

szövegek ezek, melyeknek hitelük és morális jelentőségük elvitathatatlan, ám esztétikai jelentőségük nem számottevő. A politikai szerepvállalással összefüggő művészi megítélés ma sem sokban különbözik az előző korszakétól. Csak az előjel változott. Az ellenzéki tevékenységet az állampárt az írói munkásság területén is büntette, ma pedig a hatalomra jutott ellenzékit íróként is általános elismerés övezi. Politikát és művészetet azonban szét kell választani (ami csak itt Kelet-Európában jelent külön feladatot), s az utóbbit is *szakkérdésnek* kell tekinteni.

Az *Audiencia* és a *Vernisszázs* önéletrajzi ihletésű egyfelvonásosaiban látható a legvilágosabban, hogy Havel a direkt közlésben otthonos. A mindkét darabban szerepeltetett írói alteregó csupán arra szolgál, hogy katalizátora legyen a másik, a társadalmi átlagot, a hatalomba való betagozódást képviselő félnek. Egyetlen mikrohelyzet a bemutatása a cél a sörmester ajánlattételében (hogy Vaněk írja meg önmagáról a jelentéseket), a baráti házaspár lakásavatójában, s a trilógia itt nem szereplő harmadik darabjában is, ahol egy petíció megfogalmazása illetve aláírása a tét. Az életrajzi elemek jelenléte azonban – a *Largo desolato*hoz hasonlóan – nem hoz létre új minőséget. Az egyedi tények nem válnak általánosítható tartalmak kiindulópontjává. A korai művekben még a *fikció* uralkodik, ám a darabok szerkezetét akkor (is) csak mechanikus eszközök teszik egybetartozóvá. A *Kerti ünnepe*ly inkoherenciáját *A leírásban* a redundancia egységesítő módszere váltja fel. A történetek ezekben az egész estés darabokban nem nyerne belső motivációt, vagy csak (ellen)sematikus. Ebből a szempontból az egyfelvonásosok mikrohelyzetei nagyobb drámai erővel bírnak, a végletekig redukált téma és helyzet nem kíván szerteágazó kompozíciót, az epizód értékű jelenet keretei könnyebben kijelölhetők.

Séma és ellenséma csak látszólag különböznek egymástól, lényegüket tekintve azonosak. Mondhatjuk persze, hogy maga a társadalom volt ilyen egysíkú és korlátozott, mint amilyenek Havel darabjai. Ám ugyanerről a rendszerről és ugyanerről a régióról, ennek a társadalomnak a mechanizmusairól más drámaírók is szóltak, akik túlléptek a valóság korlátain, és esztétikumukkal úgy fejezték ki azt, hogy ők maguk nem váltak korlátozottakká. Mrozek, Őrkény, Sorescu drámái jelentik a mércét és példát arra, hogy milyen gazdagsággal jeleníthetők meg a csökevényes kelet-európai társadalmak. E művek árnyékában Václav Havel színművei esztétikai és dramaturgiai fogyatékoságaikkal tűnnek elő.

P. MÜLLER Péter

S Z Í N H Á Z

FAUST

„A *Faust*-ról beszélni annyi, mint a világ teremtéséről. Megteremteni színpadi formáját szintén egy kis világteremtés.”
(Kosztolányi Dezső)

Lenyűgöző és egyszersmind letaglózó színház a mariboriak *Faust*ja a fiatal Tomaz Pandur (1963) rendezésében. Lenyűgöző, nemcsak mert egy kis színház, amely évekig súlyos belső gondokkal, egyebek között igazgatóválsággal küzdött, ötórás, csodálato-

san megszervezett, hibátlanul működő színpadi látvány színháza a monumentális Goethe-mű mindkét részéből építkező bátor vállalkozás, amelyet semmiképpen sem a bátorság dicsér elsősorban, hanem mert a koncepciózusság, az alkotók világképét, szemléletét kifejező, minden színpadi megoldást, beállítást, a legapróbbaktól a képnyi terjedelműekig, nagyfokú alkotói tudatosság hat át, jellemez, fog szerves egészebe. De letaglózó is az előadás, mert végkicsengése a legmesszemenőbben pesszimista: Faustjuk az elementáris mozgásigénytől, mozgáskényszertől a teljes, az elkerülhetetlen mozdulatlan-ságig jut el; s ha tudjuk, az ember létszükségei közé tartozik, hogy ne egy helyben élje le életét, hanem örökös mozgásban legyen, lehessen, mert a mozgás a tudásszerzés, a tapasztalás egyik lehetősége is, ahogy a szabadság birtoklásának, élvezésének a bizonyítéka is – s Goethe Faustja, akárcsak Madách Ádámja, éppen az örök nyugtalan-ság, a teret és időt legyőzni akaró ember jelképe, a vágyé, amely a lehetetlent is megkíséرتi –, akkor előadás végi szoborrá merevülése a teljes kudarcot, a legcsúfosabb vereséget, minden igyekezet, minden vágy hiábavalóságát példázza.

„Olvasatom” szerint erről szól a maribori színház *Faustja*, ahogy három, számomra az előadás gerincét képező jelenet alapján látom, vált élménnyé bennem.

A drámában Faust azért van kétségbeesve, azért elégedetlen, mert hona átbúvárlotta a filozófiát, a jogot, az orvostudományt s a teológiát is, mégis tudatlan, látja, „semmit sem tudhatunk mi”, emberek, és már adná a fejét mágiára, a csodát kívánja megismerni, de mivel ebben sem bízik, öngyilkosságra gondol, mígnem a húsvéti zsongás, a nyüzsgő valóság felébreszti életvágját. Ezt a belső konfliktusállapotot az előadás szavak helyett egyetlen metaforikus képpel fejezi ki: Faust (Janez Škof), noha „a térbe úzi gerjedelme”, mivel lábszárközépig a földbe van ásva, helyhez van kötve, csupán arra képes, hogy testével hajladozzon, mint nádszál a szélben, mint Goethénél az élet értelmét, saját emberi identitását a különféle tudományok között, továbbá a tudományok, a mágia és a valóság között kereső ember(iség) szimbólum teszi. Amit a költő mondatok sorával fejez ki, azt az előadás képpé formálja, s közben néhány kiegészítő, magyarázó mozzanattal bővíti is. Az előadásbeli Faust nemcsak a vágyak és a lehetőségek között feszülő ellentmondást példázza, hanem sziklához kovácsoltságával Prométheusz is eszünkbe idézi, annál is inkább, mert mint a mitológiai hősről a máját kivájó sas, Faust meztelen testéről élősködő famulusa, Wagner (Peter Ternovšek) csippenti le a vérrrel teli sebhólyagokat, hogy azután – ahogy a tengerparti éttermekben a kagylót fogyasztják – élvezettel szívja ki ingyenc tartalmukat. Sebes testével ugyanígy az elszenvedett kínt magán hordozó, jelképező Jóbra is emlékeztet, annál is előbb, mert Faust sorsát is, tudjuk, az Úr szeszélye határozta meg, mint a Bibliából ismert ártatlanul szenvedőt. De azzal, hogy Fausztját a rendező egy parányi földdarabon, egy szigeten kikötve állítja elénk – az író elképzelte „magas boltozatú, szűk, gótikus” szoba nincs is a színen –, s a talpalatnyi föld köré a színpadra vizet terít, melyben Faust nádszál módjára a szélben hajladozik – de mondhatnánk, mint az ütések elől kitérő ökölvívó vagy mint a saját tengelye körül köröző játékbáb, amit valaki mozgat olyan, mintha saját arcképét keresné, nézné, mint az ókori görög mitológiából ismert önimádó, önmagába szerelmes Nárcisz. Bár a víz utalhat arra is, hogy az élet (=ember→Faust) vízben született (magzatvíz!), ugyanis a születés, a keletkezés kaotikus állapotára a színpadnyílást záró függönyre vetített, gomolygó, úszó felhők

is utalnak, ám ezek szüntelen suhanása – az előadás előtt s a felvonásközökben látható – a fausti mozgásigényt is jelképezheti.

Többféle értelmezése lehetséges tehát Tomaž Pandur *Faust*jában minden színpadi jelnek, és a kezdő kép után kivétel nélkül mindegyik vissza-visszatér, mind folytatódik az előadásban. A zuhanó vízből például Mefisztó (Brane Šturbej) lép a történetbe, Faust a vízben szeretkezik Mártával, de mivel ez a kapcsolat nem az igazi a percnyi boldogságot áhító Faust számára, a víz piszkos, zavaros. De a vízben talál rá Faust Margitra (Ksenija Mišić) is, kivel – lábukon görkorcsolyával boldogan, önfeledten hasítják a gőrizésre semmiképpen sem alkalmas közeget. Hasonlóképpen sorolhatnánk a tűzzel, a levegővel és a földdel kapcsolatos színpadi megoldásokat, ötleteket, amelyeket mindig a goethei mű sugall, hív életre és hitelesít. Pandur nem Goethe ellenében rendezte a *Faustot*, még ha a két alkotói szándék nem is mindenben azonos, fedi egymást, hanem a műből bontja ki saját *Faust*-értelmezését. És ezt szuverénül teszi, csodálatot ébresztő színpadi formában, kimunkált, tökéletes formanyelven, elképesztő merészen és bőven él a vizuális eszközökkel, a színpadi látványteremtés lehetőségével – egyes hírek szerint félmillió nyugatnémet márkába került –, de a vizualitás Pandur számára nem cél, hanem csak eszköz, amely sajátos módon kap helyet az előadás koncepciójában. Azért sajátos módon, mert a *Faust* első részében, amelyben Goethe a mindennapi élet epizódjait sorakoztatja fel, az előadás tobzódik a látványban, fényeffektusok, köd, eső, több szintes színpadkép, széduletes forogtag kapcsolódik össze szervesen vizuális élménnyé, míg a tragédia második része, amely inkább magán viseli Goethe romantikus képalkotásának jegyeit, Pandurnál egészen szegényes képet nyújt, amiben éppen úgy szándékosságot kell látni, mint az első rész ötletekben gazdag színpadra fogalmazásában. A történet, s az előadás, ugyanis fokozatosan közeledik ahhoz a pesszimista világgéphez, amivel a rendező minden emberi igyekezet értelmetlenségére kíván figyelmeztetni.

A lényegesen hosszabb első részt követő szünet után teljesen más színpadkép fogadja a nézőket. Hatalmas kőoszlopok zárják, szűkítik le az addig végtelenül tágasnak tűnő teret, az előtérben egy óriási kötömb látható, melyen munkások dolgoznak vésővel, kalapáccsal. Nyoma sincs a Goethe elképzelt színhelyeknek és tágasságnak, de szükség sincs erre, mert Faust lelkét nem az angyalok éneke röpíti az ég felé, az üdvözültek közé, hanem testét lapátoló munkások tüntetik el a sírként megnyílt kőoszlopba, amelyen már, mint a civilizált világban szokás, ott olvasható a felirat: Faust. Ahogy a kezdés tudósi kételye, ugyanúgy a zárójelenet antik oszlopsora is emberi civilizációnk ismérveként kap szerepet: Faust, az ember, nem menekülhet el sehová, üzeni az előadás, még a múltjába sem, csak elpusztulhat. Ha ez igaz, borzasztó.

Ez a zárókép a maribori *Faust* koncepciót tartó másik pillérje, az első a kezdőkép volt. A harmadik kulcsjelenet pedig, amely kezdő- és záróképet ívként fogja egybe: Homunculus születése. Az új ember nem lombikban születik meg Pandurnál, hanem öntvények gyártására használatos modelltől, „módliból”, mondaná a szakzsargon. A színpad előtérben levő hatalmas kötömb válik ketté, s lép ki a formából az új ember: robotot és katonát egyformán idéző, lélek nélküli csinálmány. Ime, hangzik el Pandur vádja, ezt tudjuk mi emberek produkálni, nem csoda, ha képviselőnk, Faust kőoszlopsírba kerül. Mást nem is érdemel, mást nem is érdemelünk.

A nézőnek, hogy szomorúságát némileg oldja, nem marad más hátra, minthogy emlé-

kezzen a romantikusan színes forgatagra, arra a csodás látványra, amely szertelensége, kiismerhetetlensége ellenére is vonzóbb a jövőnél, amit az előadás modern Homonculusa ígérhet, zozhat.

A *Faustot* köztudottan az a fáma sújtja, hogy olvashatatlansága mellett csak előadhatatlansága bizonyosabb. Hogy olvashatatlan, azt döntse el mindenki maga, de hogy nem előadhatatlan, azt Tomáš Pandur koncepciózus, svájci óráként pontosan működő, csodálatos rendezése kétségtelenné teszi.

GEROLD László

F I L M

SZÜLETETT JÚLIUS NEGYEDIKÉN

Meglehetősen egyenetlen alkotás Oliver Stone legújabb filmje. Először a rendezés erőseit vesszük sorra, azért is, mert Oscar-díjjal jutalmazták, másrészt sokat elárul a mai amerikai film műltszemléletéről. Az első jelenetekben az ötvenes évek jellegzetes képei peregnék. Megható és egyáltalán nem giccses a boldog naivitás ábrázolása. Mai nézőpontból szemlélteti a hajdani hazafiságot. Amerika nemzeti ünnepén második világháborús veteránok vonulnak a zászlókkal, virágokkal felékesített utcán, köztük rokkantak, félkarúak, kissé groteszk, torz figurák, ugyanolyan ösztönösen rándulnak össze egy-egy léggömb pukkanására, mint majd tizenöt évvel később a vietnami háborús veterán főhős. És sorolhatnánk még sokáig a párhuzamokat a két felvonulás között. A lényeg mindenesetre az, hogy a rendező kidomborítja: az ünnepségek ez a módja tömeges szerepjátszás, az igazi érzelmeket sohasem zászlókkal fejezik ki; a felvonulás állami és közéleti színház csupán, az aktuális hatalom reprezentatív demonstrációja a szavazópolgárok előtt. A zászlócskákkal integetők pedig elhiszik a hangszórós szónokok demagóg beszédét; sajnos, mindig elhiszik, hogy akár a genocídium is jogos lehet. Ennyiben általánosítható és örök érvényű is a film mondani-
valója.

Van ezekben a bevezető képsorokban valami infantilisán őszinte és valami barokkosan monumentális, némi nosztalgia azok után az idők után, amikor az emberek fenntartások nélkül hittek a hazaszeretben, az ábrázolás a közép-kelet-európai szocrealizmussal mutat rokonságot. Az országért harcolás naiv hite kissé karikírozva jelenik meg a vásznon, és közben a boldog fogyasztói társadalom idealizált képe végleg a „befejezett múlt” igeidejébe kényszerül. Az ötvenes évek az „amerikai álom” ideje volt, amikor minden „birodalmian” szilárdnak tűnt. A jelenetek sora az egzisztenciális biztonság illúzióját kelti, és persze a boldog gyermekkorét. A család áhitattal figyeli az elnököt a kis kerek képernyőn, amint beszédet mond. Nem véletlenül lett a tévékészülék az amerikai félmúlt kultikus tárgya. Felfigyelhetünk rá, milyen fontos szerepük van a dialógusokban is az igeidőknek, valahogy hangsúlyosabbak, mint máskor.

Igazából csak jövője nincs a filmnek. A vietnami téma így nem folytatható. A cselekmény túlságosan hamar kifulladás, nem bírja el az önmaga által diktált tempót. Túl sokat