



Faluhelyi Krisztián

Pocsékolja az idejét színházra!

A BERLINI THEATERTREFFENRŐL

Megújult vezetés köszöntötte a 2012-es Theatertreffent: a találkozózt 2003 óta irányító és tavaly leköszönő Iris Laufenberg helyét Yvonne Büdenhölzer vette át, míg a programnak otthont adó Berliner Festspiele intendánsa Joachim Sartorius távozásával Thomas Oberender lett. Komolyabb koncepcionális és szemléletbeli változások – egyelőre – nem követték e váltást, persze ezt inkább majd az elkövetkező évek alapján ítéelhetjük majd meg.

Waste your time!

Az idei válogatás egyik legtöbb kérdést felvető sajátossága az előadások egy részének extrém hosszúsága, illetve rövidege volt. A majd ötórás *Platonov* mellett láthattunk egy nyolcórás *Faust I+II*-t, és a *John Gabriel Borkman* akár tizenkét óráig is elhúzódhat, míg a másik oldalon a *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* és a *Before Your Very Eyes* nem éri el a másfél órát sem. A fesztivál beszélgetésein persze elsősorban a hosszú előadásokat érintették. Rögtön hozzá kell azonban tenni, hogy az egyes produkciók során egészen másként tapasztalható meg az idő folyása. A *Platonov*ot egyetlen szünettel, míg a *Faust*ot hárommal játsszák; az első a háromórás első rész után következik, jó egy órán keresztül tart, és ezalatt a büfében külön étel-ital várja a közönséget. A *John Gabriel Borkman* viszont szünet nélkül zajlik, ám a néző bármikor elhagyhatja a nézőteret, és bármikor vissza is térhet oda, azaz ez utóbbi elsősorban abban különbözik az első kettőtől, hogy nincs szigorúan koreografált és mindenki számára kötelezően érvényes lefolyása. Ez egyébként a nézőktől függetlenül magára az előadásra is érvényes: a *John Gabriel Borkman* estéről estére radikálisan változik. Az általam látott napon azzal kezdődött, hogy az egyik színész, aki a nézőtérről csak kivetítőn volt látható, elkezdett hosszasan számolni. Ez legfeljebb negyedóráig volt érdekes, utána azonban – a színész gesztusaitól és beszédmódjától függetlenül – a legkülönbözőbb: „humoros”, „unalmas”, „siralmas”, „fárasztó, egy-egy pillanatra mégis lebilincselő”, „megmosolyogtató”, később az „idegesítő, ám mind-

végig szuggesztív” stb. jelzőkkel írhattuk le. Mindközben a néző is a legkülönbözőbb állapotokat élte át – már egy óra elteltével is, de aki még öt óra után sem tartott több-kevesebb szünetet, az egészen biztosan, bár ilyen valószínűleg nemigen akadt. A délután négy órakor kezdődő előadás ugyanis este kilencig leginkább számolással telt, s csak ezután ment fel a függöny, ekkor lehetett megpillantani először a díszletet, és kezdődött több-kevesebb esemény a színpadon. A maradék hét órában még később is előfordultak „eseménytelenebb” szakaszok – a számoláshoz például újra és újra visszatért a színész, míg hajnali négykor 5200 felé közeledve végül elhalt a hangja.

Az extrém hosszú előadások mögötti szándékot többféleképpen is értelmezték a beszélgetések során. Az alkotók – köztük Nicolas Stemann, a *Faust* rendezője – elsősorban azzal érveltek, hogy az idő nagyvonalú kezelése által ezek kritikusan viszonyulnak a nyugati társadalom hétköznapjaihoz, ahol a munka- és a szabad idő – így a színházra szánt idő is! – szigorúan kontrollált és beosztott. A *Faust* így szándékai szerint olyan előadás kíván lenni, melyre legalább egy fél, de inkább egy egész napot kell szánnia a nézőnek. Ezen idő azonban nem kizárólag „feszült műélvezettel” telik, hanem az evés-ivást, a könnyebb szórakozást, a közösségi életet is magában foglalja. E gesztussal az előadás megidézi a színház antik gyökereit; igaz, arról már eléggé megoszlottak a vélemények, hogy ez mennyire lehet csupán illúzió a mai társadalomban.

Ez a gesztus erőteljesen érződik a *John Gabriel Borkman* mögött is, de azon túl, hogy ez nyitott előadás, azaz a közönség maga dönt arról, mikor és mennyit néz belőle, itt az is kérdéses, hogy miként reagál az eseménytelen pillanatokra (órákra!), hogy feltalálja-e ezekben magát, s hogy miként tolerálja, hogy az idejét rabolják. Vajon mit kezd az elvesztegetett idővel és az abból származó feszültséggel a modern társadalomban élő néző, aki ahhoz szokott, hogy a kifizetett jegy árért cserébe meghatározott idő alatt meghatározott mennyiségű ingerben és élményben részesül? S hogy a modern polgári színház (és művészet) eszményével és hagyományával éppen egy Ibsen-mű előadása kapcsán kénytelen lesz számolni, az már csak ironikus kegyelemdőfés.



S végül egészen más a *Platonov* időtapasztalata: az egyetlen szünettel zajló ötórás előadás lassú tempója a realista-naturalista rendezésnek köszönhetően még inkább kidomborodik. A legapróbb részletekig gondosan kidolgozott produkció inkább egyfajta szemlélődő nézőt igényel, és azzal kísérletezik, vajon a mai ember át tudja-e adni magát egy tökéletesen visszafogott színészi játékkal, rendkívül finom eszközökkel és éppen csak folydogáló tempóval operáló előadásnak, mely a nyolcórás *Fausttal* összehasonlítva jóval nagyobb odafigyelést és koncentrációt igényel.

Újabb trendek a német színházban: a független szféra és a nemzetközi koprodukciónak előtérbe kerülése

Az idő és az előadáshossz mellett azonban olyan tapasztalatokkal is szolgált az ideai találkozó, melyek már a német színház változásaihoz kapcsolhatók, mint például a független szféra előretörése, ami a fesztivál szintén élénken vitatott témája volt. Míg ugyanis a Theaterreffen programját jó negyven évig az intézményes városi színházi struktúra (*Stadttheaterstruktur*) produktumai határozták meg, addig az elmúlt néhány évben egyre több előadást válogattak be a független szférából – tavaly három, az idén ugyancsak három előadás jelzi az alternatív színtér megerősödését: a *John Gabriel Borkman*, a *Before Your Very Eyes* és a *Hate Radio*. A kérdés tehát az, vajon kimerülőben van-e az intézményesen támogatott struktúra, vagy más oka van a független szféra iránti érdeklődésnek.

Milo Rau dokumentarista darabja, a *Hate Radio* kétségtelenül a találkozó egyik legtöbb vitát kiváltó előadása volt. Az International Institute of Political Murder, a Kigali Genocide Memorial Centre és a berlini Hebbel am Ufer koprodukciója az 1994-es ruandai népirtást dolgozza fel, amely során fanatikus hutuk három hónap leforgása alatt majd egymillió tuzit mészároltak le. A nacionalista propagandában jelentős szerepe volt az RTL rádióadónak is, s ennek jár utána Rau darabja. Az előadást dokumentarista jellegű videofelvétel foglalják keretbe: az RTL azóta elítélte kommentáto-

rainak, Valérie Bemerikinek és Georges Ruggiunak, illetve négy túlélőnek a visszaemlékezéseivel kezdődik színészek tolmácsolásában, s az ő reflexióikkal is ér véget. Közöttük élőben a rádióadó egy napja elevenedik meg: miként buzdították gyilkosságra a kommentátorok a hutu lakosságot, milyen szerepük volt a népirtásban; miként jelenítették meg vonzó életstílusként az erőszakot és a gyilkosságot, s miként mutatkozott meg a popzene és a popkultúra erőszakpotenciálja.¹

A *Hate Radio* bevalogatását elsősorban a nyelve miatt érte kritika, az előadás ugyanis francia és ruandai (illetve kinyarwanda) nyelven folyik mindvégig, a néző így hol német feliratok, hol pedig szinkron segítségével követheti az előadást. A válogatók viszont arra hívták fel a figyelmet, hogy a független szféra előtérbe kerülése mellett, azzal párhuzamosan, azzal összefonódva az utóbbi években erőteljes nyitás érzékelhető a nemzetközi koprodukciónak készülő projektek felé is, melyektől ugyancsak nem lehet eltekinteni a válogatás során, és amelyek nyelve ugyanakkor egyre gyakrabban nem német.

A technikai kérdésen túl azonban számos kétely és probléma fogalmazódott meg a darab tartalmával és esztétikájával kapcsolatban is, mégpedig hogy miként vehető össze a válogatás többi produkciójával egy olyan, meglehetősen sokkoló és megrázó dokumentarista előadás, melynek ősbemutatója Kigaliban, Ruandában, az egykori rádióállomás épületében volt, ahol a közönség az utcán állva foglalt helyet, s így arról a helyről követhette – szintén fejhallgatón keresztül – a „darabot”, ahol majd húsz évvel korábban egy táskarádió segítségével tehette volna, ha éppen ott és akkor nem kezdődnek brutális vérengzések, részben éppen annak a rádióadónak a részvételével. A ruandai ősbemutató így részben egy olyan feldolgozási folyamat, melynek során mind a közönség, mind a színészek, maguk is túlélők, újra szembesülnek az eseményekkel, újra átélnek azokat, még ha nem is saját élettörténetüket játsszák – játsszák? – el. Vajon lehetséges-e ezt az előadást Berlinbe importálni, és ami marad belőle a transzport után, az hogyan hat a másik kilenc mellett?

Például Vegard Vinge, Ida Müller és Trond Reinholdsten *John Gabriel Borkman*ja, a jóléti társadalom önnön szórakozási formáinak aláásásával való foglalatosság mellett, mely Ruandából nézve kellemes kikapcsolódás. A Vinge–Müller alkotópáros Ibsen-ságájának negyedik darabja szintén a találkozó egyik, ha nem a legtöbbet vitatott előadása volt. A rendezés meglehetősen szabadon bánik az Ibsen-művel – az általam látott estén konkrétan talán két összefüggő mondat volt fellelhető benne, de egy árva jelenet sem –, a szereplők, a viszonyrendszerek és bizonyos motívumok azonban kétségtelenül onnan származnak, igaz, itt teljesen önálló életet kezdenek élni. Erhart magányos gyermekkor, a rettegetés és a megfélemlítettség érzése egy erőszakos anya és nagynéni árnyékában, a polgári társadalom elleplezett visszája egy groteszk, karikatú-

Hate Radio



Daniel Seiffert felvétele

¹ A teljes előadás megtalálható az International Institute of Political Murder honlapján: <http://international-institute.de/?p=345> (a letöltés ideje: 2012. június 30.)



raszerű, parodisztikus ibseni világban ölt testet, melynek létrehozásában nagy szerepük van a kézműves-alapossággal létrehozott bábszínházakra, marionettszínházakra emlékeztető, de egyfajta képregény-esztétikát is megidéző díszleteknek, maszkoknak és jelmezeknek, továbbá a szereplők számítógépes figurákra jellemző mechanikus, darabos mozgásainak, amelyeket nagyon sokszor különböző hangeffektek kísérnek. Dialógusok szinte nincsenek, egy-egy szereplő legfeljebb egy-egy mondat mániákus ismételtetéséig jut. Az eseményeket így legtöbbször Vinge narrálja, aki egyfajta játékmesterként, cirkuszi porondmesterként funkcionál.

Az ibseni szálokon túl azonban számos egyéb esemény is történik a színpadon: háború, katonai megszállás, tömeges gyilkosság és vérfürdő – természetesen elképesztő mennyiségű vérrrel –, az ezekhez fűzött asszociációk pedig Wagnertől (*Az istenek alkonya*) egészen Breivik tavaly nyári ámokfutásáig terjedtek. Wagner egyébként nem véletlenül jutott sokak eszébe: az előadás leginkább tőle kölcsönöz – igaz, rajta kívül a paletta Mozarttól az A-háig terjed –, egyes jelenetek konkrét Wagner-operákra is utalnak, illetve amennyiben valamiféle összművészeti elgondolások is meghúzódnak az előadás mögött, úgy megint csak Wagner árnya lebeg felette.

Vinge, Müller és Reinholdsten azonban korántsem éri be ennyivel: az eseményeket nem korlátozzák a színpadra, a díszletek közé, hanem időről időre a nézőteret, az előteret, a nézőtérre vezető folyosókat is bevonják a játéktérbe. Vinge jó félórás ámokfutásának a nézőtéri panelok és burkolatok látják a kárát, az előadás elején hosszan számoló színész a nézőtéri bejárat melletti kis szobában ülve előben is követhető néhány üvegablakon keresztül, míg a nézőtéren csak kivetítőn keresztül látható. A színpad és a nézőtér határainak elmosásán túl az előadás performatív karaktere is erőteljesebben nyilvánul meg – egyesek szerint a számolás aznap este azért tartott több mint öt órán át, mert egy feldühödött néző két óra után rá akarta borítani a számoló színészre a szoba válaszfalát –, ám a közönség inzultálása ezzel együtt is bizonyos határokon belül marad. Amikor Vinge dühödten darabokra trancsírozza a nézőtér burkolatát, a közvetlen közelében ülők meg-megrezzennek, ám végül senki nem sérül. Amikor a szájába kezd vizelni, néhányan menekülőre fogják körülötte, ám végül a helyükön maradtak is szárazon megússzák. Amikor az egyik jelenet legyilkolt tömegét felszólítja, hogy szeretkezzen a közönséggel, senki nem kerül közelebbi kontaktusba a színészekkel, legfeljebb a testüket borító festékekkel. S bár látjuk Vingét ecsettel az ánuzában képet festeni, a szemé-



William Menke felvétele

FENT: John Gabriel Borkman
BALRA: Before Your Very Eyes

Philippe Deprez felvétele

remszörzetét leborotválni, a provokáció és gesztusai is inkább parodisztikusak.

A fentiekkel ellentétben az 1994 óta működő Gob Squad brit-német alkotócsoport *Before Your Very Eyes* című előadását már jóval kevesebb vita övezte. Igaz, nem kísérletező, hanem sokkal inkább jól összerakott, feszes tempójú és szórakoztató előadásról van szó, mely a technikai lehetőségek kreatív alkalmazásával (kivetítő- és kamerahasználat) is mindvégig leköti a nézőt. A rövid, hetvenperces darab elsősorban azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy szereplői gyerekek voltak, s az ő perspektívájukon



keresztül jelenik meg az idő múlása. Az előadás elején hét tizenéves videofelvételről két évvel korábbi önmagával szembesül: mik voltak számukra fontosak, miként gondolkodtak a világról, és milyen elvárásaik voltak az élettől? A felvételek már két év távlatából is megmosolyogtatók, a következőkben pedig azt próbálják meg elképzelni, hogyan alakul az életük 20-30 vagy éppen 50 év múlva, vajon mi valósul meg az elképzeléseikből, s vajon hogyan fogják majd akkor látni egykori önmagukat. Az előadás bája a fentiek mellett humorából, finoman ironikus zenehasználatából és a fiatal színészek profi játékából is fakadt.

Az intézményes szféra

S még ha a találkozói diszkussziói sok esetben a független szféra ünneplése körül forogtak is, a hét kőszínházi előadást szemlélve korántsem állítható, hogy az intézményes szféra egyhangúbb, színtelenebb vagy

kevésbé kísérletező lenne. Igaz, az sem, hogy garantálna egy bizonyos minőséget.

Meglehetősen sok kritika érte például Karin Henkel leszbikus fantáziákat kergető *Macbeth*-jét Jana Schulzcal a címszerepben a Münchner Kammerspiele előadásában, pedig az alapgondolat nem eleve halva született. Igaz, a nemi szerepek felcserélésével való játék – pláne Shakespeare-nél – önmagában nem kimonodottan originális ötlet, de nem is ezzel volt a probléma. Ellenben nem igazán érződött, hogy alaposan és átgondoltan ki lett volna dolgozva, a minimális kreativitást is mellőző díszlet és a mérhetetlenül gyenge színészi játék pedig nemhogy kitöltötte, inkább tovább mélyítette a hézagokat.

Ugyancsak keveseket hozott lázba a bonni Ibsen-előadás, *A nép ellensége*. Lukas Langhoff rendezése leginkább egy számos – s még csak nem is a legaktuálisabb! – trendet meglovagoló biztonsági játék egy francia-szenegáli színés bőré színésszel, Falilou Seckkel



Julian Röder felvétele

1.



Thilo Beu felvétele

2.



Julian Röder felvétele

3.

1. Macbeth
2. A nép ellensége
3. Megtisztulva/Szomj/4.48 pszichózis
4. Platonov
5. Faust

től, a dialógusoktól s végül a figuráktól is –, hogy végül csak a nyelv és a képek maradjanak. Simons a *Megtisztulva* rendezésében gyermekek – vagy inkább infantilis? – nézőpontból, naivitással és rácsodálkozással, nem ritkán humorral szemléli az erőszak kérdését, a *Szomj*ban már eltűnnek a valóságra vonatkozatható referenciák, s elsősorban a szöveg zeneiségét próbálja kiemelni a hangzása által, míg a *4.48 pszichózis*ban végül egy kamarazenekar kerül a színpadra, s kíséri a Sandra Hüller egészen kivételes előadásában megszólaló, jórészt lírai monológot. A letisztult, minimalista színpadi világ és színészi játék elsősorban a Kane-recepció tekintetében érdekes, amennyiben – talán nem először, de ezúttal radikálisan – elkanyarodik a sokkoló, az erőszakot a középpontba állító rendezésektől. A három darab így módon való összekapcsolása ugyanakkor nem volt problémamentes. Egyrészt az előadás lüktetését tekintve – az első két darabot magába foglaló, meglehetősen vontatott és kevésbé érdekfeszítő első felvonást (amelyet az egyik előadáson

a főszerepben – amire a rasszizmus és a posztkolonializmus kérdéseivel foglalkozó diskurzusok pró és kontra egyaránt rögtön rá is haraptak –, élőben játszott, nagy népszerűségnek örvendő zenével (Tocotronic), társadalomkritikai problémák megpendítésével. Végül még az NDK iránti nosztalgia csatasorba állítása sem marad el. Az előadást átgondolatlan, összetákolbarkácsolt fércműnek bélyegző kritikák leginkább azért érdekesek, mert felvetik a kérdést, vajon a posztdramatikus színház válik-e egyre inkább elégtelenné, vagy csak eredetibb ötleteket igényel a bejáratott klisék helyett.

A szintén Münchenből érkező *Megtisztulva/Szomj/4.48 pszichózis* fogadtatása is vegyes volt, ám fel sem merülhetett, hogy fércmunka. Johan Simons Sarah Kane utolsó három darabját kapcsolta össze egyetlen előadássá, így próbálva érzékeltetni azt a folyamatot, melynek során Kane folyamatosan válik meg a színház legalapvetőbb elemeitől – a cselekménytől, a jelenetek-



Georg Sourek felvétele

pázik. A kertből madárcsicsergés – később kakaskukorékolás – hallatszik, a déli napfény finoman világít át az üveglakokon. A szalonba lépő figurákon ugyancsak korhű ruhák. Egyes jelenetek párhuzamosan zajlanak a tér több pontján, a háttérben állandóan egy-egy család szöszmötöl – korántsem látványosan, éppen csak végzi a dolgát: terít és leszed –, mindeközben a színészek még csak egy kósza pillantást sem vetnek a közönség sora felé. Az események éppen abban a tempóban zajlanak, ahogyan ma elképzelhetjük a korabeli Oroszországot. Hermanis előadása olyanira pontos és a legapróbb részletekig kidolgozott, a színpadot és a nézőteret elválasztó negyedik fal oly szilárdan áll, hogy ehhez hasonlót nem gyakran láthatunk színpadokon – én speciel még soha nem láttam, s valószínűleg a német közönség sem. Ott, ahol rendezőgenerációk évtizedeken át dolgoztak azon, hogy azt a bizonyos falat elbontsák, s a mai napig ódzkodnak a helyreállításától, ott Hermanisnak ezzel a gesztussal mégis sikerül teljesen elvarázsolnia a nézőket.

Egészen más eszközökkel és stílusban, de ugyanezt teszi *A spanyol légy* (Die spanische Fliege, pontosabban Herbert Fritsch rendezésében: Die [s]panische Fliege), ami a zseniális színészi játéknak köszönhetően két óra fergeteges szórakozás – s ez részben a Theaterpreis Berlin idei díjazottjának, Sophie Roisnak is köszönhető. Franz Arnold és Ernst Bach majd száz éve bemutatott bohózatának a közép-

4.

egy nézői közbekiabálás és taps is alaposan kizökkentett) rendkívül briliáns, magával ragadó második felvonás követte –; másrészt a trilógiává összekapcsolt három darab – de legalábbis az első kettő – nagyrészt elvesztette arcukat, illetve szinte teljesen nélkülözte a drámaiságot.

Rendkívül érdekes tapasztalatnak bizonyult Alvis Hermanis *Platonovja* a bécsi Akademietheater előadásában. Hermanis tökéletes realista-naturalista rendezése – a maga öt órájával – tulajdonképpen meglehetősen álmosító és erőteljes figyelmet igénylő előadás, gondolatilag nem sok kihívással, de... A színpadon egy tökéletes XIX. század végi orosz szalon pom-

Krafft Angerer felvétele



5.

pontjában egy nyárspolgári környezetben játszódó házasságtörés áll, amit a köztisztelőnek örvendő férj huszonöt éven keresztül sikeresen titkolt szigorú erkölcsű felesége előtt. A huszonöt évvel korábban szőnyeg alá söpört úgy most stílusosan onnan is bukkan elő újra, egészen pontosan egy, a színpadot teljes egészében beborító hatalmas perzsaszőnyeg ráncából, redőiből, gyűrődéseiből. Innen lépnek színpadra a szereplők, innen kerülnek napvilágra újabb és újabb múltbeli titkok, ezek szülik a félreértéseket, és bennük keverednek össze végképp kibogozhatatlanul a történet szálai is. A két óriási gyűrődés a színpad hátterében egy trambulint rejt magában, így aztán ki-ki a maga módján – a redőkön átugorva vagy éppen azokat megmászva, egy szaltó vagy egyéb akrobatikus mutatvány kíséretében – bukkan fel. A színészi játék egésze – a mozgás, a gesztusok, a mimika, a beszédmód – erősen stilizált, eltúlzott, groteszk, mint ahogy Fritsch két tavalyi darabjában is, s ehhez illeszkednek az élénk színű kosztümök, a feltűnő parókák és a maszkyszerű smink. Fritsch rendezése a századelő nyárspolgári világának harsány karikatúráját rajzolja meg, melyben – bármily banálishan hangozzék is – a tisztesség és a becsület álszent homlokzata mögött a figurák nagy részét a pénz és a szexualitás mozgatja.

Ugyancsak a Volksbühne előadása volt a találkozó egyik legizgalmasabb darabja, René Pollesch *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* című, alig hetvenperces előadása. Egyszemélyes monológ Fabian Hinrichszel – alakításáért megkapta az idei Alfred Kerr-színészdíjat –, akit egy tizenöt fős profi tornászcsapat egészít ki mint a kapitalizmust reprezentáló mozgáskórus. Pollesch Brecht befejezetlenül maradt és a recepcióba csak meglehetősen későn bekerült *Fatzer*-törredéke (*Az egoista Johann Fatzer bukása*) mentén, illetve egyéb szövegek és utalások felhasználásával (*Kurázs mama, A kommunizmus dicsérete*) az individualitás lehetőségét és annak a közösséghez való viszonyát vizsgálja a kapitalizmusban. Pollesch rendezésében és Hinrichs előadásában szinte alig-alig dönthető el, hogy az elhangzó „tények”, problémák, kritikai megjegyzések miként értendők és kezelendők. Humorral és nyugalommal? Aggodalommal, dühvel és haraggal? Iróniával és cinizmussal? A meglehetősen összetett és többrétegű szöveget ráadásul tovább árnyalja a színpadi mozgás (a kapitalista kórus akrobatamutatványai), a zenehasználat (Bruce Springsteentől az Alphaville-en át egészen Michael Jacksonig), végleg elbizonytalanítva a nézőt a tekintetben is, hogy hol helyezze el a darabot a pusztá szórakoztatás és a politikai színház között.

S bár a Theatertreffenen nincs legjobb előadás, rendezés, színész stb., a 3Sat-díjat elnyerő *Faust I+II*-t nem lehet másként felevezetni, mint hogy minden biztonnyal nemcsak az idej, de az elmúlt évek legnagyobb formátumú produkciója. Nicolas Stemann és a hamburgi Thalia nyolcórás előadása egy évig készült. Stemann számára a legnagyobb kihívást részint a második rész színpadra állítása jelentette – amihez tisztázni kellett, hogyan viszonyul az az elsőhöz –, részint az, hogy miképpen látjuk ma Faust figuráját. A gigantikus munkát olyan professzorok segítették, mint

Gerhard Mack, Christoph Binswanger, Manfred Osten, Gernot Böhme vagy Erwin J. Haerberle, akik természettudományi-quantumfizikai, közgazdaság-tudományi, kultúrtörténeti, filozófiai és szexuáلتudományi szempontból vizsgálták Goethe művét. A legizgalmasabb felismerések arra mutattak rá, miként van jelen Goethe művében az a történelmi folyamat, melynek során az alkimiát felváltja a gazdaság. Miként húzódnak meg – igaz, egy síkváltással – a gazdasági folyamatok mögött a mai napig az egykori alkímia szándékai, amennyiben mindkettő célja az „aranycsinálás” révén az idő legyőzése, az örökkévalóság elérése, azaz az emberi határok átlépése. Miként jelennek meg már kétszáz évvel korábban Goethénél a mára globális dimenziókat öltött válság jelei. Stemann legfőbb kérdése tehát, hogy hogyan ítélt meg ma a minden határt átlépni szándékozó türelmetlen tudásvágy, a fejlődés, a világban tapasztalható gyorsulási folyamatok motorja, amely szüntelen előretörekedve nem látja a maga mögött hagyott áldozatokat és törekvései árát, s amely pillanatnyi és közvetlen céljait követve nem kérdezi, van-e hosszú távú haszna annak, amit tesz.

Az első részt – Faust, Mefisztó és Margit belső monológjaként szemlélve – három részre osztja Stemann, aszerint, hogy melyik harmadban melyikük szerepe a domináns, így minden szerep a darab egy-egy harmadában mindig csak egyetlen színész előadásában kel életre: a darabot Sebastian Rudolph (Faust) kezdi, második harmadát Philipp Hochmair (Mefisztó) szájából halljuk, és legvégül Patrycia Ziolkowska (Margit) fejezi be. Az első rész abszolút letisztult formavilága a szöveget és annak értelmezését helyezi előtérbe, mégpedig úgy, hogy bizonyos kulcsmondataihoz („Ó jaj, a filozófiát...”; „Igy élni már eb sem kívánna...”; „Kezdetben volt a szó...”) újra és újra visszatérnek – rákérdezve, elbizonytalanodva, elgondolkodva. Ehhez igazodik a jelzésszerű, minimalista díszlet is.

A második rész viszont már a posztdramatikus színház és a Jelinek-darabokon edződött stemanni esztétika teljes eszköztárát felvonultatja: mielőtt még bármi elkezdődne, a rendező összefoglalja a német (!) közönségnek, mi fog történni a következőkben, majd maga Goethe is színpadra lép. A történet mellett videokivetítőn a *Faust*-értelmezésekbe is betekinthe-tünk, míg a színpadon hol a posztdramatikus színház, hol pedig a gazdasági válság kérdéseit feszegetik. A díszlet a dizájnos lakótelepi játszótértől egészen a futurisztikusabb színekig terjed, s mindvégig folyamatosan változik, miközben a Europe *The Final Countdown*-ját Händel *Lascia ch'io piangá*ja váltja. Stemann rendezése tökéletesen illeszkedik a két rész recepció-történeti megítéléséhez is: míg az első rész klasszikusabb, komolyabb és teljesen letisztult formát kap, addig az inkább az avantgárd által értékelt második rész színpadi megvalósítása totálisan eklektikus stílusú. Stemann *Faust*jában azonban az az igazán lenyűgöző, miként tudja megszólaltatni a német irodalom kétszáz éves klasszikusát, miként tudja a XXI. század elején számunkra aktuálissá és izgalmassá tenni anélkül, hogy bármi módon lebutítaná vagy elseké-lyesítené.