

MOLNÁR GÁL PÉTER

**Iglódi, a rendező**

Mintha egy új nemzedék jelentkezne a színházi rendezésben. Nem szerencsés a nemzedék szó. Erősen vitatható is, hiszen ennek a „nemzedéknek” évjáratbeli, sőt évfolyambeli társai közül nem egy reakciósan öregnek hat, ha színpadi munkájukat nézzük, viszont az idősebb generációból sokan szellemi és stílári partnerek.

Mégis, ennek az egyidőben és rokonjegyeket hozó fiatal rendezőgárdának a jelentkezése merőben más mutat az előző évjáratok tagjainál. Összetéveszthetetlen egyéniségükkel is összetartozóak. Mint a hatvanas évek elejének fiatal magyar filmesei - hasonlóan a francia, az angol, az amerikai, a szovjet, a cseh és az olasz újfilmekhez - folyékony anya-nyelvként beszélték a filmet: ezek a fiatal színházi rendezők mestereiktől mindent elsajátítottak, amit tehetséges növendék csak eltanulhat. Meglepő színpadi biztonsággal, fölényes tudással jelentek meg a nyilvánosság előtt.

Nem elhanyagolható, hogy az első olyan nemzedék jelentkezett velük, amelyik 1957 után nőtt föl szellemileg: sokkal bőségebb olvasmány- és irodalomanyaggal, mint akár a háború előtt, akár a háború után különböző cenzúrák, rostálások, indexek által, könyvektől, filozófiától, szellemi áramlatoktól megkímélt-el-szegényített nemzedékek. Ezek a fiatalok már gazdag áradásban kapták a könyvkiadástól, a folyóiratoktól, az iskolától, a filmforgalmazástól vagy a filmklubrendszertől, a színházi műsorpolitikától a legkülönbözőbb és legtarkább hatásokat: mindezt jól emésztették meg és építették be művészi szervezetükbe, szellemi gondolkodásukba. Hozzátehetnénk, hogy ez a nemzedék volt az első, amelyik békés körülmények között, jóidején, legbefogadóképesebb korában utazott külföldre, világot (szűkebben: színházi világot) látni, és tapasztalataik érettebben juttatták el őket a főiskola falai közé, mint az előző évjáratokat.

1. Többségükben elvégeztek egy egyetemet, mielőtt a rendező szakra kerültek; ha más nem: hát a színész szakot. és el

sősorban fölkészültségük különbözteti meg őket a főiskola többi végzett rendezőjétől.

2. A színházat nem merőben irodalmi vállalkozásnak, reprodukciós műfajnak tekintik, hanem szuverén kifejezési formaként fogják föl.

3. Ennek érdekében a színházi összművészet felé irányul működésük: előadásaitak valamennyi társelem harmonikus fölhasználásával építik meg.

4. Mégis: rendeznek, nem pedig önmutogató módon rendezkednek. Hatásaitak a színész előtérbe állításával, a belső cselekvések pontos kirajzolásával érik el.

5. Egy megharcolt harc után érkeztek a pályára, elődeik megvívta küzdelmüket a naturalizmus ellen, természetes vagy görccsös módon. Nekik ebből a csatából már nem jutott semmi, és nincs szükségük arra, hogy stílárián bármit is kompenzáljanak.

6. Ezért azután nem a kiszikkadt oratórium-modernség, a kegyetlenség színháza vagy bármiféle újkeletű színházi divat apostolai vagy aprószentjei mögé sorakoznak föl, hanem a hatvanas évek végére beérett színházi szintézist testesítik meg: az előző évtized sokszor zavaros, forrongó formái küzdelmeinek vívmányaival gazdagított realizmus az eszményképük, ahol ismét a színész az elsődleges tényező.

7. Ez azonban nem jelenti azt, hogy fokozott látási kultúrájukat nem érvényesítik a látványteremtésben. Egy költői realizmus hívei.

Ennek az újonnan jelentkezett rendezőnemzedéknek legfontosabb képviselői: Babarczy László, Iglódi István, Kerényi Imre és Zsámbéki Gábor.

Legyen szó ez alkalommal a színészből rendezővé nevelt Iglódiról, pusztán rendezőként tárgyalva őt és munkáit.

Molière-je (*Gömböc úr*, 1964) hirtelen mozdulattal szakított a huszonöt éves játzsási hagyománnyal, és egy keserű, szorongással terhes előadást remekelt az Ódry Színpadon. A mélypszichológiát vette igénybe, hogy segítségével a dara-bot kiemelje a megkövesedett hagyományokból. Ez a komédia-balet alkalmat adott neki arra, hogy ne a tündöklő és bukfencs, tündérien szórakoztató Molière-t állítsa színpadra, hanem azt a Molière-t, aki tele van fájdalommal és keserű tapasztalattal, és tudja, hogy sem a fiatal szerelmesek, sem az agyafűrt ifjú szolgák nem jobbak a szakállas apukáknál: Iglódi a kegyetlen és erőszakos ifjúságot tette láthatóvá a szerelmesek sze-

repvonalában. Ugyanúgy megfordította a darab értelmezését, ahogyan Planchon tragikumra fordította át a Dandint: eszközeiben azonban inkább Roger Planchon másik Molière-jére emlékeztetett, a *Tartuffe-re*, annak mélylélektani közelítésé-re. Ebben az előadásban Ponrceaugnac úr mintha egy freudista álomba kavardott volna bele, mind mélyebbre süppedt abban a forró és zavarosan kavargó zúr-zavarban, ahol kínos szexuális jelképek és rideg fiatalok üldözik ezt a mind szánandóbban kínlódó, tehetetlenül buta embert, aki a rémségeknek olyan mélységeibe zuhan bele a játék során, ahol már megszűnik nevetésünk és fölkelti részvétünket, együttérzésünket.

A cselekményt a lincs-pszichológia szövi át. A szinte öntudatlanul, de kollektíven elkövetett ember- és lélekyilkosság mechanizmusát követi nyomon a rendezés. Ennyiben közösséget mutat valamennyi rendezése. Mintha egyazon gondolat körül bolyongana folytonosan Iglódi, mintha mindig ugyanazt az emberi társadalmi helyzetet vélné fölfedezni a legkülönbözőbb színdarabokban. Még azokban a szövegekben is, amik egyébként kevésbé volnának alkalmasak egy színházi előadás számára, mint például Vészi Endre műkedvelői hangvételű Üvegcsapdája.

A Főiskolán osztályvizsgaként részleteket, afféle drámai keresztmetszetet rendezett John Arden *Musgrave kapitány tánca* című drámájából (1962). Már itt is a hisztériás közhangulat kialakulása érdekelte. Igen pontosan teremtette meg a hiszteroid váltásokkal teli kis közösség elpártolását, majd visszafordulását, a közhangulat gyors és felelőtlen váltásait, az árulások és hűtlenségek, a páfordulások és szembeszegülések tömeglélektani hullámszását. A rángatott tömeg, az eszméket nem értő, csak pillanatnyi hangulatainak engedő, demagóg indlatokra hallgató, öntudatlan, de fenyegető tömeg érdekelte ebben a darabban. Mintha a *Tragédia* athéni és párizsi képe volna: úgy játszatta bele Arden anarchista művébe ismereteit és véleményét a közel-múlt történelméről.

Ez ismétlődött meg a *Gömböc úrban*, annak komédia-balet részében a faszízalódó tömeget ábrázolta és értelmezésében azt kereste, miként születik meg a rémuralom. (Diplomarendezését - a *Dandin Györgyöt* - sajnos elmulasztottam a Déryné Színházban. 1964.) Első nyilvános rendezői sikerét Leonyid Zorin kétszemélyesével, a *Varsói* melódiával

aratta, mégpedig egy kiemelkedően rossz évjáróban. Az összehasonlíthatatlanul gyöngye termést mutató 1968/69-es évad kiemelkedő előadása volt. A kritikák dicsérték gyengédségét, finom érzelmességét és bájos humorát, de voltaképp a *Varsói* melódiának is az adta meg érté-két és tartalmas ízt, hogy nem elégedett meg a kétszemélyes bravúrjáték színészi parádéztatásával, nem érte be egy *Hajnalban, délben, este-szerű* szerepcsillogással, nem állt meg annál - ami már önmagában is figyelemre méltóvá tette volna az előadást -, hogy a szikkadt érzelmenélküliség szezonja idején egy érzelmgazdag, sőt érzelmesség-gyanús előadással mutatkozik be.

Azt vizsgálta meg ebben a darabban, miként lehetséges egy tömegpszichózis hatása alatt eltorzulni. Anélkül, hogy hivalkodó színpadi effektusokat alkalmazott volna, és megjelenítette volna nyomtatékosan a külső világot: csupán a színészi játék intenzitásával és a kellékek, a ruhák pontosságával érte el azt, hogy nem csupán érzelmes szerelmi játék, a boldogtalan szerelem duettje lett az előadás, hanem egy morális problémát boncolgatott: a legtisztább és a legszeretetre-méltóbb, a legszerencsésebb adottságokkal rendelkező fiatal emberek is miként sekélyesednek el - nem az Idő koptató hatására, ó, nem! -, ha földadják önmagukat, ha egyéniségüket fölcserélik uniformizálóval. (Moszkvában láttam Ruben Szimonov egyik utolsó rendezését, a *Varsói melódiát* a Vahtangov Színház-ban. Élete utolsó éveiben Szimonov elkényelmesedett és elszürkült, akadémikussá lett - mint pl. a Babel novelláiból színpadra dramatizált *Lovashadsereg* esetében is -, ez a rendezése szintén formális, száraz munka volt, a kissé primadonna-kényeskedésű, önmotogató Julija Boriszovával és a bájt meg lírát nélkülöző, egyébként nagyszerű színésszel: Uljanovval. A szegényes színpad, a csúf szcenikai elemek és az összetördelt, szakadozott drámai ív nem adta ki azt az olvatag bájt, azt a kellemes érzelmességet, ami a Katona József Színház előadását jellemezte. Nem szólva arról, hogy Iglódi rendezésében Zorin darabja hatalmas többletet kapott az ironia révén, amely elsősorban a kor konkrét bevonását jelentette, azt, hogy a történet mögé odarejtette a sztálini korszakot, lelkesítő-mozgósító Dunajevszkij-dalaival és rideg rendelkezéseivel. Az első felvonás végén a szerelem beteljesülését megakadályozó rendelet ismertetése után habzó ke

déllyel hangzott föl a *Vidám vásár* ujjongó indulója, amely ironikusan szentimentálisnak tűnt a maga éles ellentétével: rámutatott a kor hurraóptimizmusának és az egyes emberek személyes tragédiáinak kemény ellentmondására.)

Iglódi rendezése tülemelte a színművet azon az érzelmes románcon, amire a szöveg engedett volna következtetni, és amit a bemutató idején mindannyian (e sorok írója is) szinte kizárólagosan méltányoltunk. A rendező aggodalmasan vizsgálta meg hősei magatartását. Azt figyelte, milyen hatással van jellemükre egy szerelem megtagadása, jobbik énjük háttérbe szorítása és alárendelése a paragrafusoknak. S bár továbbra sem tagadta meg rokonszenvét hőseitől, nem vonta meg tőlük a lassú tünkremenés megható szépségének értékét, mégsem takargatta gyöngéiket, kegyetlen hidegséggel elemezte, miként veszti el Helga a tehetségét és válik divatos, de üres énekesnővé, Viktor pedig miként szürkül bele a családi élet taposómalmába, a mintaférj és mintadolgozó példás unalmába; hogyan vesztik el képességüket az álmodozásra és színtelenednek nyárspolgárrá.

Az *Üvegcsapda* (1969) is alkalmat adott arra, hogy egy fiatalember kíváncsi és okos tekintetével tegye vizsgálat tárgyává azoknak a bizonyos „nehéz éveknek” hatását és lenyomatát egy gyenge jellemű. Miután a szöveg nagyon is híg volt, és a darab igen rossz: Iglódi számára nem maradt más lehetőség, mint fölülrendezni a darabot, és egy külsőségeiben szép és képzeletgazdag előadást létrehozni, ahol az értelmet vesztett pojáccskodás, a helyét nem találó és életét elvesztegető önáruló fuldokol díszletté degradált környezetében.

Bulgakov: *Iván, a rettentő* (1970) egy szovjet tanulmányút után következett el, amikor azt lehetett volna várni, hogy az a formai gazdagság és tarkaság, ami a Szovjetunió színházi életében megragadható, másolásra, ötletek áttételére fogja kényszeríteni. Nem így lett. Ő csupán egy darabot hozott haza. Pontosabban *egy* szerzőt, aki most kezdi meghódítani igazában a szovjet színpadokat is. Ha látta is a Filmművészek Színházában a Bulgakov-mű előadását, sokat nem használhatott a szedett-vedett társulat alkalmi produkciójából.

Bulgakovval ismét csak az említett kor megfaggatásába fogott bele. Nemzedéke ismét és ismét nekifut a kérdésnek, hogy kivallassa apáinak életét és harcaikat, hogy

megbizonyosodhasson, hol követték el a hibát, azokat a hibákat és vétkeket, amiket ők el akarnak kenni. Az *Iván, a rettentő* bohózat helyzete alatt roppant keserűségek bújnak meg. Az egyén deformálódásának iszonyú komédiája jelenik meg Bunsz és Rettegett Iván kettős alakjában, és a mellékalakok kisszerű, lapuló-spiciliskedésre hajló gerincnélküliségében. Iglódi eleve elkerülte a bruhaházásra kényszerítő víg játékokat - amire a szöveg és a helyzetek ugyancsak alkalmat adtak -, és vígjátékokat rendezett. Mély és komoly komédiát, amelyben a demagógia a lélek mélyeiből fakad föl, és nem leplezi le magát az első pillantásra. (Érdemes volna elidőzni - de ezt máskor kell majd megtenni - Major Tamás *Tartuffe*jének és kettős Ivánjának egybevetésénél. A *Tartuffe*-öt már huszonöt évvel ez-előtt is sok bíráló érte, hiszen Major itt túlságosan átlátszóan formálja meg a szenteskedő figuráját, akiről már a színrelépés pillanatában világosan kiderül, hogy mit ér, és mit várhatunk tőle. Major színészi remekműve pontos kifejezése volt egy politikai közérzésnek. Hittel teli gyűlölettel *leplezte le*, szaggatta ízekre a szemforgatás plakátszerűen monstrozusra fölnagyított karikatúráját. A szovjet-Tartuffe, a házmaster-Tartuffe Major alakításában már sokkal bújtatottabb, leplezettebb figuraként jelenik meg. Major eszközei, ironikus kilépései és kitekintései a figura maszkja mögül most sem változtak meg, csak korszerűbbekké váltak, anélkül, hogy módosultak volna. Mi magunk mentünk át a brechti színjátszás stílustréningjén, és ma már másképpen látjuk Major eszközeit. De mégis, Major sokat tapasztalt a hipokrizis legújabbkori vívmányaiból és történetéből: veszedelmesebbnek, kevésbé rajtacsíphetőnek mutatja ma a társadalmi szemforgatót.)

Mindebből következik, hogy Iglódi István számára tehát a színház a világ megismerésének-megismertetésének eszköze, hogy nem tartozik a színházi hónaljcsiklandozók, könnyzacskópiskálók, eminens példamásolók, álmélykedők, mucsai modernnek közé. Tisztázta maga előtt a színház céljait, a színház társadalmi céljait. De nem a savanyú leheletű mű-elhivatottak keserű mosolytalanságával elkötelezett. Hajlik a bohóckodásra, de a mély, a szívből jövő és nemes bohóckodásra, a molièreire, mert gyakorlatában vallja azt, hogy a társadalomformálás nem csikorgóan összeszo-

rított fogú fölkentséget kíván, hanem nyílt és fölszabadult nevetést.

Ha az Iglódi művelte színház föl-fölzárkózik azok mellé a teljesítmények mellé, amiket a magyar filmtől és irodalomtól kapunk: azt is meg kell néznünk, milyen eszközökkel éri mindezt el, mivel nem színpadi esszéista ő, hanem színházművész, aki játékos formákban tárja elénk nézeteit és vizsgálódásait.

Már a bevezető érintette, hogy a pályáján most induló rendezők szerencsés helyzetet találtak. Színház történetünk el-múlt másfél évtizedének kimondatlanul is központi problémája a naturalizmus elleni harc volt. Az a küzdelem, hogy még a nyomait is elsodorja az illuzionista színház rossz hagyományainak. (Legnehezebb volt ezt a történelmi földadatot betölteni a színészi játék beidegződéseiben. Ott tartotta legtovább magát a naturalizmus.) A legidősebb rendezői nemzedék óriási erőfeszítéseket tett, hogy egy gondolati fogantatású színházat teremtsen a pusztán indulatokból, érzelmekből és parttalan szenvedélyekből összeálló színházművészet helyett. Hogy ennek a törekvésnek reakciójaként néhol kihűlt-megszűnt az élmény, elszáradt maga a színház - mert gondolattalan rendezők is fölliratkoztak a gondolati szín-ház listájára -, az más kérdés.

A fiatal rendezők ajándékba kaptak egy stílárisan konszolidálódott helyzetet, és ennek minden szabadságával élni tudtak. Az érdem, hogy kötetlenebb helyzetben dolgozhatnak, nem az övék, ha-nem mestereik harcainak eredménye. De nem is lehet vád ellenük, hogy a küzdelmet nem ők vívták meg. Magukban hordják az előző nemzedékek tapasztalatait. Iglódi is megtanulta Várkonyi Zoltántól az ironikus fogalmazást, és a tempó-ritmus korszerű követelményének alkalmazását; Marton Endrétől a törekedést a látvány igényességére és plaszticitására, a szöveg pontos elemzését; Major Tamástól az elkötelezettség szükségességét - mert enélkül csak szépeltgővé válik a művész -, a politikai színház, pontosabban: a politikázó színház örömét.

Iglódi színpada nem illúziószínpad. Szakít a negyedik fal gyakorlatával. Mégsem bonyolódik bele a mű-modernség kalandjaiba. Nedvdús és életgazdag előadásainak már látványa is bevonja nézőit a játékba. Nem erőszakol rá jel-képeket, képes beszédű szimbólumokat, kettős földelű jelmeztervezői utasításokat és összekacsintásokat. Kevés vonallal teremt meg egy kor és egy életforma hi-

OSZTOVITS LEVENTE

## Álom a házmesterről és a cárról

Bulgakov komédiája  
a Katona József Színházban

1.

El tudja-e valaki képzelni, aki a Katona József Színház előadásában megtekintette Mihail Bulgakov (1891-1940) satirikus-fantasztikus komédiáját, az *Iván, a rettentőt*, hogy harmincöt évvel korábban, közvetlenül a bemutató előtt ezt a darabot mint a szocializmusra veszélyes, eszmeileg káros művet betiltották?

Aligha hiszem. Pedig így történt.

De ha az ilyen kudarchoz egyáltalán hozzá lehet szokni, Bulgakov addigra már hozzászokhatott. Sorsa mindvégig az idegenség volt, a támadások csak rövid időre alábbhagyó pergőtüzében él-te le életét.

2.

Sorsát származása erősen meghatározta. Abból az értelmiségi rétegből jött, mely a régi Oroszország humanista, polgári értékeit, magatartásnormáit mélyen átélte és gyakorolta is. Teljes hittel állt ki a forradalom mellett, ám úgy érezte

teles működését, de ez a kevés vonal nem szegénységet takar: ellenkezőleg, gazdag életismeretet, amiből képes kiszűrni a legjellemzőbb és legfontosabb információkat.

A színésszel való együttműködésére jellemző, hogy Töröcsik hirtelen kiugrása a *Varsói* melódiában kissé eltakarta rendezői sikerét, mint ahogy más rendezéseiben is hajlik arra, hogy tartózkodóan megbújjon a színészek mögött. Ennek oka természetesen az, hogy nem tolakszik az előtérbe ötleteivel. Gondolatait és ízlését, érzelmeit és ötleteit elsősorban a színészen át igyekszik tolmácsolni, a színész művészetére bízva üzenetét. Vagyis sikerül mindezt cselekvéssé olvasztania. Személyes mondanivalója fölszívódik a színész játékában, az instrukciókon át cselekvéssé válik, és a színészek személyes sikerét táplálja.

Már a főiskolai vizsgák óta igyekszik ugyanazokkal együtt dolgozni. Úgy is mondhatnánk: Iglódinak filmes módra „stábja” van. (Töröcsik, Sztankay, Gyulai

- szemben Majakovszkijjal -, hogy az új kultúrát vétek elszakítani a múlt klaszszikus és jelent termékenyítő szellemi-erkölcsi értékeitől. Nem a forradalommal, hanem a forradalom továbbfejlesztésének gyakorlatával szemben voltak fenntartásai, mint az orosz értelmiség nem egy kimagasló tehetségű tagjának.

Mikor e személyes komplexusának első, lírai felszámolása *A fehér gárda* c. regényben megtörtént elsősorban a satíra, az orosz irodalomban Gogoltól kezdve mélyen gyökerező groteszk hagyománya ihlette újabb művekre. A lassan és fokozatosan személyi kultusszá idegenedő hatalomgyakorlás - csíráit a mindennapi életben és a maga sorsában is közvetlenül tapasztalhatta - olyan briliáns írásra ösztönözte, mint *a Mester és Margarita* c. fantasztikus-groteszk regény, mely a már nem közösségi érdekű diktatúra és az egyéniség konfliktusát, az értékek és álértékek, a személyiség moralitása és a politika amoralitása közötti összeütközést jeleníti meg.

Ha lehet, drámaírói pályafutása még szomorúbb volt, mint a regényíróé. Az íróasztalfiók börtönébe utalt alakokat sokkal gyötrőbb légszomj kínozza, mint a regényfigurákat, hiszen fokozottabb mértékben exhibicionisták; nyilvánosságra születtek.

Károly.) Ez nagyszerűnek mondható és példásnak tartható. Természetesen nem elszigetelt jelenség. Marton Endre kedvenc színésze Kálmán György. Ádám Ot-tó szívesen dolgozik Tolnayval és Mensárossal, míg Vámos László inkább Gábor Miklósról építi előadásait. Természetesen a stílus-emberi rokonszenv válogatta meg mindig is a szereposztást. De Iglódi némiképp túllép ezen. Stábjában egy színházi-személyi műhely csírái fedezhetők föl, annak a színháznak a csírái, ahol *egyét értene*, és ez nem csupán *egyértésben* fejeződik ki. Egymás gondolatainak ismerése és értése, sőt, meg-értése kapcsolja össze őket munka köz-ben. Ez a látszólag jelentéktelen szervezési-szereposztási kérdés emeli meg Iglódi István rendezéseit: és túl a látvány kultúráján, a kidolgozás finomságain és gondosságán, a gondolat határozott félre-érthetlenségén, a korszerű és elkötelezett, a társadalommal beszélő viszonyban levő színházműhely kialakítására adnak lehetőséget.

Bulgakov rajongott a színházért. Ez a lelkesedés a *Színházi regény* satirikus lapjairól is csak úgy árad. Szoros kapcsolat fűzte a Művész Színházhoz, jóllehet többre, mint rendezőasszisztens, segédszínész nem vitte. Ami álmodást dédelgetett, az nem valósult meg: a sikeres háziszerző státuszába sohasem emelkedett.

1926-ban Bulgakovot a Művész Színház felkérte, hogy *A fehér gárdát* dolgozza át színpadra - ennek a munkának az eredménye a magyarul *Fehér karácsony* címmel játszott epikus-lírai kép-sorozat, az író egyik legközvetlenebbül személyes vallomása. A „fehérgárdisták félapológiájának” tekintették a darabot ellenfelei, s meglepetésre csak Sztálin közbelépése mentette meg a szerzőt a látványos és végleges megsemmisítéstől. A *Fehér karácsony* finom atmoszférájával, gazdagon és belülről jellemzett alakjaival a polgárháborúról szóló legjobb és legösszetettebb szovjet színpadi művek közé tartozik.

1928-ban készült *Menekülés c.* szimbolikus álom-darabja - ezzel már ennyi szerencséje sem volt: nem került színre. A *Menekülés is* a régi típusú orosz értelmiségről fest hű, meggyőző képet.

Közben Sztanyiszlavszkij adaptátori feladatokkal kárpótolja. Bulgakov elkészíti kedvenc szerzője, Gogol *Holt lelkek c.* regényének nem nagyon sikerült, pusztán illusztrációs igénnyel írt adaptációját (a régi, ma már menthetetlenül poros, „eredeti” előadást mi is láthattuk Pesten). Majd Dickens következik a *Pickwick-klubbal*.

1930-tól kezdve hat éven át kétségbeesett igyekezettel ír: mindenáron színpadra akar kerülni. Ekkor alkotja legjobb műveit: a *Molière-t* és a Puskinról szóló *Utolsó napokat*, valamint az *Ivan Vasziljevics*et, magyar fordításban az *Iván, a rettentőt*, és a *Ragyogást*. Az utóbbi kettő egymást egészíti ki: az idő-géppel egyik darabban a múltba, a másikban a jövőbe röpíti szereplőit. (A *Ragyogás* most jelent meg először oroszul.)

E négy dráma életművének két oldalát világítja meg. A *Molière* és az *Utolsó napok* egyaránt arról szól, mi a sorsa a művésznek, az alkotó egyéniségnek egy a maga tiszta-szuverén morális értékrendjével szemben álló hatalom szorításában. Bulgakov két dologra összpontosít: magának e sajátos helyzetben levő és élni-dolgozni próbáló egyéniségnek személyes kálváriáját mutatja föl, és általában az elidegenedett hatalom működésének me-



chanizmusát. Ez utóbbi momentum különösen szembe ötlük az *Utolsó napokban*, ahol Puskin, aki körül az egész cselekmény forog, nem is jelenik meg a színpadon, kizárólag a már nemcsak alkotói lehetőségei, maradék szabadsága, hanem egyenest élete ellen szövetkező erők manipulációit látjuk. Ez a két darab tragikus hangvételével, sugárzó humánumával, nemes érzelmi hatásaival, látványosságával a Bulgakovban rejtőző romantikusra utal.

Az eredendő romantikus orientáció az *Iván, a rettentőben* és a *Ragyogásban* a hoffmanni-gogoli groteszk csak látszólag antiromantikus keretei között manifesztálódik.

Bulgakovnak ma világszerte sikere van. Ez a siker teljesen megérdemelt, hiszen olyan kérdéskomplexumokat vilá-

gít meg felrázó erővel, az önálló gondolat szabadságát makacsul őrző művész hitével, amelyek ma is figyelmünkre méltók. S ha nem is tartozik a huszadik század nagy drámai újítói közé, reneszánszaindokolt és örvendetes.

Már említett hatalom-problematikája, a hagyományos emberi értékek iránti aggodalma munkál az *Iván, a rettentő* néha bohózatba hajló helyzetei mögött is; az a monómánia, mely egy életet át kísértette, s amely abban a társadalomban, melynek mindvégig híve volt, és ahol szerette volna jól érezni magát, saját közreműködésével támogatni a nyilvánvalóan pozitív, embert kiteljesítő törekvéseket, alkotóművészetének mindvégig elsődleges ihletője maradt.

Feltalálója, Tyimofejev, egy moszkvai bérházban furcsa kísérletet folytat: le akarja rombolni az idő gátjait, a múltba óhajtja visszaröpíteni az embereket. Elmélyülést, nyugalmat igénylő munka. Am elmélyült munkára alkalmas nyugalom nincs: fülsértő erőszakosságával tör be szobája falai, töprengései közé a bar-bárul prózai mindennap: egy mozgalmassított-kollektívizált életforma. S mindez elsősorban a házmester személyében és tevékenysége révén. Bunsza a hivatástudattól áthatott paragrafus-előírás-lovagok agresszivitásával hatol be Tyimofejev szobájába (és életébe), abban a házban, melyet „rádiósítottak” (éppen egy Rettegett Ivánról szóló hangjátékot bömböl a hangszóró!). Tyimofejev körül tehát egy, a Bunsza-félek „szervezése” következtében alpári elképzelésű közösségi világ harsog: a magánéletnek csíráját is elfojtva. Nincs titok, a személyes élet legintimebb vonatkozásait is „lakókönyvezik” - vagyis: itt mindenkit minden módon számon tartanak.

A kimerült Tyimofejev elalszik és álmot lát. Álmában kísérlete sikerül: a gép működésbe lép, az idő, a világ kifordul sarkaiból. (A szovjet drámairoda-lomban az időgépet már Majakovszkij is segítségül hívta. Lehet, hogy Bulgakov tudatosan lép egyik legelszántabb ellene fele nyomába?) De mivé lesz az álomban, mit szolgál a kutató elme nagy találmánya, ha a benne rejlő értékhez-lehetőséghez méltatlan alakok, kóklerek kerülnek a hatókörébe? Az első fontos bulgakovi probléma jelentkezik itt - persze vígjátéki mozzanattá álcázva -: milyen relatív értéke van a szellem vívmányának! Egy rendőr-elhivatottságú házmesterrel és egy betörővel esik meg az első csoda: visszazárguldanak Rettegett Iván korába, és helyükbe maga Rettegett Iván, minden oroszok cárja kerül át a korabeli Moszkva egyik bérházába. A relációk megváltoznak: a történelmi múlt és jelen eleddig elsminkelt arcukat is megmutatja. A két - másképp és más fokon - csirkefogó kis híján berendezkedik, „megtalálja számításait”, de mellesleg házmesteri-betörői névára is züllesztén a cári birodalmat, mely éppen az anarchia, a külhoni támadások felszámolásánál tart. De mivel elhitetik magukról, hogy „igaziak”, az is kiderül: milyen viszonylagos fontosságú, ki ül a trónon. A valódi Rettegett Iván pedig lassan házmesterré degradálódik, s ki-derül az is, hogy az államalkotó despotában potenciálisan ott van a házmester

is. A körülmények formálják az embert azzá, amire a körülményeknek *hic et nunc* szüksége van. Rettegett Iván cár korában elkerülhetetlen, hogy egy bíborba bújtatott, trónra tuszkolt kóklerek ne zsarnok legyen; Bunsza korában elkerülhetetlen, hogy egy évszázadok mélyéről érkező cári fenség ne házmesteri szinten gyakorolja „szervező-ellenőrző” hajlandóságait.

Bulgakov azonban korántsem teoretikus szárazsággal, merev tételességgel, hanem egy sodró cselekmény kibontakoztatása révén beszél effajta kételyeiről, gondjairól. S Tyimofejevvel együtt tulajdonképpen maga is boldogan dörgöli a szemét, mikor felébred, és tudomásul veheti, hogy mindez csak álom volt. A megkönnyebbülés és felismerés azonban nem szünteti meg az álom valósággá válásának lehetőségét. Az írói és nézői terápia tehát csak időleges.

Az álom, a fantáziajáték magát az ihlető aggodalmat, gondot természetesen groteszkké idegeníti. A szikárabb kontúrokat Bulgakov a komédia könnyedebb oldószerében puhítja meg, a metsző éleken óvatosan tompít: a szatírákat ügyesen leplezi a régi, típusbohózat eszközeinek felvonultatásával. Mindezt véleményem szerint azért cselekedte, hogy a darab bemutatását eleve ne tegye elképzelhetlenné. Furcsa, hibrid műfajú játék vált így módon *az Iván, a rettentőből*. Egy mai felújítás két lehetőséggel számolhat: vagy az intellektuális - szatirikus (az értékesebb) közeg felerősítését tűzi ki célul, vagy pusztán zavartalan mulatósággá-bohósággá lépteti vissza a darabot.

A *Katona József Színházban* inkább az utóbbi lehetőség megvalósulását látjuk.

4

*Iglódi István* rendezése ingadozó színvonalú. Néha egészen kitűnő, vibrálóan szellemes, vérbeli színészrendezőre valló művés kidolgozottság jellemzi az egyes alakokat, jeleneteket, máshol bizonytalan, felszínes hatásokkal megelégedő. Alapvető hiányosságnak tartom, hogy nem húzott élesebb határvonalat a két szint között, a valóság és az álom bonyodalmaival ugyanazon az optikán át nézi, a hagyományos-realista komédia és a groteszk számára többnyire stíluskülönbséget alig jelent: az egész darabot jobbára a burleszk hangvételében egységesíti. Bulgakovból elsősorban a színházat igen jól ismerő, a klasszikus és vulgár-bohózat fogásaiban-hatásmanipulációiban járatos szakembert vette észre, s ha olykor ha-

tározott jelek utalnak is arra, hogy a fajsúlyosabb, társadalmi-összemberiségi gondokkal is küszködő, de riadt és riadt-ságát *olykor* a könnyebb megoldásokban feloldó humanistához vonzódik elsősorban - mindez az inkább feltételezhető, mint bizonyított elkötelezettség rendezésében nem érvényesül következetesen. Erre vall, hogy még abba is belement, hogy néhány színész kabarészínpadi praxisához folyamodjon.

Azt sem tudom helyeselni, hogy túlságosan is kiaknázza a darab verbális humorforrásait, holott a mű bizarr igazsága nem elsősorban a helyzet és a helyzetnek anakronisztikusan ellentmondó nyelvállapot ütközésében keresendő. A Bulgakov drámáinak moszkvai kiadását bevezető kritikus is azt hangoztatja, hogy mindez a stílus-konfliktus a látomás szükségzerű, de *csak* kellékeleme. Persze itt mind-járt a legnagyobb rendezői problémával találjuk szemben magunkat, a legnagyobb gondba ütközünk: hogyan aktualizálható finoman, áttételesen az egyik szintjén mélyen az akkori moszkvai realitásban gyökerező és arra minduntalan visszautaló vígjáték. Véleményem szerint egyedül úgy, ha - már említett - általános érvényű mozzanataira bízzuk magunkat. Ez az előadás viszont arról *győz* meg, hogy a rendező a mai, 1970-es magyar néző asszociációs bázisát a kabarészínvonalú (és jelentőségű) szurka-pizskához, bemondáshoz és odamondogatóshoz szokott és kényelmesen idomult feltétlen reflex-rendszerében fedezte fel.

Igazság szerint azt sem értem, hogy éppen ennek a darabnak az esetében miért határolja el oly mereven magát a modern dráma és színház eredményeitől, tapasztalataitól. Nem tudom például azt sem elképzelni, hogyha ma Gogol *Revizorát* felújítanák, egyértelműen olyan régmódi, kritikai realista komédiának értelmeznék, mint - szükségszerűen - nálunk az ötvenes években. Ma az ilyen típusú és belső rugalmasságú vígjátékok korszerű megközelítési módjának az abszurd - a fanyar intellektualitás következtében sötétebb humorú és groteszk - magvak-elemek kibontását, hangsúlyozását látom. Egyetlen klasszikus darab sem veszítene ily módon humanizmusából, sőt: ez a humanizmus csak új fényben ragyogna föl. Hogy *az Iván, a rettentő* - általam mélyebben up-to-date-nek hitt - valóságát kibontsa, a rendezőnek még csak nem is Ionescóhoz, pusztán Molièrehez kellett volna ihletért fordulnia, a *Misanthrope*-hoz vagy a *Don Juan*-hoz.

BULGAKOV: IVÁN, A RETTENTŐ (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ). TÖRÓCSIK MARI (ZINAIDA MIHAJLOVNA) ÉS SINKÓ LÁSZLÓ (TYIMOFEJEV)

TÖRÓCSIK MARI (ZINAIDA MIHAJLOVNA)  
ÉS MAJOR TAMÁS (MINT RETTEGETT IVÁN CÁR)

TÖRÓCSIK MARI (ZINAIDA MIHAJLOVNA)



Hogy a rendezéssel kapcsolatos aggályaimat alátámasszam, két konkrét momentumot idézek. A megálmodott cári udvarban vagyunk. A Bunsából vált Ivánban lassú, de biztos átalakulási folyamat megy végbe. Előbb még félt, most a körülmények és főként Miloszlavszkij mesterkedései jóvoltából mind otthonosabban mozog új környezetében. Egyre magabiztosabbak, hitelesebbek cári megnyilatkozásai. E metamorfózis csúcspontja: a tánc. Felkéri a cárnét. A tánc kellős közepén lélekszakadva beront az Íródeák és pihegve szól: a testőrök fellázdattak, mert rájöttek, hogy a cár nem igazi. A zene

megszakad, a cárné kis híján elalél döbbenetében. S a közhisztéria, a fejetlenség fölött zsarnoki élességgel szárnyal Bunsá hangja: „Követelem, parancsolom, hogy folytassák a táncot!” Az írói szándék, a jelenet tartalma teljesen világos. Ezen a ponton emelkedik a házmester a bulgakovi elképzelés szerint féltelmetes zsarnokká: azonosul a szereppel. Kívül anarchia, ő táncolni akar. De aztán körülnéz, és látja: mindenki elinalt mel-

lőle. Egyedül maradt. A cárból - a zsarnokból - hirtelen elemi erővel tör elő a gyávaság, a kétségbeesés: „Mentsen meg, Tyimofejev elvtárs!” Vagyis: a zsarnok házmesterré süllyedt vissza újra, hisztérikusan visszaadta a szerepét. A látszat megsemmisült. S ebben a pillanatban Bulgakov már nemcsak Bunsáról beszél, hanem általában a házmester-despota lélekrajzát tárja elénk.

Az előadásban mindez vicces megoldássá, poénná silányodik. Mert mikor Major Tamás túlzó, illusztratív hangsú-

lyok-gesztusok kíséretében elmondja a „Követelem”-et, rögtön hozzá is teszi azt is, hogy „Panaszt tesztek a házfelügyelőségénél!” Ez a mondat a darabban itt nem található - törvényszerűen nem. A groteszk vízió eloszlik, az előadás olcsó hatásra törekszik és elidegenül Bulgakov szellemétől.

A másik jellemző mozzanat: Szendrő József alakítása az Íródeák szerepében. A szatirikus éllel megrajzolt Íródeák a bárkit kiszolgáló hivatalnok-értelmiség típusa. Talpnyaló, földön csúszó féreg. Ellenszenves. Szendrő József alkatilag holdévnyi távolságban áll Bulgakov alakjától. De még ezt az alkati idegenséget is elfogadnánk, ha ezt a megint csak poénnak szánt szereposztást az előadás valamiképpen igazolná. Erről azonban szó sincs. Mivel Szendrő eleve visszautasítja a jellem (típus) ironikus ábrázolásának kényszerét, egyetlen hatáslehetőség marad, hogy ezt a terjedelmében sem éppen kis jelentőségű szerepet megemlje: a szinte érthetetlen és szomorú vissza-élés a színész testi dimenzióival. A rendező olyan mutatóvonalakat követel tőle, melyektől a színész szemlátomást szenved, s olyan megnyilatkozásokat-hango-kat engedélyez neki, amelyek más atmoszférában lehet hogy hatnak, itt pusztán gátlásos erőlködésnek tetszenek. Szendrő hatvanhatszor támolyog ki a színről, s minden egyes alkalommal ugyanazt a semmibe elpukkanó, poénnak szánt kérdést teszi fel: „Szaladjak?” Ez már nemcsak a színészi önkontroll, ha-nem a rendezői kontroll bosszantó meg-bicsaklása is. Szendrő saját fizikai tulajdonságaira - mint humorforrásra - asszociáltatja a nézőt, s nem a megjelenítendő, de meg nem jelenített jellem-típus abszurd komikumát kínálja fel a publikum ítélkező kedvének.

Arról viszont Iglódi nem tehet, hogy a Katona József Színház műszaki adottságai közt ezt a fantáziajátékot igazán fantáziadúsán eljátszani nem lehet. Bulgakov eredeti instrukciója szerint Tyimofejev álmában az írógép hatalmas, villódzó masinává változik, világosan jelezve, hogy más szférába kerültünk. Itt ez technikai okokból nem lehetséges, holott dramaturgiai okokból szükséges lenne. A szükséges színpadtechnikai lehetőségek közt a bulgakovi romantikus színpadlátás látványossága nem érvényesülhet. Szó se róla, Iglódi ennek ellenére nagyon ügyesen dolgozik: amit lehet, megold.

S most, miután fenntartásaimat talán túlságosan is kiélezve közöltem, hadd

mondjam el, hogy ez a nagy tehetségű, sohasem kipróbált darabok kipróbált ösvényeit járó fiatal rendező olyan művészeti tulajdonsággal rendelkezik - s ezek most is revelálódnak, a tévedések ellenére is -, melyek szinte páratlanul vonzóknak mondhatók megfáradt színházi életünkben: a legjobb értelemben vett fanatizálásnak, a kollektív játékra szuggerálásnak, az ügyekért való lelkes mozgósításnak a képességéről van szó. Iglódi, lévén maga is színész, kitűnően ismerheti a színészi alkatot általában és egyedi megnyilatkozásaiban is, nyilván ösztönösen remek pszichológus. Lélek lo-bog valamennyi produkciójában, érzelmes hivatásteret. Mintha minden egyes alkalommal az élete, a művészi egzisztenciája volna a tét. Ez a folytonos - mondhatni - radioaktív láz a tehetség kisugárzása. A lebiggyedés, az elmélyültség már ilyen fiatalon legjelentősebb színházművészeink sorába emelheti. Ami egyelőre leglényegesebb kvalitásának látszik, a főlényes színészvezetés, de csak akkor, ha színészével szemben semmiféle gátlás nem béklyózza meg. Nem véletlen, hogy eddigi három rendezése közül messze a legsikeresebben - de a legegyszerűbb darabban is - a *Varsói meló*-diában bontakozott ki ez a színészvezetői képesség. Törőcsik és Sztankay, akiket akkor parádés alakításra ihletett, most is az előadás legjobbjai közé tartoznak.

Ennek a rendezői alkatnak a veszélye az egyes színészi probléma fölé való emelkedésnek, a rendezői distancianak a hiánya lehet. S minél nagyobb szereplő-gárdával s minél komplexebb művön dolgozik, minél több szereplőben akar feloldódni maga is, annál inkább fenyegető veszéllyé válik, hogy az *egészet* már nem fogja biztosan uralni. Az *Iván, a rettentőben* ez a veszély részben realizálódott is.

S mégis: csak elismeréssel szólhatok arról, hogy ennek a darabnak a bemutatására vállalkozott, hogy nem szokványos módon aratott közönségsikert, és egy jelentős író - ha nem is a legmélyebb portrét rajzolva róla - bevitt a magyar színházi közönség tudatába.

### 5.

*Elbert János* fordítása (névéhez többek között a *Nem félünk a farkastól* bravúros magyarítása fűződik) nem egyenletes ihlettségű munka. A természetes, az egyszerű helyzetet, a lélektani váltást visszaadó köznyelvi szintet hibátlanul tolmácsolja. Remekül mondható,

tömör, szellemes dialógusokat „ír”. Viszont ahogy archaizál, az felemás érzéseket ébreszt bennem. Tudom. feladata nehéz volt: az eredeti ó-orosz fenséges, koturnusos fordulatait ugyanolyan patinásan visszaadni magyarul. Elbert néha telibe talál, többnyire azonban nem. „Buskodom”, „engesztessél meg”, „sátánördög” stb. - ezek nem nemes veretű, valódi, régi magyar szavak, melyek a két stílusréteg közötti kontrasztot önmaguktól élezi ki, hanem csinálmányok, parodisztikus „lelemények” - vicc-fajsúlyúak. Elbert sem tudott ellenállni annak a kísértésnek, aminek a pesti kabaréhumor immár fél évszázada áldozatul esik: a nyelv kiforgatásából, eltorzításából ki-csiholható mulatság kísértésének. Bunsz „hivatalos *slangjét*” is ötletszerűnek tartom: időnként a kívánnál kínosabban nyakatekert. E két stílusréteg átültetésében Elbert bizonytalankodik, viszont példásan jó, színpadszerű az a nyelv, amelyet Tyimofejev, Miloszlavszkij, Zinaida beszél.

### 6.

A színészi munka méltatását *Törőcsik Marival* kell kezdenem, aki a feltaláló feleségének, Zinaida Mihajlovnának a jelmezt öltötte magára, s aki lenyűgöző példáját adja annak, hogyan is kell megközelíteni és újratemetni hűen, okosan, alázattal Bulgakov világát. Ez a szerep első látásra periferikus jelentőségűnek tűnik, az alapproblematikához csak lazán és élénkítő-színesítő funkcióval kötődik, véljük. Törőcsik Mari megvilágosító erejű alakítása viszont pontosan azt segít megértetni velünk, hogy a fantasztikus-szatirikus főtéma mellett - s azt minduntalan modulálva - egy mélyen személyes melléktéma húzódik: a körülmények által álmokba kényszerülő, a rádiósított bérház perspektíváin, a jelen gravitációján túltörő „Mester” „Margarita-komplexusa” - miniatűr-méreteken. Az írógépe fölött elszundító Tyimofejev szerelmének alakulását is megálmodja, szerelmi életének lappangó bizonytalansága nagyítódik fel az irrealitás tükrében: a bizonyossággal birkózó gyanú komikus lidércnyomássá növekszik. Nagyon fontos: a feleség - *színész-nő*. Bulgakov jól ismerte a színházi köz-életet, annak erkölcsi világát, a szakma-művészet jellegére alapozott, megideologizált amoralitást, a „túl jón és rosszon” tételeket, az érvényesülés, a játék során kialakuló lelki és testi közelség kísértéseit. De tisztában volt azzal is, hogy mindez nem föltétlenül törvény, sőt több-

nyire csak látszat. A kívülálló, aki a kulisszát valóságnak fogadja el, a maszkot természetes ráncnak-szörzetnek látja, a színpadi csókot is igazi, színpadon és kulisszákon túli szenvedélynek-kapcsolatnak tódítja tovább. Bulgakov Tyimofejevének a színházi világhoz semmi köze sincs. Kis szobájában, „cosinusok” közé elszigetelődve, feleségét elhanyagolva a „civil gyanúját álmodja valósággá kettejük viszonyában. Álma a szerelem - következőképpen: a megváltás - lehetőségében kétkedő, természeténél fogva magányos, rendkívüli, ergo ügyefogyott férfi álma egy asszonytól - a groteszk jegyében.

Mikor Töröcsik Mari először feltűnik a színpadon, két gesztusa és két szava után a homlokunkra csapunk: ismerjük! Tudjuk, honnan lépett elő: mi, nézők, és legalább fél évszázadra visszamenően nézőelődeink előre gyártott elképzeléséből, hogy ilyen a színésznő. Akkor is alakít, pózol, ha négy fal között maga van, akkor is színésznő, ha senki sem látja. Töröcsik imponáló könnyedséggel valósítja meg a mesterkéeltséget, természetes biztonsággal a stilizált természetellenességet. Bájol és toporzékol, szenved és hisztérikus, hangulatait kaméleon-gyorsasággal váltja. Belső törvényszerűséggé tudja tenni a róla formált álomképet: a lelke, a reflexei is ennek megfelelően mozognak. Tudjuk: az előre meg-konstruált karakter milyen rettenetes veszélyeket hordoz magában. Ilyen esetekben a színész többnyire elmerededik: a külsőségeiben kimódolt „figura” képtelen alkalmazkodni a változó helyzetek lélektani-tartalmi mobilitásához. Töröcsik ezt a problémát az igazán nagy művészek fölényével oldja meg. Sohasem veszíti el, egyetlen pillanatra sem, a Tyimofejev álma révén rákényszerített - immár valóságosnak átélt - jellemvonásokat, külsőségeket, s ugyanakkor hajlékonyan idomul a groteszk látásmód által engedélyezett keretek között az egyes szituációk sajátos lélektani követelményeihez. Te-hát egy nagy paradoxont valósít meg: irreális közegben, fantazmagóriaként természetes törvényszerűséggel létezik. Pontosan ezért köszönhetjük neki az előadás legmeggrázóbb, legbulgakovibb pillanatát. Tyimofejev felébred, a látomásnak vége. Belép a feleség, Töröcsik Mari, s a néző most józanodik ki igazán. Fáradt, kimerült, közönyös nő járkal is-merősen, rutin-szenvtelenséggel a kis szobájában, s vet oda visszafajtott idegességgel, palástolt türelmetlenséggel egy-egy



szót az álmat és valóságot még összemosisó férjnek. Nincs kifosztva-kimázolva, sápadt, szürke, mint a színésznők előadás után. S hogy ne lássék a paróka alatt megrokkant vagy amúgy is gondozatlan csutak-frizura, a feje be van kötve, mint a színésznőknek általában előadás után. Törékeny, elnyúzott asszony, nem vonzó most sem: hidegen nézzük, és szánjuk talán. Ő a hétköznap, az elnyútt valóság, s már arra sem lehet ereje - véljük -, hogy az analitikus geometria labirintusaiban kóválygó férj bizonyosság-komplexusait - ágyban vagy ágyon kívül - feloldja.

Tyimofejev álmanak és Tyimofejev 1930-as valóságának szembesítése legtellesebben *Töröcsik Mari* alakításának köszönhető. S ebben nyilván oroszulánrésze van e kiemelkedő produkció megépítését segítő rendezőnek is.

*Major Tamás* Bunsza-alkításáról olyan egyértelmű elismeréssel szóltak a napi- és hetilapok kritikusai, hogy - ma-

gamban is keresve a hibát - fenntartásaimat szinte félénken merem csak előadni. Bíráló észrevételeim nem munkájának komolyságát, hivatástudattól áthatott szenvedélyességét vannak hivatva megkérdőjelezni, inkább szerepfelfogásának problematikusságát.

Vannak pillanatok, jelenetrészek - főleg a darab kezdetén -, amikor igazi, mondhatnám: kiköpött bulgakovi ház-mester. A hangsúlyok, gesztusok - tökéletesen hitelesek. Hosszú, vékony, inas karja előrenyúl, mutatóujját a páciensre szegzi - mulatok és beleborzongok. Az egész alakítást azonban nem tudom hibátlannak értékelni.

Bulgakov elképzelése szerint Bunsza veszélyes ház-mester. Közhely a mondás: a faszizmus a viceház-mesterek forradalma. Bunsza ezek közé a hivatásos vicc-lelkek közé tartozik. Ostoba. Hogy Anatole France-t idézzem: „A butaság veszélyesebb, mint a gonoszság, mert a gonoszság néha szünetel, a butaság soha.” Bunsza te-

hát azért veszélyes, mert időtlen, mert korhoz nem kötött. Mert biztos táptalaja a gondolatot elfojtó erőszaknak.

Major Tamás alakításában a megrögzött, csak az utasításoknak élő házmestertől hiányzik egy, a komikus és fel-színi vonást elmélyítő tulajdonság: az ostobaság démoni ereje. S ha a kezdet kezdetén el is fogadható ez az egyértelműen komikusra hangolt, igazi agresszivitás helyett csak fontoskodásról tanúságot te-vő Bunsza, a továbbiak során egyre inkább hiányoljuk, hogy Major mindössze ennyi jellemző erővel beéri. A cári udvarban lejátszódó nagyjelenet téves, a látomással ellentétes és komikus antiklimaxot teremtő felfogásáról már beszéltem, elmarasztalásomat a rendezőnek címezve. Major is hibás ebben: a hálás és hiteles átalakulási folyamatot kívülről jeleníti meg, illusztrálja. Különbösen is: nem járja meg az utat a valóságtól a stilizációig, mint például Töröcsik Mari. Néha valami megfoghatatlan dekoncentráció kísért játékában, egy-egy megoldása ötletszerűen rögtönzöttek hat. Ezért is hiányzik az ő Ivan Vasziljevicséből a megkomponáltság, s ezért nem válik - véleményem szerint az egyoldalú szerep-felfogás miatt is - következetes, esetlegességektől mentes műalkotássá alakítása.

*Sztankay István* az utóbbi évek során szinte észrevétlenül fejlődött mai színészetünk egyik legértékesebb tagjává. Erős, eredeti tehetség, komikus vénája pedig - úgy látszik - kimeríthetetlen. Ruganyos, ravasz, kópés slemilség, szem-fényvesztő ötletesség, fanvar, modern, kissé cinikus férfibaj jellemzi játékát; máris mester: közönségével tetszése szerint bánik. Született komédiás - a szó legnemesebb értelmében.

A darab első részében ezúttal is kifogástalanul igazolja várakozásunkat. Fekete kesztyűs Miloszlavszkija macska-módra surran, okos és nagystíliú. Magán-jelenete külön elemzést érdemelne. Végre bejut Spak szobájába. A szakember örömeivel leltározza föl a kivételes zsákmányt, de egyszersmind gonoszkodóan kárörvendő is. Bulgakov a tolvajlélektant szintén kitűnően ismeri. A társadalmon kívüli Miloszlavszkij fölötté áll a Spakmódra kispolgári, hangyabuzgalommal kikupált világnak, amelyet most kirabol. Sztankay alakításából a darabnak ebben a részében a betörés, a bűnözés esztétikája és naturalis öröme bontakozik ki el-lenállhatatlanul mulatságosan. Rokonszenvünket meg is nyeri, jóllehet áldozó

tát nem ismerjük. Spakkal folytatott telefonbeszélgetései bravúrmutatványok. Ingyenc módjára élvezzi, hogyan jár túl páciense eszén. S neki köszönhető, hogy noha Spak eddig még nem jelent meg a színen, máris hiánytalan képünk van róla.

Ugyanezen a színvonalon mozog alakítása, mikor először kerül szembe Tyimofejevvel és Bunsával. Magabiztos, vállvehetően bizalmas az „akadémikus polgártárssal” és őszintén megveti a kicsinyes házmestert. Mindeddig az alakítás zavartalanul egységes és célszerű. Sztankay is ott bizonytalanodik el, válik egyre tétovábbá és tanácstalanabbá, amikor Bunsával együtt Rettegett Iván tróntermében találja magát. A darab logikája azt kívánja, hogy az eddig szinte rokon-szenves, mulatságos betörő tettei következtében fokozatosan riasztóbbá váljon. Az indítás még hagyján. Miloszlavszkij az első megrettenés után összeszedi minden lélekjelenlétét, és egyre merészebben tevékenykedik bőre megmentése érdekében. Csakhogy a színész ugyanazt a hangvételt, viselkedéstönust folytatja, amit Tyimofejev szobájában elkezdett. Holott nemcsak a környezet más, de a család, a szemfényvesztés *téje* is, és ez már a figura egész erkölcsi megítélését meg kell változtassa. Nemcsak vicc és poén - persze az is -, hogy egy ugyanilyen nevű gonosztevőt végeztek ki nem sokkal azelőtt, hogy ők Bunsával együtt idekerültek. Ez a motívum azonosítás: az igazi Rettegett Iván udvarában ezt a mostani csalót valóban kivégeznék. Bulgakov látomása szerint nemcsak mulatságos, hanem döbbenetes felismerés is, hogy a bűnöző-szélhámós milyen gyorsan beleilleszkedik a véletlenül kapott hatalomba, hogy - magát mentendő - országrészeket is milyen könnyedén dob oda az ellenfélnek. Miloszlavszkij nak tehát - a szatirikus komédia lehetőségei között - *történelmi* bűnözővé kellene válnia. Ezen az úton Sztankay viszont már a kezdet kezdetén megreked. A valóság és az álom szféráiban a figura dimenzióit változatlanul ábrázolja, s ezért nyilvánvalóan csak a helyzetek komikumában fürödhet meg.

*Sinkó Lászlónak* - mint színházában annyiszor - ezúttal is funkciójában jelentős, de hatáslehetőségeiben hálátlan szerep jutott. Intelligensen, egyéniségének vonzó líraiságát hiánytalanul érvényesítve alakítja Tyimofejevet. Bulgakov személyes-szemérmes szomorúsága, a szkepszissel kacérkodó, de öniróniával ábrázolt gátlásossága a legvadabb helyzetekben, a fantasztikum tombolása idején sem pár-

tol el tőle. A kiváló képességű színész a darab és a szerző szelleme iránti hűségéből azt is vállalja, hogy öncélúan ne csillogjon, ne csatlakozzon a körülötte időnként elszabaduló ripacskodáshoz, privát ötleteit ne szórja le az első sorokban ülő hálás bennfenteseknek. Sinkót semmi sem zökkenti ki a pontosan tisztázott alak következetes ábrázolási folyamatából.

*Szendró József* Íródeákja - mint már írtam - kivédhetetlen szereposztási tévedés. *Horváth József* viszont eredetien, ízesen bárgyú Spak szomszéd. Nála hitelesebben butább kispolgár-hivatalnokot, akit mérhetetlen hiúsága és hiszékenysége jóvoltából egy Miloszlavszkij-féle tolvajnak gyerekjáték „átverni”, aligha képzelhetnék el. De Horváth ügyel arra is, hogy a spaki magatartás ellenszenves, hitvány elemei se sikkadjanak el. Ahogy lihegve rohan a telefonhoz, hogy hívja a rendőrséget, hogy jó állampolgárhoz híven feljelentési kötelezettségének eleget tegyen, hogy tehetetlen önmaga védelmére mindjárt egy egész apparátust mozgósítson - mindebből nemcsak egy kinevetni való, de gusztustalan, hájas féreg karikatúrája bontakozik ki. *Gyulay Károly* halvány, alapvetően hiányzik belőle az a méretű szuggesztivitás, mellyel Ja-kin, a filmrendező igen jó jellemszínészi lehetőségeket kínáló szerepében társainak méltó partnere lehetne. *Pártos Erzsébet* alakítása rutinmunka, s mellesleg félreértés is: *tipegőhadráló* anyókéja korántsem az a nagyszájú, erőszakos házmesterné, akitől Rettentő Iván-Bunsának is rettegnie kell. A kisebb szerepekben *Sugár Lajos*, *Gyalog Ödön* a jó epizodista szerénységével áll helyt. A cárnét alakító *Kalpagos Sz. Ágnes* csak dekoratív jelenség.

## 7.

A vitatható előadástól egyetlen dolog nem vitatható el: a siker. Estéről estére táblás házak előtt lép ki az irodalom- és színháztörténet panteonjából, és bizonyítja, *hogy* eleven kortársunk egy harminc éve halott író: Mihail Bulgakov.

*Mihail Bulgakov: Iván, a rettentő. Katon József Színház.*

*Rendezte: Iglódi István, díszlet: Bakó József, jelmez: Schäffer Judit. Szereplők: Major Tamás, Sztankay István, Sinkó László, Töröcsik Mari, Pártos Erzsébet, Horváth József, Gyulay Károly, Szendró József, Kalpagos Sz. Ágnes, Sugár Lajos, Gyalog Ödön, Kun Tibor.*

EMŐDI NATÁLIA

## Jegyzetek az *Iván, a rettentő próbáiról*

### **Dramaturgiai előkészítés**

A félig elfeledett és manapság világ-szerte újralfedezett Mihail Bulgakov *Iván, a rettentő* című ellenállhatatlan humorú komédiája (eredeti címe: *Iván Vasziljevics*) a korabeli szovjet élet visszás, sőt káros jelenségeiről mond kemény ítéletet.

Az előadás dramaturgiai előkészítése során ezt az írói célt próbáltuk szolgálni. A feladat: a 30-as évek Szovjetuniójában született művet ma, 1970-ben a budapesti nézők gondolat- és érzésvilágához közelebb vinni. A mű szépsége, eredeti humora és humanista gondolatsága ehhez nem látszott elegendőnek, mert negyven év alatt nagyot változott a világ, az emberek s ennek megfelelően a téma és az ábrázolt problémák akusztikája. De nem áthidalhatatlan a távolság. Maga Bulgakov siet a segítségünkre az álom és valóság határán folyó játék lehetőségeivel, s az általa is nyitva hagyott kérdéssel: mi történt hát a valóságban és mi volt álom?

Bulgakov vígjátéka akkor született, amikor a szovjet társadalom az első öt-éves tervek szédítő tempójú lendületében élt. Az emberek előtt feltáruló perspektívák az időben, térben száguldás témáját sugallták az íróknak és a költőknek. (Majakovszkij *Gőzfürdőjében* a kommunista jövőbe visz az időgép, A. Tolsztoj hősei a világűrben száguldoznak.) Ma azonban, az űrkutatás időszakában, amikor az ember már a valóságban is megjárta a világűr, naivitásnak, sőt primitív figurának tűnt volna Bulgakov mérnök-hőse, aki moszkvai társbérleti szobájában tudományos kutatást végez, s az időt leküzdő szerkezetet barkácsol. Ez a naiv témafelvetés súlytalanította volna Bulgakov egyáltalán nem súlytalan témakezelését és mondanivalóját. A darab indítását tehát - hogy Tyimofejev időgépet szerkeszt - realitásnak elfogadni nem lett volna szerencsés dramaturgiai megoldás. Ráadásul ez a forradalmi idők ihlette téma azóta a fantasztikus ponyva és a nyugati tévé-filmek jóvoltából meglehetősen kommercializálódott. El akartuk kerülni, hogy Bulgakov más eszmei fogantatású műve bárki tudatában is ezek-

kel kerüljön egy sorba. Ezért tartottuk fontosnak a Bulgakovnál csak villanásnyi, főleg informatív jellegű reális keretjáték dramaturgiai megerősítését, ki-iktatva a ma már naivnak ható motívumokat. Ehelyett megpróbáltuk megteremteni - a komédia stílusán belül -- azt a reálisan nyomasztó, fizikumot és idegeket felőrlő légkört, amely Tyimofejev mérnök groteszk, mulatságos, de rémisztő és lidérces álmát eredményezi. Ezért az „időgép”, amely nem a realitás rekvizituma, az előadás során csak az álomban jelenik meg, s ott is olyan groteszk módon, amelyet csak az álom képes produkálni.

Ez a dramaturgiai megoldás az árnyaltabb jellemformálást is elősegítette, mivel így nemcsak Tyimofejev mérnököt, majd a darab végén Zínát, a feleségét látjuk a valóságban, hanem Miloszlavszkijt, a betörőt s Bunsát, a házmester-cárt is. Így a magatartás- és jellemváltás a valóság és álom között gazdagabb játék-skálát és színesebb alakítási lehetőségeket nyújtott a színészeknek. De elősegítette a bulgakovi mondanivaló mélyebb kibontását is, mert eszközt nyújtott az emberi viszonylatok és magatartásformák összetettebb ábrázolására. Az álomképek sűrűbb, filmszerű vágásával pedig a mai ember zaklatottabb életritmusához próbáltuk közelíteni Bulgakov álomképeit, lüktetőbbé, izgalmasabbá tenni a színpadi játékot.

### **Az első próbák**

Az olvasópróba felér egy „kis premierrel”, ahol kicsit eldől a darab sorsa, legalábbis a színházon belül. A fogadtatás hőfoka, mint egy érzékeny műszer előre jelzi a felkészülés gyakorlati problémáit és hangulati összetevőit. Az első benyomás lelkesítő vagy lehangoló hatását a munka során a rendezői hatás módosíthatja, befolyásolhatja, de hatástalanítani nem tudja.

Az *Iván, a rettentő* olvasópróbáján a „siker” teljes volt. A jó szórakozáson túl egyöntetű vélemény alakult ki: az együttes néhány tagjának izgalmas, nagy feladat kínálkozik, de az epizód szerepekre is érdemes odafigyelni. Egyszerűen jó író jó darabja, amit jó lenne sikerre vinni.

A következő szakasz a rendelkezőpróbák időszaka, amikor a rendező már nemcsak fejben és papíron, hanem a színpadon készíti el az előadás vázlatát, mi-közben a színészek ismerkednek a játék-térrel, a mozgási lehetőségekkel, s újra-

olvasva a szerepet körülpogatóják a megteremtendő figurát és situációkat. Ez nagyjából így van minden produkció kezdetén, de dráma, színmű, tragédia, vagyis „komolyabb” műfaj esetén a figura és situáció kevesebb ellenállással tárja fel önmagát, a darabban kínálkozó lehetőségek nem rejtőznek az első pillanatban oly feltárhatatlannak tűnő mélységben, mint a komédiában. Itt egy-egy situáció felvázolása után a konklúzió körülbelül ennyi lehet: „hát igen, ezt itt majd nagyon ki kell dolgozni”, s ez csupán azt jelzi, hogy a színész kezdi felmérni a feladat méreteit.

### **„De nehéz vígjátékot játszani!”**

Töröcsik Mari kiáltott fel így egy álmos hangulatú hétfő reggelen, de mondhatta volna bárki, mert az egész együttes közös gondját fogalmazta meg. Az cm-lékpróbák előrehaladtával kiderült, hogy Bulgakov furcsa komédiát írt, ahol félre kell tenni a jól bevált vígjátéki sablonokat. Komédiájának anyaga olyan, mint a sokszínű fonálból szőtt szövet, ahol az egyes szálak keresztezik, sőt fedik egymást, de a vibráló összehatáshoz minden egyes szála szükséges van.

Milyen szálakból szövődik a bulgakovi humor? Nagyon fontos a legősibb vígjátéki elem, a helyzetkomikum, ami-kor valaki másnak hiszi a másikat, mint aki, vagyis az ősi vígjátéki alaphelyzet: a „tévedések vígjátéka”. Az egymásra halmozódó mulatságos helyzetek a játékötletek tömkelegét adták, a „gag”-ek szinte önként kínálták magukat. Bulgakov tudatosan élt is ezzel a lehetőséggel, úgy ismerte a mulatságos situációk határfokát, a színpad törvényeit, mint kevesen. Egy példa: amikor Iván cár (Major Tamás) úgy fenékebe rúgja a menekülni próbáló Jakint (Gyulay Károly), hogy az a színpad túlsó oldalán köt ki, tudatosan használja a bohóctréfák e primitív, de máig hatásos eszközét. De ezt a hatást egy ironikus megjegyzéssel rögtön idézőjelbe is teszi, amikor a helyzetet félreértő Spak (Horváth József) el-ismerően megjegyzi: „Milyen modernül játszik ...”

A szélsőségesen groteszk humorú helyzetek nagyon csábítóak, könnyű elcsúszni az öncélú komédiázás felé. Iglódi azonban tisztában volt vele, hogy hamisítás lenne ennyivel megelégedni, és az ő művészi igényessége is többet kívánt. Ennek ellenére a próbák során hagyta élni a színészek gazdagon áradó komédiázó kedvét. Hagyta, hogy a mulatságos ötle-

tek áradatában a harsogó nevetés időnként még a próbát is megállítsa, mert tudta, hogy szükség van erre a féktelen jókedvre és sziporkázó ötletforgatagra, hogy az előadás végső formai letisztulásához az ötletek sokszínű gazdagságából válogathasson. És biztos stílusérzékkel válogatott is, pontosan tudva, mit kell eldobni, ami már öncélú sallang lenne, és mi az az apró, szellemes ötlet, amely úgy illeszkedhet elképzelésébe, hogy ne zavarja, sőt gazdagítsa az összképet.

Ehhez az alkotói módszerhez már a próbák alatt is a szó valódi értelmében vett kollektív munkára volt szükség, az előadás összes látható és a néző számára láthatatlan résztvevőjének pontos összjátékára. A díszlet variálhatósága, a díszletek és jelmezek színharmóniája, a jelmezek játékos váltakozása s az álom abszurditását követő humora mind egymásból folyó és egymást kiegészítő ötletek sokaságát jelentette. S egyik sem önmagában szép vagy érdekes, hanem az egész előadás egységes elképzelését hivatott szolgálni. S erre a formai alapra épült a legfontosabb, a rendező és színészek közös munkája: kibányászni a darab mélyebb rétegeiben meghúzódó pasztell tónusú humor forrásait a harsány alapszínék gazdagítására.

Amikor a realitás talajáról átúszik a játék az álom világába, Bulgakov először szelíden adagolja a fantasztikum elemeit. Iglódi az előadás ritmusával is követi ezt az első szándékot. A néző az első pillanatban csupán annyit észlel, hogy a színpad hangulata megváltozott, valahogy furcsán lebegő lett minden. Vált a fény, a normál nappali világítás után, mintha színes ködfátyolon át sütné a nap. Az előző hangos, erőszakos, ideges hangvételű kép után ábrándos léptekkel besétál egy trillázó primadonna (Töröcsik). Az íróasztalon furcsa masina díszleg, amely mindenkit a gyerekkorában maga fabrikálta csodaszerkentyűkre emlékeztet. A játék egy egész kicsit emeltebb hangvételű és stilizáltabb, mint az előző kép reális helyszínén volt, hogy aztán szinte észrevétlenül ragadja magával a nézőt az irrealitás száguldó világába.

Ki nem álmodott már olyasmiről, hogy repül, s ez egészen természetes. Holott a valóságban talán biciklizni sem tud? A rendezői elképzelés egész rendszere az álom eme logikátlan logikájára épül. Az első furcsaság még egészen szelíd ötlet: Tyimofejev pénz helyett virágot húz elő a zsebéből, Zinocska színházi jelmezhez

hasonló kosztümben mosogat, de ezek az apró irrealitások vezetnek át a furcsa szerkentyű fantasztikus működéséhez, amely már falakat tüntet el, századokat lép át, s embereket röpít az évszázadok távolába. S ha az álom képtelenségeit lassanként elfogadjuk a realitás elemeiként, akkor már semmin sem csodálkozunk.

Közös rendezői és színészi gond volt kikeresni minden figuránál, minden egyes szituációban azokat a pontokat, apró gesztusokat, a reakciók formai megoldásait, amelyek a valóság logikájához viszonyítva furcsák, tehát mulatságosak, de az álomvilág logikáján belül teljesen természetesek. Egyetlen példa: Zina és Tyimofejev válási jelenetének hangszerelése. Lényegében ez még mindig a furcsa bulgakovi helyzetkomikum lehetőségeinek kiaknázása, de már sokkal árnyaltabb, összetettebb színészi eszközöket követel. Ez a humor már elválaszthatatlan a jellemformálás művészi munkájától, amely a bulgakovi közlendő valódi kibontását is jelentette a komédiázás formai keretei között.

Különösen azoktól a színészeket kívánt szokatlan ábrázolási módot s a humornak a szokványostól eltérő eszközeit Bulgakov darabja, akik a reális és álom-képekben egyaránt megjelennek. Voltaképpen itt mindenki Tyimofejev mérnök álma. Gondos elemző munkával kellett megkeresni a jellemekből és szituációkból folyó tényezőket: kit, mikor, milyenek álmodik Tyimofejev? Egy jellemző példa: a filmszínész-feleség, Töröcsik Mari, akit a szerető féltés először szerepet játszó, kedvesen léha teremtként vetít elénk, s oly ragyogó elegánsan, ahogy csak egy üres zsebé férj képzetében élhet a felesége. Majd a figuraváltás bravúrként a csicsergő-csipogó primadonna, Zinocska után az egyszerűségében is finom és elegáns, a fáradtan is vonzó színésznőt, Zinaida Mihajlovnát mutatja meg Töröcsik, mint az álomkép ellen-pontját. Viszont nem változik Miloszlavszkij, a betörő, hiszen ő éppen az a figura, aki minden rendszerben és minden szituációban a maga jól bevált esz-közveivel, játszi könnyedséggel állja meg a helyét. S Sztankay valóban bravúros könnyedséggel formálta meg ezt a kedvesen vagány, képmutatás nélküli csavargót, aki mindig vállalja önmagát, el-lentében a házfelügyelővel, aki a kaméleon színeit változtatja. Major és Sztankay kettőse együttesen nyújt egy ellentét-párt az előadáson belül.

De milyennek álmodja Tyimofejev önmagát? A reális színben fáradt, elgyötört, önérzetében vérgigé sánt. Logikus tehát, hogy ennek az ellenkezőjét álmodja. Ha a valóságban a stupid házmester megaláztatja, kioktathatja, megfélemlítheti s ezt kénytelen eltűrni, álmában ezét visszafizet. Sinkó László figurájában éles a váltás. Azt a megfélemlített kisembert játssza el, aki egyszer végre mindenkinek a szemébe mondja azt, amit gondol, s amit eddig soha nem mert. Ettől csibészesen boldog és kicsit hősnak érzi magát. Majd sikerül a „nagy mű”, a kísérlet, és Tyimofejev elmerül megvalósult álma élvezetében. Az álombeli Tyimofejev szinte Osztrovszkij *Vihar* c. darabjából Kuligin kései leszármazottja, a megszállott újító, kutató, aki megrészesül álma megvalósulásától. De álom köz-ben is ott él az ember tudatában a valóság, ostoba, nyomasztó kicsinyessége ide is betör, s váratlanul mindent összekuszál. A beteljesült álom egyszerre csak nyomasztó, lidérces álommá válik, s mint görbe tükrében mutatja a valóság félelmetes önmagát. E külvilág, amely Tyimofejev álmába a zürzavart viszi. Bunsza, a házfelügyelő valódi hétköznapjainak is állandó lidércnyomása.

### Major, a színész

Bulgakov komédiája - Iglódi István rendező szellemes ötlete, a dublőr beiktatása révén - kettős szerepet nyújtott Major Tamásnak. A dramaturgiai beavatkozás révén c kettős szerep szinte hármassá nőtt, hiszen Bunsza a házfelügyelő két alakban él, a valóságban és az álomban.

Majorról azt tartják, hogy szeret improvizálni. Az előadáson látható sziporkázó humorú figura könnyedsége a rögtönzöttség látszatát is keltheti, valójában ez az alakítás a legaprólékosabb tudatossággal épült fel. Mint mindenkire, Majorra is először a darab bővére helyzet-humora hatott. Kezdetben a komikus helyzetekben élt igazán, s játékában a harsány színek domináltak. Szemmel lát-hatóan élvezte a komédiázást, magáért a nevetetés gyönyörűségéért. Ilyenkor, ha elfogta a játék heve, magával tudta ragadni a partnereket is. Különösen Sztankay „vette a lapot”, s mindvégig egyen-rangú partnerként állta a sarat. Major egy-egy tekintete, groteszk gesztusa, arc-játéka, betöltötte a színpadot. Ezek a legváratlanabb színi hatást kiváltó rögtönzések jelentették a legszorosabb próbafegyelmet, és ez csak látszatra ellent-

mondás. Major improvizálása a próbán nem lazítás, hanem a keresés ritka intenzitású formája, amely a partnereket is hasonló intenzitású munkára kényszeríti, a cél pedig a kipróbált variációk közül a legjobb rögzítése.

E fázis után következett a munka nehezebb, elmélyültebb alkotást igénylő szakasza: a szituáció adta komikumhoz hozzátenni a figura lényegéből, jellembeli adottságaiból fakadó színeket. Plasztikusan elválasztani az egy figurában található három személyt, megkeresni a háromféle magatartást s ezen belül az azonos és megkülönböztető jegyeket.

Először a két Buns: a valóságos és az álombeli. Buns: alaptulajdonsága a stupiditás, s reális változata még ezen a kategórián belül is kisszerű. Pimasz gyanakvása, szaglászása, erőszakossága a nagyon primitív ember igyekezete, hogy feladatát ellássa, s eközben természetesen túllicitál. Ezt a lázas tempójú semmittevést Major egész magatartása, ugrásra kész testtartása, lépteinek szapora tempója, ahogy első megjelenésekor beszalad a színpadra, gonoszkodó hanghordozása egyaránt: kifejezi. Az álomképben meg-jelenő Bunsát először is a ritmusváltás különbözteti meg reális megfelelőjétől: komikusan méltóságos lett. Tulajdonságait: a butaságot, a túlbuzgóságot és rosszindulatot groteszk hivatástudattá növeli. Buns: itt szinte önmaga fölé nő, s Major a stupiditás abszurd végkövetkezményét formálja meg az álombeli figurában. S mialatt kacagtatóan mulatságos, a nevetetés nem zárja ki, sőt éppen eszközül szolgál számára, hogy Buns: groteszk figuráján keresztül izgalmasan modern gondolatot közvetítsen, a butaság ember- és társadalomellenes voltáról s a túlbuzgóságról, amely mögött rendszerint ellenkező előjelű tartalom bújkál meg.

Rettegett Iván alakjában izgalmasan kereste meg Major az eltérő és azonos vonásokat. Iván cár alaptulajdonságában éppen ellentéte Bunsának. Nagyvonalú, amikor megkedvel valakit, vagy éppen szeszélyből adományt oszt, de nagyvonalúan dobálózik az emberéletekkel is. Ha ijedt, ha jól érzi magát, egyaránt ijesztő és félelmetes, mert cselekedeteiben kiszámíthatatlan. S a harsányan nevetető szituációban ismét megfér és kifejezésre jut a modern gondolat: a személyi hatalom embertelen volta. De itt már megtalálta Major a két figura lényegének találkozási pontját is: a korlátlan hatalom emberellenes, kis és nagy formátumban egyaránt. Buns: és Iván egyaránt veszélyes,

az egyik a maga kisszerű hatalmaskodásával, a másik a hatalom korlátlan birtoklásával.

A lényegi azonosság mellett külső magatartásában a két figurát sikerült teljesen elválasztania egymástól. Megjelenése, test- és kéztartása, hátának görbülete, majd méltóságos kiegyenesedése egyaránt fenséges. Sőt gesztusaiban, tartásában cár tud maradni még a csavargó gönceiben is. Az ellenállhatatlanul komikus hatást itt is elsősorban az abszurd szituáció hozza, amelybe ez a fenséges lény belecsöppent.

### I próba pszichológiája

Mitől sikerül jól az egyik próba, és miért kétségbeejtően üres ugyanaz a jelenet másnap? Ki tudná ezt megfejteni? Egy biztos: a legfegyelmesebb, művészi eszközeinek maximális birtokában levő színész sem tud igazán jól próbálni komédiát (de játszani sem!), ha rosszkedvű. A próba eredményességét nem kis mértékben befolyásolja a résztvevők ideg- és kedélyállapota, és a rosszkedv, az idegesség ragályos. Jól induló próba menetébe belép az új szereplő, aki - ki tudja miért - ideges. Néhány perc s a színpad légköre megváltozik, a felszabadult alkotókedv feszült ingerültséggel keveredik, s ami az előbb még élt, erőlteteti: jelzéssé válik. De gyakori ennek az ellenkezője is. Erőlködő, kínlódó keresgélésbe robban a friss jókedv, s egy varázsütésre megváltozik a színpad levegője.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a próbák minősége teljesen esetleges, kizárólag szubjektív tényezők döntenek el. A lényeg a fegyelmesebb, koncentrált művészi munka, de az erősen ható szubjektív tényezőket sem lehet letagadni. Hogyan érhető el, hogy minden szereplő friss komédiázó kedvvel érkezzen a próbára? Sehogy. Hiszen a színész sem tudja teljesen a színház kapuján kívül hagyni kisebb-nagyobb gondjait, bosszúságait. A szubjektív idegesség, rossz hangulat egy dráma próbáján esetleg átranzponálódhat a mű kívánta szituációba, vígjátéknál ez lehetetlen. Marad tehát a tény, nehéz vígjátékot próbálni, mert sokkal fegyelmesebb művészi koncentrációt, jobb „lelki erőnlétet” követel a művészeketől.

Végül elérkeznek az összpróbák és a már egyáltalán nem „szubjektív” zavaró tényezők, amelyek a premiért megelőző héten törvényszerűen kiváltják az ideges légkört. Felszerelik a díszletet, és ter

mészetes, hogy először nem úgy működik, ahogy kellene. A díszletnek „sokat kell tudnia”, frissen pergő komédiát a nehézkesen döcögő díszlet tönkretesz, a díszlet szinte együtt játszik a színészekkel. S akkor váratlanul ellenkező irányban nyílik az ajtó, s felborítja a meg-szokott játékot, nem működik az idő-gép, a fal nem mozdul el időben, a színész kezében szétesik a gramofon és még ki tudja, mi minden? Jön az első öltözés napja, és kiderül - amit egyéb-ként mindenki tud -, hogy jelmezben másként kell mozogni, mint civilben. De ezt is meg kell szokni. Ezek mind-mind olyan új, zavaró momentumok, amelyek időlegesen azt az érzést keltik, hogy a megfeszített munkával létrehozott eredmény valahogy hirtelen szertefoszlott. Nem kell idegeskedni! Semmi pánik! Hangzik a jelszó, és mindenki ideges, pattanásig feszült a légkör. Ezek a napok jelentik az utolsó akadályokat. Elérkezett a begyakorlás, csiszogatás aprólékos, fárasztó és izgalmas időszaka, melynek végén az átmenetileg zavart okozó tényezők betöltik igazi funkciójukat, lesimulnak a felépített műbe, kiegészítik, teljessé teszik. Más szóval: összeáll az előadás, s az olajozottan gördülő játék, a könnyedén pergő vidámság elfedi a néző szeme elől a hosszú, kemény, aprólékos munkát. S amikor felhangzik az első taps és őszinte nevetés a nézőtéren, a sok feszült izgalom, kétség és bizakodás után egyetlen érzés marad minden közreműködőben: „De jó dolog igazi komédiát játszani!”

---

### JÚNTUSI SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

Koltai Tamás:  
A Bánk bán megvívott csatája

Molnár Gál Péter:  
Ah és oh

D. Fehér Zsuzsa:  
Játéktér az új Bánk bánhoz

Gáll István  
Kabarek

Földes Anna:  
Bábok és emberek

Székely György:  
Távol New York-tól

Galgóczi Erzsébet:  
A főügyész felesége (Dráma)

---