

Vígyszínházi változások



„Ide járok be naponta, este játszani, nappal próbálni, de ide járok akkor is, ha nincs se próbám, se előadásom. Minek? Levegőt szivni. Poros függönyök és enyvsvagú kulisszák levegőjét. Nem tiszta ez a levegő, igazán nem mondható ózondúsnak. Olyan, mint a pesti levegő. Füstös, kormos, csak éppen nem lehet nélküle élni. Igen! Ilyennek kell lennie a jó színháznak — de nemcsak a színész, hanem a közönség részére is. Hadd idézzem Goethe emlékezetes sorait, amelyeket a színházi közönséghez intézett: »Nincs hely, ahol olyan jól éreznék magokat, mint egy jó színházban. Költészet van előttetek, festészet, ének, zene, színjátszás és még minden egyéb! Ha ez a sok-

féle művészet, a szépségnek ennyi varázsa, egyetlen estére összefog, akkor ez olyan ünnep, amelyhez nincsen fogható.« A budapesti Vígyszínház fennállásának 80. évfordulóján (két esztendeje) elhangzott szavak pontosan jellemzik a színész-rendező Várkonyi Zoltánt — és az igazgatása alatt álló körüti színházat. De jellemzik a pesti közönséget is, a hangulatot, amely a Budapestre közelebből-távolabbról érkező vendéget ugyancsak magával ragadja, színházba csalogatja. Sok év óta figyelem: akármilyen az évad, (szinte) akárki a szerző, akárhogyan minősítsék e színházakat — vidéki társaikhoz vagy más nemzeti színjátszásokhoz, Thália keleti vagy nyugati helyzetéhez viszonyítva —, a kis és nagy nézőterek többnyire megtelnek, a jegyirodák hetekre előre árusítják a belépőket.

A nagyváros törvénye? Vagy sajátosan budapesti vonás?

Különbségek azért vannak, és nem csupán művészi színvonalban. A kabaré mindenekelőtt. Afféle modern Forum ez, itt tárgyalják meg a labdarúgás helyzetét, a diplomáciai fejleményeket, az üzletek ellátottságát, az árszintet. Mindjárt utána azonban a Vígyszínház következik (és külön névvel rendelkező stúdiója, a Pesti Színház; a társulat azonban ugyanaz). A Vígyszínház: fogalom. Várkonyi, már idézett jubileumi beszédében, némi maliciával, így érzékeltette a színháztörténetnek-színházesztétikainak tudott igazságát:

„Egy kedves anekdota szerint a századfordulón megkérdezte valaki a Nemzeti Színház portását: »Mondja, kérem, elkezdődött már az előadás?« Mire a portás így felelt: »Biztosan, mert a színészek már természetellenes hangon beszélnek.«

Mint színinövendék, saját fülemmel hallottam, mikor itt kint, a kispadon ülve, Hegedűs Gyula így mondta el Szerémy Zoltánnak, hogy miért szerződött vissza a Vighez a Nemzetiből: »Ha belépek a Nemzeti Színház színpadára, egy modern szín-darabban így fogadnak: Oh, Isten hozta nálunk, kedves barátunk! Hát erre hogy a fenébe mondhatom én azt, hogy: Jónapot kívánok?«

Hát persze, lehet másfajta idézeteket is előkeresni, például a Latinovits Zoltán *Ködszurkálójából* — a sokarcú igazságnak bizonyára ez is része. Tény viszont, hogy nemcsak a társalgási stílus, a naturalizmusra épült realizmus, de a cizellált (színpadi) összjátékba illeszkedő nagy színészgyéniségek vonzzák mindenekelőtt a nézőt. Valló Péternek, a Vígyszínház legfiatalabb (huszonkilenc éves) rendezőjének alighanem igaza van: „A rendező munkájában nagyon fontos tényezőnek tartom, hogy embereket — néha saját meggyőződésük ellenére is — közösséggé kell kovácsolnia, hiszen egymásnak ellentmondó életkorú, sorsú, tapasztalatú emberek gyűlnek össze körülötte. Ugyanakkor úgy érzem, még nem volt rendező, aki a színész személyiségét meg tudta volna szüntetni. Megszüntetni nem tudja, legfeljebb nem vesz róla tudomást, és akkor a színész abban a szerepben nagy bizonyossággal megbukik. Szerintem a nézők a világot mindenütt a színészekért mennek a színházba.“ Ehhez az egyéniséghez ragaszkodott a zseniális Latinovits... s ma a közönség olyan kedvenceinek tapsolhat a Szent István körúton és a Váci utcában, mint a régi Vígyszínházat képviselő Bilicsi Tivadar, a nála egy nemzedékkel fiatalabb Bárdy György, vagy a különböző színházzáró korosztályok olyan eszményképei, mint Szabó Sándor, Ruttkai Eva, Darvas Iván, a drámai szerepkör nagy öregei közül Sulyok Mária, Páger Antal. Itt lehetett látni az *Egy örült naplója* óriás-szeriáját (melyet Darvas Iván betegsége szakított meg), itt remekelt Sulyok Mária a *Macs kajátékban*, Örkény István e tipikusan pesti tragikomédiájában, itt játszották ösidők óta a Déry-regény musical-átiratát, Presser Gábor zenéjére, itt lép föl Goethe halhatatlan szerelmese-

ként Ruttkai, Peter Hacks monodrámájában, a *Lottéban*. Van tehát miben váltogatni.

E nagy lehetőségekkel dolgozó repertoár-színház utóbbi három évéből ragadjunk ki egy-egy előadást; a véletlen folytán mindegyiket pár hónappal (kevésse! sokkal?) a bemutató után láthatam, de valamennyi szerepel az 1978—79-es játékrendben, tehát a feltételezett összefüggések bármikor ellenőrizhetők. A három darab, sorrendben, az 1976—77-es évadtól kezdődően: Hernádi Gyula: *Királyi vadászat*; Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*; Witold Gombrowicz: *Operett*. A nevek és címek így egymás mellett, első látásra, nem sokat mondanak, mégis, hajlok rá, hogy értelmes rendezőelvet ismerjek fel a véletlen önkényében. Nélküle talán nem érdekelem (legalábbis nem ilyen bizonyossággal) a vígszínházi változásokat. Amelyek, lehet, nem csupán vígszínháziak. Esetleg nem is csak színháziak.

A mítoszokkal és illúziókkal való szembenézésre gondolok. Aminek sajátos történelmi kifejezése a Hernádi-dráma, a kiválasztott áltörténelmi keretben. A Habsburg-restauráció 1921-es kísérletéről van szó, IV. Károly és Zita visszatérésének lehetséges körülményeivel, illetve a kísérlet meghiúsulásának fiktív bonyodalmaival üz abszurd játékot az író, a prózájából és más drámai műveiből (nem utolsósorban a Jancsó Miklós számára írt filmforgatókönyveiből) ismert modellteremtő szenvedéllyel. Középpontjában természetesen a hatalom mechanizmusa áll. A nyomtatott szöveg jóval bonyolultabb, rafináltabb ugyan, mint a színpadra vitt változat, az eredetire is jellemző viszont — és ez új szín, új lehetőség — az abszurd ötlet ellenére, pontosabban az abszurd ötletben megvalósított életszerűség, a figurák hús-vér felépítése s a „játék” szigorú szerkezete. Egyik kritika szerint „Hernádi írói ambíciója épp a Molnár Ferenc-i »jól megcsinált színház« volt, pontosabban a Hernádi-féle »jól megcsinált színház« Molnár Ferenc-i »védjeggyel« való el-látása.” Valóban, mintha Molnár-darabot játszottak volna, úgy tódult a nép, s bent a nézőtérben sem érzett csalódást. Pedig alaposan átejtették. Az álkirály és álkirályné, akiket a legitimista gróf szerződtet a veszélyes szerepre, hosszú színpadi időn át csak saját álságukról tudnak, a partnert, „házastársukat” valódinak hiszik, s ebből a helyzetből a szerepcserék számtalan variáns-lehetősége adódik; csak hogy itt a színpadi játék a hatalommal folytatott, a kulisszák mögött nagyon is véres játék álcázása — végül pedig a lehető legkönnyörtelenebb leleplezése.

Marton László rendezése a pontosan kiszámított (bejövő!) hatásokra épül, a vígszínházi hagyományok szerint. Színészei kitűnően veszik a lapot. Szabó Sándor a gróf szerepében elegáns és megnyerő modorú, ám pontosan „úri” eleganciája és a finoman ejtett szavak, a mögöttük kibontakozó tettek tartalmi összefüggésének hiányossága vagy éppen összetartozása válik jelentéssé: a „vígszínházi szellem” tagadásává. „Királyi színészet ez”, írta Szabó Sándor játékáról a kritika; valóban az (a IV. Károlyt alakító Tordy Géza nem kevésbé értékes teljesítményével együtt), mert szórakoztató színházat nyújt — a szórakoztató színház ellen.

Nehéz volna ettől a világtól távolabbi művet elképzelni, mint Dosztojevszkij regénye, a regény színpadi adaptációja. Ljubimov, a moszkvai Taganka Színházból érkezett világhírű vendégrendező pedig még inkább gondoskodott róla, hogy a néző ne feledkezze bele a szórakozásba, ne a kellemetesség érzetével ülje végig az előadást. Raszkolnyikov története, a gondolkodó, bátor emberhez méltónak hitt, nem bűnként felfogott gyilkosság, majd a tett lelkiismereti következményeitől szabadulni nem tudás, a bűnhődés amúgy sem szívderítő olvasmány, gondokat feleltető színházi látvány — hát még ha a rendező felfogásában a rendkívüli képességű diák bűne és bűnhődése lényege szerint mai bűn és bűnhődés. (Ljubimov tévé-interjújából: Raszkolnyikov „olyan extrém tendenciát képvisel, amely káros, és a fejlődést akadályozza. Ahányszor csak a kezembe veszek egy újságot, mindenütt Raszkolnyikovokkal találkozom.” J. P. Kulikov irodalomszociológus: „Az előadás nem a monomániáról szól, hanem egy ember kettéhasadásáról. Arról, hogy ez az ember önmagát áldozza-e föl a többiekért vagy másokat önmagáért; a kettéhasadás nem azt jelenti, hogy valaki egy helyes cél érdekében néha helytelen eszközöket is alkalmaz, hanem azt, hogy az eszközök megváltoztatásával megváltoznak a célok is. Ez az, amit az emberek önmaguk előtt félnek beismerni.” — Az idézetek a *Színház* 1978. áprilisi számában olvashatók.) A színpad és a nézőtér közti közvetlen kapcsolat megteremtése érdekében Ljubimov többször is a közönségre irányítja a reflektort, nyilvános lelkiismeret-vizsgálatot rendel el. A „bűnbölcst” a színpad előterében tartatja, felfüggesztve, s időnként leereszteti Raszkolnyikovra ezt az első színhelyet, ahol az öregasszonyt meggyilkolta. Aztán: alagutat, melyeken át emberek botorkálnak, asztal, szék — és ágyak. Almási Miklós értelmezésében mindez egy tudatdráma kellékvilága. „Krimibe nem illenek ezek az ágyak [amelyek rendkívül sokat játszanak ebben az előadásban], tárgyi háttérként is szürreálisnak tünnek Rogyon és sorsa vitájához. Ljubimovnál mégis pontos funkciója van ennek

a koreográfiának: a tudatdráma közelebbi színhelye ez, mondhatnám: a pszichanalitikus diványa jut eszembe — pedig nem az. Inkább a gondolat és gond által leütött emberek, a sors által megbénítottak életformája.“ Az ugyancsak vendég Borovszkij puritán, sőt rideg díszletei tehát többféleképpen is értelmezhetők, funkcionálisuk mindenestre nem vonható kétségbe — jól szolgálják nemcsak a tulajdonképpeni koreográfiát, hanem a Ljubimov meghatározta sokkolást is. A színészek e rendezői koncepció szorításában kereshetik meg a maguk kifejezőeszközeit, s ezek természetesen nem lehetnek a hagyományosan „vígszínháziak“. (Ljubimov: „Végtelenül boldog vagyok, ha egy színész az előadástól való felfogását beleviszi a szerepbe, ezt rendkívül szívesen is veszem. De az, hogy a színész az én elképzelésemet a darabról kifordítsa vagy felborítsa, nem megy. A színház kollektív művészet. De naiv dolog azt hinni, hogy a színész és a rendező az előadás létrehozásának folyamatában egyenjogú. Ezek különböző hivatások. A rendező fogalmazza meg az előadást, ő az alkotó.“)

Már a féléves próbaszakasz alatt hallani, olvasni lehetett a színészek lázadozásáról. A bemutató az írásos beszámoló és a szemtanúk szerint mégis kiemelkedő művészi siker lett. Ez történt 1978 januárjában. Szeptemberben arra figyelmeztettek szakmabeli barátaim, hogy 40%-os előadást fogok látni, Ljubimov távozása után a színészek egyre jobban „lazítottak“, az eredményről győződjem meg magam. Mindezek után talán meglepő, ha a Ljubimov rendezte, 1978 szeptemberében látott *Bűn és bűnhődés*t a legnagyobb színházi eseménynek nevezem, amelyben Budapesten közel két évtized során részem volt. Az első igazán modern, újító szellemű színháznak, ahol nem egyik vagy másik ragyogó sztár teljesítményében gyönyörködöm, nem a szöveg mélységein elmélkedem, hanem kénytelen vagyok átadni magamat a színház mint kollektív, totális művészet hatásának. Mondom ezt annak ellenére, hogy a színészek, beleértve a főszereplőket (tisztetet a kivételnek), láthatóan nem érzik jól magukat szerepükben, legalábbis hiányzik belőlük az az odaadás, amelyet például — engedelmét a provinciális elfogultságért — Kolozsvárt a Harag György rendezte újabb előadásokon (és nem csupán a bemutatókon!) megéreztem. (Haragról egyébként elragadtatással beszélnek magyarországi színészek is, akik dolgoztak vele, „fedett“ színpadon vagy szabadtéren. Művészi és emberi alkát kérdeze ez, bizonyára. És valószínűleg a nyelvét, a közvetlen érintkezésé, hiszen aligha mindegy, szükség van-e a megértéshez tolmácsra. Bár éppen Harag meséli, tolmács útján is milyen jól megértették egymást Ljubimovval, amikor meglátogatták a kórházban a megbetegedett mestert.)

Nem tudom, hozzáadhatom-e az általam látottakhoz azt a bizonyos 60%-ot vagy legalább 10-et, 20-at. S még kevésbé tudhatom, lesz-e tartós következménye Ljubimov vendégeskedésének a Vígsházban, általában a budapesti színházi világban. (Major Tamás nyilatkozta a „Ljubimov-ügy“ kapcsán: „Nem az ellenállás ejtett kétségbe, hanem az, hogy ebből nálunk közhangulat kerekedhet.“) Legfrissebb vígsházi élményem azonban, úgy tűnik, a szemléletváltozás lényeges mozzanataként iktatható be a felvázolt sorba. 1978 novemberében mutatták be a Szent István körüli színpadon Gombrowicz *Operettjét*, Valló Péter rendezésében. Az *Operett* címe ne tévesszen meg senkit: a lengyel avantgarde klasszikusának számító szerző ebben az 1966-ban írt darabjában korántsem az operettbarátok kedvében igyekezett járni, ellenkezőleg, az üres, hazug teatralitást akarta lemezteleníteni. Lengyel földön, az avantgarde nagy hagyományával és izgalmas jelenével rendelkező lengyel színházakban a hetvenes években sikerrel tehette ezt. De hogyan hat egy ilyen vállalkozás magyar környezetben? A Vígsház fiatal rendezője (akit elsőként a műfordító Balogh Géza segített, kiváló magyar szövegével) ráértett a lehetőségre, s a zeneszerző Hidas Frigyesztől, a díszlettervező Fehér Miklóstól, a jelmezeket kidolgozó Jánoskúti Mártától, a koreográfus Szirmai Bélától hathatós támogatást kapva, magyar operettszínpadra építette az előadást. Az első felvonás csupa-báj, csupa-behizelgés, csupa-fény, csupa-szín, csupa-tánc és ugrabugrálás kerete a maga vastag szirupjával a közönség nosztalgiával telített tagjaiból ki-kiváltott egy-egy nyíltszíni tapost vagy legalább egy mélyről feltörő gyönyörsóhaj. A színészek otthonosan mozogtak ezen a színpadon, hamisítatlannak látszott az élvezet. A gyanakodóbb természetűek persze már elég korán felfigyelhetek a blödlire („A walesi herceg székecskéi“ — hangzik szöveg szerint az utalás), a második felvonás kétségtelessége a gyanakvás jogosságát, hogy a harmadikban valóban összeomolják az egész operett-tákolmány, a szó szoros értelmében, s ugyanígy lemeztelednek az ember, kétségessé téve Fior mester, a divatdiktátor kenyerét. Néhány részlettől eltekintve (mint amilyen a túl direkt politikai utalás, a horogkereszt behozatalával), a darabértelmezés és rendezés igazán igényesnek, ötletesnek, az egész produkció jelentősnek mondható. Nem azért, mert az operettet mint műfajt, hanem mert az operettet mint világszemléletet leplezte le. Azzal az átejtő technikával,

amellyel Hernádi és Marton László élt a *Királyi vadászatban*, csakhogy itt látványosabb a leszámolás. És ami különösen örvedetes: a rendező ezúttal szinte valamennyi színészében partnerre talált. Látszik, élvezik a játékot, s érték is, amit csinálnak. Bárdy György, aki az előadás egyik legjobb színészi teljesítményét nyújtotta (a nagy felfedezés, a fiatal Szombathy Gyula mellett!), az őt megkérdező újságíró előtt áthárította a dicsőséget a rendezőre: „Ez az előadás nem az egyes színészi alakítások diadala. Valló Péter olyan világos utat mutatott, s úgy felkészített minket, hogy ezután már nem jelentett különösebb gondot a játék. Viszont amire nagyon oda kell figyelni, az abszolút precizitás.”

Sajnálom, hogy nem számolhatok be a Vígyszínház következő bemutatójáról is, Csurka István *Ház mestersíratójáról*. Ha a szerző lelkes szurkolóinak hinni lehet, kiváló új magyar darab kitünő előadásának tapsolnak 1978. december végétől a nézők, akik itt már hétköznapiabb önmagukra ismertek. Csurka néhány korábbi vígjátékának ismeretében, nagyhatású előadásokra emlékezve (melyek sorában a Thália Stúdió-beli *Ki lesz a Bálánya*, a Katona József Színházban látott *Döglött aknák* mellett a nagyváradinak, *Az idő vasfoga* színrevitelének sem kell elbújni!), az újabb vígszínházi változásokat személyesen tapasztalva, nem kételkedem az első híradásokban. Ha nem is Csurkának — hiszen neki íróilag nincs szüksége rá —, az új darabját vállaló színháznak talán éppen Ljubimov segített. Nem föltétlenül rendezői látomásával, de azzal, amit színházban és színházon kívül érdemes tudatosítani. Amire Ljubimovtól függetlenül néhány vidéki színházban pár éve, a megfiatalodó Nemzeti Színházban most kezdenek felfigyelni. Az egyik vezető színészegyéniség (önkritikailag is?) így foglalta össze: „... azok, akik összetévesztik a modorosságot az egyéniséggel, kétszeresen elzárkóznak minden elől, ami más, ami valóban új. Az igazi tehetség viszont saját korlátait, kényelmét is legyőzi. Hiszen azt is tudja, hogy a mi pályánkon a legfontosabb és a legizgalmasabb éppen az örökös megújulás. Amihez természetesen le kell győzni az önelégültséget, az újtól való félelmet és sokszor önmagunkat is. Ezért érdemes küzdeni, sőt szenvedni is; ebbe érdemes belehalni, mert enélkül nem lehet a színpadon újjászületni.”

Talán meghall mindebből valamit a néző is. Akit napközben a pénz mítosza hajt — mert Európával egyenlő részt akar a fogyasztás versenyében —, s ha nem is egy új aranykor, de a langyos boldogság illúziójában él. Aki este megelégedetten ül le a piros színházi bársonyszékre (felcserélve történetesen a tévéprogramot), szép kosztümöket, kellemes zenét, szellemes csevegést várva a pénzéért. És akit váratlanul megreflektoroznak, abban a reményben, hogy még ő is képes (egy kicsi) újjászületésre.

Lesznek (vannak) felvonászközi szünetben távozók. De vannak fegyelmezett jólneveltek, és vannak (lesznek, higgyük, egyre többen) lelkes tapsolók. Akik felfogják, hogy saját önelégültségük ellen — önmagukért tapsolnak.

**UTAK
ESZMÉK
VITÁK**



TUZZE GYÖNYÖRÖ DOBOGÓ CSILLAGREJÓ
IHLET MINDENSÉG-GYÖKERÜ ÖLTÖZTEII
TÜNDEK-FIDŐSIA RÖPTESS AZ.
ÖRÖK TILOSBA JEGYŐJES
"OLE PIROSBABA HIRÓSA HIRÓ"

Simon Sándor:
Nagy László emlékére