mégis marad a kihívás zavart, zaklató bizonytalansága, jutni tovább a megfejtésben; házi vetítőkben újra és újra lejátszani a *Koniec*-et, képzeletben, míg nincs róla DVD-s fölvétel, avagy képzeletben szintén, metaforikus bővítéshez meghívni, hallgatni, szövegezni Pilinszkyt és Mészölyt meg Krasznahorkait, Nádas-t, lám, megint, meg koanozni Tandorit, akkor se feledjük, ha régen nem írtuk le nevét, a hajdan „színház” és máig lelkiüti „lengyelest”, Pályi András-t.