

THOMAS IRMER

# A modernség múzeumában

■ PETER STEIN MONUMENTÁLIS FAUSTJA BERLINBEN ■

**E**z a *Faust* – az ember alig hinné – ősbemutató. Pontosabban most fordul elő első ízben, hogy egy hivatásos színház a goethei mű mindkét részének teljes szövegét adja elő. A *Faust* második részét 1876-os weimari teljes előadása óta mindig csak többé-kevésbé lerövidített átdolgozásokban játszották. A jelenleg meglehetősen paradox, hiszen éppen ez a kétrészes dráma számít egyrészt a német színpadi irodalom örök érvényű műalkotásának, másrészt Goethe végrendeletének. Peter Stein *Faustja* – amelyet vagy hétvégi maratonként, vagy „szusiként” egy teljes hét estéire elosztva játszanak – a maga huszonkét órás időtartamával talán a legigényesebb és leghosszabb, de mindenképpen a legköltésesebb produkció, amelyet valaha Németországban láttak. Harmincmillió márkába került, Stein külön e célra alapított együttest, és a ma hatvannégy éves rendező néhány évet szentelt ennek a tervnek, amely egész életén át foglalkoztatta. Vajon sikerrel járt-e, és nyert-e a vállalkozáson a közönség? Ez az a kérdés, amelyre sem igennel, sem nemmel nem lehet válaszolni.



Christine Oesterlein és Corinna Kirchhoff (Helena)

Sok németországi – és még inkább külföldi – színházbarát nem érti, hogy a hannoveri expón 2000 júliusában lezajlott bemutató után miért ontották a német napilapok a kaján és mindentől megsemmisítő kritikákat. Lehet, hogy ennek híre külföldre is eljutott, ezért írásomat néhány idevonatkozó magyarázat kísérettel kezdem, amelyek egyszer csak már érintik saját, az előadásra vonatkozó mondanivalómat is. Egy ilyen szerű produkció ugyanis, bár létrehozásának folyamata nemigen nyílik meg a külvilág előtt, nem értékelhető a maga előtörténete és keletkezésének feltételei nélkül.

Peter Stein a kilencvenes évek eleje óta a nyilvánosság előtt újra meg újra népszerűsíteni igyekezett a maga *Faust*-projektjét.

Egy elhíresült jelenetben a tévékamera előtt öklével az asztalra csapott, és így kiáltott: „Az ördögbe is, meg akarom rendezni a *Faustot*.” \* Ez lehetne pusztán csak mulatságos, ha nem jelenék benne egyszerre az igazság is, hogy ha valaki Németországban ezt vagy azt a színdarabot, de különösen a *Faustot* színre akarja vinni, legalább valamilyen okkal vagy indítékkal illik szolgálnia. Stein azonban e tekintetben nem adta ki magát. Úgy vélte, érje csak be a nyilvánosság az első teljes előadásra való utalással; legföljebb még a tizenkétezer-százötz verversorhoz szükséges magas iskolázott beszédkultúrát emelte ki. A berlini Schaubühne, amelynek nevével Stein művészi pályája elválaszthatatlannul összeforrt – és ahol utoljára, több mint tíz évvel ezelőtt, Koltès *Roberto Zuccóját* rendezte –, e tervhez nem állt rendelkezésre. Stein ugyanis feltételül szabta, hogy munkájához két teljes évadot kér, egy évet a próbákra és egyet az előadásokra – ezt pedig a Schaubühne vezetése nem fogadhatta el. Így hát a rendezőnek kellett megteremtenie a maga színházi struktúráját, amelynek megvalósításával az elgondolásban rejülő fausti elem, hogy úgy mondjam, máris halálra győzte magát. Az első tervek valamilyen nagy berlini teremhez kötődtek, és húszmillió márká fejében – amely összeg egy tekintélyes részének a berlini kulturális szubvencióból kellett volna befolynia – a mester kész volt rá, hogy a tettek mezejére lépjen. A főváros politikusai óvatosan mérlegeltek, mert ha elszánják magukat a steini mega-*Faust* támogatására, ez, tekintettel számos berlini színház sivár pénzügyi helyzetére, kultúrpolitikai éppoly kockázatos lett volna, akár egy anyagi okokból bekövetkezett színházbezárás – és éppen egy ilyen eset, a híres Schiller-Theater 1993-as bezárása keltett akkora felbolydulást, hogy a berlini politika mindmáig nem tért magához belőle. Steinnek tehát más segítő társak után kellett néznie: igazi szponzorokra volt szüksége, akiket végül a nagyipar időközben létrejött ambiciózus kulturális alapítványai és a Deutsche Banknál talált meg. Ők állták a költségeket abban a reményben, hogy hamarosan meglesz a helyszín is, ahol a teljes *Faustot* először próbálni, utána pedig játszani lehet.

Ha a kritikának Steinhez való viszonyát lélektanilag meg akarjuk érteni, további fontos támpontnak Hannover városa kínálkozik. A 2000. évi expó, az első, amelynek színhelye Németország volt, felajánlotta, hogy Stein projektjét fölveszi kulturális programjába. A mester meg is kötötte a paktumot, no nem az ördöggel, de mindenesetre egy olyan intézménnyel, amely Németországban a sok más okból gyanakodva szemlélt expó miatt nem örvendett a legjobb hírnévnek, és amelyet korábban Stein maga is kigúnyolt, utalva rá, hogy az expó kulturális programja nem más, mint „zsákbanfutas és hurkafalás”, egyszerre a legolcsóbb vásári mulatság. Az expó valóban gigászi bukás lett, s jóval alatta maradt mind a közönség, mind a rendezők várakozásának. A *Faust* ugyan megtalálta itt a szükséges pénzt s az ideiglenes tartózkodási helyet, de a kontextus egészében mégiscsak alkalmatlan volt egy olyan vállalkozáshoz, amely a maga művészi autonómiájára hivatkozik, ám adott esetben mégis csupán a kiállítási park egy részeként hathat. Emellett Bruno Ganz, *Faust* alakítója egy próba közben bekövetkezett balesetben súlyosan megsérült,

és ekkor már csak arról volt szó, hogy a *Faustot* mint expó-projektet mindenáron meg kell menteni. A fiatal Christian Nickel, az ifjú Faust alakítója beugrással átvette az egész szerepet – ami szemmel láthatóan nehezére esett. Színházban a premiért valószínűleg elhalasztották volna; a vilákiállításra már nem lehetett lemondani. Az olyan produkció, amelynek kiadásai megegyeznek egy közepes méretű film költségvetésével, nagyjából olyan mozgékony, mint egy dinoszaurusz, és ilyen esetben a legtöbb, ami még elérhető: egyenesen megállni a rengő pallón.



Mephisto: Johann Adam Oest

„A *Faust* második részével egész életemben viaskodtam. Tizenhat éves fejjel olvastam el, és éppúgy nem érttem, mint később germanisztika szakos hallgatóként. Azt természetesen tudtam, hogy a *Faust II.* nagyszerű mű – ezt elvégre mindnyájan tudjuk. Csak ami benne áll, az nem világosodott meg. Később mint fiatal színigazgató újabb kísérletet tettem, és újfent nem érttem semmit. És hirtelen, egy bizonyos életkort elérve, tudtam már, mit olvasok.” Így hangzott Peter Stein sajtónyilatkozata.

Előjátékunk harmadik pontja, a sokak által obszcénül magasnak minősített produkciós költségek, valamint az expóval

kötött rangon aluli házasság mellett, esztétikai természetű. Pontosabban arról a rendezői felfogásról van szó, amelyet Stein „egy bizonyos életkort elérve” napjainkban képvisel. Stein, aki gyakorlatilag egyik feltalálója volt a német jellegű rendezői színháznak, és aki rendkívül modern olvasataival számos klasszikust fedezett fel újra a színház számára, manapság semmire sem becsüli a rendezői színházat. Most a szöveg darabhű, nyelvben és játékban az eredetivel pontosan egyező betanulása a szent előtte, nem pedig az a mozgalmas rendezői látomás, amely a közönség szellemét és szívét veszi célba. Mármost a német színházban nincs is szebb a stílusok pluralizmusánál, s jó lenne, ha annak, aki Frank Castorffal és Heiner Müllerrel nőtt fel, azért a kései Peter Stein színházához is megvolna a fogékonysága – ahhoz a színházhoz, amelyet a Peter Zadekéhoz és Luc Bondyéhoz való rokonság okán „emberszínháznak” is neveznek, és amelyben főként az utolsó előtti századforduló klasszikusai érvényesülnek emlékezetesen. Kellemetlen tulajdonsága viszont Peter Steinnek, hogy felfogását misszionáriushoz méltó buzgalommal hirdeti, és nem óhajt kétséget hagyni afelől, hogy minden egyéb merő sarlatánság. A sorok között érződik, hogy ezen a fiatal német színházat érti, a maga rendezőivel, szerzőivel és színészeivel, akiknek egyébként számos közös vonásuk van a hatvanas évek pályakezdő Steinjével. A fiatal Bruno Ganz már ekkoriban is Stein színházának egyik protagonistája volt, és a nézők – legalább ők – akkor fogadták kedvezően a *Faust*-projektet, amikor az együttesnek Hannoverből Berlinbe való átköltözése után, novemberben a felépült Bruno Ganz átvette a főszerepet. Ekkorra azonban a napi aktualitási kritika már kikapcsolt, és a bírálók nemigen éreznek készletet a hannoveri nyers ledorongolás felülvizsgálatára. Három hónapos berlini fellépés után Stein szuverén színházi vezetőként áll a közvélemény előtt, és közli, hogy összesen harmincöt, túlnyomórészt fiatal színészekből összetevődő együttese immár úgy belemelegedett a játékba, hogy még további érdekes mellékeltjesítmények várhatók. Ennyiben Stein elérte a célját, sőt projektjét a célon túl is megvalósította. De mi volt tulajdonképpen a cél?

Már ahogy az Arena – korábban egy Spree-parti ipari üzem – hatalmas csarnokába belépünk, felismerhető az elv, amelynek alapján az előadás térbelileg megszerveződött. Egy szabályszerű portálos színpadként ható főszínpad, előtte nagy tribünnel és valamivel távolabb egy változtatható, az előadás folyamán több mint egy tucatszor újonnan elrendezett

játéktér. A két látványtervezőnek, Ferdinand Wögerbauernek (a *Faust I.*-hez) és Stefan Mayernek (a *Faust II.*-höz) az összkoncepcióhoz igazodva olyan térbeli változásokat kellett lehetővé tennie, amelyek a játékidő folyamán gondoskodnak a drámában való változatos közlekedésről. Nyers alapstruktúráját tekintve a *Faust* merő mozgásdramaturgia: a mennybéli prológustól Faustnak a mennyi szférákba való felemelkedésig a darab többé vagy kevésbé fergegetes tempóban halad helyszíneken és korokon át, amelyeket egyetlen színpadon a maguk egymásutániságában alig lehetne ábrázolni. Ekként tehát a néző maga is két színpad között mozog, amelyeknek egyike térszínpadként olyan képlékeny, hogy az ember újra meg újra úgy érzi, merőben új térbe lép – középkor és ókor között, a németföldi gótikus szobától a távoli görög tengerpartig mindig csak néhány lépés az út, míg ott, ahol éppen nem játszanak, a színi világot már ismét átépítik. A két színpad- és tértervező mindig Goethe rendezői utasításából indult ki, mint ahogy Stein előadása egészében is betűhív tolmácsolásnak mutatkozik, és ezt nyíltan meg is vallja.

Mintaérvényűen van megrendezve a többszörös bevezetés. Az Ajánlást – „Közeledtek megint, ti lenge árnyak” – fekete függöny előtt adja elő a mindenkori meghívott díszvendég: Will Quadflieg, Walter Schmidinger és más színpadi hősök emblematikusan jelzik, hogy itt elsősorban a szövegnek kell érvényesülnie. A második keret, az *Előjáték a színházban* – egyszerű deszkaszínpadon, szereptipikus jelmezekben – már rámutat, hogy a játék mindenekelőtt a kimondott szóhoz illeszkedik majd. Végül a harmadik keret, amely mint *Prológus a mennyben* már a cselekmény része, lezárja Stein esztétikai tételezését: a játék szaván fogja Goethét, és egyszerűen előadja az általa írt szöveget, ahelyett, hogy színpadilag értelmezne vagy éppen aktualizálna, vagy pedig nagyszabású illúziókba csomagolná. Odafenn „a mennyben” tehát rudakra aggatott színházi felhők láthatók: ezekben beszélget az Úr az ő arkangyalaival és Mefisztóval.

Következik Bruno Ganz, aki a főszínpadon kísérletezik dolgozószobájá éji homályában a mágius erőkkel. A dikció klasszikus, a díszlet és a jelmez (Moidele Bickel) megfelel a legközkeletűbb elképzeléseknek, összességében tehát színház-történeti jellegű. Ha azonban a Föld Szelleméről vagy időnként további, nem reális jelenésekről van szó, természetesen Peter Stein is folyamodhat olyan eszközökhöz, amelyekről Goethének elképzelése sem lehetett. Ekként a Föld Szelleme nagy formátumú videoképként látható, amelyek

Hans Michael Rehberg kölcsönzi az arcát. Ez jól van megcsinálva, de igazi színpadi varázslatnak nem mondható. Ez volna a kívánatos? Elegendő-e, ha a *Faustot* úgy adják elő, ahogyan megíratott?

Az összhatás szempontjából a kérdésre csak felemás válasz adható. A tragédia első részére nézve a megközelítés elfogadható, sőt az értelmezés teljes hiánya még izgalmas is. A hatvanas évek óta a német kultúrában azelőtt mindig túlfokozott és mitizált Faust-figurát radikális átértelmezéseknek vetették alá. Ezek az átértelmezések többnyire a korszellemmel összehangolt kritikai reakciók voltak a Faust-téma ideológiai felhasználására, tehát maguk is ideológiai természetűnek mutatkoztak. Akár tévelygő értelmiséginek látták a hőst, akár egy német mítosz redukált méretű képviselőjének, a lényeg – akár a törekvést emelték ki, akár a tévelygést – legtöbbször Faust elutasítása volt. Peter Stein Bruno Ganzra úgy játssza Faustot, mintha ez az újabb kori színháztörténet nem is létezett volna, és mintha a kritikai recepciónak ezt a fázisát végre-valahára figyelmen kívül kellene hagyni. Ez az aspektus sikerültnek mondható, és visszavezet egy olyan naivitáshoz, amelyik igen jól illik legalábbis az első részhez: a két, felváltva fellépő Mefisztó jeleneteiben még szellemesnek is bizonyul, a Margit-történettel pedig megkapja a maga epikai kontúrjait. Kevésbé válik előnyére ez az antirendezői színház a második résznek, amelynek nincs ilyen kulturális zengőlapja, és amelynek értelmi összefüggéseiről már a filológusok is annyit vitáztak. Itt a nézőnek többé nem csupán ajánlatokra van szüksége, hanem – jobban, mint bármikor – színpadilag értelmező segítségre is. Valószínűleg még egy Goethe-szakértő is nehezen igazodna el a második rész sokszorosán rejtjelezett jeleneteiben, nem is szólva arról, hogy képes lenne-e rekonstruálni a nagy összefüggést. Ha James Joyce eszményi olvasója az az ember, aki éjjel-nappal olyan hosszasan és lassan olvasna, mint ahogy a szerző a *Finnegan's Wake*-et megírta, akkor Stein publikuma csak azzal emelkednék ennek az előadásnak a magaslatára, ha a rendezővel töltötte volna a *Fauston* való munkálkodásának hosszú éveit. Még az is lehet, hogy a második részhez ennyi is túl kevés és ugyanakkor túl sok lenne, mivel ez a *Faust II.* a maga első teljes előadásában is a kimondott szón túl feltáratlan marad. Gondoljunk csak vissza Stein vallomására: „És hirtelen, egy bizonyos életkort elérve, tudtam már, mit olvasok.”

Teátrális szempontból annyi kvalitással találkozunk, ahány térváltozáttal. A Mefisztók – akik közül Robert Hunger-Bühler valamivel izgatottabban cinikus, mint a

lágább Johann Adam Oest – szellemesen szabják meg a darabban való közlekedés tempóját, és hamar lépnek elő a cselekmény tulajdonképpeni mozgatóivá. Főleg Hunger-Bühler tudja, hogyan csalja elő a vaskos figurát, a nagyszabású humort és a csöppnyi népszínházi elemet a verssorok szövetszerkezetéből, amely a mai fülnek meglehetősen szigorú, de a színésznek nem okoz semmilyen megerőltetést; ő ezen a nagy utazáson a közönség tulajdonképpeni kísérője. Az első rész fiatal Faustja, Christian Nickel – akinek fehér öltönye éppoly makulátlan, mint problémátlansága – az elképzelés szerint ugyan az ellentéte a kezdet és a befejezés megtört össz-Faustjának, nála azonban éppen az kifogásolható, amit Stein a mai fiatalok színházából hiányol: a figura mélysége és a beszédkultúra tökélye. Az ő jeleneteiben a néző inkább a jelenet vizuális atmoszférájával vagy az ellenjátékosokkal foglalkozik. Dorothee Hartinger Margarétája a *Faust*-együttessel túlnyomórészt fiatal színészei között a nagy felfedezés. Az ő esetében Stein megenged magának némi eltérést a színpadi konvenciótól (amire csak nagyon ritkán kerül sor): a börtönjelenetben Margaréta egy parányi kretrecből mászik elő, s ez egyike lesz a valóban szív-bemarkoló pillanatoknak, amikor a megszabott keretek parányi meghaladása nagy energiát szabadít fel. Helénát hűvösen játssza Corinna Kirchhoff, ma a régi Schaubühne hontalan sztárja; neki a rendező operaszerű jeleneteket tervezett, amelyek nem igazán gazdagítják a második rész Faustjának részben erotikus jellegű keresését. Az előadás végén, amikor a prologus mennyboltja spirálként ereszkedik alá, és még egyszer némi varázslatot üznek a produkció hatalmas masinériájával, a rendezés végre megint eljut ahhoz a fajta zártság-hoz, amely korábban, a goethei szöveghez való kitartó ragaszkodás miatt, hosszú szakaszokon át hiányzott belőle. A néző ugyan a császári palotában áll, avagy a színház és a civilizáció eredetének végtelen karneváljához alkot sorfalat, a lovagteremben mégis részt vett a borból és sajtból álló vacsorán, és a gyermek Homunkulusz a maga üvegharangjában éppoly meggyőző és közérthető volt, akár az ismét csak nagyon hatásos, mintegy huszonöt képernyővel tűzből és vízből előállított kozmikus látomás az Égei-tenger sziklás öbleiben. Ám itt, ebben a második részben, amely egy egész vasárnapon át tart reggeltől majdnem éjfélig, a nézőt már csak mint egy spektákulum „spectator”-ját használják. Ugyanezen az úton jár Arturo Annecchino zenéje is, amely az első részben még szinesztéziás összefüggést nyújt a szférikus villódzástól a tisztán kidolgozott

kompozícióig, ám ott, ahol igazán szükség volna rá, akusztikus Hollywooddó lesz, hogy egymáshoz ragassza a mélységesen össze nem függő elemeket. Hangozzék bármilyen keményen: az az intellektuális szubsztancia, amelyet Goethe az utókor-nak lepecsételt csomagban bölcsen hátrahagyott, szöveghű előadásban sem fejthető meg. Igaz, hogy a szöveget az odaadón begyakorlott társulat túlnyomórészt valóban jól, tehát érthetően adja elő, ez azonban úgyszólván valódi művészet nélküli teljesítmény, nem több, mint egy múzeumlátogatás, amely színvonalasan tárja a látogató elé azt, ami elmúlt, de a jelent nem



Ruth Walz felvételei

### Faust: Bruno Ganz

engedi közel. Peter Stein vállalkozása azonban mégsem hiábavaló. Hasonlóra, nagy pénzeknek és feltétel nélküli fáradozásnak ebben az alighanem egyszeri konstellációjában, nemigen lesz többé példa. A *Faust II.* mint semmivel össze nem mérhető világmindenség-tragédia továbbra is könyvdrama marad – és legalább ezzel a bizonyítékkal mostanáig adósunk volt a színházi világ. A mű leghermetikusabb szakaszairól ezután mindenesetre rendelkezésünkre áll majd néhány kép. Istennek és Peter Steinnek hála: ismét új utazásokra indulhatunk.

Fordította: SZÁNTÓ JUDIT

\* Utalás a „Faust” szó eredeti jelentésére, az „ököl”-re. (A ford.)