

Színház, 1984/2.

SZÁNTÓ JUDIT

## 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 évből, 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-másikat, 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-

nialis 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 rendezünk, színházaink többségétől még alapvetően idegen ez az áttételes, közvetett fogalmazásmód, amelyben az előadás tartalma, mondanivalója nem az egy-mást követő részek összegeződéséből áll össze, hanem az egész produkció alap-hangja árnyalja, értelmezi - esetleg épp az ellenkező irányban az egyes részleteket. Így aztán Brechtől Beckettig a legmodernebb műveknek is sokszor előtanulmányok nélkül, hályogkovácsként gyürkőznék neki, az eredmény egyfajta domesztikált, a realista-naturalista kaptafákhoz adaptált modernség lesz, amitől a műsorterve ugyan gazdagodik, de a színpad kifejezési eszközeinek tára változatlan marad.

Csiszár Imre a fordított utat járta be: ő Brecht és legtehetségesebb (bár c ím ellen sűrűn berzenkedő) tanítványa, Peter Hacks felől kanyarodott vissza Wedekindhez. Ő szígmálta Magyarországon az egyik legjobb Brecht-előadást - a *Szezsuanji új embert* - és mindenképp a legjobb Hacksot, a még főiskolás korában színtre vitt *Amphitryont*, és ezt a fogalmazásmódot csiszolta más anyagokon is, Shakespeare-en vagy P. O. Enquisten. Közvetlen előtanulmányok talán épp *A trükkök 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 út-vesztőjébe vesztett volna, de anélkül is, hogy a három szereplő nemi kiszolgáltatottságának akár egyetlen színt is el-hallgatná, megmutatta, hogy valójában nem arról van szó; a teljes emberi élet csatornáinak eltömődése orientálja a szereplőket az egyetlen kinálkozó kiút felé, amely ekképp monumentális, démoni vá dimenzionálódik.

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

rovatai gyermekeinek ez a dráma, amely a maga korában lehetett botrányok ügynevezést fülledt erotikája miatt, de amelyből mára minden pikantéria elpárolgott, hiszen még ágyjelenet sincs benne, legföljebb a csábítás első fázisát szolgáló pamlag, és a hősnő legföljebb alsószőknéig 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 akftető, a Lulu játszó színésznőnek pedig, hogy az általa kifejtett varázserőt hitelesítse, nagyobb szükségére van színészi eszközei-re, mint Marilyn Monroe-i idomokra; ilyenekkel például Jeanne Moreau, újabb idők egyik legjobb Luluja, bizonyítottan nem rendelkezik.

De hát persze nem is arról 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 mutatkoznék. 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 évvel ezelőtt 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 példázataiban a gyermati milió s a garmatosító hadsereg s a benszülettek ellentéte. Wedekind hősnője az erotika Gay-Gay-e; akár a gyermati teher-hordó, őt is „átfunkcionálják”: berlini proláriából démonikus szex-szimbólummá. Az átfunkcionálást férfiak hajítják végre nőn, 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 piederasztalra helyezve áll modellt, és lihegve, önelégülten bámulják őt a férfiak, akik teremtoének hiszik magukat, akik uralkodni akarnak rajta, és azt se bányák, ha ő uralkodik rajtuk, mert azt képzelik, kiszolgáltatottságukat, melyet maguk hoztak létre, maguk is szüntethetik meg, tetszésük szerint. Szürke, sivár, perspektívtalan polgári létüket és egyszersmind sivár kéjvágyukat akarták így a fenséges és a küismerhetetlen régióiba szublimalni, teremteni valamit, ami náluk hatalmasabb és erősebb, s mégis az ő ellen-örzésük alatt áll -- istennőt, mert partnerre igényük, partneri kapcsolatra képességük nincsen. Időnként ismert szerepkörökbe hajlítanak: megteszik feleségnek vagy kizárólagos szeretőnek, de hasztlan várnak emberséget attól, akit maguk vetkőztettek ki emberségéből; a bábu, melyet életre manipuláltak, már nem illeszkedik a szerepkörökbe, hiszen az ezekhez tartozó erkölcsi érzéket megfagyaszották benne. Hamis tudatuk bá zart megteremtőt pusztító erővel, gőlemként sodorja félre az útból, mert ő már nem igezenehek kötődik, csakis a funkciójához.

A folytatás: Lulu bukása és pusztulása talán legfényesebb bizonyossága Wedekind ki tudja, mennyire tudatos zsenialitásának. Ez a születeses karrier: nincstelen berlini prolgyerekből mindenható bálványá nőni megsem abszolút; a piederasztal adott társadalom talajába épült bele. S mikor Lulu könnyelműen, egy bálvány tompaságával kirúgja maga alól ezt a talajt, törvénytelen kívül helyezi magát: a piederasztal felborul, s Lulu a bu-dórából kilökődik a légures térbe. Akik a hozzáillő környezetben még fenntartás nélkül besorjáltak volna vak imádói körébe, most becsapják, megszarolják, ki-

feszítják, elhagyják, s az egykori proli-  
gyerek proliánként végzi, a szegény lá-  
nyok legősibb mesterségét üzve, de ná-  
lunknál is tragikusabban: bálványok pro-  
fi volt, prostituáltak sirlalmas amatőr.  
Hasfelmetző Jack alakhoz persze az  
egykorú szenczáció szolgáltatta az ötletet,  
de funkciója ékeszőlőn fejezi ki Lulu  
bukását: a teljes kiszolgáltatottságot,  
amely akkor vár rá, midőn öle immár nem  
misztikum övezte kútja többé a belvésző  
férfiaknak, hanem csupán de-mitizált  
megélhetési eszköz. Itt nem a sors maga a  
tragikus, hiszen az hideg fejfel  
megszerkesztett, úgyszólván klinikailag  
szükség szerű, hanem az a kétség-beesett,  
naiv értelenség, amellyel Lulu megéli.  
A bálvány csapdába esett: nem éri, mi  
változhatott meg körülötte, mi-kor ő  
változtatlan maradt.

Csiszár Imre nagyvonalú, kemény és  
pontos látomásban fogalmazta színpadra  
ezt a groteszk tragédiát. Ha az előadásból  
mai üzenetet akarunk kiszűrni, az  
korántsem mai szerelmi és szexuális problé-  
máink 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 rendezésben  
elsősorban hamis tudunkról, tragikomik-  
us öncsalásainkról, mindenemű kultu-  
szok és dogmák illuzionisztikus voltáról,  
feltételezetszerűről, 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 belefűllad a festő öngyilkos-  
sága körül felhajtásba; a másodiknál a  
dráma által már személyében is süjtött apa  
és fiú ezzel a hírelt távoloyk ki, groteszk  
ölekezésben, a színpadról - nyilvánvalóan  
nem Párizs irányába. Valahol valami  
történi, ami igazán fontos lehet; de a  
maguk teremtete illúziók foglyai nem  
tudnak kitörni a maguk bűvös köréből.  
Nevelésségűnkben is súlyos pillanatok  
ezek Csiszár színpadán; a szereplők  
számára halálos tét relativizálódik itt,  
rendkívül pregnans iróniával.

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

valódi a halál, sőt, a színészek valóságos  
monomániás görcsökben élik figuráikat.  
Csak épp rendkívül precízitással, finom,  
közvetett eszközökkel táru fel e figurák  
felépítése is: dr. Gok zsmarki érzék-  
telensége, Schwarz, a festő bárgyú elvakult-  
sága, Alwa életidegen, üvegházi naivitása,  
Schön monumentális önzése, Geschwitz  
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 Wedeking egyedül őt az életben  
maradással, sőt, új babája oldalán talán  
még ismét meg is tud majd kapaszkodni.)  
Az előadás egésze idegeníti el a figurákat:  
az a „menaszériafelje, amelyet Csiszár  
ugyan az előjátékban - erre még  
visszatérünk - még nem tud megteremteni,  
kárptólásul viszont menaszériát csinál a  
további jelenetekből, nem utolsó-sorban az  
előadás képi megoldása révén is.

Ha már itt tartunk, szójunk az előadás  
szcenikájáról is, mely ugyancsak a ren-  
dőző nevéhez fűződik. Ez a rendkívül márk-  
ás, erős színpadi tér nem pusztán az  
„ilyen még nem volt” újszerűségével hat -  
magyar közönséget még nem sétáltattak  
meg így, színről színre -, hanem el-  
idegenítő játékoságával, erős atmoszfé-  
rikus töltetével s nem utolsó-sorban funk-  
cionális esztétikumával is. Egy többé-  
kevesbé szabályos kis kukucsakó stúdió-  
színpad és egy emelkedő deszkapadokkal  
lelátóként elrendezett fél-aréna között  
vándorolnak a nézők, hosszú, kietlenül  
sejtelmes alagúton keresztül, útjuk során  
minden alkalommal átszelve a két  
színpadot is. Ez persze megoldja az át-  
diszítés problémáit is, de egyben fokozza  
a teatralitást, a megmutatás képzetét,  
amellet dramaturgiailag is indokolt: a  
fényűző, szencziós polgári enteriőrök  
kerülnek a zárt kukucsakószínpadra, a  
nyitottabbak, valamiképp bohémebbek  
(műterem, színházi öltöző s végül a lon-  
doni nyomortanya) az arénába. Minden  
bűtor, kárpt, lámpa, disztrágya válogatott,  
elegáns, a drágaság érzetét kelti, s  
ugyanakkor semmiért sem kár: két képtel  
Lulu és Schwarz kergetőzés során  
összetepnek, a színházi öltözőből távozó  
nézők a földre hullajtott szép jelmezt-  
erepen taposnak, a londoni jelenetben pe-  
dig az odú rongyain: mindez csak alkalmi  
kellék egy demonstrációhoz - így kémi  
megtapostatni minden talmi illúzió-nak.

És csodálatosak a jelmezek is - Szakács  
Györgyi ismét remekelt. A szencziós és a  
diszletben is, a jelmezekben is egy-szerre  
jelenik meg a szépség és a romlottság, a  
refinált pompa és a túlértett korhadás  
stílusaként, és a jelmezek mindezt még a  
szereplők jellemének nyelvére is  
lefordítják. Lulut hárman találták telibe: a  
rendező, a jelmeztervező és a színész-nő.  
(Es még ez sem pontos: eszénymé-  
partner is hozzájárult Lulu teljességé-  
benyomódásához.)

Említsük meg végül Csiszárnak, a dra-  
maturnak munkáját is: a kétértékes hét-  
felvonalas darabmonstrumból (mint köz-  
tudott, Wedeking maga titúlalta így mű-  
vét) igen alkalmasot egvestés változatot  
készített, amely nem haladja meg az átl-  
agnézó három órára méretezett tőröké-  
pességét. Hat felvonást látunk a héttől, s  
ezekből csak egy lényegesen szereplő  
maradt ki, Escerny, a táncosnő - Lulu me-  
szédült afrikai herceg-udvarlója, de ez a  
szereplő nem jogtalanul tekinthető tau-  
tológiának. (Még afrikából is maradt egy  
lány is a darabban.) Mindamellett kár a tel-  
jességében kihagyott utolsó előtti, párizsi  
felvonásért, 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 vezet. Párizsban  
Lulu még nagyvilági dáma, még vonz  
rajongókat, de már haj-szolt, üldözött,  
megzavarodó s retegni kezdő vad is.  
Úgyes és célszerű ugyan az a dramaturgi  
megoldás, hogy Rodrigónak, a  
artistának a cselekmény szem-pontjából  
lényeges kiiktatását Csiszár be-  
lecapplikálja az előző felvonásba, de ez  
önmagában nem kárptól a kimaradó  
stációért. Úgy vélem, meg lehetett volna  
kísérlni, hogy további húzásokkal s eset-  
leg a stúdióérett remélhetően nagyobb  
áldozatoságot még vagy húsz percel  
tovább feszítve ebből a képből is átmen-  
tes a lényeg.

Az előadás legnehezebb rendezői és  
színészi feladata természetesen a címsze-  
replőre hárul. Adhatók-e Lulu alakítói-  
nak egyértelmű instrukciók: legyél hűs-  
vér nő, felkapaszkodott berlini proliány,  
avagy legyél absztrakció, démon, mítosz?  
Érdekes, hogy az újabb külföldi előadások  
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 emberközi realitásban, neki el kell határolódnia a többi szereplőtől. (Rajtakaptam magam: hiába próbáltam kerülni a Lulu név állandó ismételtetését, a stiláris változatosság okán - egyszerűen nem illett a helyébe „a lány” vagy „a nő” meghatározás.) Csiszár kettős instrukciót adhatott: legyen az ő Luluja mindkettő, de nem elkülönítve, szakaszolva, hanem végig egymásba jászta: valaki, aki már-már ember, aki képes - igaz, csak Schigolchhal, az egyet-len hasonzóruvól, az egyetlenel, aki igazi névén, Lulunak szólíthatja cinkos összekacsintásokra, keresetlen ösztinteségre, de mindenki másnak hozzáférhetetlen, aki nő, asszonyi reflexek kel, a szép ruhák, ékszerek, pezsgő és bálók kedve-lője, s mégsem csaltathók 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 megírthatjuk, s kezünk mégis üvegfalnak ütközik; akinek tényleges szépsége már-már közömbös, mert igazából a saját vonzeréjébe vetett rendkívülten hiszti széppé s egyben megközelíthetlenebbé bármely, nála tündökletesebb szépségnél.

Mindez adható ugyan instrukcióba, de valószínűbb, tudatos munkából meg 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. Legösszetettebb reflexéje is van egy hátsó gondolata, egy mögöttes tartománya; félelmetes mögöttes tartománya ez, mert valójában a teljes üresség. Menekül, ijedezik, sir, jászki, kacérokodik, néha már-már mintha érezze is, de mindez csak mimikri, megtevésztés; valójában hozzáférhetetlen, idomíthatatlan és amíg saját talaján áll legyőzhetetlen.

Csiszár elég merészen értelmezi dr. Schönöz füződő kapcsolatát is. Több értelmezés szerint - és erre Wedekin adott is némi alapot -- az újságézőr, ez a „vasember” az egyetlen férfi, akit Lulu ösztintén szeret. A miskolci Lulu nem képes ilyen érzelemre. Schön az, aki a legnehezebben adja meg magát olyan totalitással, amelyet Lulu, szerepéhez híven, meg kell hogy követeljen - ez a feladat igazgató Lulut. És mihelyt dr. Schön is „elvezeti arcát” ezt fejezi ki az izlésteleniség határát súroló, de azon még-

is innen maradó merész jelenet, mikor Lulu az öltözében saját festékeivel bohócsá sminkel, anélkül, hogy a férfi ezt észrevenné -, elveszti érdekességét is, és Lulu most bünteti meg hosszú ellenállásáért azzal, hogy nyíltabban és gátlástalanabban csalja minden elődjénél. Sajátosan, de ehhez képest logikusan oldja meg Csiszár Schön megölésének jelenetét is. Itt szó sincs arról, amire pedig a szöveg szintén alapot adna, hogy Lulu önvédelemből ölje; 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, Alva elcsábítása, csak a fiatalleber számára jelent idegajzó sokkot; Lulu számára pusztán magától értetődő következő lépés.

Igó Éva játéka részletező mimográfia érdemele, akkor is, ha vannak, kivált a második részben, halványabb mozzanatai. De hát szinte képtelenül nehéz feladat egy ilyen terjedelmű dráma minden pillanatát ilyen összetett, többszörös fénytörésben értelmezni és megvalósítani, s a lényeg az, hogy Igó Lulukában Lulu alakja végig töretlenül kitértelem, lidércfényként röpködő és délibábként megfoghatatlan marad. Hadd ragadjak ki mégis egy különösen jellemző mozzanatot. Az erotikus varázs érzékeltetése legalább olyan nehéz színpadi feladat, mint elhitetni például azt, hogy az ábrázolt figura nagszerű festő vagy aranykész 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 lábjelével ingerli dr. Schönöt, rafináltan eszkároló modulatokkal haladva a férfi ágyéka felé, éber szemével mindegyre a hatást lesve, lusta szemhéjával elrejtve kímékedését s ugyanakkor mégis, valami rejtelmesen hideg tüzellel élvezve is a játékot, pontosan saját varázserejének csalhatatlan működését - ez maga az elidegenített erotika, az erotika leparólt 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 vívő szerepet ma kevesen győz-

ték volna nálunk színélen és szüfavál, de Blaskó alkaltilag súlyos színész, Peer pedig higanyiszcrú, súlyatlan figura. Itt mélyben volt valami meg nem felelés - felszínibb diszkrépanciákat Blaskó teljes autoritással tud áthidalni. Mert hiszen elsörendűen nem is intellektusalkatú színész ő, egy Darvas Iván vagy egy Jordán Tamás módján - és mégis, hogy sugárzott Strindbergjéből az alkotó géniuszt! Blaskó a megészáltság felől közelíti s veszi birtokba a figurákat - mai színpadunkon a monomániák specialitájá lett. Iszonyatos belső erővel és feszültséggel tud gyöttrődni, nyomában, mint a régi Oresztész-ábrázolásokon, furiák tödülnek. És Csiszár Irmével való szerencsés együttműködésükben meglejték a módját, belső forrásaát és technikáját, hogy ez, a gyöttrődést egyben el is idegenítsék, hogy megértstük Tartuffe, Strindberg, dr. Schön kínjait, lássuk a lángokat, melyekben émszörödnek, de ha forróságuk meg is legyint, mégse perzselődünk meg. Dr. Ludwig Schönben egy szánni való férfi és egy korlátolt zsrnok, ha úgy tetszik, kizsákmányoló szenved, határtalan belső hitellel s alapjában tőlünk mégis idegelln. A groteszk, ironikus színezet, mellyel Blaskó a figura megnyilvánulásaát befutattja, nem kívül-ről felagattott mesterséges V-effektekből áll, hanem éppenséggel az alak totális el-sajjattásából fakad. A modern színjátszás nem ismer generálérzelmeket; ki-ki másképp szeret, szenved és hal meg, ösztintén, hiszen egy szál életéről van szó, de mégis úgy, ahogy lénye szerint megérdemli. Ilyen, a szó legizgalmból értelmében tragikomikus szenvedés dr. Schöné, Blaskó Péter ugyancsak bővebb elemzést érdemlő alakításában.

Két kiváló alakítás a két főszerepben - ennny már talán magában is üdvözíthet-ne egy ilyen formátumú előadást. De Igón és Blaskón kívül még több, ha nem is ezekhez fogható, de igen jó alakítás is látható. Elsőnek említeném az eddig még nem sok feltűnést keltett Fráter Kati Geschwitz grófnő szerepében, nem a hozzással, mert meglehet, hogy ez eset-ben a tökéletes külső illúzió, a betegesen lárvaszerű, rajongó maszk és a finoman maszkulin jelmez már felszíser - az alakítás elsősorban képileg ivódik az emlékezetbe, már attól a rendezőileg is ki-tűnően megoldott expozíciós pillanattól kezdve, amikor a IV. felvonás elején a grófnő és Lulu Schön jelenlétében és ki-rekesztésével hosszan és némán egymás-ra mered (és hogy elválik még itt is egy-

manipulálók körén; szerető volt Lulunak, még most is van, hogy megkívánja, de ettől ugyan nem veszíti el az eszét, és míg dr. Schön a szüzi ártatlanságú bájós 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 mítoszról érintetlen Schigolch és a mítosz megbabonázott kiagyaloí 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 Poti 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 színfoltok, egyéni arculat nélkül (kivált hogy mulatságos, nem épp ellenállhatatlanul meggyőző, de nem is zavaró leleményként Milviusz Andreának még fért is kell játszania).

Egyetlen zavaró színészi melléfogás akad csak az előadásban: Földes László szerepeltetése állatszéliditőként és Hasfelmetző Jackként. Ez ebben a koncepcióban tökéletesen érthető, hogy Csiszár az újabbán elfogadott megoldásoktól eltérően, nem valamely másik férfi szereplővel játszatta a Hasfelmetzőt. Szóhoz jutott itt már Alwa is, Schwarz is, legtöbbször pedig maga Schön dr., abból kiindulva, hogy Lulu szerette őt, s ezért rászólgál, hogy épp a meggyilkolt férfi bosszija érje utol. (A legeredetibb ötlettel az említett angol előadás szolgált: annak az egykorú pletykának nyomán, melyet darabjában Hernádi Gyula is felhasználta, a Hasfelmetzőnek az akkori trónörökös maskját ölcsonőzték.) Csiszár természetszerűleg nem választhatott ilyen megoldást: ő nem akar továbbvezetni korábbi szálakat, hiszen, Wedekindhez híven, ő Lulu bukását minden módon elhatározza, mint a hősnő életének merőben új szociológiai szakaszát. Neki tehát önálló arcú Hasfelmetzőre van szüksége,

mástól Geschwitz grófnő önfeledt, bénult 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 emberföltötti erővel, valóságos csodálatos mandarinként kúszna a halott Lulu felé, törelen 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, felengzős 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 értelenségét, de nem elég sebezhető, nem eléggé „művésztemperamentum” (amitől még lehet nagyon rossz művész is); erről a hebeurgya túl-koros kamaszról nehezen tételezhető fel az öngyilkosság.

Fehér Tibor mint dr. Goll és Csapó János mint Schigolch már csak egy-egy színt hoznak, megbízhatóan és korrektül, szereplik 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 érzettségével marad adós, Csapónak azonban meg kellene mutatnia a Luluval való mély belső rokonságot, az egyanyaúságot is. Óbelöle ugyan nem gyúrtak semmit, mert nem volt mit eladnia cserében, viszont ő is kívül áll a megszállott

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 elő-adásból. S ami igazán különös: színpad-ra lépve énekhangjához is kétség fér. Az előjáték az előadás leggyengébb pontja, mintha a rendező szándékosan hermetikussá akarta volna tenni: a dalszövegből (Eörsi István új fordításának egyik remeklése) alig érteni valamit, a menázséria felvonuló „vadjai” pedig arc nélküli, kusza felvonulásban mosódnak egygyé. 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, Teszáry László, Igó Éva, Fráter Kata, Szabados Ambrus, Bus Erika, Gyarmathy Ferenc, Sárkány János, Milviusz Andrea, Földes László m. v.*