

Hermann Zoltán

# Faust öregszik

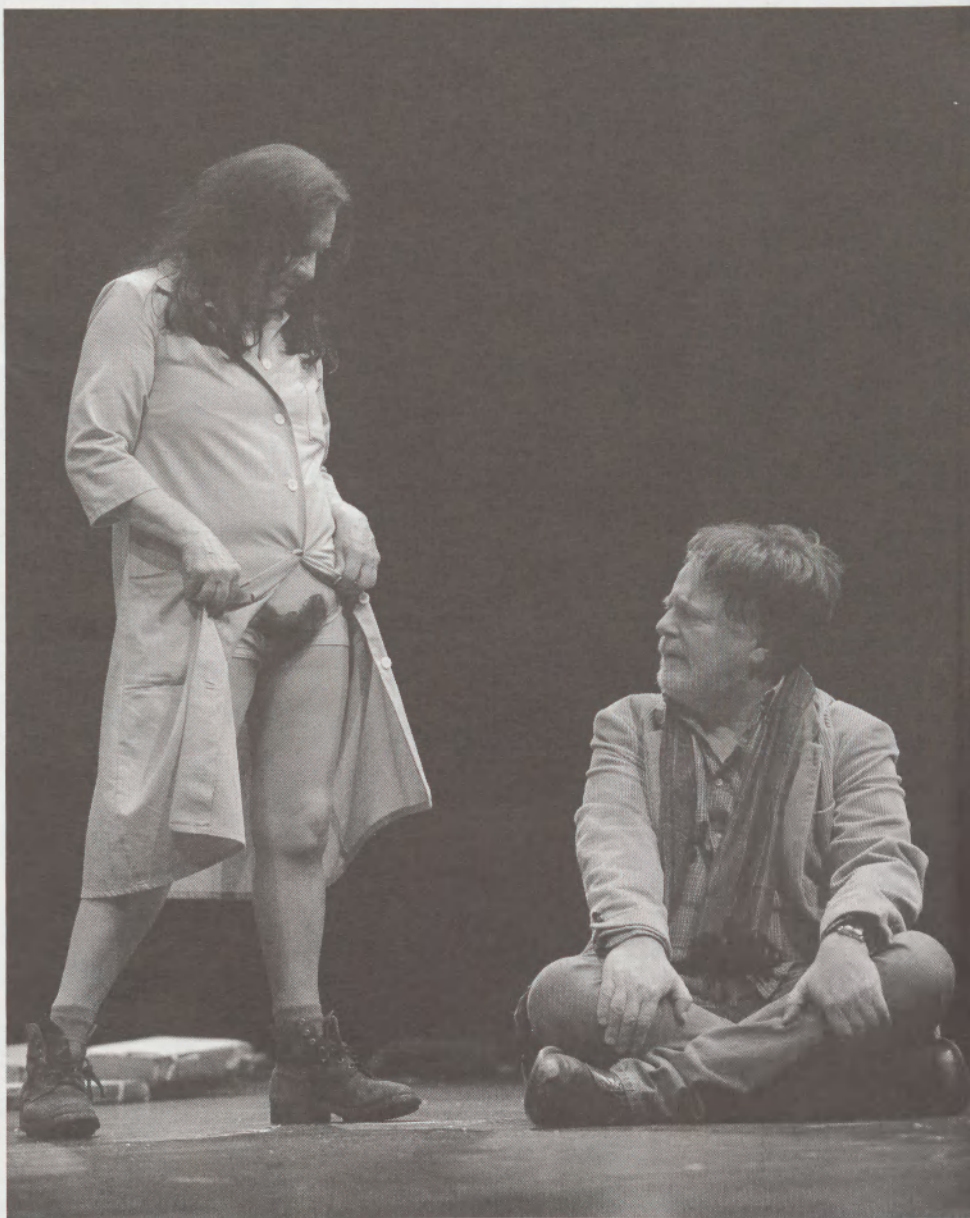
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *FAUST I-II.*

„H olnap harminchat éves leszek, és belépek a harminc-hetedikbe. A fiatalság elmúlt. Ez nem baj. Mi változott bennem? Valószínűleg öregember és gyermek vagyok egyszerre. De most mint öreg azt mondom: a világ még jobban megváltozott. Lehet, megadatik nekem, hogy amikor eljön az idő, méltósággal hagyjam itt.”

Ezt nem Goethe mondta. Pedig mondhatta volna. Nem a most negyvenegy éves Schilling Árpád, a Katona József Színház *Faust*-bemutatójának rendezője, nem a Mephistophelest játszó, ötvenhat éves Kulka János, és nem az éppen ma, amikor a kritikát írom, április 29-én hatvanadik születésnapját Faust szerepében ünneplő Máté Gábor. (Isten éltesse Máté Gábort! – még ha ez az Isten a Schilling-féle *Faust*ból most ki is maradt!)

Jerzy Grotowski mondta ezeket, 1969 táján, valamikor az utolsó rendezői munkája, az *Apocalypsis cum figuris* után, amikor hátat fordított a színháznak mint „klasszikus intézménynek”: jó egy évtizeddel a Goethe- és hat esztendővel a Christopher Marlowe-féle *Dr. Faustus* után. Persze lehet, hogy Grotowski mégis Goethe Faustját idézi: „Túl öreg vagyok, hogy játéknak éljek, / S túl ifjú, hogy lehetnék vágytalan. [...] Az isten, mely bennem lakik, / A legbensőmet felkavarja; / Minden erőmön örködik, / De kifelé nincsen hatalma. / Így nekem a létezés nem öröm, / A halált várom, az életet gyűlölöm.” Legalábbis Márton László magyar fordításában, Máté Gábortól ezt így halljuk.

Hogy a Katona grandiózus *Faust*jának elejéről elmarad a mennybéli prólógus, és elmarad az igazgató, a költő és a komédiás „tercettje” is, azzal az előadás bizonyos értelemben leegyszerűsödik. Nincs benne Goethe – ha akarom teologikus, ha akarom csúfondáros – üdvtörténeti példázata az emberről és a dolgok



Monori Lili (Ósanya) és Máté Gábor (Faust)

tudásáról, és nincs benne a *Faust*nak a schilleri morális színház felett ironizáló hangja sem. Az van benne, ami a dramaturg és a rendező rövidítései, óvatos átigazításai után („Drágám, hisz ez a szerelem” – olvassuk Márton László fordításában: „Tanár úr, ez a szerelem!” – mondja Margaréta a színpadon, a szín-

házi kontextust pillanatokra felfüggesztő mondatával benne maradt. Csak az van benne, ami elhangzik. Csak abból lesz kép, és csak annyi, ami ki van mondva. Eleinte ijesztőnek tűnő egyszerűséggel: tiltakozik a „műérzékünk” ellene, mert úgy tudjuk, azt tanultuk a színházban, hogy nincs laposabb, nincs „cikibb”, mint hogy a beszélő színész mozgása, gesztusai egyidejű képpé alakítják, lejátsszák a kimondott szöveget. Faust démonai facebook-portrék, s e nő – vagy ki tudja milyen? – démonok jelenlétét csak Máté Gábor jobb és bal kezének mozgása jelzi. Ha elhangzik a „por” szó, azonnal por száll föl valahonnan, egy könyvkupacból, egy megemelt sapka alól. A kontextusokat, szimbolikus rétegeket összekötözgetni próbáló elménket megbénítja ez a „szövegsház”: a szöveget kezdünk összpontosítani, fókuszálni, látjuk a szöveget mondó embereket és az embereket körülvevő teret, a tér azonban semmi másra nem jó, csak arra, hogy a szöveghez vezessen vissza bennünket. Bennünket, a nézőt; azaz nemcsak a nézőt, hanem a színpadon és a színpad előterében – az első estén a első széksorban és az oldalbejáratok körül – megjelenő színészeket és kórusokat is. A szöveg térbeli játéka, a szöveg által létrehozott tér – a *Faust II.* első része láthatólag és hallhatóan másképpen van hangolva, de erről majd később – voltaképpen a hangforrások és a nézőpontok összezavart, kusza tere. Nemcsak az a fontos, hogy melyik színész mit mond (tartalmilag), hanem sokkal inkább, hogy a tér melyik pontjából mondja és kinek, és legfőképpen hogy egy-egy jelenetben, a nézőtérrel látható térben a beszélő színészek látják-e egymást, vagy sem. (Mellettem és a hátam mögött különben egy idősebb hölgy és két úr végigkommentálják a látottakat. A Schilling Árpád és a díszlet- és jelmeztervező Ágh Márton által majdnem tökéletesen kiürített, fekete, matt „műszaki” tér mint ha kikényszerítené a beszédet, a nézőből is.)

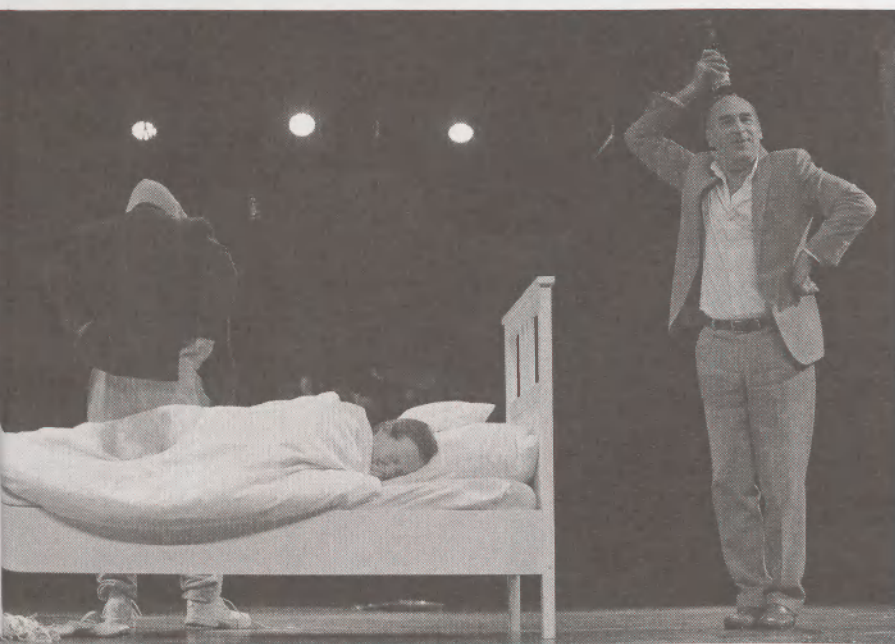
Goethe *Faustjának* két része elég hosszú szöveg ahhoz, hogy Bíró Bence dramaturg rövidítései után is

maradjon benne elég „betű” és elég szó egy kétestés előadáshoz. Különösen mert a „szövegsházai” előadás kiélesíti a hallásunkat, és figyelni tudunk arra, hogy hányszor, ötvenszer–hatvanszor is visszaidézőnek benne szó-ornamensek, a *por*, a *szem*, az *öregség*, a *női* és a *férfi*, és így tovább, ki hány témát képes egyszerre követni.

Alighanem ez a Márton László-féle fordítás erőssége, hogy nem keres költői szinonimákat a szóismétlésekre, ezáltal lesznek követhetőbbek, *nyitottabbak* a szöveg metafora-hálózatai – és persze az is igaz, hogy ettől volt betegesen szép a Vas István–Kálnoky László-fordítás, hogy mindig mindent másképpen akartak mondani, s így kaptunk tőlük egy izgalmas, rébuszokkal teli, de mindvégig *fedett* szöveget. A Schilling-előadásban játszott szövegben pedánsan feljön, felszivarog a kulcsszavak helyén ejtett mély bemetszések a Goethe-szöveg eredeti nyersesége. Ettől drámai. Ami pedig egyszerűen elképesztő, ahogy a színpadon elhangzó szövegből kihallani az első és a második rész fordítása között eltelt húsz-egynéhány évet is. Az első rész ügyetlenkedő, de ironikusra hangolható rímei eltűntek – a *Faust I.* szövege még Petri György nagy bravúrjának méltó párja, pontosan ilyennek hangzott a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján a szintén a Katonában játszott *Mizantrop* idegőrlő rímelése, amit ráadásul a színészek akkurátusan, sorvégtől sorvépig tagolva mondtak –, a *Faust II.*-ben azonban már áttetsző és virtuóz, és még mindig nem hűtlenkedő nyelvjáték zajlik.

Valószínűleg a teljes fordítás legsűrűbb témahálózata a *lát(ás)*, a *tekint(et)*, a *pillantás*, *pillanat* (Goethénél: *Blick*, *Augenblick*) fogalmi köré sűrűsödik. A fausti „Leitmotiv” így egyenesebben fókuszál a mű „klasszikus” problémájára. Az Úr/Mephistopheles- és a színházi konfliktus-előjátékoktól megfosztott szövegben dramaturgiai idézőjelek nélkül hangzik el: „Itt a kezem!! / Ha azt mondom a pillanatnak: / »Olyan szép vagy! Kérlek, maradj!«, /

Úgy bilincseid rám szakadnak, / Úgy a végromlásig ragadj!” Akarva-akaratlanul alakul úgy az előadás – a *szövegsház*nak ez egyenes következménye –, hogy a tekintetek, nézőpontok hálózata és a hang folyton szétválik, majd szétbogozhatatlanul összekapcsolódik, majd megint szétválik. Faust és az ördög például beszél nekünk háttal, a színpad felé; a közönség is kénytelen megfordulni, kicsavarva, tornagyakorlatszerű testhelyzetben figyelni a háta mögött zajló történeteket; oda fókuszálunk – vagy „csak azért sem” oda! –, ahol éppen beszélnek; a színészek nem mindig látják a kórusokat a benyílókbán; egyes kritikák erkölcpásztori minőségükben megnyugodva konstatálják, hogy milyen jó, hogy a gyerekkórus sem látja mindig, mi történik a színpadon; és feltehetőleg ülnek a közönségben olyanok, akik néha „nem mernek odanézni”. Schilling Árpád *Faustjának* több ezer pillanata van – a „pillanatot” másodperces egységekben számolva az ötórányi teljes játékidőben leg-

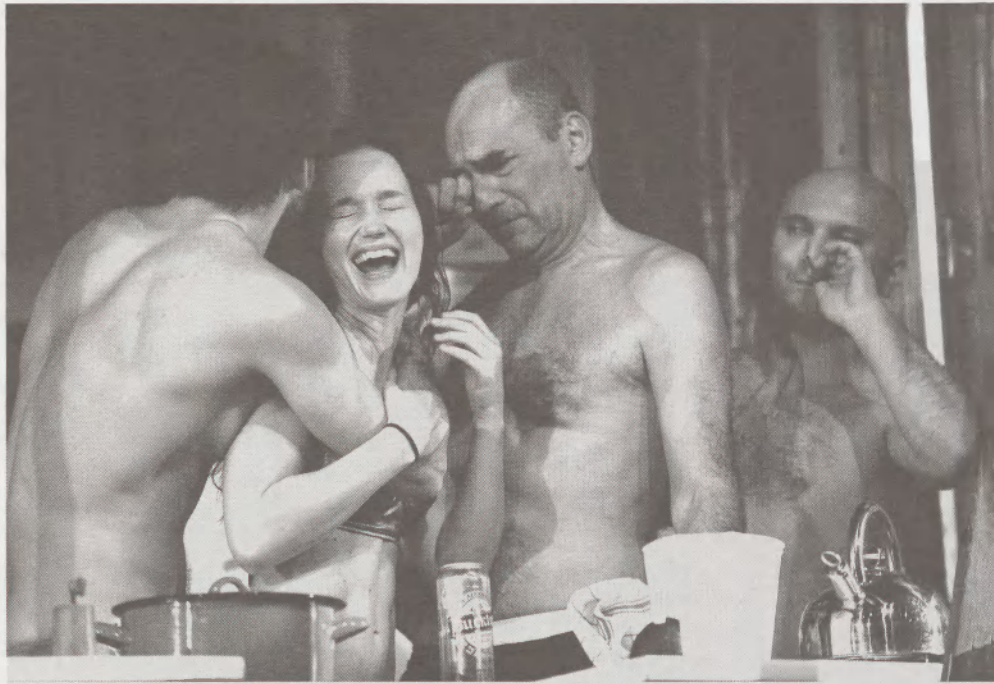


Máté Gábor, Mészáros Blanka (Margaréta) és Kulka János (Mephistopheles)

alább tizennyolcezer –, de melyik az, mi teremti meg azt, amelyiknek Fausttal együtt azt mondhatnánk, hogy „Olyan szép vagy! Kérlek, maradj!”?

Máté Gábor Faustja nem a nyugati világ kultúrhőse, aki igyekezne kívülről befelé és belülről a külvilág felé meghaladni, átlépni saját létezésének határait. Ez a Faust már nem írható le az irodalmi eszmetörténet *Faust*-, *Don Juan*-, *Don Quijote*-, *Hamlet*-paradigmái mentén. A *Faust* pedig nem példázat, hanem a sokféle, néha nem valóságos, csak „odaértett”, elképzelt nézőpontból láttatott, pillanatnyi érvényű empátiáinknak és viszolygásainknak a tárgya. Faust valóságosan vagy képzeletben ugyanaz a Grotowski-Faust, aki nem önmagát, hanem a világ visszavonhatatlan megváltozását érzékeli, önmagát nézi mások tekintetében. Ettől öreg.

Ahogy Grotowski mondta, az öregséggel nem az ember változik meg, hanem a világ körülötte. És ez fordítva is igaz: aki megváltozni látja a világot – megöregedett. Lényegtelen, hogy hány éves korában. Az ördöggel kötött szövetségnek Schillingék értelmezésében inkább ez a tárgy, az *idő* – a szöveg kíméletlen egyenesvonalúságán, a versek-dalbetétek ritmusán és a szóképek ismétlődésén keresztül érzékelhető idő –, vagyis a változás érzékelhetősége vagy érzékelhetetlensége. A fausti pillanat kimerevítettége – legalábbis amit a fordításból az előadás látni enged –, a „Kérlek, maradj!” tézise Schilling *Faust*jában mást jelent, mint amit a *Faust*-kommentárok – a fordítás nagyrészt Erich Truntz 1986-os kiadásának jegyzeteit követi – konszenzuálisan mondanak róla. A tradicionális Faust-eszme az örökké kereső, az elégedetlen, mindig valami többre, másra vágyó európai mentalitás önképeként rögzült. A tradíció Faustja ravasz ember, aki kihasználja az ördögöt, mert olyan feltételt szab a szerződésben saját lelkéért cserébe, amiről úgy hiszi, sosem fog megtörténni. A Goethe-szöveg tragédiai pillanatában, a „Kérlek, maradj!” kimondásának pillanatában szakad be a költemény monumentális boltozata: majdnem lehetetlennek látszik, de meg kell értenünk, hogy mi juttatja el Faustot a mondat kimondásához. Ha Faust az örök változás, a vágyaival és céljaival elégedetlen *én* emblémája, akkor a mondat ennek a kultúrherosi szerepnek a feladása. Csakhogy itt másról van szó: mert Máté Gábor mint Faust nem az *én* nyughatatlanságának a végpontját jelöli ki a „...maradj!” kimondásával, hanem a világ (további) megváltozásának próbálja elejét venni. Így az előadás – főleg, hogy a kerettörténetek híján a mai szociokulturális kontextusainkhoz veszélyesen közelre került – sokkal tragikusabb, mint az eredeti, klasszikus-romantikus Goethe-filozoféma. A távozó közösség ugyanis tudja – a távozás rítusát, a szüneteket is ideszámolva, négyszer játszatja el a rendező a né-



Tasnádi Bence, Mészáros Blanka, Kulka János és Dankó István

zőkkel –, hogy világa, a saját polgári, élhetőnek hitt világa megváltozását nem tudja megállítani. Az első este első részében a *filozófus Faustot*, a második részében a *Margaréta-történetet*, a következő estén pedig a *Heléna-történetet* és a *Faust, a császár* epizódot láthatjuk. Vagyis nem tehetjük meg, hogy ne vegyük észre a változást, hogy ne vegyük észre, hogyan alakul át minden, kint és bent, a szünetek között. Mindannyian epizódonként és egyszerre öregsünk meg, negyvenegy, ötvenhat és hatvanévesen.

Ennél nincs rosszabb hír. Legfeljebb az, hogy a *Faust I. és II.* még egy nyugtalanító ívet rajzol elénk. Azt, hogy semmi sem valóságos, hogy minden szereplő és minden történet a *filozófus Faust* fejében van, a színpad mattfekete, műszaki sötétjében, aminek a kéziratkupac tartja a boltozatát – amíg tartja. Minden szereplő Faust maga, minden történet Faust skizofrén énjének többszörös összeférhetetlenségéből képződő történet, s hogy éppen ezért létezik valahol, Schilling Árpád aktatáskájában, egy titkos szereposztás, ami nem úgy kezdődik, hogy Faust – Mephistopheles – Ósanya – Wágner – Öreg paraszt – stb., hanem hogy első – második – harmadik – negyedik – ötödik Faust. Faust *elméjében* vagyunk, aki mindent megtanult, a teremtés minden betűjét elolvasta, és szeretne kitekinteni a világba. Több ez, mint az arisztotelianus, a tekintélyek kinyilatkoztatására épülő és az empirikus tudomány késő reneszánsz vagy felvilágosodás kori konfliktusa. Ez az *én* és a világ határainak a lebontása, ami az angyalok vagy az ördögök segítsége nélkül nem megy. A Faust képzeletében élő hősök és történetek a *Faust II.* elején, vagyis a Heléna-történetben egy naturálisan részletezett – az ördög van a részletekben! –, alkóvos bérlakásba kerülnek át, ahol a néző és az ördög között is megkötetik a paktum – eleget bohóckodik és ájtatoskodik a nézőtér felé fordulva Kulka János Mephistophelese, azaz Faust ördögi énje –, hogy most már a színpadon felhalmozott, tárgyakkal telezsúfolt világban figyelhes-

sük meg a dolgok átalakulását; aztán pedig következzen ennek a „tárgyas” – úgy is mint „Sachlichkeit” – világnak a kiüresedése, a vak Faust elképzelt világa legyen látható a látható világa helyén.

Figyeljük ezeknek az alig észrevehető változásoknak a színpadi térben is kimeríthetetlen katalógusát. Nagyjából tizennyolcezer másodpercünk van a katalógus tizennyolcezer különböző tételének észlelésére, látjuk azt, hogy bármit látunk a színpadon, a következő pillanatban már nem az, ami volt, és bármire nézünk, nem lehetünk biztosak abban, hogy a saját szemünkkel látjuk.

Az előadás nagyon átgondolt és elismerésre méltóan kidolgozott reklámkampánya, a kitűnően szerkesztett műsorfüzet például az értelmezésnek azt a vonalát emeli ki, hogy a *Faust I–II.* magáról a színházról, a benne játszó színészekről szól, hogy a darab szereplői közötti konfliktusok a játszó színészek magánkonfliktusai, s hogy minden színész a saját démonaival, az „öreg színész” egyenesen a saját manírjai és a közönség által ráaggatott sztereotípiák ellen küzd. Schilling bátran, sőt vakmerően oszt szerepeket, hiszen a *Faust* konfliktusrendszerébe szinte beleírja a színészek „curriculumát”. Fauston kívül minden színésszel több szerepet is játszat, ezek a kettős-hármasnégyes szerepek azonban, rendezésének logikája szerint, mégsem lesznek elhatárolhatóan külön alakokká. Máté Gábor így, a nadrágból kicsúszó ingével, majd a kapucnis dzsoggingjával, néhol marionett-szerűen természetellenes (a fenyegetőzés mozdulatai és a vaksi botorkálása), néhol fáradt, ökonomikus mozgásával saját történetét kell, hogy eljátssza, a megöregedett Esti Kornélt, a csehovi cselekvésképtelen értelmiségit, a tanárembert és az igazgatót, azt az igazgatót, akit Schilling szövegszerűen kiradírozott, aki pedig Goethénél ilyeneket mond, hogy: „Ne költői magaslat vonzzon téged! / Neked is a télt ház a jó!”, meg hogy „Csak zavard össze az embereket, / Kielégíteni őket nehéz.” Kulka János a saját „jó ember”-imázsát – mentőorvos és táncos-komikus – és wolandi énjét igyekszik lebontani a színpadon, és ez a feladat szét is feszítené a Goethe-szövegeket mondó Mephistopheles alakját, ha nem Kulka János lenne Mephistopheles. Ott áll a sátán a Katona színpadán, búzavirágkék öltönyben – boszorkányos módon csak neki nem csúszik ki az inge a nadrágból, s ebből rájöhethetünk, hogy a polgári világban ez a férfiak filozófiai mélységeket bejáró, legnagyobb problémája: kívül hordjuk az inget, vagy betűrve? –, Oleg Popov (rá is csak a ma már öreg, néhai gyerekek emlékeznék) ikonikus, színes cikkekből varrt simlis sapkájában és bohócorrával, Mireille Mathieu-frizurában a kámzsa alatt, és a szerepek közötti, nyílt színi átöltözésekben, meztelen testtel.

Monori Lili – Ósanya, Boszorkány, Gonosz szellem, Portás, Mantó, Phorkyas I., Markecolina, Gond – szerepeiben (lenőtt festett haj, koszos világoskék munkaköpeny, alsó két gomb kigombolva, a köpeny alatti fanszörzet-bozótjával) Gustav Courbet 1866-os, *A világ eredete (Origine du monde)* című festményének eltorzult, elvadult karikatúráját játssza, de ott van vele a színpadon harmincnégy évvel ezelőtti „ósanyai” teste Mészáros Márta 1977-es, *Kilenc hónap* című

filmjéből: a mai visszatásztóban az egykori nyers esztétikum. Nézzük Bodnár Erikát – a Híres színésznő, Heléna, Baucis és a Baj szerepeiben –, lassú és lágy mozdulatait, és sehol sem (!) látjuk benne a vibráló és szögletes Bodnár Erikát az 1985-ös *Három nővérből* és az 1986-os *Csirkefej*ből. Tudomásul kell vennünk, hogy ez egy másik világ. Ott van Bán János – Proktofantazmista, Seismos, Anaxagoras és az érsek a császár-epizódban –, egy nagyon nagy magyar színész, aki nem tud többet a színpadon, mint húsz-harminc éve, csak ugyanazt sokkal jobban csinálja. Még Faust és Mephistopheles is „eltűnik” a színpadon Bán János jeleneteiben. Ebben a tekintetben Haumann Péter – Miniszter, Ellenzéki, Thalés – és Székely B. Miklós – Öreg paraszt, Khirón, Néreus, Hadvezér – a legfélelmetesebbek, mert ők tényleg ugyanolyanok, mint húsz meg harminc éve!

Sőt, már Nagy Ervinnek is van a *Faust*ba beleolvasható pályatörténete: szerepei közül – Kanmajom, Bálint, Konferanszié, Próteus, Harácsoldi, Kar I. – a Kanmajomé a legkegyetlenebb; Nagy Ervin tetovált teste – utoljára az etnográfus Kovács Ákos *Tetovált Sztálin* című fotóalbumában és a Széchenyi fürdőben, egy rockzenekar dobosának hátára láttam felvarrva ilyen feszületet – önvészélyes test, szerepe pedig önvészélyes szerep, mert a fallikus őrjöngése visszamenőleg érvényteleníti az összes eddigi egzaltált figuráját, színházi és filmszerepeit. (Nem kis lélekjelenlét kell végigjátszani azt, hogy Schilling módszeres karaktergyilkosságba kényszeríti bele: nagyon nagy színészi teljesítmény.) Tóth Anita és Pelsőczy Réka viszont két tökéletes szerepet játszhat: Tóth Anita Homunculusáé a második este legmegrázóbb, Pelsőczy Réka „zuhanyzásáé” pedig a legfestőibb jelenete Schilling *Faust*jának (ez utóbbi mintha Edward Hopper egyik képe lenne).

A színész hangja lassabban öregszik, mint a teste. A változás, az öregedés megfoghatatlan pillanatait éppen ezért elsősorban a mozdulatokban és a testek térbeli mozgásában viszi színre az előadás. A fiatal színészek – akik nem játszhatják még a saját történetüket; de játszhatják például az „öregkekhez” való viszonyukat – pokolian nehéz helyzetben vannak. Dér Zsolt, Keresztes Tamás, Tasnádi Bence és Dankó István együtt tizenhat alakot jelenítenek meg a Goethe-szövegből, pontosabban váltanak és visszaváltanak szerepeket, többnyire a test kifogyhatatlannak tűnő energiáit személyesítik meg (valami olyasmit, amire Faust is vágyik), az öregedés fordított perspektíváit. Azt az akrobatikus, Grotowskitól tanult mozgást viszik színre, amihez képest érzékelhetővé válhat a testi és lelki öregség erőtlensége.

Dargay Marcell néhol teljesen funkcionális (boogie-motívumok a Walpurgis-jelenetben), néhol drámai (késő barokk disszonanciákra építő *Dies irae* a gyerekhangokon), de sosem tolazkodó zenéje az évad legkimmunkáltabb színházi kompozíciója. Schilling nemcsak hangkulisszaként, de szereplőként is mozgatja a fiúkórust és a Magamnál Jobban női kart. Színpadi megjelenésük nem egyszerűen a fiatalság és a fiatalágtól való távolodás kettős metaforája, inkább az önmagára még nem ismerő gyerektest és az önmagát fiziológiai és énektechnikai értelemben is uraló női tes-

tek ellenpontja. (A gyerekek bámulatosan élvezik a játékot, a női kórus, színészként, kicsit tétován mozog a színpadon.) A Kulka által játszott ördög összetett, táncszerű mozgásának „beszélt nyelve”, ahogy például Kulka János elénekli és eltáncolja Dargay zseniális, minimalista operett-dalbetétjét – minimum hány hangból lehet operettmelődiát írni? –, a Katica-nótát, vagyis magát az ördöghöz illő, provokatív és kontrollálatlan testiséget – mert a *Faust I–II.* mégiscsak az ördögről szól, a romantika illuzionista ördögje helyett egy deziluzionista Mephistophelesről –, az leginkább a kórusokkal való viszonyában tárul fel. Az asszonyokkal való incselkedésben, a fiúcsapatnak vezénylő szemöldökrándításaiban vagy a „gyerekhalászat” bénázása közben Kulka a felsült, perverz ördög – vagy a fausti, ismétléskényszeres, szerencsétlenkedő vágykivetülés? – gúnyrajzát játssza.

Schilling Árpád Faustjának egyik színházi csodája, Kulka mestermunkája, hogy Mephistopheles egyszerre tud magabiztos és bizonytalan, fiatal és öreg lenni. Színpadi jelenlete egy nagyon világos Kleist- és Grotowski-hommage, a fizikai képtelenséggel határos, hol báb-szerű, hol balett- és bohócmozgása egyszerűen zavarba ejtő.

A másik csoda Mészáros Blanka Margarétája – pedig jut neki is a Nagy Ervinnel szembeni rendezői kegyetlenségből – és a *Faust II.*-beli szerepei: a Szfinx, Galatea, a Lány és a Bűn allegóriája; Schilling víziójában ezek a *Faust I.* „Gittájának” Faustot tovább nyomasztó emlékképei.

Mészáros Blankának a *Faust II.*-ben nincs más dolga, mint hogy emlékeztessen a *Faust I.*-beli önmagára. A Margaréta-epizódban annyira erős a jelenléte, hogy a második estén már tényleg csak a minimális áthangolásokat kell megcsinálnia – ebben persze segít, hogy a Bűn allegóriájaként egyszer Gitta ruhájában jön be a színpadra. Ahogy a Margaréta-epizódban figyeljük pillanatról pillanatra kiteljesedő női(es)ségét, egyre inkább a mozgása – éles ellenpont Monori Lili nőként való jelenlétével –, a nyaklánc-jelenetben vagy az elképesztően erotikus nevetése közben nagyon pontosan koreografált kézfátka vonzza a tekintetet. Nem is a kéz játéka, a gesztusok, hanem az ujjak táncszerű mozgása, az ujjak által körberajzolt hibátlan női arc és váll, a térképészi pontossággal be-



Kulka János és Bán János

barangolt paplanhajlatok kötik le a néző figyelmét. (Mennyire más az az ágyjelenet, amelyben Mészáros Blanka kétségbeesett arca, az érzelmi őrjöngést hazudni még képtelen mimikája helyettesíti, felénk fordulva, Faust gépies, mechanikus szexuális kielégülését.) A kézfáték aztán a börtönjelenet eksztatikus, őrjöngő önkielégítésében megint más értelmet kap: végső soron ez a gesztus a szimbóluma Faust megvalósíthatatlan tézisének. Az én képtelen átlépni saját határait, oda a romantika ábrándja az idegenségükben (a *Faustban* ez generációs és nemi idegenség is) különálló éneknek a szerelemben való transzcendens egyesüléséről: minden külön van. Gitta története az öregedés Schillingék által felvázolt perspektíváját olyan szűk időre szabja – a Goethe-szöveghez képest itt is terjedelmes részek ma-

radnak ki – , hogy szinte csak az élet-halál váltás látható meg benne. Schilling castingjának kegyetlensége, hogy megmutat nekünk egy, a legapróbb mozgásait is irányítani képes női testet. Mészáros Blanka nagyszerű színésznő, de Schilling és Ágh Márton cinikus súroló-fénnyel világítják meg ennek a testnek „hibáját” is, a narancsbőr valóságosságát, a transzcendens hiányát. Gitta a földi vágy tárgya marad, csak az iránta való fausti büntudat „égi”.

Néhány szünetbeli beszélgetésből s a premier másnapján már egy-két friss kritikából, blogbejegyzésből kiolvasható, hogy a közönség egy része fanyalog. Sokkolja őket Schilling *Faust*-parafrázisa, alighanem van, akit egyenes zavarhat is, hogy a kultúrhős és bölcselő Faust helyett a Katonában a test Faustját, a biológiai értelemben kifejlődő és romló organizmus tragédiáját látja. A kétrészes *Faust* valóban radikális és a Katona középosztálybeli közönsége által nehezen tolerált, túl erős képeket visz színre. Schilling talán egyetlen komoly hibája, hogy nem törődik azzal, hogy *Faust*ja ne csak provokatívnak tűnjön; nem kényszeríti rá a közönséget arra, hogy a provokáció felszíne alatt meglássa, hogy ez a színpadi *Faust* miben különbözik az írott *Faust*tól. Igaz, ez a közönség tévedése is. A Katona József Színház *Faust*ja végre egy radikális előadás, amely azonban elmulasztja megértetni saját következetességét a színházi radikalizmustól valahogy mégiscsak rettegő közönséggel.

A Schilling-*Faust* koncepciója – akár elhiszi ezt magának a rendező, akár nem – alapvetően egy szöveg-hely újragondolásából ered. A Truntz-kommentárok és persze az egész *Faust*-receptió az értelmezés – teológiai és esztétikai – kudarcát, a meg nem értés nyelvi korlátait látja a *János evangéliuma* első mondatára vonatkozó fausti szofizmákban. A „nyelv elégtelenségén” mint hermeneutikai problémán őrlődik Faust a dráma 1224–1237. soraiban, éppen a pudli Mephistophelesszé változása előtti pillanatokban.

Bosszankodik, hogy a görög *logosznak*, a beszéd által való teremtésnek nincs német – vagy a fordítás fordításában: magyar – megfelelője. Igazából persze az a probléma, hogy Faustnak mind a négy megoldása (*Wort/Szó*, illetve a magyar tradíció szerint az *Ige*, *Sinn/Értelem*, *Kraft/Erő*, *Tat/Tett*) külön-külön helyes, csak olyan szó nincs a németben (a magyarban sem, bár az *Ige* igazán nem volt rossz megoldás a régiektől!), amely a *logosznak* ezt a négy értelmét *egyszerre* adná vissza. Márton László fordítása – kihagyásokkal – ezt mondja:

Írva áll: „Kezdetben volt az Ige”!  
Már megállok! Segítség kell ide!  
Nem jó az igét ily magasra tolni [...]  
Inkább: „Kezdetben volt az Értelem”! [...]  
Értelemből jön-e létre a lehetőség?  
Legyen így: „Kezdetben volt az Erő”! [...]  
Máris érzem: nem jó, hogy ez van írva.  
De most megvan! A Szentlélek vezet,  
S tiszta szívvel írom: „Kezdetben  
volt a Tett”!

Amiből – helyesen – az a képzetünk támad, hogy Goethe valamiféle logikai sorban – Máté Gábor is egy ilyen retorikai ív mentén szavalja el ezt a szövegrészt –, ok-okozati összefüggésben közli velünk a dilemmáit. Hiszen tanár. Vagy azt is gondolhatjuk – nem is tévedünk nagyot –, hogy ezek a sorok valamilyen enigmatikus drámaelmélet egymásra következő fázisai: a leírt szó drámai szóként való értelmezésétől a rendezői akaraton át a színpadi cselekvésig. Csakhogy ebben a mostani *Faust*ban éppen ezt a kézenfekvő, de lapos egyenesvonalúságot igyekszik Schilling, Goethe színházigazgatójának útmutatása szerint, „összezavarni”. Itt mindenből minden lehet: szóból tett vagy erőből értelem. Tulajdonképpen Schilling Árpád négy részre tagolt *Faust*ja tematikailag is kiiktatja ezt a hagyományt: Máté Gábor/*Faust* vívódásai a *Faust I.* első részében a szó és a szó általi teremtés, vagyis a képzelet színházi működését mutatják meg, a *Faust I.* második része azonban rögtön az egész gondolatmenet végpontjával, az elkövetett (bűn)tett átélhetőségének témájával folytatódik, hogy aztán a *Faust II.*-ben előbb az ész által irányítható boldogság (Heléna-epizód), majd pedig a császár-epizódban (a tragédiai hübrisz itt Baucis és Philemon megölése) az erő segítségével megállítható pillanat ábrándjait oszlassza szét. Goethe *János evangéliumát* fordító Faustjának *ige – értelem – erő – tett* gondolatmenete tehát Schillingnél – a „drámai cselekmény” időrendjét követve – átfordul az *ige – tett – értelem – erő* ördögi, kaotikus sorrendjébe.

Ennyit változott a világ. Nagyot. Faust megöregedett.



Schiller Kata felvételei

Haumann Péter, Nagy Ervin, Tóth Anita