

## A budoárok Galy Gay-e

Wedekind Luluja Miskolcon

Ma, amikor ezeket a sorokat írom, 1983. december 13. van. Három hónap telt el az 1983/84-es évadból, s ennek az időszaknak szememben legjobb előadása Wedekind *Lulujának* Miskolcon lezajlott magyarországi bemutatója, Csiszár Imre rendezésében. S elfogult legföljebb azért vagyok, mert régóta szeretném már magyar színpadon látni ezt az ezerszínű, fanyar komitragédiát, amely, mint a modern drámai és színjátszóstílus egyik kulcsdarabja, rendkívül fontos iskola alkotók és nézők számára egyaránt. Mindig is nehezen értettem színházaink tartózkodását: a régebbi és a XX. századi, de hagyományosabb stílusban munkálkodó klasszikusok ápolása és a legújabb avantgarde kísérletekkel való kacérkodás között miért nem jutott hely nálunk a modern drámaírás előkészítőinek, Kleistnek, a Sturm und Drangnak, Schnitzlernek, Hofmannstahlnak és éppen Wedekindnek, avagy, távolabbra nézve, a Shakespeare-kortársaknak és közvetlen -utódoknak, közelebb keresgélve, az expresszionizmusnak? Profánul úgy felelnék a magam kérdésére: színházunk e művekhez és irányzatokhoz nem elég vad. Hagyományai az egyértelmű, lekerekített fogalmazásokhoz kötik, óvakodik a végletes, szélsőségesen ellentett hatásoktól, és nehezen igazodik el az olyan műveken, melyekben például első látásra hagyományosnak tűnő cselekmény- és jellemépítést ragad ki mindennemű naturalista megközelítés lehetőségéből az egész építményt átható ironikus többértelműség. Ha az ilyen típusú szerzők egyikét-másikát, Ödön von Horváthot például, vagy Szép Ernőt, sűrűbben játsszuk is, az eredmény ritkán meggyőző. És kötik e hagyományok a közönséget is, amely könnyen megzavarodik, ha nem hihet fenntartás nélkül az elhangzó szövegnek, ha azt kell éreznie, hogy voltaképp nem kellene szánnia a látszólag szánnivalót, haragját nem oda kell terelnie, ahová az a legkézenfekvőbben irányulna, a nemiség kendőzetlen bemutatása által fakasztott reflexszerű kuncogást a torkára fagyasztják, és általában: egész este valami másról van szó... Vannak már konge-

niális előadásaink – Ascher Tamás Ödön von Horváth- és Szép Ernő-rendezései, Ács János Wedekind-rendezése, *A tavasz ébredése*, vagy az ő *Leonce és Lénája* az általam látott produkciók közül –, de rendezőink, színházaink többségétől még alapvetően idegen ez az áttételes, közvetett fogalmazásmód, amelyben az előadás tartalma, mondanivalója nem az egymást követő részek összegeződéséből áll össze, hanem az egész produkció alaphangja árnyalja, értelmezi – esetleg épp az ellenkező irányban – az egyes részleteket. Így aztán Brechtől Beckettig a legmodernebb műveknek is sokszor előtanulmányok nélkül, hályogkovácsként gyűrűznek neki, s az eredmény egyfajta domesztikált, a realista-naturalista kaptafákhoz adaptált modernség lesz, amittől a műsorgetv ugyan gazdagodik, de a színpad kifejezési eszközeinek tára változatlan marad.

Csiszár Imre a fordított utat járta be: ő Brecht és legtehetségesebb (bár e cím ellen sűrűn berzenkedő) tanítványa, Peter Hacks felől kanyarodott vissza Wedekindhez. Ő szignálta Magyarországon az egyik legjobb Brecht-előadást – a *Szezsuan jó embert* – és mindenképp a legjobb Hacksot, a még főiskolás korában színre vitt *Amphitryont*, és ezt a fogalmazásmódot csiszolta más anyagokon is, Shakespeare-en vagy P. O. Enquisten. Közvetlen előtanulmánynak talán épp *A tribádok éjszakája* minősíthető, amely annyiban rokon Wedekind *Lulujával*, hogy ebben is látszólag a nemiség áll az előtérben; és Csiszár rendezése azért volt kiemelkedő, mert anélkül, hogy a strindbergi nőgyűlölet értelmezgetésének útvesztőjébe veszett volna, de anélkül is, hogy a három szereplő nemi kiszolgáltatottságának akár egyetlen színét is elhallgatná, megmutatta, hogy valójában nem erről van szó; a teljes emberi élet csatornáinak eltömődése orientálja a szereplőket az egyetlen kínálkozó kiút felé, amely ekképp monumentálissá, démoni-vá dimenzionálódik.

Mert túl a stílusproblémákon ez is tarthatta vissza a színházakat a *Lulutól*, egyébként nemcsak nálunk: Franciaországban 1962-ben volt a bemutató, Olaszországban Patrice Chéreau avatta fel a drámát 1972-ben, Angliában pedig ugyancsak egy vállalkozó kedvű vidéki színházra, a nottinghamire várt ez a miszsió, 1970-ben. Mít nekünk, az engedékeny társadalom, a Playboy és a Penthouse vagy a hazai ifjúsági lapok szex-



Igó Éva és Mihályi Győző a *Luluban*

rovatai gyermekeinek ez a dráma, amely a maga korában lehetett botránköző ügynevezett füledt erotikája miatt, de amelyből mára minden pikantéria elpárolgott, hiszen még ágyjelenet sincs benne, legföljebb a csábítás első fázisát szolgáló pamlag, és a hősnő legföljebb alsószoknyáig vetkőzik le? Ez a reflex még a *Lulu* mostani kritikáiban is fellelhető, holott a művészetben az erotikát soha nem mérték a meztelen hús súlymértékével. Ami azt illeti: Schön doktor kiszolgáltatottsága többet mond el *Lulu* meztelen testéről, mint egy sorozat rafinált aktfotó, a *Lulut* játszó színésznőnek pedig, hogy az általa kifejtett varázserőt hitelesítse, nagyobb szüksége van színészi eszközeire, mint Marilyn Monroe-i idomokra; ilyenekkel például Jeanne Moreau, újabb idők egyik legjobb *Luluja*, bizonyítottan nem rendelkezik.

De hát persze nem is erről van igazából szó, még akkor sem, ha a Wedekind korában meredező szexuális tabuk és tilalomfák fontosabbá tették is a nemiség nyílt, tudatosan epatírozó ábrázolását az író számára, mint az a mai korban szükségesnek mutatkoznak. Wedekind, akit Brecht legfőbb elődjének vallott (és szellemes gesztussal épp törvénytelen fiát keresztelte el róla), voltaképp az *Egy fő az egy főt* írta meg, néhány évtizeddel korábban, a maga dramaturgiájával, s abba a környezetbe helyezve, a köré a konfliktus köré építve, amely az ő korában ugyanolyan helyzeti energiával bírt, mint Brecht példázatában a gyarmati milió s a gyarmatosító hadsereg s a bennszülöttek ellentéte. Wedekind hősnője az erotika Galy Gay-e; akár a gyarmati teherhordót, őt is „átfunkcionálják”: berlini prolilányból démonikus szex-szimbólummá. Az átfunkcionálást férfiak hajtják végre nők, férfiak, akik nem sejtik, hogy társadalmi parancsot teljesítenek, de a parancs ettől még nem kevésbé nyilván-

való. Pregnánsan fejezi ki ezt az első kép szimbolikája: *Lulu* csábító jelmezben, mintegy a női varázs inkarnációjaként piederasztárra helyezve áll modellt, és lihegve, önelégülten bámulják őt a férfiak, akik teremtoinek hiszik magukat, akik uralkodni akarnak rajta, és azt se bánják, ha ő uralkodik rajtuk, mert azt képzelik, kiszolgáltatottságukat, melyet maguk hoztak létre, maguk is szüntethetik meg, tetszésük szerint. Szürke, sivár, perspektívátlan polgári létüket és egyszersmind sivár kéjvágyukat akarták így a fenséges és a kiismerhetetlen régióiba szublimálni, teremteni valamit, ami náluk hatalmasabb és erősebb, s mégis az ő ellenőrzésük alatt áll – istennőt, mert partnerre igényük, partneri kapcsolatra képességük nincsen. Időnként ismert szerepkörökbe hajltanák: megteszik feleségnek vagy kizárólagos szeretőnek, de hasztalan várnak emberséget attól, akit maguk vetkőztettek ki emberségéből; a bábu, melyet életre manipuláltak, már nem illeszkedik e szerepkörökbe, hiszen az ezekhez tartozó erkölcsi érzéket megfagyasztották benne. Hamis tudatukba zárt megteremtőit pusztító erővel, gólemként sodorja félre az útból, mert ő már nem egyénekhez kötődik, csakis a funkciójához.

A folytatás: *Lulu* bukása és pusztulása talán legfényesebb bizonyossága Wedekind ki tudja, mennyire tudatos zsenialitásának. Ez a szédületes karrier: nincstelen berlini proligyerekből mindenható bálványá nőni mégsem abszolút; a piederasztál az adott társadalom talajába épült bele. S mikor *Lulu* könnyelműen, egy bálvány tompaságával kirúgja maga alól ezt a talajt, törvényen kívül helyezi magát: a piederasztál felborul, s *Lulu* a budoárból kilöködik a légüres térbe. Akik a hozzáillő környezetben még fenntartás nélkül besorjáltak volna vak imádói körébe, most becsapják, megszarolják, ki-

fosztják, elhagyják, s az egykori proli-  
gyerek proliányként végzi, a szegény lá-  
nyok legősibb mesterségét űzve, de ná-  
luknál is tragikusabban: bálványnak pro-  
fi volt, prostituátnak sirlalmasan amatőr.  
Hasfelmetsző Jack alakjához persze az  
egykorú szenzáció szolgáltatta az ötlet-  
tet, de funkciója ékesszólóan fejezi ki  
Lulu bukását: a teljes kiszolgáltatottsá-  
got, amely akkor vár rá, midőn öle im-  
már nem misztikum övezte kútja többé a  
belévesző férfiaknak, hanem csupán de-  
mitizált megélhetési eszköz. Itt nem a  
sors maga a tragikus, hiszen az hideg  
fejfel megszerkesztett, úgyszólván kli-  
nikailag szükségszerű, hanem az a kétség-  
beesett, naiv értetlenség, amellyel Lulu  
megéli. A bálvány csapdába esett: nem  
érti, mi változhatott meg körülötte, mi-  
kor ő változatlan maradt.

Csiszár Imre nagyvonalú, kemény és  
pontos látomásban fogalmazta színpadra  
ezt a groteszk tragédiát. Ha az előadás-  
ból mai üzenetet akarunk kiszűrni, az  
korántsem mai szerelmi és szexuális pro-  
blémáink háza táján keresendő elsősorban  
(bár ezekre nézvést is ébreszthet gondol-  
latokat, ráismeréseket), még csak nem  
is a kommunikációs dilemmák körül (bár  
erről is szó van: miképp bújunk el az ön-  
magunkról és másokról szőtt fikciók mö-  
gé, míg végül a fikciók erősebbnek bi-  
zonyulnak a valóságnál) – a rendezőnek  
elsősorban hamis tudatunkról, tragikomi-  
kus öncsalásainkról, mindennemű kultu-  
szok és dogmák illuzionisztikus voltáról,  
feltételezettségéről, korhoz és körülmé-  
nyekhez való kötöttségéről van monda-  
nivalója. „Párizsban forradalom van” –  
adja hírül egymásnak a darabban kétszer  
is Alwa Schön és apja, Schön doktor. Az  
első híradás belefut a festő öngyilkos-  
sága körüli felhajtásba; a másodiknál a  
dráma által már személyében is sújtott  
apa és fiú ezzel a hírrel támolyog ki, gro-  
teszk ölekezésben, a színpadról – nyil-  
vánvalóan nem Párizs irányába. Valahol  
valami történik, ami igazán fontos lehet;  
de a maguk teremtette illúziók foglyai  
nem tudnak kitörni a maguk bűvös kö-  
réből. Nevetségességükben is sütyos pil-  
lanatok ezek Csiszár színpadán; a szerep-  
lők számára halálos tét relativizálódik itt,  
rendkívül pregnáns iróniával.

Mert nem lehet azt mondani, hogy  
Csiszár hidegen, megértés nélkül szem-  
lélné hősei valóban őszinte, számukra  
valóban kozmikus szenvedését, hogy  
egyértelműen elidegenített, megmutató  
játékokra szorítaná őket. Valódi a vergődés,

valódi a halál, sőt, a színészek valóságos  
monomániás göröcsökben élnek figuráikat.  
Csak épp rendkívüli precizitással, finom,  
közvetett eszközökkel tárul fel e figurák  
felelőssége is: dr. Goll zsarnoki érzéket-  
lensége, Schwarz, a festő bárgyú elvakult-  
sága, Alwa életidegen, üvegházi naivitá-  
sa, Schön monumentális önzése, Ge-  
schwitz grófnő elferdült rajongása, a kis  
Hugenberg akarnok hisztériája, s mind-  
annyiuk bűnrészessége a bálvány-Lulu  
megteremtésében. (Önmagát és helyzetét  
reálisan ebben a darabban csak az öreg  
Schigolch méri fel, s nem véletlenül ju-  
talmazza Wedekind egyedül őt az életben  
maradással, sőt, új babája oldalán talán  
még ismét meg is tud majd kapaszkodni.)  
Az előadás egésze idegeníti el a figurá-  
kat: az a „menaszériajelleg”, amelyet  
Csiszár ugyan az előjátékban – erre még  
visszatérünk – még nem tud megterem-  
teni, kárpótlásul viszont menaszériát csi-  
nál a további jelenetekből, nem utolsó-  
sorban az előadás képi megoldása révén is.

Ha már itt tartunk, szóljunk az előadás  
szcenikájáról is, mely ugyancsak a rende-  
ző nevéhez fűződik. Ez a rendkívül mar-  
kás, erős színpadi tér nem pusztán az  
„ilyen még nem volt” újszerűségével hat  
– magyar közönséget még nem sétáltat-  
tak meg így, színről színre –, hanem el-  
idegenítő játékoságával, erős atmoszfé-  
rikus töltetével s nem utolsó sorban funk-  
cionális esztétikumával is. Egy többé-  
kevésbé szabályos kis kukucskáló stúdió-  
színpad és egy emelkedő deszkapadokkal  
lelátóként elrendezett fél-aréna között  
vándorolnak a nézők, hosszú, kietlenül  
sejtelmes alagúton keresztül, útjuk so-  
rán minden alkalommal átszelve a két  
színpadot is. Ez persze megoldja az át-  
díszítés problémáit is, de egyben fokoz-  
za a teatralitást, a megmutatás képzetét,  
amellyel dramaturgiai is indokolt:  
a fényűző, szecessziós polgári enteriőrök  
kerülnek a zárt kukucskálószínpadra, a  
nyitottabbak, valamiképp bohémebbek  
(műterem, színházi öltöző s végül a lon-  
doni nyomortanya) az arénába. Minden  
bútor, kárpit, lámpa, dísz tárgy váloga-  
tott, elegáns, a drágaság érzetét kelti, s  
ugyanakkor semmiért sem kár: két képet  
Lulu és Schwarz kergetőzése során  
összetépnek, a színházi öltözőből távozó  
nézők a földre hullajtott szép jelmezter-  
veken taposnak, a londoni jelenetben pe-  
dig az odú rongyain: mindez csak alkalmi  
kellék egy demonstrációhoz – így ké-  
ne megtapostatni minden talmi illúzió-  
nak.

És csodálatosak a jelmezek is – Sza-  
kács Györgyi ismét remekelt. A szecess-  
zió a díszletben is, a jelmezekben is egy-  
szerre jelenik meg a szépség és a romlott-  
ság, a rafinált pompa és a túlérett kor-  
hadás stílusaként, és a jelmezek mindezt  
még a szereplők jellemének nyelvére is  
lefordítják. Lulut hárman találták telibe:  
a rendező, a jelmeztervező és a színész-  
nő. (És még ez sem pontos: egynémely  
partner is hozzájárult Lulu teljességének  
benyomásához.)

Említsük meg végül Csiszárnak, a dra-  
maturgnak munkáját is: a kétrészes hét-  
felvonásos darabmonstrumból (mint köz-  
tudott, Wedekind maga titulálta így mű-  
vét) igen alkalmas egystés változatot  
készített, amely nem haladja meg az át-  
lagnéző három órára méretezett tűrőké-  
pességét. Hat felvonást látunk a hétből,  
s ezekből csak egy lényegesebb szereplő  
maradt ki, Escerny, a táncosnő-Lulu meg-  
szédült afrikai herceg-udvarlója, de ez  
a szereplő nem jogtalanul tekinthető tau-  
tológiának. (Még afrikaiból is maradt egy  
így is a darabban.) Mindemellett kár a tel-  
jességében kihagyott utolsó előtti, párizsi  
felvonásáért, amely Lulu degradálódásá-  
nak döntően fontos fázisát mutatja be;  
így nehezebben érthető meg az az út,  
amely a fényűző Schön-lakásból most  
egyenesen a londoni nyomortanyába ve-  
zet. Párizsban Lulu még nagyvilági dá-  
ma, még vonz rajongókat, de már haj-  
szolt, üldözött, megzavarodott s rettegni  
kezdő vad is. Ügyes és célszerű ugyan az  
a dramaturgi megoldás, hogy Rodrigónak,  
az artistának a cselekmény szem-  
pontjából lényeges kiiktatását Csiszár be-  
leapplikálja az előző felvonásba, de ez  
önmagában nem kárpótol a kimaradó  
stációért. Úgy vélem, meg lehetett volna  
kísérlelni, hogy további húzásokkal s eset-  
leg a stúdiónéző remélhetően nagyobb  
áldozatosságát még vagy húsz perccel  
tovább feszítve ebből a képből is átment-  
sék a lényegét.

Az előadás legnehezebb rendezői és  
színészi feladata természetesen a címsze-  
replőre hárul. Adhatók-e Lulu alakítójá-  
nak egyértelmű instrukciók: legyél hús-  
vér nő, felkapaszkodott berlini proliány,  
avagy legyél absztrakció, démon, mítosz?  
Érdekes, hogy az újabb külföldi előadá-  
sok inkább az előbbi úton járnak, s Lulu  
humanizálásával kísérleteznek: Lulu ma-  
gányos, boldogtalan teremtés vagy éppen  
„normális”, pajkos, temperamentumos  
csitri. Minden ilyen megoldás azonban  
csak elszegényítheti a darabot. Lulut nem

érthetjük meg emberközeli realitásban, neki el kell határolódnia a többi szereplőtől. (Rajtakaptam magam: hiába próbáltam kerülni a Lulu név állandó ismételtetését, a stílárius változatosság okán – egyszerűen nem illett a helyébe „a lány” vagy „a nő” meghatározás.) Csiszár ketős instrukciót adhatott: legyen az ő Luluja mindkettő, de nem elkülönülve, szakaszolva, hanem végig egymásba játszva: valaki, aki már-már ember, aki képes – igaz, csak Schigolchhal, az egyetlen hasonszórával, az egyetlen, aki igazi nevén, Lulunak szólíthatja – cinkos összekacsintásokra, keresetlen őszinteségre, de mindenki másnak hozzáférhetetlen, aki nő, asszonyi reflexekkel, a szép ruhák, ékszerek, pezsgő és bálók kedvelője, s mégsem csálhatók elő belőle mélyebb női-emberi reakciók, a részvét, az odaadás, a megértés, aki érzi, de igazából csak saját szépsége gyújtja lángra, aki oly szuggesztíven jelenvaló, hogy azt hisszük, már-már megérinthetjük, s kezünk mégis üvegfalnak ütközik; akinek tényleges szépsége már-már közömbös, mert igazából a saját vonzerejébe vetett rendíthetetlen hit teszi széppé s egyben megközelíthetlenebbé bármely, nála tündöklésebb szépségnél.

Mindez adható ugyan instrukcióba, de szorgalomból, tudatos munkából még nem valósítható. Igó Éva – az évad eddigi legizgalmasabb női alakításában – megvalósítja. Nem nő és nem bálvány – a bálványá emelt nő, aki pontosan úgy viselkedik, ahogy elvárják tőle, s aki belsőjében is a ráosztott szerephez lényegült. Legőszintébb reflexéhez is van egy hátsó gondolata, egy mögöttes tartománya; féltelmes mögöttes tartomány ez, mert valójában a teljes üresség. Menekül, ijedezik, sír, játszik, kacérkodik, néha már-már mintha érezne is, de közben csak mimikri, megtévesztés; valójában hozzáférhetetlen, idomíthatatlan és amíg saját talaján áll – legyőzhetetlen.

Csiszár elég merészen értelmezi dr. Schönhöz fűződő kapcsolatát is. Több értelmezés szerint – és erre Wedekind adott is némi alapot – az újságcezárr, ez a „vasember” az egyetlen férfi, akit Lulu őszintén szeret. A miskolci Lulu nem képes ilyen érzelmre. Schön az, aki a legnehezebben adja meg magát olyan totalitással, amelyet Lulu, szerepéhez híven, meg kell hogy követeljen – ez a feladat izgatja Lutut. És mihelyt dr. Schön is „elveszti arcát” – ezt fejezi ki az az izléstelenség határát súroló, de azon még-

is innen maradó merész jelenet, mikor Lulu az öltözőben saját festékeivel bohóccá sminkeli, anélkül, hogy a férfi ezt észrevenné –, elveszti érdekességét is, és Lulu most bünteti meg hosszú ellenállásáért azzal, hogy nyiltabban és gátlástalanabban csálja minden elődjénél. Sajátosan, de ehhez képest logikusan oldja meg Csiszár Schön megölésének jelene-tét is. Itt szó sincs arról, amire pedig a szöveg szintén alapot adna, hogy Lulu önvédelemből ölne; már a lépcsőn van, könnyűszerrel elmenekülhetne, amikor Igó Éva hirtelen reflexszel megfordul és elsüti a pisztolyt: Schön már a terhére van, legfőbb ideje, hogy tőle is megszabaduljon. Így a soron következő jelenet, Alwa elcsábítása, csak a fiatalember számára jelent idegajzó sokkot; Lulu számára pusztán magától értetődő következő lépés.

Igó Éva játéka részletező mimográfiát érdemelne, akkor is, ha vannak, kivált a második részben, halványabb mozzanatai. De hát szinte képtelenül nehéz feladat egy ilyen terjedelmű dráma minden pillanatát ilyen összetetten, többszörös fénytörésben értelmezni és megvalósítani, s a lényeg az, hogy Igó játékában Lulu alakja végig töretlenül kétértelmű, lidércfényként röpködő és délibábként megfoghatatlan marad. Hadd ragadjak ki mégis egy különösen jellemző mozzanatot. Az erotikus varázs érzékeltetése legalább olyan nehéz színpadi feladat, mint elhiteni például azt, hogy az ábrázolt figura nagyszerű festő vagy aranykezü sebészorvos (a dilettánst könnyebb), hiszen egyik funkció sem jelenhet meg közvetlenül a színpadon. De az a jelenet, mikor Igó Éva Luluként nem tesz mást, mint csupán lábfejjével ingerli dr. Schönt, rafináltan eszkaláló mozdulatokkal haladva a férfi ágyéka felé, éber szemével mindegyre a hatást lesve, lusta szemhéjával elrejtve kémkedését s ugyanakkor mégis, valami rejtelmesen hideg tüzzel élvezve is a játékot, pontosabban saját varázserejének csalhatatlan működését – ez maga az elidegenített erotika, az erotika lepárolt kvintesszenciája: egyszer csak megértjük a Lulu-gépezet működését.

Igó Éva mellett a másik kivételes alakítás Blaskó Pétertől látható, dr. Schön kevésbé bonyolult, de ugyancsak nagy formátumot igénylő szerepében. Itt most bevallhatom: Peer Gyntként Blaskó engem kevésbé ragadott magával, mint korábbi nagy szerepeiben, Strindbergként vagy Tartuffe-ként. Kitűnő Peer volt, a hatalmas ívű szerepet ma kevesen győz-

ték volna nálunk színnel és szufflával, de Blaskó alkatilag súlyos színész, Peer pedig higanyszerű, súlytalan figura. Itt a mélyben volt valami meg nem felelés – felszínibb diszkrepanciákat Blaskó teljes autoritással tud áthidalni. Mert hiszen elsőrendűen nem is intellektusalkatú színész ő, egy Darvas Iván vagy egy Jordán Tamás módján – és mégis, hogy sugárzott Strindbergjéből az alkotó géniuszt! Blaskó a megszállottság felől közelíti s veszi birtokba a figurákat – mai színpadunkon a monomániák specialistája lett. Iszonyatos belső erővel és feszültséggel tud győtrődni, nyomában, mint a régi Oresztész-ábrázolásokon, fúriák tódulnak. És Csiszár Imrével való szerencsés együttműködésükben meglették a módját, belső forrásait és technikáját, hogy ezt a győtrődést egyben el is idegenítsék, hogy megértsük Tartuffe, Strindberg, dr. Schön kínjait, lássuk a lángokat, melyekben emésztdődnek, de ha forráságuk meg is legyint, mégse perzselődjünk meg. Dr. Ludwig Schönben egy szánni való férfi és egy korlátozott zsarnok, ha úgy tetszik, kizsákmányoló szenved, határtalan belső hitellel s alapjában tőlünk mégis idegenül. A groteszk, ironikus színezet, mellyel Blaskó a figura megnyilvánulásait befuttatja, nem kívülről felaggatott mesterséges V-effektvekből áll, hanem éppenséggel az alak totális el-sajátításából fakad. A modern színjátszás nem ismer generálérzelmeket; ki-ki másképp szeret, szenved és hal meg, őszintén, hiszen egy szál életéről van szó, de mégis úgy, ahogy lénye szerint megérdemli. Ilyen, a szó legigazibb értelmében tragikomikus szenvedés dr. Schöne, Blaskó Péter ugyancsak bővebb elemzést érdemlő alakításában.

Két kiváló alakítás a két főszerepben – ennyi már talán magában is üdvözíthetne egy ilyen formátumú előadást. De Igón és Blaskón kívül még több, ha nem is ezekhez fogható, de igen jó alakítás is látható. Elsőnek emliteném az eddig még nem sok feltűnést keltett Fráter Katát Geschwitz grófnő szerepében, némi habozással, mert meglehet, hogy ez esetben a tökéletes külső illúzió, a betegesen lárvaszerű, rajongó maszk és a finoman maskulin jelmez már félsiker – az alakítás elsősorban képíleg ivódik az emlékezetbe, már attól a rendezőileg is kitűnően megoldott expozíciós pillanattól kezdve, amikor a IV. felvonás elején a grófnő és Lulu Schön jelenlétében és ki-rekesztésével hosszan és némán egymásra mered (és hogy elválik még itt is egy-



Igó Éva (Lulu) és Blaskó Péter (doktor Schön) a miskolci előadásán (Jármay György felvételei)

mástól Geschwitz grófnő önfelelt, bémult odaadása és Lulu kiszámított, kacér magakelletése). Ez a némajáték indítja el in medias res a leszbikus grófnő drámáját, és a tragikomikus öngyilkossági kísérleten át az egyszerre borzongatóan idegenszerű és mégis megrázó záróképig, mikor a haldokló Geschwitz emberfölötti erővel, valóságos csodálatos mandarinként kúszna a halott Lulu felé, töretlen a figura felépítésének íve.

Két további, még mindig igen jó alakítást már az minősít, hogy figuraértelmezésük túlságosan elhajlik az egységes, realiztikus felfogás felé, a vibráló többértelműség nem vagy csak egyes mozzanatokban hatja át őket. Finom, elegáns, bár kissé elmosódott Alwát játszik Mihályi Győző; ez a figura a maga élődségében, tunya életidegenségében, fellengzős rajongásában talán kevésbé passzellszínű eszközöket kívánna, még akkor is, ha Lulu áldozatai közül valóban ő a

legrokonszenvesebb. Bregyán Péter elevenen ábrázolja Walter Schwarz, a festő gyermekét éretlenségét, de nem elég sebezhető, nem eléggé „művészt temperamentum” (amitől még lehet nagyon rossz művész is); erről a hebehurgya túlkoros kamaszról nehezen tételezhető fel az öngyilkosság.

Fehér Tibor mint dr. Goll és Csapó János mint Schigolch már csak egy-egy szint hoznak, megbízhatóan és korrektül, szerepük palettájáról: Fehér Tibor a pöfeteg, élveteg magabiztosságot, Csapó János a törődött testben is virgonc vagányságot. Fehér Tibor egysíkúbb szerepében legföljebb a Lulu iránti megszállott szenvedély egy speciális válfajának éreztetésével marad adós, Csapónak azonban meg kellene mutatnia a Luluval való mély belső rokonságot, az egyanya-gúságot is. Őbelőle ugyan nem gyúrtak semmit, mert nem volt mit eladnia cserében, viszont ő is kívül áll a megszállott

manipulálók körén; szeretője volt Lulunak, még most is van, hogy megkívánja, de ettől ugyan nem veszíti el az eszét, és míg dr. Schön a szüzi ártatlanságú bájos grófkisasszony őszinte szerelmét is eltaszítja magától Lulu miatt, Schigolch nem sok különbséget lát közte és az East End-i kricsmi öregecske tulajdonosnője között – mint ahogy a döntő különbség nem is Lulu és a többi nő, hanem a mítosztól érintetlen Schigolch és a mítosz megbabonázott kiagyalói között van. Schigolch alakjában a dráma egy jelentős dimenziója lappang; kár, hogy ez Csapó János játékában nem kelt életre.

A kisebb szerepek alakítói közül Gáspár Tibor mint Rodrigo és Kuna Károly mint Hugenberg jelentéktelenek ugyan, de Csiszár erős színészvezetésének köszönhetően fedik funkciójukat, akkor is, ha tudjuk, hogy még ezek a szerepek is ennél sokszorta több lehetőséget kínálnak. A nyomortanya három látogatójának, Gyarmathy Ferencnek (Hunidei úr), Sárkány Jánosnak (Kungu Póti herceg) és Milviusz Andreának (dr. Hilti) autonóm színészi képességeit alig hagyja kibontakozni az a pittoreszk külső megfogalmazás, melyet villanásnyi jelenéseik során vállalniuk kell; erős, hatásos színpaltok, egyéni arculat nélkül (kivált hogy mulatságos, nem épp ellenállhatatlanul meggyőző, de nem is zavaró leleményként Milviusz Andreának még férfit is kell játszania).

Egyetlen zavaró színészi melléfogás akad csak az előadásban: Földes László szerepeltetése állatszeliédítőként és Hasfelmetsző Jackként. Az ebben a koncepcióban tökéletesen érthető, hogy Csiszár az újabban elfogadott megoldásoktól eltérően, nem valamely másik férfi szereplővel játszatta a Hasfelmetszőt. Szóhoz jutott itt már Alwa is, Schwarz is, legtöbbször pedig maga Schön dr., abból kiindulva, hogy Lulu szerette őt, s ezért rászolgál, hogy épp a meggyilkolt férfi bosszúja érje utol. (A legeredetibb ötlettel az említett angol előadás szolgált: annak az egykorú pletykának nyomán, melyet darabjában Hernádi Gyula is felhasznált, a Hasfelmetszőnek az akkori trónörökös maskját kölcsönözték.) Csiszár természetesen nem választhatott ilyen megoldást: ő nem akar továbbvezetni korábbi szálakat, hiszen, Wedekindhez híven, ő Lulu bukását minden módon elhatárolja, mint a hősnő életének merőben új szociológiai szakaszát. Neki tehát önálló arcú Hasfelmetszőre van szüksége,

még hozzá valami őszerejű, valamiképp mitikus figurára, hiszen ebben a beállításban Lulut, a bukott mítoszt egy új mítosz tapossa el: a brutális, arc nélküli erőszaké, amely ugyanúgy válogatás nélkül gyilkol, mint virágkorában Lulu, csak más eszközökkel. Egy népszerű popénekes, mint a modern mítoszok és kultuszok inkarnációja, erre elvben valóban alkalmas választás is lenne – ha az adott popénekes csak annyira is tudna játszani, hogy legalább önmaga image-át színpadon megjelenítse. Hiszen Csiszár Imre jobban tudja a kritikusnál, hogy legalábbis színpadon színészi erő nélkül „civil” önmagát sem hitetheti el senki. Földes László nem színpadi jelenség, csak natúrszereplő, aki nem eszköztelenségével, hanem eszköznélküliségével rí ki ebből a maximálisan kidolgozott előadásból. S ami igazán különös: színpadra lépve énekhangjához is kétség fér. Az előjáték az előadás leggyengébb pontja, mintha a rendező szándékosan hermetikusá akarta volna tenni: a dalszövegből (Eörsi István új fordításának egyik remeklése) alig érteni valamit, a menaszéria felvonuló „vadjai” pedig arc nélküli, kusza felvonulásban mosódnak eggyé. Ha Csiszár naiv szimplifikálásnak érezte, hogy Wedekind dr. Schönt tigrisnek címezi, Gollt medvének, Alwát majomnak és Schwarzot – ha jól fejtem a talányokat – tevének, akkor el kellett volna hagynia az előjátékot, bár mindez nem naivabb Lulu kígyói mivoltánál, ami viszont legalább világossá válik.

Furcsamód az egyetlen komoly gáncs került a végére, nyomatéknak. Ezért csak arra kérhetem az olvasót: vessen még egy pillantást az írás elejére. Közben december 14. lett: ez a miskolci *Lulu* eddig a szezon legjobb előadása. És ha esetleg hasonlóan jók, netán még jobbak követik is, ez nem árthat neki: az előadás máris helyet foglalt az elmúlt időszak valóban jelentékeny színházi teljesítményei között.

*Frank Wedekind: Lulu (miskolci Nemzeti Színház)*

*Fordította: Eörsi István. Díszlet: Csiszár Imre. Jelmez: Szakács Györgyi. Zene: Márta István. Rendező: Csiszár Imre.*

*Szereplők: Fehér Tibor, Blaskó Péter, Mihályi Győző, Bregyán Péter, Csapó János, Gáspár Tibor, Kuna Károly, Teszár László, Igó Éva, Fráter Kata, Szabados Ámbros, Bus Erika, Gyarmathy Ferenc, Sárkány János, Milviusz Andrea, Földes László m. v.*