

Frank Luluja

Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy Wedekind elrontotta főművét, a *Lulut*, átírta, többször is, hogy megjelenhessen, és átírta újból, hogy eljátszhasák színpadon, és átírta megint, a színpadi tapasztalatok hatására, és átírta újfent, amikor betiltották, és átírta akkor is, amikor egy újabb kiadás számára egyesíteni akarta a két ágra szakított ösfolyamot, és eleve megváltoztatta a címet (így lett a *Pandora szelencéjéből* először *A Föld szelleme*, és az „egy szörnytragédia” helyett az állt alatta, hogy „színpadi kézirat”, a párizsi német kiadó iránti megértésből és túlzott óvatosságból, majd később a második részhez újból elővette az eredeti címet, de már nem tette hozzá a műfaji megjelölést, ám az első részt az ősbemutatón már mint *burleszket* minősítette a színpad Lipcsében 1898-ban a meghívott munkásközönség számára, és így tovább, és így tovább); a századforduló nagyközönsége és irodalmi közveleménye ebben az (elrontott, bár továbbra is sok szempontból zseniális) formában ismerte meg a művet, melyet - hiába volt a szerzői óvatosság - folyton botrányok kísérték, és bukás bukást követett; szóval abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy Wedekind elrontotta főművét, a *Lulut*, mondom, mert ritkán ajándékozott meg a sors akkora élménnyel, mint amikor Peter Zadek elképesztő hamburgi előadását látva elolvastam, később pedig lefordíthattam Wedekind művét, mely mint egy tökéletesen zárt fiolában (szelencében), hála Wedekind kissé fősvény leányának, Kadidjának, aki óvatosan eltette, és hetvenéves Hamupipőke-álomba ringatta a posztumusz kéziratot, mely majdnem száz évig lapult meg így Benjamin Franklin Wedekind kissé szálkás betűivel és különös helyesírásával együtt, melyen alig látni javítást, melyet mintha egy lendülettel írt volna a huszonnyolc éves szerző, döbbenetesen megőrizte eredeti ízét és illatát, friss maradt, mint egy növény, vagy mint egy virgonc kölyökkutya, telve őserővel, az önkifejezés őseréjével, egy huszonnyolc éves férfi elképesztően merész, belső gátak és írói öncenzúra nélküli megnyilvánulásaival, azzal a mérhetetlen önelleplezés-sel, amelyet a forma magabiztossága leplez el csupán, és originális világlátással, mely a szemünk láttára születik, egy élő alakban lesz szemlelhető; tehát abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy az elemzésnek, a reflektáló észnek, az okosságának még nem volt ideje bepiszkolni ezt a kéziratot, mely - elnézést a nagy szavakért - úgy tökéletes, ahogy van.

Naplójából kiderül, hogy 1892. június 12-én ötlött eszébe a *rémtragédia* (akkor még így nevezte) ötlete Párizsban, ahol 1891 decembere óta élt, miután Svájcban és Németországban hol újságíróként, hol a Maggi cég reklámfőnökeként, hol különböző lapokban verseket, novellákat publikálva kereste kenyerét (Lipcse, Zürich, Berlin, München a főbb állomások), és összeütközésbe került az apjával, aki tisztességesebb foglalkozást kívánt volna neki (ahogy az meg van írva). Még annyit kell tudnunk, hogy 1891 áprilisában fejezte be *A tavasz ébredését*. Tudós Wedekind-kutatók megjegyzik, hogy Párizsban, egyéb hatások mellett (francia kortárs irodalom és kortárs francia prostituáltak, valamint német emigráns művészkörök és emigráns német prostituáltak), egy Félicien Champsaur nevű szerző *Lulu* című egyfelvonásos pantomimja hathatott írónkra, melyben (nagy sikerrel játszták 1888 októbere óta) fellépett Arthur Schopenhauer mint *savant burlesque* (burleszk bölcs), Lulu mint *clownesse danseuse* (táncoló bohóclány) és Arlequin, a piperkőc. Egyéb világirodalmi hatásokról most ne beszéljünk (a mű első címe Astarte lett volna egy párizsi egyiptológus ismerősével beszélgetve bukkant ennek az anyaisztennőnek a nyomára, akinek a fallosz volta szimbóluma, és *Aserának* is nevezték; a második

latolgotott cím az lett volna, hogy *Schönheit und Sünde, Szépség és bűn*). Az első felvonással 1892 decemberében készült el, a második-harmadik felvonással 1893-ban, és a negyedik felvonás utolsó mondatát 1894. január 3-án vetette papírra. Ekkora kéziratot elviszi Emma Herweghhez, a költő özvegyéhez korrektúrára és egy kis baráti tanácsadásra (hasonlóan Brechthez, ő is sokat köszönhet a női konzultánsoknak, és ezt ő sem tagadja le; hasonlóan Brechtéhez, az ő felesége is fellépett a darabjaiban, bár jobban tennénk, ha a tényeknek megfelelően ezt a hasonlatot megfordítanánk, és ez nyilván Brechtnek sem lenne ellenére, tehát szögezzük le egyszerűen, ennyi elegendő is erről, hogy Brecht Wedekind nélkül nem lenne Brecht). 1893 tavaszán elkészül az ötödik felvonás egy töredékével, majd amikor 1894 januárjában Londonba utazik, Emmy de Némethyre bízta megőrzésre a kéziratot, s az ötödik felvonást londoni tartózkodása alatt fejezi be. (A Jack-motívumot egyébként állítólag Krafft-Ebing *Psychopathia Sexualis* című könyvéből merítette.) 1894. április 14-én azt írja Armin bátyjának, hogy „új szomorújátékom, a »Pandora szelencéje« valószínűleg Párizsban jelenik meg”. Végül 1894 július-augusztusában az utolsó felvonást is beledolgozza a műbe. És: *könyvdrama*, írja rá mint afféle védjeligét, tudván tudva, hogy nem egykönnyen léphet át az ingyenc irodalmi elit szűk körén a tágasabb rivaldafénybe. Mulatságos részlet, hogy az ősbemutató közönségét Wedekind szándékosan nem az irodalmat és színházat kedvelő polgári közönség, hanem a szervezett munkásság köréből toborozta, magát amúgy sem érezte az irodalmi élethez tartozónak, és szerette volna, ha írásai sem képezik az irodalmi élet részét. A bemutató munkásközönsége nagyon meg volt elégedve a darabbal, azt „az elrothadt polgárság elleni szocialista tiltakozás”-nak látta, Lulut pedig „korbácsát suhogató proletárnő”-nek. (Az adatokat részben Hartmut Vinçonnak a hamburgi előadás műsorfüzetében közölt tanulmányából vettem.)

Innentől kezdve megbolondulnak a tények. Ha meg akarjuk érteni, hogy ez a zseni hol szúrta el a dolgot, akkor egy kis időrendi táblázatra van szükségünk. Tehát az első változat, az ötfelvonásos *Pandora szelencéje* 1894-ben készült el. Ennek első két felvonása után Wedekind beleékelte egy új harmadik felvonást (állítólag Alexandre Dumas *Kean, avagy a zseni* és a *szenvedély* című, 1892-ben az Odéonban látott előadásától meghihletve), és az eredeti harmadik felvonásból így lett a negyedik felvonás, és ez *A Föld szelleme* (műfaji megjelölése: *színpadi kézirat*), amely megjelent Párizsban 1895-ben, és pedig Albert Langen párizsi kiadójánál. Csak 1901-ben jelent meg a mű elé később illesztett állatszeliítő Prológus (amelyet egyébként a lipcsei ősbemutató tizedik előadása után, 1898. június 24-én írt, mar színházi tapasztalatait is - ő játszotta Schönt - feldolgozva benne). A *Pandora szelencéje* viszont 1902-ben jelent meg az Insel című folyóiratban, oly módon, hogy az eredeti negyedik-ötödik felvonást (a párizsi és a londoni színt) kiegészítette egy kezdő (berlini) felvonással, majd ugyanez a darab 1904-ben megjelent Bruno Cassirer kiadójánál, Berlinben. 1905-ben jelent meg *A Föld szelleme* mottóval és prológussal együtt már ilyen címen: *Lulu. Drámai költemény két részben. Első rész. A Föld szelleme* - miközben vadul forogtak a különböző bíróságok gépezetének kerekerei, és hol elítélték erkölcsrombolásért a szerzőt, hol felmentették. 1906-ban aztán a második rész, a *Pandora* újabb átdolgozását jelentette meg, egy frissen írt előszóval együtt, amelyben a bírósági ítéleteket is taglalja, ugyancsak Cassirernél, Berlinben, majd egy folyóiratban. 1910-ben jelent meg a *Prológus egy könyvkereskedésben*, mely a második részhez, vagyis a *Pandora szelencéjéhez* tartozik. 1911-ben még egy színpadi átdolgozása jelenik meg a *Pandora szelencéjének* Georg Müllernél, A második mű ősbemutatója 1902-ben volt, később csak zárt előadásokra került sor (volt, amelyikben a mű nagy védelmezője, Karl Kraus is fellépett), és a bírósági

határozat értelmében csak az 1906-os változatot volt szabad bemutatni. (Ha ezt még követni tudja valaki, akkor most kapaszkodjon.) 1913-ban a két művet összeolvastva Wedekind készített egy újabb színpadi változatot is, *Lulu* címmel, öt felvonásban, prológussal. De akármilyen bonyolultnak tetszik is ez a genealógia, az tökéletesen tisztán látszik (és tudományosan ellenőrizhető), hogy hol szúrta el. Illetve az, hogy mivel. A túlflektálással. (Amire csak részben mentesség, hogy folytonosan védekezésre és önigazolásra volt kényszerítve - hogy meghajolt, részben a bíróságok, részben a kortárs színpadi ízlés előtt.)

A *Föld* szellemének harmadik felvonása (a rátét) egy olyan jelenet, amelyben mintegy spirituálisan összefoglalódik - Alwa, Wedekind latens (és virtuális) alteregója révén, valamint azáltal, hogy Lulut sikeres táncosnőként (művésznőként) és (sajnos) *femme fatale*-ként látjuk viszont - az előző két felvonás (illetve az egész mű) *mondanivalója*. A szerző úgy érzi, hogy explicitté kell tennie magát. Most arról nem beszélek, hogy elég rosszul (bár nagyon-nagyon tehetségesen) húzza meg és írja át a saját szövegét. A büchnerianus szó- és képsűrítvények (amelyekből annyit ráz ki a szmokingja ujjából, amennyit akar) ellene hatnak a mű eredendő lélegzetvételének (ez pontosan ellenőrizhető az ősváltozatban). Minden egyes beleírás és tömörítés ellene hat az eredeti mű szenvedélyes, démoni, reflektálatlan érzékiségének. Sajnos mindenki egyformán szellemes lesz benne, mindenki ugyanazon az egy wedekindi-büchneri nyelven szólal meg ettől fogva, és megszaporodnak az utalások a korabeli kulturális élet aktuális eseményeire és ezoterikus tényeire. Különös modorosság lesz úrrá minden szereplőn, az önkifejezés állandó szellemi kényszere. De a jelenetek belső húzása és rövidítése nem olyan nagy tragédia, Wedekind darabja tényleg elég hosszú, és a valóban pragmatikus szempontoknak mindig van színházi értéke. Három egyéb szempontot mondok, ami miatt ez a betét rosszat tesz a műnek. Az első, hogy megszakad a három halál természetes ritmusa. Az eredetiben ugyebár minden felvonás végén meghal valaki (Goll, Schwarz, Schöning) - másként és másért, de szükségszerűen és gyönyörűen. (Ha a gyilkosság és öngyilkosság, valamint egy gutaütés lehet gyönyörű - ami gyönyörű egyébként, az mindig az életben maradtak [elsősorban Lulu] reakciója: a kiszámíthatatlansága, az egyszerűsége, a sorsszerűsége révén.) Itten viszont látjuk Alwát (és ez mára második ellenvetésem), aki mint író, egy pillanatra egyedül maradván Lulu öltözőjében, azt latolgatja, hogy mi lenne, ha megírná Goll és Schwarz halálát, miért és hogyan kellene tennie, hogy ne őt vonják felelősségre azért, mert egyáltalán meg merte írni (vagy mert megtörtént). Nyilvánvaló, hogy itt Wedekind a saját dilemmáiba enged túlflektált bepillantást. (Abból is látszik a dilemma egyébként, hogy hol túlírtta, hol túlhúzta ezt a szöveget, végül a túlhúzottat hagyta benne a darabban.) Ennek pandanja, hogy Lulu *művésznő* lett (tehát a formával bíbelődik - még ha meztelen teste és a különböző ráhúzott jelmezek is ez a forma), és a környezetének (Escerny herceg lép fel plusz udvarlónként, ez a kissé elszáradt kalandor) csak az a dolga, hogy állandóan értékelje ezt a művészetet, illetve annak az *eredendő* Luluhoz való viszonyát. Ebből fakad a harmadik bak, hogy Lulu egyszer csak levelet diktál Schönnnek, és pedig szakítólevelet, nagyon is polgári szajhaként és nagyon is okosan. Fatális tévedés. Wedekind, mint az üzőtt vad, saját credójának csapdájába fut bele. Prológusaiban kifejtji (voltaképpen az uralkodó naturalizmus és általában a hauptmanni dramaturgia ellentétéként) ars poeticáját. Bár igen szellemesek e prológusok, és nagy költői erőről tanúskodnak (valamint arról, hogy szerzőnk goethei és világirodalmi babérokra is pályázik), igazándiból nem lenne szükség rájuk, ugyan csak a fentebb taglalt szempontból. A *Föld szellemének* prológusában mondja Wedekind: *Szavad mindig természetes legyen, / S ne beszélj természetellenesen, / Mert ősidőktől a művészet főfő- / Szabálya, hogy m a g á t ő l értetőd ő!* (Fordította Eörsi István.) A *Pandora szelencéjének* prológusában hangzik el (ezt itt most saját fordításomban adom, mert régi jó szokása szerint Eörsi ésszel beleír a szövegbe): *Kit érdekel a színház! A vad / Köznapokhoz nem volt köze soha. / Az én színpadom az emberi agy, / S kedvenc rendezőm a fantázia.* (Hogy ne érje szó a ház elejét, közlöm az eredetit és Eörsi fordítását is: „Was schiert mich das Theater! Unsere kühne / Tagtäglichkeit erreicht's

bekanntlich nie. / Das menschliche Gehirn sei meine Bühne, / Mein Lieblingsregisseur die Phantasie" - „Mit érdekel a színház! Szenvedelme / Köznapjainkig fel nem ér soha. / Színpadom legyen az emberi elme, / S kedvenc rendezőm a fantázia" -, de akárhogy meresztem is fárdt szemeimvet, a „szenedelme" szót sehol se látom, és nem is annyira jó rim [vagyis túl jó] az „elme"-re, ráadásul a Gehirn az végül mégiscsak Gehirn.) Továbbá itt vannak Wedekind megfontolandó szavai Luluról (még él benne az, ami az ősváltozat írása közben a papírra égett a lelkéből): „Magától értetődés, őseredetiség, gyermeki-ség lebegtek előttem mint a női főalak mértékadó meghatározásai... Ábrázolásánál mindazon fogalmak kikapcsolására törekedtem, melyek logikailag tarthatatlanok s melyek: szerelem, hűség, hála..." (A *Reclam* 1989-es kiadásának utószavából. Idézi Erhard Weidl.) Innen már csak egy ugrás a (második) *Pandora* szelencéjének első felvonása, az újabb toldalék, amelyik Berlinben játszódik, másfél évvel Schön halála után, és ahol Schigolch, Rodrigo és a javítóintézetből szökött Alfred Hugenberg afféle Villa Negra-szerű triót ad elő - mind eleven és érdekes figurák, csak éppen abban segítőknek Wedekindnek, hogy elrontsa saját remekművét, mert logikailag kitöltenek mindenféle képzelte vagy valódi hiátusokat, viszonyokat képeznek le, miáltal saját magukat is megfosztják eredendő titokzatosságuktól. De ez még mind semmi ahhoz az *abszurd* logikai játékhoz képest (most nem törődöm vele, hogy Wedekind a saját kisujjából szopta-e, vagy pedig megtörtént az életben valami ehhez hasonló), ahogyan Geschwitz kiment a börtönből Lulut (*szándékosan* elkapja a kolerát, Lulu is elkapja tőle a kolerát, mivel Geschwitz még azt is eléri, hogy egy cellába zárják őket. Hja kérem, egy gyilkoshoz könnyű bekerülni. Aztán a börtönispótlályban hasonulni kezdenek egymáshoz, olyanok lesznek, mint két tojás, majd Lulu kísétál onnan mint Geschwitz, és Geschwitz benn marad mint Lulu).

Hogy mennyire fölösleges ez a sok-sok magyarázkodás, azt akkor értjük meg, ha az eredeti berlini jelenet után (amelyikben Lulu lelővi Schöninget) egyszerűen a párizsira lapozunk. A Casti-Pianival való jelenet mindent elmond, az időugrás pedig pontosan folytatja az eredendő időugrások logikáját: nincs szükség az idő hézagtelen, realisztikus ábrázolására, részben azért, mert ahogy előrehalad a dráma, világos, hogy egy szellemi történés részesei vagyunk, részben pedig azért, mert Wedekind egyszerűen ösztönösen jól vágott (hogy filmes kifejezést használjak), harmadrészt pedig megbízhatott az egyes jelenetek önálló érdekességében (mert minden jelenetben történik valami rendkívüli, ami megszervezi a saját tér- és időtartományait). Hogy milyen mélyről szakadnak fel Wedekind német (ámbár kicsinyég kozmopolita) lelkéből a típusok, jelenetek és konfliktusok, az azonnal szembetűnik, ha összevetjük Lessing *Emilia* Galottijának egyik jelenetét a *Lulu* nyitó jelenetével. (Első felvonás, negyedik jelenet. *Herceg, Conti. Conti a festményekkel jön, az egyiket, hátával előre, egy széknek támasztja. CONTI [miközben a másikat odaigazítja] Kérem, herceg, vegye tekintetbe művészetünk határait. A szépség legszemélyesebb sajátságai közül sok egészen kívül esik e határokon. Álljon így! HERCEG [rövid szemlélődés után] Kötűnő, Conti... egészen kötűnő! Ez a maga művészetének, az ecsetjének szől! - Csak hízelgő, Conti, végtelenül hízelgő! CONTI A kép eredetije, úgy láttam, nem volt ezen a véleményen... stb. stb. - Németh László fordítása.)*

Wedekind mélyre nyúl, és iszonyatosat markol. Csodálom, most olvasva a művet, hogy nem pusztult bele. Fordítóként - és szokásom szerint - négyszer futottam neki a szövegnek (először, amikor nyersfordítást készítettem, másodsor, amikor a Katona József Színház meghívott változatát fordítottam, harmadszor, amikor Miskolcon megrendezte Dömölky János, negyedszer pedig most), mégis fizikai rosszullétet érzek mindig, ha sorról sorra haladok végig a Hasfelmetsző Jack-jeleneten, vagy amikor Punschuh aljasságát, Casti-Piani elvetemültségét, Alwa szenvedését, Schigolch bűdösségét, Geschwitz kínját, Schöning és Schwarz saját örvényükbe zuhanását kell végigkísérnem.

Végül szólni szeretnék egy apróságról: a negyedik és ötödik felvonás nyelvéről. Annak idején Wedekind védekezésre szorult - ez még első kiadójával való magánlevelezésében történt -, mert a német szöveget terjedelmes francia, illetve angol betétzövegek szakítják meg, itt-ott különleges intarziát képezve, és persze nála kevésbé

kozmetopolita olvasóknak megnehezítvén az olvasást. Kapásból kéznél volt neki nagy elődje, Wilhelm Shakespeare, aki ugye az *v. Henrikbe* terjedelmes francia dialógusokat illesztett bele. Ha neki szabad volt - mondta Wedekind... De sajnos később ebben is engedményt tett. Jelen kiadásunkban arra törekedtünk, hogy mindenütt (sajátos gondolatjel-technikájában is) kövessük az eredeti kéziratot. Ugyanis ennek a kéziratnak az az érdekessége, hogy örökre kézirat maradt. Spontán és fantasztikus megnyilatkozása egy nagy léleknek, akiről olvasása és fordítása közben mindig határozottan éreztem, hogy itt most tényleg működött az a jelenség, amely az Ótestamentum idején állítólag gyakrabban megesett, hogy egy látó (ezt jelenti ugyanis a próféta héber neve magyarul) annyi nyelven beszélt, ahányan szóltak hozzá, szája az Isten szavait tudta csak mondani.

Fargách András