GEROLD LÁSZLÓ

VILÁGDRÁMA – VILÁGSZÍNHÁZ

GOETHE FAUSTJA MARIBORBAN

„A Faustról beszélni annyi, minta világ teremtéséről. Megteremteni színpadi formáját szintén egy kis világteremtés." Kosztolányi Dezső

lítás után Strehler harisnyanadrágot, zekét és kardot visel, de a következő utcaképben, Margittal való találkozásakor mindvégig úgy világítják, hogy csupán árnyképét látjuk. S az idős Mester formás sziluettje, némi jóindulattal, akár egy fiatalemberé is lehetne... Később már nincs jelentősége az életkornak, annál kevésbé, mivel egyelőre kimaradnak a Margit-jelenetek. A fehér inges, köpenyét vállára terítő Strehler-Faust a továbbiakban nem a vehemens suhancot jeleníti meg - min-den Faust-előadás paradoxona, hogy a megifjodott tudósnak nem maszkkal, hanem belső habitusával kell elhitetnie azonosságát öreg-önmagával, de a különbözőségét is-, hanem a fausti princípiumot, a mohó életvágyat, ami kortalan.

A Margitot játszó Giulia Lazzarini inkább csúnya, mint szép - festetlen és fésületlen -, viszont hallatlanul impulzív színésznő. Két jelenete közül az egyik meglehetősen rövid. A dómbeli pillanat-ról van szó; a színésznő épp csak áttámolyog a hatalmas, üres színen. A szcenikai megvalósítás egyike Strehler egyszerű eszközökkel kivitelezett, hatásos effektusainak. Az üres teret rézsút szóródó pászmák világítják meg: képzeletbeli gótikus templomablakok fénye és árnyéka vetül a padlóra. Lazzarini gazdaságosan kimunkált koreográfiát ír le az eksztatikussá fokozódó passzusok szenvedélyes megérzékítése közben.

Az utolsó nagy monológot ő is kottaállvány előtt mondja. Nem ragad bele a szövegbe - amit csinál, nem fölolvasószínpadi teljesítmény, hanem prózai ária, a fölfokozott teatralitás kivételes teljesítménye; alig láttam még hasonlót. Lazzarini „énekbeszéde" a fojtott suttogástól a melodikai dallamformálásig terjed. Őszinte szenvedélye merőben színházias, gesztikusan fölépített, mintha tükör előtt próbált volna ki minden mozdulatot; csupa artisztikum, mégis természetes. A szöveg valószínűleg kompiláció - így, egyetlen tömbben nem található *a Faust* első részének végén -, a rendkívül lassú tempóban előadott húszperces monológ olyan, mint egy kitartó munkával elkészített ötvösművészeti remek: finom díszítésekkel cizellált, tudatosan eltervezett és művészi tökéllyel kivitelezett mintadarab.

Fogalmam sincs, milyen lesz Strehler *Faustja,* ha elkészül. Azt sem tudom, hogy most, ebben a munkafázisban milyen. Egyelőre annyi látszik belőle, hogy a Mester közös szobrot készül állítani Goethének és önmagának.

Lenyűgöző és egyszersmind letaglózó színház a mariboriak *Faustja* a fiatal Tomaž Pandur (1963) rendezésében. Lenyűgöző, mert egy kis színház, amely évekig súlyos belső gondokkal, egyebek között igazgatóválsággal, küzdött, ötörás, csodálatosan megszervezett, hibátlanul működő színpadi látványszínházat teremtett a monumentális Goethe-mű mindkét részéből. A vállalkozás azonban semmiképpen sem a bátorságáért dicsérhető elsősorban. Minden színpadi megoldást, beállítást, a legapróbbaktól a teljes képet kitöltőkig nagyfokú alkotói tudatosság hat át, és fog szerves egészbe. Ugyanakkor le is taglózó az előadás, mert kicsengése a legvégletesebben pesszimista; az elementáris mozgáskényszertől az elkerülhetetlen mozdulatlanságig jut. Tudjuk, az ember létszükségletei közé tartozik, hogy ne egy helyben élje le az életét, hanem örökös mozgásban legyen, hiszen a mozgás a tudásszerzés, a tapasztalás egyik lehetősége és 'egyszersmind a szabadság birtoklásának, élvezésének a bizonyítéka. Goethe Faustja, akárcsak Madách Ádámja, éppen az örök nyugtalanság, a teret és időt legyőzni akaró ember jelképe, a vágyé, amely a lehetetlent is megkísérti. Ezzel szemben a maribori előadás vége, a hős szoborrá merevülése a teljes kudarcot, a legcsúfosabb vereséget, minden igyekezet, minden vágy hiábavalóságát példázza.

„Olvasatom" szerint erről szól a maribori színház Faustja, úgy, ahogy három, számomra az előadás gerincét alkotó jelenet alapján élményemmé vált.

A drámában Faust azért kétségbeesett

Janez **Škof** *és Ksenija Mišić (Margit)*

és elégedetlen, mert noha végigbúvárkodta a filozófiát, a jogot, az orvostudományt s a teológiát, mégis úgy látja, „semmit sem tudhatunk mi!", emberek. Már mágiára adná fejét, azonban ebben sem bízik, és az öngyilkosságra gondol. Végül a húsvéti zsongás, a nyüzsgő valóság felébreszti életvágyát. Ezt a belső konfliktusállapotot az előadás szavak helyett egyetlen metaforikus képpel fejezi ki: Faust (Janez Škof), noha „a térbe űzi gerjedelme", lábszárközépig a földbe van ásva: helyhez kötött, és csupán arra képes, hogy felsőtestével hajladozzék, mint nádszál a szélben. Amit a költő mondatok sorával fejez ki, azt az előadás képpé formálja, közben néhány kiegészítő, magyarázó mozzanattal ki is bővíti. Az előadás Faustja nemcsak a vágyak és a lehetőségek között feszülő ellentmondást példázza, hanem sziklához kovácsoltságával Prométheuszt is emlékezetünkbe idézi. Ahogy a mitológiai hőst gyötri a máját tépő sas, úgy csippenti le Faust meztelen testéről a vérrel teli sebhólyagokat élősködő famulusa, Wagner (Peter Ternovšek), hogy azután élvezettel szívja ki ínyenc tartalmukat, mint a turisták a tengerparti éttermekben a kagylót. Csupa seb testével Faust Jóbra is emlékeztet. (Faust sorsát éppúgy az Ur szeszélye határozta meg, minta Bibliából ismert ártatlan szenvedőét.)

A rendező egy parányi szigetszerű földdarabon kikötve állítja elénk Faustot, vagyis az író elképzelte „magas boltozatú, szűk, gótikus" szoba nincs is a színen. A talpalatnyi föld köré Pandur vizet terít, melyben Faust nádszál módjára hajladozik a szélben. Helyzetét hasonlíthatnánk az ütések elől kitérő ökölvívóéhoz vagy a megbillentett, saját tengelye körül köröző játékbábéhoz is. Olyan, mintha saját arcképét keresné, görög mitológiából ismert, önmagába szerelmes Narcissusként. A víz a keletkezéstörténetre, esetleg a magzatvízre is utalhat, annál inkább, mert a születés, a keletkezés kaotikus állapotát a függönyre vetített, gomolygó felhők is jelzik.

Többféle értelmezése lehetséges Tomaž Pandur *Faustjában* minden színpadi jelnek, és a kezdőkép után kivétel nélkül mindegyik vissza-visszatér, mind folytatódik az előadásban. Mefisztó (Brane Šturbej) például a zuhanó vízből lép a történetbe, Faust a vízben szeretkezik

Peter Ternovšek (Wagner) és Janez Škof (Faust) a maribori előadásban

Mártával, és a vízben talál rá Margitra (Ksenija Mišić) is, hogy aztán görkorcsolyával hasítsák boldogan, önfeledten az erre a sportra semmiképpen sem alkalmas közeget. Hasonlóképpen sorolhatnánk a tűzzel, a levegővel és a földdel kapcsolatos színpadi megoldásokat, ötleteket, amelyeket mindig a goethei mű sugall és hitelesít. Pandur nem Goethe ellenében rendezte *a Faustot* -- még ha a két alkotói szándék nem mindenben fedi is egymást -, hanem a műből bontja ki saját Faust-értelmezését. Mindezt szuverénül teszi, kimunkált, tökéletes forma-nyelven, elképesztő merészséggel. Bőven él vizuális eszközökkel, a színpadi látvány-teremtés lehetőségével -egyes hírek szerint a produkció félmillió nyugatnémet márkába került -, de a vizualitás nem cél, csak eszköz, amely sajátos módon illeszkedik az előadás koncepciójába.

A Faust első részében, amelyben Goethe a mindennapi élet epizódjait sorakoztatja fel, az előadás tobzódik a látványban: fényeffektus, köd, eső, többszintes színpadkép, szédületes forgatag kapcsolódik össze szerves vizuális élménnyé. A tragédia második része viszont, amely pedig inkább hordozza Goethe romanti kus képalkotásának jegyeit, érdekes módon Pandurnál egészen szegényes képet nyújt, s ebben éppúgy szándékosságot kell látni, mint az első rész ötletekben gazdag színpadra fogalmazásában. A történet és az előadás fokozatosan közelít ahhoz a pesszimista világképhez, amellyel a rendező minden emberi igyekezet értelmetlenségére kíván figyelmeztetni.

A lényegesen hosszabb első részt követő szünet után teljesen más szín padkép fogadja a nézőket. Hatalmas kőoszlopok zárják, szűkítik le az addig végtelenül tágasnak tűnő teret. Az előtérben óriási kőtömb látható, melyen munkások dolgoznak vésővel, kalapáccsal. Nyoma sincs a Goethe elképzelte tágasságnak, de szükség sincs erre, mert Faust lelkét nem az angyalok éneke röpíti az ég felé, az üdvözültek közé. Ehelyett lapátoló munkások tüntetik el testét a sírként megnyíló kőoszlopba, amelyen már - mint az a civilizált világban szokás - ott olvasható a felirat: Faust. Ahogy az előadás kezdetén a földbe ásott Faust helyzete, a zárójelenet antik oszlopsora is emberi civilizációnk metaforájaként hat: az ember nem menekülhet el sehová, üzeni az előadás, még a múltjába sem - csak elpusztulhat.

A zárókép a maribori Faust-koncepció másik tartópillére (az első természetesen a kezdőkép volt). A harmadik kulcsjelenet ívként fogja egybe a kezdő- és a záróképet: ez Homunculus születése. Az új ember Pandurnál nem lombikban születik meg, hanem öntvények gyártására használatos modellből - ,,módliból", mondaná a szakzsargon. A színpad előterében álló hatalmas kőtömb kettéválik, s így lép ki a formából az új ember: robotot és katonát egyformán idéző, lélek nélküli csinálmány. Íme, hangzik Pandur vádja, ezt tudjuk produkálni mi, emberek, nem csoda, ha képviselőnk, Faust kőoszlop-sírba kerül.

A nézőnek, hogy szomorúságát némileg oldja, nem marad más hátra, mint hogy emlékeznék a romantikusan színes forgatagra, a csodás látványra, amely szertelensége, kiismerhetetlensége ellenére is vonzóbb annál a jövőnél, amelyet az előadás modern Homunculusa ígér.

A Faustról aZt tartja a fáma, hogy olvashatatlanságánál csak előadhatatlansága bizonyosabb. Hogy olvashatatlan-e, azt döntse el mindenki maga, de hogy nem előadhatatlan, azt Tomaž Pandur koncepciózus rendezése kétségtelenné teszi.

BÓTA GÁBOR

DIÁKOS, VÁSÁRI UNIVERZUM

A DOKTOR FAUST AZ ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZBAN

A színpadon, mint mutatósan avított kiállítási tárgyak, mozdulatlanul láthatók a bábuk. Végignézhetjük valamennyit. Maguk elé meredő faarcuk, színes köpenyük, élettelen mozgatópálcájuk mélyen gyökerező titkokat sejtet. Egy tömbből faragott bambaságuk, hangsúlyozottan egyszerű lényük talán túl kedvesen mesebeli. Romantikusan dekoratívak, szemet gyönyörködtetően tetszetősek ezek a figurák. Az előadás kezdetén szinte alig észrevehetően, lassú komótossággal forogni kezd a színpad jobb oldalán elhelyezett földgömb. Az univerzum fokozatosan megelevenedik. A fehér egyeningben elénk lépő színészek méregetik a bábukat, szemeznek velük, átadogatják egymásnak őket. Mintha most dőlne el, ki melyik szerepet fogja alakítani. A színészek hozzámérik hús-vér lényüket a finom érzékenységgel kézbe vett figurához. Mintha előzetesen megmérkőznének vele, fölmérik tekintetét, a veséjébe akarnak látni. A diákos szereplők maguk is tudásszomjasak, mint Doktor Faust. Azért veszik kézbe a bábukat, hogy jobban megismerjék saját magukat, hogy élettapasztalatot gyűjtsenek az általuk eljátszott történetből.

Istenként teremtenek a maguk számára egy világot. Ugyanakkor vásári kikiáltóként, képmutogatóként demonstrálják számunkra tapasztalataikat. Pajkos élvezettel csinnadrattáznak, szolgáltatják a zenét a nézőtér bal szélén elhelyezett kereplőkkel, változatos zajkeltő eszközökkel, szélgéppel. Ugyanakkor rémülten veszik észre, hogy a történet függetlenedik aka ratuktól, mint' ahogy például egy másik bábszínházi produkcióban, *A katona történetében* látjuk: a figura fittyet hány mozgatójára. Mefisztofelész utoljára elevenedik meg Flaust többszöri hangos hívó szavára; eddig a többiektől elzárva, vitrinbörtönében pihent, s most kárörvendően okos, magabiztosan hideg nevetéssel indul hátborzongató útjára.

Nem Goethe *Faustját* látjuk. Részletek ugyan hangzatnak el a műből, de ugyanúgy Lenautól, Marlowe-tól és a Spies nyomán készült népkönyvből is hallunk az előadásban mondatokat. A cselekmény két szálon fut. Az egyik Mefisztofelész szerződése a tudásra szomjas, a szabadságot heroikus, vergődő küzdelemben kereső Fausttal, a másik szál pedig profánabbul harsányabb, komikusan pimasz