

# FESZTBAUM BÉLA

## „Légy modern!”

### Hagyományok és megújulások a Vígszínház történetében<sup>1</sup>

A Vígszínház a századfordulós, lendületesen fejlődő és polgárosodó Budapest szülötte. Egy korszak jelképe és lenyomata. Az újdonság erejével robbant be a főváros kulturális életébe és a modernség programját hirdette meg a színpadon.

„Vesd szemed a társaságra  
Mely ma él; mely óriási  
Méretekben áll előtted  
Mely ki nem meríthető  
Üde forrás; mely az élet  
Nagy komédiáival  
Oly tökéletesen oktat,  
Hogy nem képes arra múlt.  
A jelent játszd a jelennek,  
Mindig a legmulattatöbb ez,  
Mindig a legérdekeseb.  
Szóval, úgy van: légy modern!”<sup>2</sup>

A Kozma Andor színháznyitó *Prológjából* vett idézet híven tükrözi ezt a szándékot, melyhez a Vígszínház 113 éves története során így vagy úgy, de mindig hű maradt. A pénzügyi vállalkozásként indult és jelentős színházművészeti reformot végrehajtó színház története a folytonos megújulás és a saját tradícióihoz való viszony története. Jelen dolgozatban szeretném megkísérelni néhány hagyományteremtő tényező feltérképezését, és azoknak a színház történetében bekövetkezett változásait, módosulásait, a módosulásokat eredményező, azokat kiváltó mozzanatokkal együtt. Tizenkét éve vagyok a Vígszínház szerződött színésze, így a történeti ismeretek összegzésére és a személyes tapasztalatok arányos keverésére, a közszájon forgó színházi

anekdoták és a tudományosabb megközelítés egyensúlyára is törekszem.

A Vígszínház története 1945-ig feldolgozott. Alapmunka Magyar Bálint *A Vígszínház története* című munkája illetve a *Magyar Színháztörténet* ide vonatkozó fejezetei, szerzőjük Gajdó Tamás. Több személyes hangvételű visszaemlékezés, emlékirat, anekdotagyűjtemény is maradt ránk ebből a korszakból. Az 1945 utáni események kapcsán elsősorban a színház jubileumaira kiadott kiadványok, albumok (az utolsó ilyen típusú album 1996-ban, a színház centenáriumán jelent meg) segíthetik a tájékozódást. Izgalmas színházi és korrajz Magyar Bálint *A bukásra ítélt siker* című könyve, mely saját igazgatásának éveit (1955-től 1958-ig) tárgyalja. A „második Vígszínház” meghatározó személyiségével, Várkonyi Zoltánnal is több munka foglalkozik. Ugyanakkor rendkívül sok a feldolgozatlan időszak és a feldolgozatlan életmű. Ez a dolgozat nem kívánja, és terjedelméből kifolyólag nem is képes betölteni ezeket a réseket, de alapvetően és vállaltan, amennyire lehetőségem adódott, pozitívista színháztörténetírói megközelítést alkalmazva, talán hasznos belátásokkal és eddig nem elemzett kérdésekkel és lehetséges válaszokkal szolgálhat a szubjektíven kiemelt problémák és jelenségek mentén.

Részletesebben foglalkozom Ditrői Mórral, a színház első művészeti igazgatójával, akinek a magyar színháztörténetben betöltött kulcsfontosságú szerepe véleményem szerint erősen alulértékelt. Alapvetően nemcsak egy szűk elit, hanem a nagyközönség számára is elfogadhatóan reformálta meg a színjátszást, úgy, hogy szakmai tevékenységével hidat vert a XIX. század és a XX. század között.

<sup>1</sup> A szakdolgozatot a 2009-es évben írtam, 2009. április 20-án zártam le az írását, szerkesztését. A szöveg bizonyos színházi aktualitásai, időbeli hivatkozásai ezen időponttal bezárólag helytállóak.

<sup>2</sup> Székely György (szerk.), *A Vígszínház 75 éve*, Budapest, Vígszínház, 1971. 2.

Bemutatom a színház épületének történetét, választ keresve arra, hogy mitől volt és mitől sikeres ma is a Fellner és Helmer-féle színház típus. Miként kommunikált a színházépület a közönségével, és hogyan volt képes alakítani a saját történetét?

Elemzem a színház műsorpolitikáját és az egyes korok repertoárjainak kölcsönhatását. Hogyan vált tradícióvá az újdonság, és hogyan lett időnként újdonság a tradicionális vígszínházi szerzők darabjaiból? Az alapvetően kortársi hangokra építő színház mára igazi „mindenevő” lett. Felvállaltan játszik szinte minden műfajt, igyekeztve persze arányokat tartani, de színpadain az elmúlt két évtizedben megfogytakozott, a nagyszínpadról pedig kifejezetten kiszorult a kortárs dráma. A színház ma klasszikus és Shakespeare bérletére büszke.

A vígszínházi stílussal is külön fejezetben foglalkozom. Megkísérlem definiálni a szó jelentését, úgy is, hogy elszakadok a csak kifejezetten színészi játéktípusra való leredukálás gondolatától, és úgy is, hogy kifejezetten csak erre a tényezőre fókuszálok. Mit jelentett egykor és mit jelent ma, ha létezik egyáltalán ez a kifejezetten a Vígszínházhoz köthető fogalom.

Az utolsó fejezetet a színház rendezőinek, igazgatóinak, igazgató-főrendezőinek szentelem. Ditróival új fejezet nyílik a magyar rendezéstörténetben. Hagyományt terem a nemcsak a dikcióra, hanem az átéltségre is különös hangsúlyt helyező, a játékot és az adott esetben bonyolultabb mozgásokat is nagy szakértelemmel, kemény kézzel irányító rendező személyében. Hogyan viszonyulnak hozzá az utódai, és milyen alakokban öltött testet az egyszemélyes, korszakokat meghatározó színházvezető ideája?

### *Ditrói forradalma*

*„Szemem a múltba nézett  
és lelkem a jövőbe látott...”<sup>3</sup>*

**E**gy vígszínházi tradíciót és megújulás(oka)t elemző dolgozatnak kihagyhatatlan és megkerülhetetlen kulcsfigurája Ditrói Mór, a színház első művészeti igazgatója, és az általa generált stílusforradalom és színházi munkamódszer. Ditrói Mór színházcsinálói tevékenysége magában hordozta a múlt erényeit, és azokat sikeresen ötvözte a magyar

színházi kultúrában kiemelkedő fontossággal bíró színházi újításokkal. Ditrói szerepe azért jelentős, mert újításai egy széles tömegnek játszó színházban artikulálódtak, nem kellett anyagi és infrastrukturális problémákkal megküzdenie, mint például a Vígszínház indulása után néhány évvel jelentkező Thália Társaságnak. Színházát a kezdeti nehézségek után ezrek és ezrek nézték, sikerességét bizonyítandóan a közönség jegyet váltott rá, a kritika gyakran, a közvetlen közelében dolgozó alkotótársak pedig hosszú éveken keresztül szinte mindig elismerték. Amellett, hogy huszonegy évi igazgatása alatt folyamatosan üzleti érdekeket és szempontokat figyelembe véve kellett dolgoznia, olyan kompromisszumokat tudott kötni, amelyek életben tartották újításait. És nem lebecsülendő az a tény sem, hogy mellészegődött a századfordulón egyre inkább lábra kapó magyar drámairodalom.

A negyvenéves fennállását ünneplő *Színház* című szakmai folyóirat hasábjain a főszerkesztő Koltai Tamás Székely Gáborral készíti a jelenlegi magyar színház egészét elemző, problémafeltáró interjút, amelyben Székely ma kiemelten fontosnak érzi az újítás és a megőrzés közötti arány megtalálásának a felelősségét.<sup>4</sup> Ditrói olyan színházvezető volt, aki véleményem szerint jól élt ezzel a felelősséggel, és úgy tudott modernséget képviselni a színpadon, hogy közben nem veszett, hanem nyert közönséget. A következőkben megkísérlem rekonstruálni ennek a (színház-történetünkben talán még mindig nem eléggé előkelő helyen számon tartott) színházi alkotónak a munkásságát, részben egyetlen színházi tárgyú saját műve, a *Komédiások*, részben a vele foglalkozó szakirodalom és a pályatársi visszaemlékezések segítségével, felvázolva a korszak színházi környezetét és Ditrói vígszínházi tevékenységének előzményeit.

1875-ig minden színházi műfajnak a Nemzeti Színház ad otthont. Játsszik klasszikust, népszínművet, operát, franciás zsánerű könnyedebb vígjátékot, kortárs magyar szerzőket, Szigligetit, Jókait, Kisfaludyt, Szigetit, hogy csak a legjelentősebbeket említsük. Az 1860-as évek közepétől fokozatosan kezd erősödni az igény arra, hogy az opera kiváljon a Nemzeti Színház repertoárjából, így hát 1884-ben megnyílik az Operaház, amely ezentúl az opera és a balett otthona. De még ez előtt, 1875-ben nyitja meg kapuit a Népszínház, amely előbb

<sup>3</sup> Ditrói Mór, *Komédiások*, Budapest, Közlekedési Nyomda, 1929. 172.

<sup>4</sup> Koltai Tamás, Most a kultúrának alig látszik a helye. Beszélgetés Székely Gáborral, *Színház*, 2008/11. 92.

a népszínművet csapolja le a Nemzeti Színház műsoráról, később az operett találja meg itt a helyét. Az egyre inkább magyarosodó és növekvő lélekszámú Budapest szórakozási igényeit a Nemzeti Színház egyedül nem tudja kielégíteni, így születik meg a Népszínház, amely (előbb a népszínmű fokozatos háttérbeszorulása miatt, később pedig a Magyar Színház és a Király Színház, majd pedig az orfeumok, még később a mozgókép megjelenésével együtt járó konkurenciaharcban elszenvedett veresége miatt) 1908-ban bezárni kényszerül, mégis „a fővárosi tömegkultúra egyik bölcsőjének tekinthető.”<sup>5</sup> A Vígszínház és az utána létrejövő vállalkozások szempontjából azért fontos tényező, mert megnyitotta az utat a szórakoztatási profilt egyértelműen felvállaló színházi lehetőségek előtt. A pesti közönség a Népszínházon keresztül tanulta meg egy új típusú színházba járást.

Báró Podmaniczky Frigyes, a Nemzeti Színház intendánsa olyan lépéseket tesz 1878-ban, melyek hosszú évekre meghatározzák a színházi kultúrát. A néhány éve megnyitott Népszínházzal további tíz évre meghosszabbítja a Nemzeti profiltisztítását biztosító szerződést, és ekkor nevezi ki a színház élére Paulay Edét, akinek igazgatói, dramaturgi, rendezői tevékenységét (1878–1894) a magyar színház-történet egyértelműen a színház aranykoraként aposztrofálja.

Mielőtt azonban Paulay színházvezetői munkáját tárgyalnánk, foglalkoznunk kell pedagógiai tevékenységével. Ditrói Mór Kolozsvárról Budapestre kerülvén, a „színiképezdében” (ahogy Ditrói nevezi) Paulay tanítványa lesz, aki tragédiát, drámát és Egnessy Gábor tanulmányai nyomán írt *A színészet elmélete* című saját könyve alapján színészelméletet is oktatott neki. „Paulay Ede a színészi megoldásokról olyan elveket hangsúlyoz, amelyek irányába az európai színházak egyik jelentős trendje haladt. Ez a lélektani realizmus, noha az alakformálás végeredménye-elképzelése szerint nem realiztikus. (...) A színész a költő eszméit és „a költő által alkotott jellemeket arcmozgás, testtartás, taglejtés és hang által élő igazzá és széppé (eszményi emberré) testesíti.”<sup>6</sup> A színész tehát, egyfajta belső igazságból kiindulva ugyan, egy realitások felett álló általános ala-

kot kell megmintázzon, melynek eszközét Paulay elsősorban a hangban, a beszédben, a művészi hangsúlyozásban látja. Ezt a deklamáló játéktípust tanulja Ditrói növendékként Paulaytól, és ez a játéktípus a meghatározó ezekben az években a Nemzeti Színház előadásában. Ditrói így emlékszik ennek a stílusnak a tanmenetben történő megjelenésére egy tanárpáros, Szigeti és Paulay közti ellentét kapcsán. „Mindig a jelzőket kell hangsúlyozni, ez volt a parancs. Közte és Szigeti között e miatt a hangsúlyteória miatt állandó volt az ellentét. A két ellentétes felfogás példajaképp bemutatok egy pár mondatot. Paulay szerint így kell hangsúlyozni: „Isten veled már... tüsszögő lovam/ Pergő dob, éles síp, vad harsonák./ Királyi zászló, villogó acél...” Szigeti szerint: „Isten veled már... tüsszögő lovam/ Pergő dob, éles síp, vad harsonák./ Királyi zászló, villogó acél...” Bizony Szigetinek volt igaza. Szigetinél, Paulaynál először költeményeket szavaltunk. Szigeti szerette a *Családi kört*, *A fülemület*, Arany *Toldiját*. Paulay a *Szózatot*, *Kontot*, a *Walesi bárdokat*, Berzsenyi ódáját: Romlásnak indult hajdan erős magyar.”<sup>7</sup> „Ha a régi színészek játékmódját akarom jellemezni, azt mondom róluk, hogy alakjaikat erősen stilizálták. Pathetikus volt az előadásuk, szavaltak. Drámában szerettek elnyújtani a szavakat – énekeltek”<sup>8</sup> Az ettől a fajta játékmódtól megvalósításában gyökeresen eltérő színjátszási stílus kialakítása lesz majd Ditrói legfontosabb újítása.

Ugyanakkor döntő, hogy Paulay személyében Ditrói Mór találkozik a korszak egyik legjelentősebb, európai léptékű színházi vezetőjével. Nemcsak a tanodában, hanem már kint a terepen, a Nemzetiben is. Paulay felkészült elméleti szakember, rálátással a külföldi színházi eseményekre. Színházában négy alkalommal szerepel a meiningeni társulat, és Paulay személyes viszonyban van a társulat rendezőjével, Chronegkkel. Rendezéseire kétségtelenül hatott a meiningeniek előadásaira jellemző poroszos fegyelem és szervezetség, valamint a Heinrich Laube által képviselt szövegközpontú rendezés, a tiszta és kifejező beszédmódot igénylő előadásmód. Társulatát egységben tartotta, tudatosan szervezte, folyamatos szerződésekkkel és fiatalítással új hangokat hozott a Nemzeti együttesébe.

<sup>5</sup> Nagy Ildikó, *A Népszínház*, in Székely György (főszerk.), *Magyar Színház-történet 1873–1920*, Budapest, Magyar Könyvklub–OSZMI, 2001. 138.

<sup>6</sup> Bécsy Tamás, *Dráma- és színházelmélet a századvégen*, in Székely György (főszerk.), i. m. 360

<sup>7</sup> Ditrói Mór, i. m. 30.

<sup>8</sup> Ditrói Mór, i. m. 40.

Dramaturgként is működött, többnyire soronként ellenőrizte a színdarabok szövegét, különösen a verses fordításokat. Írt, átírt, húzott és szerkesztett. (Ditrói majd többször is hasonlóan jár el a Vígszínházban.) A *Komédiásokban* külön passzusban tér ki az 1908 márciusában bemutatott Bródy Sándor darab, *A tanítónő* esetére, amikor is a szerző és a színészek aggályai miatt Ditrói egy éjszaka alatt átdolgozta a darabot. „A darabot hazavittem. Elő a kékeruzával – hajnalig működött a ceruza. Beszúrtam, összevontam, a darabnak jó egyharmadát kihúztam. Másnap délre két felvonással készen voltam.”<sup>9</sup> Paulay rendezői és színiigazgatói tevékenysége volt tehát a legfontosabb és meghatározó példa Ditrói Mór számára. Valamint egy bécsi utazás, még a tanodai évek alatt, amikor megtekinti az *Othello*ban Rossi Ernesto vendég szereplését.

Hevesi Sándor szerint „az európai színháztörténetnek meg nem írt fejezete, hogy a deklamációba és modorosságba süllyedt közép-európai színészet nagy olasz művészek formáltak újjá a hatvanas évektől a kilencvenes évekig: Ristori, Salvini, Rossi s legvégül és legerőteljesebben Duse Eleonóra, akinek játékmódja, még ma is érvényes a színpadon. Németországban olyan forradalmat csinált Rossi, hogy Reichenen keresztül ő alakította jóformán a Deutsches Theater új játékkétségét; Bécsben a Burgtheater Rossi vendégjátékai során rémülten eszmélt rá a maga elmaradottságaira, s a hetvenes évek elején egy nagyra hivatott magyar színinövendéknek Rossi Othelloja nyitotta ki a szemét.”<sup>10</sup> Ditrói színházi forradalmának esztétikai esszenciája az a néhány izzó szenvedélyű sor, amely a *Komédiásokban* szentel az előadás utáni tapasztalatok összegzésének. „Megkapta lelkemet a magasrafejtett olasz színművészet lendülete, közvetlensége, természetessége. Hiszen ez az amit én kerestem – mikor már diákkoromban tanulgattam *Bánk bán*nak, *Hamlet*nek és *Othellonak* egyes jeleneteit. Valami világosság támadt lelkemben, biztonságérzése töltötte be agyamat és szívemet. Így kell játszani – így kell beszélni, mozdulni a tragédiában. Belülről kell kipattannia mindennek. Gazdagabb lettem. Fejem körül glóriát érzem, szívemben éltető meleg sugár rez-

gett. Úgy éreztem, hogy hivatás vár reám a magyar színészet életében.”<sup>11</sup>

A pesti tanulóévek (színészeti tanulmányai mellett a bölcsészeti fakultást is elvégzi), a Paulay-féle iskola és a bécsi tapasztalatok után szakmai gyakorlat kezdődik. 1874-től a kolozsvári Nemzeti Színház tagja, majd később, immár feleségével, a szintén színésznő Eibenschütz Marival Krecsányi Ignác társulatához szerződik Kassára. Itt rendez először, Krecsányi biztatására. Rövid ideig tagja az Evva Lajos-féle Népszínháznak, ahol népszínművek főszerepeit játssza, majd újra Krecsányi társulata, immár Budán, aztán Debrecenben. Szeged a következő állomás, ahol már „drámai művezető”. A kolozsvári Nemzeti Színház kölcsönként jelmezeiben és díszleteiben 10 nap alatt megrendezi *Az ember tragédiáját*, aminek bemutatóján a negyedik kép után rosszul levő főszereplő helyett beugrik Ádám szerepébe, és ő játssza végig az előadást. A színház leégése után további vidéki városok következnek, szakmai hírneve országszerte egyre nagyobb, majd 1887-től visszatér Kolozsvárra, ahol ő lesz a Nemzeti Színház igazgatója. Kilencéves igazgatói tevékenysége már magán hordozza mindazokat a jegyeket, amelyeket később a Vígszínházban is láthatunk. A tudatos társulatformálást, a magyar drámák iránt érzett fanatizmusát (Kolozsvárott 48, a Vigben 100 napos magyar-ciklust rendez), kíméletlen és szigorú rendezői munkamódszerét és a játékkétség reformjának szándékát. Kolozsváron a műsorért is teljes mértékben ő felel. Színháza mindent játszik. Tragédiát, népszínművet, operettet, operát, vígjátékot. Shakespeare-ciklust rendez a Shakespeare-hagyományaira olyan büszke Kolozsváron. (Itt volt a magyarországi ősbemutatója a *Hamlet*nek [1794], a *Romeo és Júliának* [1794], a *Macbeth*nek [1812].) Ditrói Mór nevéhez fűződik a XIX. század végi meiningenizmus Szamos-parti változata.<sup>12</sup> Nagy gondot fordít az előadások külsőségeire, díszletei olykor monumentálisak, különösen a korszakban rendkívül divatos élőképek színrevitelekor. De ő vezetteti be a villanyvilágítást is az 1890-es évek elején. Paulay örökségét továbbvivő, jelentős igazgató. Úgy képzelem, hogy ebben a remek szín-

<sup>9</sup> Ditrói Mór, i. m. 144.

<sup>10</sup> Hevesi Sándor, Egy színpadi gyémántlakodalom, Budapesti Hírlap, 1933/59, idézi Mészöly Tibor in uő. *Színház a század küszöbén*, Budapest, Műzsák, 1986. 68.

<sup>11</sup> Ditrói Mór, i. m. 44.

<sup>12</sup> Darvay Nagy Adrienn, Székely György, Színjátszás Erdélyben, in Székely György (főszerk.), i. m. 277.

házi tradíciókkal rendelkező erdélyi városban, a Nemzeti színházi műsorpolitika megvalósításával tölti majd be igazi küldetését, a magyar színjáték reformját, egyfajta magyar stílus kialakítását. „De a sors erőseket játszik velünk. Odaállítottak elére egy műintézetnek, de az a hajlék, ha palota is, nem Shakespeare, Katona, Szigligeti, Vörösmarty, Schiller, Goethe, Corneille gyermekei számára épült. Ott a kezembe adott zászlóra Bisson, Flers és Caillavet, Kadelburg neve volt felírva. Ezt a zászlót kellett nekem lobogtatnom. Megteszem a valamást. Érzem, tudom, hogy az én igazi feladatom a magyar tragédia színpadi stílusának, a magyar színpadi nyelv igazi, valódi páthosának, a nyelvzenei törvényének megalkotása, kifejlesztése lett volna – mert be kell ismerni úgy-e, hogy az egységes magyar drámai stílus még csak most van kialakulóban. Súlyos kedélyemmel, filozofikus gondolkodással a finom pikantériákat kellett a könnyed francia társalgás művészi formáiba öntenem.”<sup>13</sup>

Mégis elvállalja a megbízatást, és 1896-tól a Vígszínház művészeti igazgatója lesz, egészen 1917-ig. Huszonkét gyakorlati év van mögötte. Vidéki színészet, rendezés, társulatszervezés, igazgatás. Ditrói immár profi színházi emberként szintetizálja a XIX. század romantikus színházi hagyományait, a Paulay-féle művészigazgató–rendező irányt és a Rossi-féle élményből leszárt modern tapasztalatokat. És ezeket a tapasztalatokat a francia és franciás típusú vígjátékok és bohózatok segítségével involválja a magyar színjátszásba. Néhány évvel a Vígszínház megnyitása és Keglevichnek a bérlőtársaságból való kilépése után Keglevich meghívja őt a Nemzeti Színház élére. Ez a terv anyagi okok és személyes ellentétek miatt végül is meghiúsul, de eljátszhatunk a gondolattal, mi lett volna vajon, ha Ditrói ambíciói és színházi forradalma a nemzeti intézmény falain belül teljeseznek ki? Nem tudjuk. Azt viszont igen, hogy a Vígszínházban lehetősége van a teljesen tiszta lappal való kezdésre. A társulatának csak néhány tagját kapja készen, akiket az előzőleg az igazgatói feladatkörre kijelölt Váradi Antal és Keglevich már szerződötetett. Társulatának magja Kolozsvárról és Ditrói hosszas vidéki szín-

házi tapasztalatainak köszönhetően több vidéki társulattól érkezik. Természetesen ismertség és elismertség nélkül. A társulat derékhada fiatal, „tíz vezető művészenek átlagéletkora huszonhat év, a megnyitás évében az új stílus későbbi, kiemelkedő reprezentánsai, Hegedűs Gyula huszonhat, Varsányi Irén mindössze tizenhat éves.”<sup>14</sup> A fiatal és saját maga által választott és szerződötetett csapat a záloga is annak, hogy Ditrói sikerre viszi színpadi újításait, színészei vakon bíznak benne, nem ütközik ellenállásba a társulat részéről. Paulay veretes színházának és emelkedett stílusban deklamáló színészeinek esélye sem lett volna ezt a típusú forradalmat végrehajtani. „A Nemzeti Színház szelleme statikus, hagyományörző, a változások iránt kevésbé fogékony. A Vígszínház viszont egy változó társadalom szülötte, a századforduló ideges, kapkodó, nyugtalan lelkületét fejezi ki egy színházi előadás stílusára és egy dramaturgiai sablonra, a házassági háromszögre redukáltan.”<sup>15</sup> A változó és fiatal város kialakuló polgársága a saját hangját szeretné hallani és hallja is a Vígszínház színpadáról, megszületik az a színházba járó réteg, aki a Nemzeti avított hangsúlyait nem érti, a Népszínház programját lenézi, de pénzből igényes szórakozásra vágyik, büszkén és öntudattal nevet magán és az őt körülvevő világon, és persze a színészeken, akik saját polgári szalonjainak és hálószobáinak csevegő és évdő hangvételében szólnak hozzá.

„Ditrói Mór valóban azt cselekedte meg Magyarországon, amit Sztanyiszlavszkij Moszkvában”,<sup>16</sup> írja róla Ignótus. Sztanyiszlavszkij lélektani realista színházesztétikájának alapvetései tulajdonképpen teljesen rárimelnek arra a néhány sorra, amit Ditrói fogalmaz meg a színjátszással kapcsolatban az emlékirataiban. Mindkét irány a teljesen belsőből fakadó, minden külsődleges, színpadias megnyilatkozást mellőző színészet felé mutat. „Mindig, örökké csak saját magunkat kell játszani a színpadon, de mindig az adott szerephez önmagunkból előbányászott, a saját érzelmi emlékeink kohójában kiolvasztott feladatok, adott körülmények különböző változataiban és kombinációiban.”<sup>17</sup> A színpadi alak belső életének feltérképezése és az abból való meg-

<sup>13</sup> Ditrói Mór, i. m. 44.

<sup>14</sup> Mészöly Tibor, *Színház a század küszöbén*, Budapest, Múzsák, 1986. 22.

<sup>15</sup> Magyar Bálint, *A Vígszínház története*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1979. 30.

<sup>16</sup> Ignótus, *Végzet*, Magyar Hírlap, 1933. május 14., idézi Mészöly Tibor in uó. i. m. 71.

<sup>17</sup> Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, *A színész munkája. Egy színönvendék naplója* (ford.: Morcsányi Géza), Budapest, Gondolat, 1988., idézi Kékési Kun Árpád in uó, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007. 66.

szólalás és cselekvés a cél. Ditrói a lélekből való színjátszásról ír. A görög *pathos* szó, a lélek mély meghatottságának, fájdalomnak a kifejezője. Aki pátosszal beszél, ha úgy tetszik saját belső igazságából, valós emócióiktól vezérelten, az lélekből beszél. „A többiek, nem lévén képesek arra, hogy az ábrázolt alak lelkivilágába teljesen áthasonuljanak – a fenséges, a fájdalmas, az áhítatos igaz hangok helyett, siránkozó, éneklő hangokat hallatnak, deklamálnak, belesnek az álpátoszba. A pátoszt, a *lelket*, vissza kell helyezni oda, honnan az avatatlank számúzni szeretnék – a színpadra.”<sup>18</sup> Ha a terminológia kissé romantikus, emelkedett is (és nem szabad elfelejteni, hogy egy több mint hetvenéves ember visszaemlékezéseiről van szó), a tartalom mégis a korszerű lélektani realizmus sajátosságosan egyértelmű megfogalmazása. A sztanyiszlavszkiji rendszer másik sarkalatos pontja a színész saját magára és a többiekre való figyelésének állandó egyensúlyban tartása. „A belső tempó-ritmust összhangba kell hozni a külső tempó-ritmussal.”<sup>19</sup> Ditrói színháza is ennek az egyensúlynak a megteremtésén alapul. A francia vígjátékok és boházatok nem voltak alkalmasak arra, hogy ágáló és deklamáló szólisták vigyék színre őket, hiszen ezek a színjátéktípusok nem ismerik az abszolút főszereplőt.<sup>20</sup> Ditróival kapcsolatban gyakran megemlítik, hogy neki nem állt a rendelkezésére egy Csehov, vagy egy csehovi szintű magyar drámaíró. Ez természetesen igaz, de ha valamiben hasonlít egymásra a csehovi dráma és a fenti színjátéktípus, hát abban, hogy közösségek életére és helyzetekre fókuszál. A színeszi kifelé-befelé figyelő magatartás és technika, valamint a kidolgozott összjáték mindkét drámatípus színrevitele kapcsán elengedhetetlen. „Ditrói olyan együtttest nevelt, mellyel a darabok egy színezetben és egy szerkezetben peregetek le, mint a megelevenedett gobelin. Minden színészből kiszedte a lelke legbelsejét és visszatette bele egyéniségül – s az egyéniségeket, mint egyes hangszereket, darabról darabra a rendezői pálcájával olyan karmesterien hangolta össze, hogy az akkori Brahm és utána Reinhardt sem különben.”<sup>21</sup>

1917-ben távozott a színháztól. 66 éves volt. Egyre inkább szembekerült a vezetéssel, nem első-

sorban Faludi Gábor bérlő-igazgatóval, hanem három fiával, akiknek a gazdasági ügyek irányításán kívül művészi ambícióik is voltak. Még közel harminc évig élt, rövid ideig művészeti vezetője volt a Renaissance Színháznak, majd a háborút követő infláció teljesen elérteketlenítette a nyugdíját és egy Nagymező utcai trafik jövedelméből tengődött. 1946-ban, szinte a Vígszínház második világháborús bombatalálatával, lerombolásával egy időben hunyt el nyomorban, elfeledetten.

A magyar színháztörténet egyik legjelentősebb modernizációját a Vígszínház hajtotta végre, és e modernizációs korszak élén az a Ditrói állt, aki saját tevékenységét mégis erős kritikával illette, úgy érezte, hogy a színház sikeressége ellenére nem tudta beteljesíteni a hivatását. A Vígszínházból való távozása után így vall erről Bálint Lajosnak: „Az egész munkám egy nagy adósság. Elkezdtem valamit és nem jutottam tovább. Irigylem Hevesi Sándort, aki nem igazgató, csak rendező (mert akkor még csak az volt), de olyan darabok művészi formáját teremtheti meg, amelyeknél nem egyedüli szempont, hogy mi a véleménye róla az erkély jobb hármás páholy kormányfőtanácsos bérlőjének és családjának. Én állítólag igazgató voltam, egy üzem díszes kirakatában, a művészet igazi lehetőségei nélkül.”<sup>22</sup>

### A Fellner–Helmer örökség

Budapest színházi térképén a Vígszínház az egyetlen olyan prózai színház, ahol keletkezése óta elválaszthatatlan a színházi működés, a művészeti megnyilvánulás és az azt befogadó épület. Habár a fenti megállapítás nem teljesen pontos, hiszen a színházépület 1946-os bombatalálat után a Nagymező utcai Radius mozi épületében dolgozott a társulat két évig, majd az 1951-ben megnyílt körüti épület 10 évig a Magyar Néphadsereg Színháza nevet viselte, legújabb kori átépítése alatt pedig a Nyugati pályaudvar melletti sátorban üzemelt egy évadot, de a vígszínházi jelenség a ma emberének kulturális emlékezetében, e rövid kitérők ellenére domináns módon párosul a Fellner–Helmer építészpáros által tervezett színházépülettel. Kor- és sorstársa ebben „a saját épületé-

<sup>18</sup> Ditrói Mór, i. m. 166.

<sup>19</sup> Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, i. m. in Kékesi Kun Árpád, i. m. 66.

<sup>20</sup> Gajdó Tamás, A Vígszínház, in Székely György (főszerk.), i. m. 154.

<sup>21</sup> Ignóty, i. m. in Mészöly Tibor, i. m. 71.

<sup>22</sup> Bálint Lajos, *Karzat és páholy*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1967. 148.

be és nevébe vetettségben” immár több mint száz éve egyedül csak az Operaház. A Madách, az Operettszínház, az Új Színház, a Katona József Színház, a Budapesti Kamaraszínház, a Radnóti Színház, hogy csak néhány példát említsék, több néven is funkcionáltak, több színházi formát kiszolgáltak történetük során. A Nemzeti Színház épülettörténete, kényszerű vándorlása, történelmileg kialakult ottionalansága pedig külön dolgot érdemelne.

A következőkben, szeretném bemutatni a színház épületének történetét, összefüggéseket feltárni az adott kor, az adott közönség és annak elvárásai között.

Vasúthálózatunk, közintézmény- és iskolarendszerünk, ipari és mezőgazdasági alappilléreink mellett a Monarchia korának köszönhetjük legtöbb reprezentatív, ma is működő színházunkat. A Monarchiának, azon belül is az egyre rohamosabb léptékű városiasodásnak és a városok, főként Budapest egyre gyarapodó öntudatos és fizetőképes polgárságának. „A tizenkilencedik század utolsó három évtizedében Budapest Európa leggyorsabban növekvő városa volt. Lakossága 1890 és 1900 között ötven százalékkal gyarapodott. 1900-ban, hétszázharminchéromezer lakosával Európa nyolcadik legnagyobb városa, de Bécs és Szentpétervár között a legnagyobb.”<sup>23</sup>

Ez a polgárság büszke a városára, színházak mellett hangversenytermeket, kórházakat, szállodákat, bankokat, fürdőket épített. Hamar belakja új környezetét nappal, és este pompás külsőségek között szeretné folytatni a társadalmi életet. Az eltűnőben lévő főúri szalonok helyett új közösségi helyeket emel magának, olyanokat, ahol saját maga reprezentálásán túl „mellesleg” még valamilyen teátrális esemény is szórakoztatja őt. Ennek az igénynek éles szemű felismerői, precíz megtervezői és profi üzletemberei a bécsi Ferdinand Fellner (1847–1916), és a hamburgi Hermann Helmer (1849–1919). Színházgyárosok, sőt a színházi sorozatgyártás úttörői és mesterei. Leleményük egy olyan színház-típus, amely minden város adott finansziális és reprezentatív igényeihez mérten változtatható. 1872 és 1914 között 43 színházat építettek, ebből 30-at a Monarchia legkülönbözőbb városaiban, Odesszától Hamburgig. A stílus az egykori bécsi barokk kastélyokat idézi, kecses homlokzat, többnyire fedett, hangsúlyos kocsifelhajtó, kandeláberrek. Díszes és hatalmas osztott ablakok, stukkódíszes pár-

kányzatok. Az épületen belül meghatározó a fehér-arany kombináció, sok-sok tükörrel, mely tágítja a teret, a nézőtér többnyire arany és bordó színekben pompázik. Elegáns közönségforgalmi helyeket terveznek, az előcsarnokból sugarasan vezetnek a díszes lépcsők a páholyokig, a karzatig. A közönség így meglehetősen szeparáltan, több útvonalon juthatott el az ülőhelyére, és ugyanilyen módon távozhatott. A Fellner–Helmer építészpárosnak ebben a belsőépítészeti újításában két tényező játszott szerepet. Mindenekelőtt tűzvédelmi megfontolások, hiszen így egymástól elválasztva, széles folyosókon, szervezeten lehet több mint ezer ember menekülési úttját irányítani. Másrészt az Osztrák–Magyar Monarchia társadalmi szerepekre igen kényes világában meg lehetett osztani a színházba járó közönséget, a páholyok, a karzatok és a zsöllye jegyvásárlói nem érintkeztek egymással. Így a társadalmi hierarchia a színházépületen belül is kifejeződött.

A Fellner–Helmer színházak, a kor többi épületéhez hasonlóan a historizmus jegyében fogantak, hiszen az azokat építtető polgárság, bár bátran és merészen alakította a városképet és struktúrát, az új épületek terén minden moderntől idegenkedett. A historizmus tulajdonképpen elmúlt korok stílusainak utánzása vagy újraélesztése és azok egymás mellett élése. A XIX. század embere az egykori stílusoknak jelentéstartalmakat tulajdonított, és azok szellemében húzta fel „új” épületeit. „Az ókort, a demokrácia eszményének tekintették, ezért a parlamentek többnyire az ókori építészet formáit utánozták. A gótika jellemezte a szakrális építkezést, a reneszánsz, melyben a humanizmus megnyilvánulását látták, a nevelés és a kultúra különböző szintereihez adott hátteret.”<sup>24</sup> A barokk a pompát, a hatalmat, a fenségességet és eleganciát szimbolizálta, tökéletes díszlet a városi polgárság számára egy olyan térben, ahol tulajdonképpen ő a főszereplő. A neobarokk színházak előzményei a barokk/rokokó (kastély)színházak, vagyis a színházépítészet olyan hagyománya, amely eleve más társadalmi közeg kiváltsága számára készült, mint amely aztán a XIX. század második felében „birtokba” veszi a Fellner–Helmer típusú színházépületeket. A feltörekvő polgárság *újjonnan* megszerzett pénzén, tudatosan, *régi* helyeken reprezentál.

Ide kell idéznem a Vígszínház 2007-es bemutatójának, Molière *Az úrhatnám polgár* című vígjáté-

<sup>23</sup> John Lukacs, *Budapest 1900*, Budapest, Európa, 1991. 77.

<sup>24</sup> Gerhard M. Dienes, Fellner és Helmer, A kor, amelyben építettek, *Európai Utas*, 2004/1. 47.

kának néhány mondatát. Az első jelenetben a Tánc-  
tanár és a Zenetanár<sup>25</sup> türelmetlenül várják Jourdain  
urat, miközben megfogalmazzák róla a vélemé-  
nyüket.

Zenetanár:

„Egy lelkesült majom, ki adná mindenét  
Ha befogadná őt a zógenánt elit.  
Csak nézd e palotát, hol frissiben lakik  
S dicsekszik véle mily vadonat ódon!  
Mit meg tud kapni pénzen, rögvest megveszi  
Az ősi múltnak héját színaranyból, és  
Ha már kékvérből nem születhetett, velünk  
születné újra ősnemessé emmagát  
Velünk, kiket eközben pondrónak tekint”<sup>26</sup>

Ilyen attitűd vezethet hát oda, hogy az 1875-ben  
megnyílt Népszínház után újra a Fellner–Helmer  
építészirodát kéri fel a Vígszínház alapítói, hogy  
egy újabb neobarokk kastélyt tervezzenek az ak-  
kor még meglehetősen kietlen és rossz környéknek  
számító Lipót körútra. A Parti Nagy szöveg jelzős  
szerkezete („vadonat ódon”) rendkívül szemléle-  
tesen és szellemesen érzékelteti azt az ellentmondást,  
amely 112 éve tapad a Vígszínház épületéhez.

„Talán maguk az alapítók is meghökkentek,  
amikor elszedték a kőműves állványokat, és meg-  
látták pompás, barokk homlokzatát.”<sup>27</sup> Minden bi-  
zonnal furcsa látvány lehetett egy ipari körzet kel-  
lős közepén, füstölgő gőzmalmok, palánkok, fara-  
kások, üres telkek, nyomortelepek társaságában ez  
a barokk kastély. A színház első társulatának tagja,  
Szerémy Zoltán, így ír róla: „ott állott a Vígszínház;  
fehéren, üdén, mint egy rózsakoszorús leányka, aki  
ábrándosan, oknélküli pirulással készül a temp-  
lomba, a szent konfirmációra.”<sup>28</sup> De elragadtatással  
beszélnek róla a márciusi bejárás után az újság-  
írók is.

„A nézőtér gyönyörű, olyannak látszik, mint egy  
kis csecsebecse, mint valami ékszer, pedig Buda-  
pesten a legnagyobb, összesen 1850 ember fér bele.  
A színház kétemeletes, alapszíne fehér, barokk-stí-  
lű aranycirádákkal. Annyi bizonyos, hogy a Fellner és  
Helmer cég, a színház építője, a mellett, hogy a leg-  
nagyobb okossággal kihasználta minden csöpp

helyet, olyan jól építette a nézőteret, hogy a közön-  
ségnek az a része, a mely állóhelyéért húsz krajcárt  
fizet, éppen úgy látja az egész színpadot, mint a pá-  
holyok nagyúri népe. Hallani is kitünően fog min-  
denki az új színházban. A nézőtér padmalya (meny-  
nyezete) ugyanis nem vízszintes, mint az eddigi  
színházaknál, hanem ferde. A színpadtól kezdve  
fokozatosan emelkedik fölfelé, s a karzat fölött éri  
el legnagyobb magasságát. Így a színház belseje  
olyan, mintha egy hangtölcsér volna, melynek vé-  
konyabb részében van a színpad.”<sup>29</sup>

Hasonlóan fontos az akusztika szempontjából  
egyébként a rengeteg díszítés és az apró, teret meg-  
törő cirádák, amelyek szintén segítenek a hang jobb  
terjedésében. És ha hozzávesszük azt, hogy a Vig-  
színház előadásain jelenik meg először a díszletben  
a mennyezet, amely még inkább kifelé, a nézőtér  
felé veti a hangot, kijelenthetjük, hogy egy elsőran-  
gú akusztikájú színház várta a közönségét az 1896.  
május elsejei megnyitón.

A Fellner–Helmer színházgyáros pár k. u. k.  
egyenszínház-palotája mindenkit levesz a lábáról,  
talán csak a honi építészársadalom van ellenük.  
Ők a legkevésbé sem szólnak az elragadtatás hang-  
ján, sőt, Komor Marcell 1904-ben kíméletlenül fog-  
almazza meg kritikáját ezzel a színházstílussal  
szemben: „A mai színházépítészet akaratlanul is an-  
nak az alapgondolatnak hódol, hogy a nézőtér  
egy nagy, egymással ismerős társaság van együtt,  
amely beszélget, a páholyokban felkeresi egymást,  
és mellékesen szórakozik a színpadon eljátszottak  
unott szemlélésével. (...) Ez a »zsúr«-hangulat lát-  
szik kiríni a mai színházak nézőtér-elrendezéséből  
és architektúrájából. (...) A nézőteret felcícomáz-  
zák, hálás aranyozással, gazdag kárpitozással látják  
el; sehol egy nyugodt vonal, amely a színpadot a  
nézőtértől elválasztaná; maga a színpad tolakodóan  
belenyúl a nézőtér területébe s lehetetlen a mű-  
élvezetet keresőnek zavartalanul figyelnie a költő  
műalkotására. (...) A hibás gyakorlatnak rossz kö-  
vetkezménye, hogy a közönség alig tud más szín-  
házcsarnokot elképzelni, mint a bárók kariatidák-  
kal, hermákkal és díszítményekkel felcícomázott  
bécsi imitációkat, holott világos, hogy a bárók stílus

<sup>25</sup> A Zenetanár szerepét én játszom, a darab műsoron van a 2008/2009-es évadban is.

<sup>26</sup> Részlet a Vígszínház számára készült változatból, Parti Nagy Lajos fordítása.

<sup>27</sup> Hunyady Sándor, *A Vígszínház negyven éve*, Budapest, 1936. 1.

<sup>28</sup> Szerémy Zoltán, *Emlékeim a régi jó időkből*, Budapest, Budapesti Színészek Szövetsége, 1929. 159.

<sup>29</sup> sz. n., Budapesti Hírlap, 1896. március 19., Gerő András (szerk.), *Épületek a reprezentációnak, Budapesti Negyed 1995/4.*  
<http://epa.oszk.hu/00000/00003/00009/reprez.htm> letöltve: 2009. március 5.



a maga tisztaságában idejét múlta már, hogy a kópia művészi tökély dolgában meg sem közelítheti az eredetiket, s hogy a mai modern korban a modern szerkezetek művészi alkalmazását modern, a mai kornak megfelelő formákkal kell kifejezni. A modern szerkezetek díszítését nem szabad egy elmúlt kor felfogásában született és kialakult formavilágból meríteni, mert az eredmény csak félszeg, hamis, művészietlen lehet, amint azt összes, Bécsből importált színházaink sajnosán bizonyítják. Talán tetszetős képet nyújtanak a nem műértő tömegnek, de hogy az ízlését nem nevelik, az bizonyos, ép úgy, amint bizonyos az is, hogy egy más, letűnt kornak meg nem levő felfogását, hangulatát hiába szenvelgik. Csinos gyári árúk ezek, amelyektől el fog fordulni a közízlés is, különösen akkor, ha a helytelen gyakorlat tovább is fennmarad, és ha az ország komolyabb rendeltetésű színházai ugyanebben a szellemen épülnek meg.”<sup>30</sup>

A szerző (korának elismert építész, 1911-ben a Népopera társtervezője) problémafelvetése végigkíséri a színház történetét, ugyanakkor különös kontextusba helyezi a Vígszínház megnyitóján elhangzott *Prológ* modernséget szorgalmazó művészi kiáltványát. Vajon mi az akkori kornak megfelelő forma? Komor elsősorban a Wagner–Brückwald-féle bayreuth-i színháztypust szorgalmazná, osztatlan nézőtérrel, mindenkit demokratikusan befogadó terekkel. (Max Littman tervez sorozatban ehhez hasonló színházakat ebben az időben Németországban, például Prinzregententheater [München], Schiller Theater [Berlin].) Fellner és Helmer retrográd épülete egyáltalán nem modern, a szó haladó, progresszív értelmében, de mégis tökéletesen kifejezi és megtestesíti a kort, amelyben születik. A Monarchia császári pompáját testközelben érző pesti polgár, iparmágus, gróf, kishivatalnok, államügyszárúr és b. neje örökké fenntarthatónak gondolt világrendjét sűríti, rögzíti és konzerválja a színházépület.

1896-os megnyitásától 1945. január 16-ig áll a színház régi helyén, régi formájában. Ekkor azonban egy háborús bombatalálat romba dönti az épületet. A homlokzat úgy-ahogy épen maradt, a körút felől nem annyira szembetűnő a pusztulás, de a színház teteje beszakadt, a páholsorok nagyrészt leom-

lottak, a csillár a nézőtér közepére zuhant. A bárszónyszékeket és egyáltalán minden mozdíthatót és értéket pillanatok alatt széthordanak, ellopnak. „Seb a város testén!”, fogalmaz *A Magyar Néphadsereg Színháza* című dokumentumfilm narrátora.<sup>31</sup>

1945. május 30-tól a Vígszínház társulata, már aki túlélte a világegést, a Nagymező utcai Radius moziban játszik, Vígszínház névvel. Az eleinte még Jób Dániel, később a Tolnay–Somló–Benkő hármás irányításával működő színház azonban csak néhány évig működik, 1949-ben a színház a megszüntendő teátrumok listájára kerül.

Kisebb vidéki helységek színházi élményhez való juttatását van hivatva szolgálni a Falu (Déryné) Színház. Többnyire a bányavidékekre utazik ennek egyik tagozata, Bányász Színház néven, Horváth Ferenc, a Nemzeti Színház színészeinek igazgatásával. Ez a tagozat hamarosan felveszi a Honvéd Színház nevet, és hamarosan saját budapesti játszóhelyre is talál. A honvédség szinte önerőből felépíti a régi Vígszínházat. „Annak a hadseregnek lesz ez színháza, melynek katonáit a bilincseitől megfosztott nép adta hazánknak. Melynek katonáit a szocializmus és a béke védelme lelkesíti. És akik ragyogó eszményeik szavát a színpadról is hallani akarják. 1951. december 21-én, a nagy Sztálin születésnapján felhangzott a művészi szó a színpadról, hogy messze hirdesse egy felszabadult nép erejét.”<sup>32</sup> De milyen színházat épít magának a „felszabadult” nép? Természetesen modern színházat. A felújítás vezető építész Kaufmann Oszkár, a belsőépítészeti munkák felelőse Flach János.

Kívülről alapvetően a háború előtti állapotot állították vissza, a lényeges változások a belső terekben történtek. „Szoc-reál-empire”, így összegzi az épület 1951-es stílusát Siklós Mária, az 1993-as felújítás vezetője. A lényeg a puritán formák dominanciája. A hajdani polgári pompa helyett szikárabb és egyszerűbb megoldások, a neobarokk cirádák helyett tartózkodó, fehér egyértelműség. Eltűnnek a páholyok, a proscéniumpáholyokat kivéve, amelyeken a múzsa hangszerei és egyéb aranyozott girlandok helyett kerszbe tett gipsz gépfegyverek díszelnek. „Az ötvenes évek kultúrpolitikája a Vígszínház építészeti tradícióit „édeskés” és „pöffeszkedő” volta miatt pusztulás-

<sup>30</sup> Komor Marcell, *Színházépítés, Művészet*, 1904. 7–15. <http://www.mke.hu/lyka/03/3-1-2-szin haz.htm> letöltve: 2009. március 5.

<sup>31</sup> Kurutz Márton és Nagy Balázs (vál.), *A Vígszínház filmdokumentumai*, OSZMI Archívum, 1996.

<sup>32</sup> Uo.

ra ítélte.”<sup>33</sup> 47 évvel Komor Marcell esztétikai kirohanása után egy más korszellem és világgép tulajdonképpen felépíthette volna azt a színházat, amelyért a szerző oly elszántan kardoskodott a fent említett cikkben. De újra csak nem művészeti szempontokból, hanem társadalompolitikai elvek mentén alakul az épület. Az önmagára sokat adó individuális polgári attitűd eltűnik és a mindenkit egybeolvasztó eszme, a nagy közös harc a nagy közös célért egy olyan színházba ülteti a tömeget, ahol tudatosan érezteti vele ezt az összetartást, összetartozást. A színházba való bejutás közben pedig el is játszatják a néppel a forradalmi győzelmet, érzékeltetik vele a megtett utat, hiszen a reprezentatív színházkülső még a múltra emlékeztet, de tetején már ott büszkélkedik a vörös csillag, a nézőtérre érve pedig végleges és nagyszabású győzelmet arathat a burzsoá életérzés talmi csillogásán. Tulajdonképpen tehát a propagandagépezet a körüttől a színpadig kíséri az ötvenes évek nézőjét, miközben az épület sikeresen betölti „a színház” funkcióját.

Köszönhető ez az „új” épületet magas szinten megtervező alkotóknak (Kaufmann Oszkárt kiváló színházépítésként tartják számon német területen, a berlini Hebbel Theater mellett a nevéhez fűződik a bremenhaveni Városi Színház és Múzeum, Max Reinhardt színháza a Nollendorfer Platzon és később a Kurfürstendammon, az új bécsi Városi Színház, a berlini Volksbühne, de tervezett mozi és sportpalotát is), a folyamatosan népszerű társulatnak, a felkészült rendezőknek és a hatvanas évektől egy kivételes színházi tehetségnek, Várkonyi Zoltánnak is. Az 56-os forradalom utáni enyhülés része, hogy a Vígszínház visszanyeri régi nevét Várkonyi vezetése alatt. Egybehangzó vélemények, kortársi visszaemlékezések, legendák szerint is a Várkonyi-féle második Vígszínház a színház történetének művészi értelemben vett legnagyobb korszaka. Az épület kontextusából elemezve ezt aényt, arra a megállapításra juthatunk, hogy az újra a tradicionális nevet viselő színház egyáltalán nem törekszik puritán belsejével elvonni a néző figyelmét arról, ami a színpadon történik. A Várkonyi

alatt termelődő magas színvonalú művészi minőségnek, Komor Marcell-i értelemben, kitűnő terepe ez a tér. És továbbra is megmaradt remek akusztikájának köszönhetően igazán nagyot tudnak robanni majd ebben a térben a zenés produkciók is.<sup>34</sup>

A nyolcvanas évektől nyilvánvalóvá vált, hogy a folyamatos működés veszélyeztetése nélkül nem halasztható tovább az épület teljes rekonstrukciója. 1992-ben a Parlament címzett állami támogatásként 2 milliárd forintot szavazott meg a Vígszínház teljes felújítási költségeire. (Viszonyításképpen: a 2008. december elején elfogadott előadó-művészeti törvény a teljes színházi szakmának 3,3 milliárdos plusz támogatást biztosít. Az akkori 2 milliárd forint ma talán 12–15 milliárd forintra is rúgna. Mai viszonyok között már teljesen elképzelhetetlen lenne egy ekkora, pusztán központi költségvetésből finanszírozott kulturális beruházás.) A vígszínházi társulat 1993. április 23-án egy hatalmas, televízió által is rögzített utolsó előadással, „Záróbuli”-val búcsúzott a régi épülettől és természetesen vele együtt egy korszaktól is.

Mindössze egy évadra (1993/94) költözött ki a színház az épületből, májustól májusig tartottak a felújítási munkák. A színház ezalatt a Nyugati Pályaudvar melletti üres telken felhúzott Sátor-színházban működött. „Marton László elképzelése egy olyan sátor-szerű ideiglenes megoldás volt, amely a régi-régi hagyományokat idézi, illetve utazó társulatok hangulatát keltheti. Mivel a színház díszletépítő műhelyei, raktárai, a színház közvetlen közelében helyezkednek el és ezek költöztetése nem indokolt, ezért az ideiglenes létesítménynek is a közelben kellene lennie. (...) Mivel az előadások zöme a korszerű színházi technikát igényli, és a meglévő díszletek sem foglalhattak kevesebb helyet, s nem utolsó sorban a közönség komfort igénye is meglehetősen változón ment át az elmúlt száz évben, így ezek kielégítésére egy modern, de mégis sátorra asszociáló feszített membránhéjas szerkezettel töltöttük meg a teret. A Sátor-színház három évadon keresztül szolgálta a színház-szerető közönséget a Vígszínház majd a Rocksínház előadásain keresztül”<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Siklós Mária, Három budapesti színházrekonstrukció, *Magyar Építőipar*, 1995/2–3. 4.

<sup>34</sup> *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (1973), *Csókos asszony* (1987), *A padlás* (1988), *Fehete Péter* (1990), *Óz, a csodák csodája* (1991), *West Side Story* (1992)

<sup>35</sup> Juhász Attila, *Sátor-színház*, [http://www.hinterland.hu/old\\_site/html/sub\\_htmls/ref\\_satorszinhaz.html](http://www.hinterland.hu/old_site/html/sub_htmls/ref_satorszinhaz.html) letöltve: 2009. március 20.

<sup>35</sup> Juhász Attila, *Sátor-színház*, [http://www.hinterland.hu/old\\_site/html/sub\\_htmls/ref\\_satorszinhaz.html](http://www.hinterland.hu/old_site/html/sub_htmls/ref_satorszinhaz.html) letöltve: 2009. március 20.

Története során másodjára játszott nem saját épületében a színház, hasonlóan az 1945–1949 közötti időszakhoz. De míg 1945-ben a szükség vezet-e ideiglenes játszóhelyre a színházat, addig 1993-ban tudatos tervezés és belátható határidőn belül újrakezdés magabiztossága jellemzi ezt az időszakot. A társulat egy legendásan hangulatos és lendületes évadot töltött a Sátorban, egy villamosmegállóra a megújulni készülő „vadonat ódon” épülettől.

„Neobarokk – szabadon”, így jellemzi a felújítást vezető Siklós Mária a végeredményt. Miután az átépítés egyszemélyi felelős vezetőjévé a színház direktorát, Marton Lászlót nevezték ki, és ő az eredeti állapotot akarta vizontlátni, a tervezőknek így bizonyos szempontból meg volt kötve a kezük. „Őszintén meg kell vallanom, ha nem lett volna meg ez a határozott óhaj, nem biztos, hogy minden úgy terveződik, mint ahogy az ma már látható. Ennek a nyomásnak a hatására (mert az volt), jómagamnak és belsőépítész kollégámnak – Schinagl Gábor – is sok mindent át kellett gondolnunk, értékelnünk. Az eredmény nem volt ellenünk. Azon kívül, hogy mi az elvárás, kérdezhető: miért próbáljuk meg a régit visszaállítani, mikor alig maradt belőle valami és még csak nem is védett műemlékről van szó? A válasz is rövid lehet: az épület így kívánta!”<sup>36</sup>

Ezzel a mondattal nyilvánvalóvá válik, hogy az épület képessé vált saját történetét alakítani. És saját történetén keresztül a benne folyó színházi tevékenységet és az állandóan változó társulat életét, történetét is. A színházépület képes volt arra, hogy száz évvel a felépítése után színtetizálja a századfordulás dinamikus korszellemét és a kilencvenes évek Magyarországnak a közelmúltat mereven elutasító, változtatni vágyó hangulatát. Szimbolizálja az újra megszületni készülő polgári Magyarországot és a főváros fejlődési szándékát. A megújulást a tradicionális Fellner–Helmer színházforma szó szerinti rekonstrukciója jelentette. Visszakerültek a páholyosok és a stukkós díszítések, újra függ a nézőtér fölött a káprázatos kristálycsillár. A közönségforgalmi részek eleganciája is az 1896-os állapotot idézi. Idézi, mert a tervezőknek két megmaradt eredeti nézőtéri fotón és a lerombolt színházról készült néhány felvételen kívül nem maradt semmilyen konkrétabb támpontja a belsőépítészeti munkák kivitelezéséhez. Tehát ki kellett, ki le-

hetett találni. A ma Vígszínháza tehát nem tökéletes mása az eredetinek, de a szellemisége a régi. Jelentős különbség talán csak a nézőszámában van. Az egykori Vigben több mint 1600 néző foglalható helyet, a mai nézőtér 1106 nézőt tud leültetni, de ezzel az 500 fő mínusszal is Budapest legnagyobb prózai színháza maradt. Nem tartják kariatidák a páholyokat, máshogy, talán kicsit visszafogottabban kanyarognak a girlandok, nem pótolták Krenner Viktornak, Lotz Károly tanítványának mennyezeti freskóját sem, mindenesetre Benkő Gyula, a színház művésze, aki még járt az eredeti épületben, az 1994-es évadnyitó társulati ülésen úgy fogalmazott, „visszajött a régi gyönyörűség”. A színház, a tradíciók ápolása mellett természetesen nagy hangsúlyt fektetett a technikai berendezések modernizációjára, megújult a fény- és hangrészleg, a forgószínpad, és bővült a süllyesztőrendszer is. Új eszközök segítik a színházi jelek befogadását a régi „diszletben”.

A pesti polgár reprezentációs igénye is újraéled, és bár a kilencvenes évek elejére a főváros színházi kínálata rendkívül széles és változatos, a „Vígszínházba járás” fontossági sorrendben az első között van, ha ugyan nem a legelső. A vígszínházi premierek estélyi ruhás és szmokingos, elegáns közönsége újra nemcsak a színházi előadásért, hanem a fényűző díszletekben történő társadalmi életért is jön a színházba. És az épület ma újra alkalmas arra, talán a századfordulóhoz képest is jobban, hogy kiemelje a színházba járás aktusát a hétköznapi világából. Visszatér az a bizonyos régi recepció magatartás is, amelyet talán legtalálhatóbban Hunyady Sándor fogalmaz meg a *Színházi Élet* egyik korabeli számában: „Budapest leghírhedtebb »kákán csomót keresői« ennek a színháznak a premierjére ülnek be. Mindenki csupa kritika, csupa finnyásság. Mintha a meggyszín és arany színház éppen az ápoltságával, maga fokozná föl a vele szemben támasztott igényeket. Félelmes zsongás a premierek szüneteiben. Itt aztán nincs aranyszív, itt nincs semmi elnézés. Szigorú bíró külön-külön mindenki. Mintha az volna az arcokra írva »ha már felvettem a szmokingomat, hát mutassátok meg nekem, híresek, hogy mit tudtok!« A színház bizonyára iparkodik is, de hajmeresztően nehéz dolog egységes hangulatot teremteni az olyan diszparált, óriási nézőtéren, mint a Vígszínházé.”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Siklós Mária, A Vígszínház rekonstrukciója, *Magyar Épitőipar*, 1995/2–3. 60.

<sup>37</sup> Hunyady Sándor, A nézőtér, *Színházi Élet*, 1932/49. 11.

A felújítás utáni neo-neobarokk Vígszínház 15 éves története annak az útkeresésnek a története is, amely megpróbálja egységes befogadó közösséggé varázsolni a színház igen nagy létszámú közönségét. Az épület tehát nemcsak írni képes saját történetét, hanem feladatot és kihívást is tud jelenteni saját maga számára.

### *Műsorpolitikai hagyományok és megújulások*

**2009.** március 7-én Berczeli A. Károlyné vígszínházi adattára,<sup>38</sup> valamint a színház 100 éves évfordulójára kiadott album<sup>39</sup> és a közelmúltat feldolgozó webes archívum tanúsága szerint az 1350. bemutatójára készül a Vígszínház. (Kisebbségi eltérés persze lehetséges. Berczeli A. Károlyné számol a külföldi vendégjátékokkal, de nem aposztrofálja új bemutatóként bizonyos darabok felújításait, új betanulásait, például Molnár Ferenc *Az ördög* című színdarabját az 1907-es bemutató után 1921-ben és 1929-ben is bemutatták.<sup>40</sup>) Tekintélyes mennyiség. A 113 éves színház évente általában tizenkét újdonsággal lép a közönség elé, igaz, története folyamán többször, így jelenleg is, több játszóhellyel kiegészülve. Mit játsszon a Vígszínház? Ennek a 113 éves gondnak, kihívásnak, adott esetben arcpirító bukásnak vagy hihetetlen sikertörténetnek próbál szubjektív szempontok szerint nyomába eredni ez a fejezet. A részletes műsorpolitikai elemzés, drámaismeretesekek helyett, bár természetesen ez sem maradhat ki teljesen, az időrendet kissé szabadon kezelve próbálnék összefüggéseket keresni a különböző vígszínházi korszakok emblemikus előadásai/darabválasztásai között. Kialakult-e mára a műsor tekintetében valamiféle vígszínházi hagyomány? Mit vállal ma a Vígszínház korábbi korszakaiból, melyek a hivatkozási alapok és melyek a megtagadott, vagy elfelejtett tradíciók?

A Vígszínház létrejöttével markánsan megfogalmazódik egy akkor merőben új színháztörténeti irány, miszerint az új színház nem erkölcsnemesítő, nemzeti érzelmeket ébren tartó, azokat ápoló, hangsúlyozottan irodalmi értékű szövegeket interpretáló közösségi helyként, a nemzeti öntudat és a magyar

nyelv szószékeként és ezzel együtt templomaként jelenik meg, hanem elsődleges és egyetlen célja kizárólag a szórakoztatás. A századforduló feltörekvő és megerősödő polgári közönsége pedig önreprezentatív tevékenysége közben, mellett, szórakozni vágyik. A Vígszínház első nagy korszakának műsora, a Nemzeti Színház az ilyen típusú darabok játsszási kötelezettsége alól részben felszabadítva, döntően a jól megcsinált francia vagy franciás típusú bohózat. Modellértékű az a színházi erőter, amelyben a közönség igénye, a „modern” épület, a repertoár és a játéktípus teljes összhangban találkozik. Kölcsönösen hatnak egymásra, feltételezik egymást.

Ha Ditrói kapcsán meglemeztünk arról, milyen megtermékenyítően hatott a modern magyar színházművészetre, színházi gondolkodásra az olasz színművészet néhány emblemikus megnyilatkozása, hasonlóképpen kell közelednünk a francia vígjátékirodalomhoz. Sokat köszönhet a darabírás termékeny iparosainak a magyar színház. Mindenekelőtt a közönséget. Az állandó és színházba visszajáró közönséget, amely hozzászokik a színházhoz, élete, mindennapjai részévé válik. A színdarabokból sugárzó frivol, szellemes és könnyedén fogyaszthatóan intellektuális hang a szórakoztatáson túl identitásképző erővel lép fel. A pesti polgárság, párizsi szalonok, kastélyok, miniszteri előszobák és sejtelmes budoárok parfümös dialógusain keresztül találja meg saját hangját, illetve válik képessé arra, hogy ironikusan lássa a világot és benne saját magát. A kritika döntően elutasítóan, lenézően és néha felháborodottan kel ki ezek ellen a darabok ellen. Hevesi Sándor többször is hangot ad Vígszínházat támadó véleményének: „Hagyjanak föl már a francia és a magyar frivolításokkal egyaránt, s adjanak már olyan színdarabokat, melyeket rendőrtiszt és orvosi érzelmek nélkül lehet végignézni.”<sup>41</sup> Napvilágot látnak azonban más vélemények is, melyek elismerik és méltányolják a francia szerzők, és ezzel együtt persze a Vígszínház munkáját. Ady így ír róluk: „Ezek valakik. Jókedvű bölcsek, pillangó karakterű művészek, vidám anarchisták. A mának Offenbachjai ők. Egy darabjuknak nyomába sem ér tíz sereg iránymú, nagyképű társadalmi dráma. Hahotázva szedik pozdorjává ezt a minden sorsra

<sup>38</sup> Berczeli A. Károlyné, *A Vígszínház műsora*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1960.

<sup>39</sup> Radnóti Zsuzsa (szerk.), *A száz éves Vígszínház*, Budapest, Vígszínház, 1996.

<sup>40</sup> A Vígszínház 1949-ig tartó bemutatóihoz kapcsolódó adatok a dolgozat további részében is Berczeli A. Károlyné munkájából származnak, külön jelölésüktől eltekintve.

<sup>41</sup> Magyar Szemle, 1901, 455., idézi Gajdó Tamás, i. m. 161.

megérett, hazug, gonosz társadalmat.<sup>42</sup> Bisson, a Flers–Caillavet szerzőpáros, Feydeau, Gavault, Labiche és társaik színdarabjai döntően, és talán nem túlzás megállapítani, hogy korszakokon túl nyúlóan meghatározták a vígszínházi közönség elvárásait. A Vígszínház (már az épület neve is jelentéshordozó) óhatatlanul korlátok közé szorító erővel bírt és bír mind a mai napig.

„Meggyőződésem, hogy a színház neve nem szerencsés. Ma már túl van azon, hogy erről beszélni kelljen, de sokat kellett küzdenünk, amíg valami komoly drámát is elhittek nekünk. A Vígszínház. Tehát ki gondol másra, mint nevetésre, kacajra, bohókás komédiára, ha arra határozza magát, hogy elmenjen a Vígszínházba?”<sup>43</sup>

Ákármielyen irányba is próbált elindulni hosszú története folyamán a repertoár tekintetében, a közönség szemében tendenciózusan mindig a vígjátékok színháza maradt. Ezt kereste leginkább, ezt igényelte és ezt várta el a vígszínházi jegyvásárló publikum. Manapság ebből kap a legkevesebbet.<sup>44</sup>

A színház történetének egyik első mellékvágánya, vagy ha úgy tetszik, bátor kísérlete, a két évadot a Vígben töltő Jászai Mari számára elővett két komolyabb hangvételű dráma, Racine *Phedrája* és Giovanni Verga *A farkas* című műve, melyet a színlap népdráma megjelöléssel illet. Bár a színház társulata, a közönség és a kritika is csodálattal vegyes áhítattal fogadta a nagy tragikát, a *Phaedra* hat, a *Farkas* tizenegy alkalomnál többször nem tud színre kerülni. Lipótváros aranyifjúi ugyan kifogják a lovakat a művészno kocsija elől, de a *Phaedra* 1900. április 18-i bemutatója után május elsején már Lawrence Sterner *Pólyásbaba* című háromfelvonásos bohózatán derül a közönség, majd egy rangos olasz társulat vendégszereplése után Albin Valabregue *A mintaférj* című bohózatában tapsolja vissza vígszínházi kedvenceit, elsősorban Hegedűs Gyulát. Azt a Hegedűs Gyulát, aki tizenegynéhány évvel később a Nemzetéhez szerződik, és csúfosan megbukik. A „zakószínész” és a nemzet legnagyobb színésznőjét is elutasítás fogadja, ha nem a saját, a közönség által megszokott terepén és szerepében, szerepeiben lép fel.

Ez a színészcsere is jól példázza, hogy már itt a századfordulón kialakulni látszik az a problema-

tika, amely a romantikában gyökerező Nemzeti színházi jelentéstartalom és az ahhoz való viszonyulás tekintetében hasonlóan jelentkezik a Vígszínház történetében. A „Nemzeti”-hez és a „Víg”-hez kapcsolódó premisszák, jelentések, képzetárítások hasonló béklyókat kötnek mindkét intézményre: a magyar színházi közgondolkodás és kulturális tudatalatti nehezen vagy egyáltalán nem tud szabadulni attól, hogy az ország két meghatározó színházát kizárólag csak „ilyen”-nek és „olyan”-nak lássa. A két színház színház történeti rivalizálása és harca igazából nem is egymásnak szól, sokkal inkább egyfajta interperszonális drámai konfliktushoz hasonlít, melyben a színház saját önképével, hagyományával, tetteivel és annak következményeivel viaskodik.

Térjünk vissza a francia szerzőkhöz. Az egymás után bemutatott temérdek *pièce bien faite* nem csak a közönséget vonzotta a Vígszínházhoz, hanem a magyar írókat is. Thury Zoltán, Gábor Andor, Ambrus Zoltán, Heltai Jenő és mindenekelőtt Molnár Ferenc folyamatosan és rendszeresen fordít francia színdarabokat a Vígszínház számára. A műfordításokon keresztül felnevelődik és komoly szakmai tudásra tesz szert a századfordulós magyar író társadalom. Mindaz, amiért később (azóta is szinte páratlanul) Molnár Ferenc világhírré viszi a magyar drámát, itt kezdődik, Flers és Caillavet, Hennequin, Francis de Croisset magyartítása, sőt, hogy a *Színház* című folyóirat Molnár-számában megjelent egyik tanulmány címét kölcsönöztem, molnárítása” közben.<sup>45</sup> Mert Molnár, ellentétben azokkal, akik csak szó szerint lefordították a műveket, színházi zsenijével újrafogalmazta, sűrítette, ha lehet, még hatásosabbá és dramaturgiaiag gördülékenyebbé formázta az eredeti drámai materiát. Érzelmesség helyett inkább szellemesség, túlradó és bőbeszédű közlés helyett olykor sokkal beszédesebb és várakozást keltő csend, csupán francia nyelvi környezetben megélt poén helyett robbanó, és pesti fül számára is azonnal érthető csattanók jellemzik a Molnár fordította darabokat. Tömören jellemzi és ismeri el Molnár tevékenységét *A Hét* egyik ismeretlen kritikusa: „Látjuk, hogyan érkezik ide a francia szöveg tizenöt viccel és harminc szen-

<sup>42</sup> Radnóti Zsuzsa (szerk.), i. m. 28.

<sup>43</sup> Hegedűs Gyula, *Emlékezések*, Budapest, Légrády testvérek, 1921. 32.

<sup>44</sup> Más kérdés, hogy a színészek, ezt pótolni igyekezvén, sok, talán azt nem igénylő helyen is alkalmazzák a vígjátéki hangot, de erről majd a játéksztilus érintő fejezetben.

<sup>45</sup> Szilágyi Ágnes, Molnárított franciák, *Színház. Molnár örök* (tematikus szám), 1992/9. 30.

timentalizmussal, és hogyan adódik elő a fordítás tizenöt szentimentalizmussal és harminc viccel.”<sup>46</sup> Molnár huszonkilenc műfordításának több színrevitelét rendezőként is irányította, így valószínű, hogy a próbák folyamán, a színészek egyéni interpretálásának hatására is tovább finomította, alakította a szöveget. Később, egyik legsikerültebb vígjátékának (*Játék a kastélyban*) tematikájában, szófordulataiban, paneljeiben fogalmazza meg a francia szerzőkhöz való viszonyát. Elismerve ugyan a hatásukat és méltatva szakértelmüket, azért ironikus mosolyal jelzi is, hogy ő meghaladta őket és túljutott rajtuk. Igaza volt.

A Vígszínház francia darabgyárosai amennyire bizonyos szempontból negatív értelemben nyomták rá az olcsó szórakoztatás bélyegét a körüli teátrumra, annyira fontos, inspiratív és előremutató szerepet is játszottak. Hiszen azzal, hogy megtanították a közönség számára sikerrel előadható, és nem csak asztalfiókban maradó darabot írni a századforduló írógenerációját, lökést és impulzust adtak a további írónemzedékeknek is. Hogy csak a Vígszínházhoz szorosan kapcsolódó szerzőknél maradjunk, Molnár és Heltai (és sok más, nyilván méltán elfeledett, a korukban talán sikeres és megtapsolt, de hatásukban ma már nem rekonstruálható szerző) nélkül nincs Szép Ernő és Szomory, Barta Lajos és Gábor Andor. Nincs Zilahy Lajos, Szenes Béla és Bús Fekete László, Földes Imre és Fodor László. Nincs Hunyadi Sándor, és az Eisemann-operettek librettóinak ügyes tollú Szilágyi Lászlója vagy Komjáthy Károlya. László Miklós. A világháborús trauma és a legkeményebb kommunizmus programdarabjai után nincs Tabi László, Gyurkovics Tibor, Csurka és Szakonyi. Talán nincs a társalgási tematikát az abszurd és a groteszk felé elhajlító, továbbgondoló Örkény, és nincs a Vígszínház (a nagyszínház és nem a Pesti Színház vagy a Házi Színpad) utolsó kortárs magyar prózai bemutatóját (*Kőrmagyar*, 1989. január 21.) jegyző Kornis Mihály sem.

De a franciás közvetlenség és az általuk teremtett befogadói attitűd tágitásának lehetőségét felismerő színházvezetői és rendezői tehetség nyitja meg az utat Csehov felé is. Miattuk talán értő fülekre Hauptmann, Wilde, Shaw, és a hatvanas, hetvenes évek nagy amerikai drámaíró boom-jának szinte mindegyik kimagasló alkotója, Miller, Tennessee Williams, Albee. És természetesen ennek a trend-

nek a végén ott van, a jelenkori Vígszínház repertoárjában a színház egykori karakterére leginkább jellemző, de igencsak magában álló Neil Simon és Woody Allen is.

Térjünk vissza egy kicsit a Vígszínház és a magyar dráma kapcsolatára. A színház első művészeti igazgatójának, Ditrói Mórnak fanatikus idealizmusa terelte a színházat egy olyan nagyszabású vállalkozásba, amely mindmáig példátlan a magyar színháztörténetben. Magyar-ciklus. Száz estén csak magyar darabot játsszon a Vígszínház. Miután hosszas utánajárásokkal a korabeli sajtót és Ady Endrét is megnyerte az ügynek („a poéta nézett, hallgatott, elmélázott, mintha belemerült volna a lelke a magyarság múltjába, átrepült volna a jövőbe, aztán fejével bólintva, csendes hangon így szólt: – Az szép lesz, nagyon szép lesz – ha sikerül.”<sup>47</sup>), Faludi Gábor igazgató is belátta, hogy ha ez a vállalkozás sikerül, az milyen komoly szellemi tőkét és megbecsülést jelent majd a színháznak, így megkezdődtek a próbák. 1902. január elsején Herczeg Ferenc *Ocskay brigadérosának* századik előadásától indult, és március 25-én, Fényes Samu *Kurucz Feja Dávid* című, ugyancsak történelmi tárgyú művének előadásával zárult az előadássorozat. Bár a magyar-ciklus nem hozott akkora művészi és anyagi sikert, amekkorát reméltek tőle, mégis felbecsülhetetlen indítást és ösztönzést adott a mindenkori kortárs(!) magyar drámaírói kezdeményezéseknek. Ditrói elismeri, hogy elsiette a dolgot, hiszen nem állt a rendelkezésére annyi, olyan színvonalú magyar dráma, ami-vel érdemben felrészhatta volna a magyar közönséget, bár a magyar-ciklus keretében kerül színre Bródy Sándor *Dadája*, Herczeg Ferenc *A Gyurkovics lányok* című színműve és a fent említett Fényes Samu színdarab. Ugyanakkor tisztán látta, hogy kortárs magyar művek nélkül nincs érvényes kortárs magyar színház sem. Ditrói magyar-ciklusának jelentős gesztusa és a már vázolt francia iskola aztán néhány év múlva elkezdti kitermelni a Vígszínházhoz szorosan kötődő kortárs írók nemzedékeit.

Ez a lendület egészen a rendszerváltásig, a *Kőrmagyar* bemutatójáig kitart. Az azóta eltelt húsz év azonban lényegében jelentős kortárs magyar dráma nélkül telt el a Vígszínház életében. Néhány Kárpáti Péter és Hamvai Kornél próbálkozás, Esterházy Péter egy-egy dramatikus kísérlete a Pesti Színházban, illetve a Házi Színpad mikro-terében. Inkább

<sup>46</sup> A Hét 1911. november 12., idézi Szilágyi Ágnes in uó. i. m. 30.

<sup>47</sup> Ditrói Mór, i. m. 135.

kisebb, mint nagyobb sikerrel. Említhetjük még ebből az időszakból Spiró György *Elsötétítés* (2002) című művét, amelyet szintén a Pesti Színházban mutattak be, és bár hűsbavágóan aktuális témát választ, pontosabban nagyon mai az áthallás (a második világháború előtti zsidótörvények okozta faji megbélyegzés és ezzel együtt a humánus és az egyetemes értékek pusztulása van a középpontban), mégis csak egy évadon keresztül szerepel műsoron.

Hogy milyen összefüggés és problémarendszer okozza a nagyszínpadra kíváncsozó kortárs magyar drámák hiányát, nem tiszte felderíteni ennek a dolgozatnak. Egyfelől kézenfekvő lehet a válasz, miszerint a színház dramaturgiája és művészeti vezetése nem tartja alkalmasnak az egyébként, ha nem is virágzó, de mindenképpen az elmúlt években lábra kapó kortárs magyar drámaírás egyetlen termékét sem arra, hogy egy ekkora térben meg tudjon szólalni. Kísérletezni pedig több mint kockázatos, hiszen a kortárs dráma- és/vagy előadáshiány kérdésre adott egyik lehetséges válasz szinte biztos, hogy a színház jelenlegi műsorrendjének nehézségeiben keresendő. Az egyre inkább megszilárduló, és az elmúlt években egy évadban már csak hat új (három Pesti és három Vígszínház) bemutatót kínáló bérletrendszer keretén belül a kísérletezés, amennyiben feltesszük azt, hogy egy kortárs magyar színmű bemutatása kísérletnek tekinthető, egyre ritkábban megengedhető. Az esténként a két játszóhelyen alkalmanként 1500–1700 embert leültető színház életében ma a bérletrendszer felbecsülhetetlen értékű közönségmegtartó és biztos közönségbehozó erővel bír, ugyanakkor kétségkívül bizonyos merevséggel ruhazza fel a színház játékrendjét. Az egykor oly gyors reagálású színház mára igencsak nehézkes mozgású intézménnyé vált. A Vígszínháznak az a hagyománya, amellyel képes volt egy biztos és összeszokott társulattal akár hetek alatt újjáformálni a repertoárt, mára már a múlté. Ez a fajta nehézség a színészi játékra, annak a bizonyos vígszínházi stílusnak a színészi játék összetevőjére is hatással lesz, de erről majd később. Természetesen igazságtalanság lenne számon kérni elsősorban a régmúlt gazdasági körülményeit a ma Vígszínházán, amelyek ezt a bizonyos gyors reagálást a játszott repertoár tekintetében lehetővé tették (és persze igényelték), de azt mindenesetre kijelenthetjük, hogy azt a fajta táptalajt, amit ez a

rendkívül mozgékonny játékrend biztosított például Ditrói magyar-ciklusának, ma nem lehet megte-remteni. Hogy jelenlegi neveket ne említsünk példaként, nem gyakorolhat a színház gesztust Tapolczainé Vízvári Mariska *Szalmaláng* című egyfelvonásos dramolettje és Géczy István *Az erősebb* című, szintén egyfelvonásos parasztdrámája felé, hogy négy-négy előadás kedvéért megmozduljon értük a nagyszínházi apparátus.

Az elmaradó kortársi hang problematikájához tartozik az a tény is, hogy a Vígszínház legfrissebb (Tracy Letts, *August: Osage County*) darabja előtt az elmúlt 20 évben mindössze két kortárs külföldi darab jutott el a nagyszínpadig. Tracy Letts darabja igazán modern és kortárs termék, Európában először a Vígszínház tűzi műsorra. Figyelemreméltó szakmaisággal megírt családi thriller, sikeresen ötvözi az amerikai drámairodalom (Williams, Miller, O'Neill) nagy lélektani és társadalmi motívumait a Ray Cooney-féle bohózáti technikával, sőt a televíziós sitcomok és szappanoperák paneljeivel. (Utolsó nagyszínházi kortárs bemutatók: Tony Kushner, *Angyalok Amerikában* [Sátorszínház, 1993, rendező Rudolf Péter] és Ben Elton, *Popcorn* [1998, rendező Marton László]. A kortárs kezdeményezések döntő többségben a Házi Színpadra szorultak, igaz ott szép számban találunk erre példákat.)

A kortárs magyar drámaírás azonban mégis jelen van a nagyszínpadon, mintha csak ismételné magát a vígszínházi történet, műfordítások, átdolgozások útján. Az elmúlt években számos alkalommal találkoztunk a színház repertoárjában olyan klasszikusokkal, melyeknek új magyar változatát kortárs írók, kortárs drámaírók jegyzik. A 2008-as *Úrhatnám polgár* Parti Nagy Lajos, a *Figaro házassága* Hamvai Kornél munkája. 2007-ben Schwajda György (igaz hogy néhány évvel korábbi) dramatisálásából került színre a *Száz év magány*. 2006-ban került színre a Térey János által fordított Lope de Vega darab, *A kertész kutyája*, valamint ugyanebben az évben Tasnádi István készített *A három testőr* című regényből színpadi változatot. Nem mellékesen érdemes megjegyezni, hogy a 2006-os évadban a Magyarországon játszott és legtöbb nézőt vonzó színházi előadások közül az első 12-ben, kizárólag zenés produkciónak mellett, a 8. helyen *A kertész kutyája*, a 11. helyen *A Három testőr* végzett 33 496, illetve 27 338 nézővel.<sup>48</sup> A jövő kérdése és feladata, hogy

<sup>48</sup> Dobszay János, Félház felé félúton, *HVG*, 2007. augusztus 29. 17.

például a fenti írók és remélhetőleg minél több tár-suk, hasonlóan a színház indulásakor a műfordítói feladatokon edződött elődeikhez, tudnak-e, és persze akarnak-e majd jelentkezni olyan saját alkotással, amely megállja a helyét a Vígszínház nagyszínpadán.

A Vígszínház első igazán jelentős sikeréről (*Trilby*, 1897), ami mind előadásszámban, mind a közön-ség rajongását tekintve messze túlszárnyalta még a paradigmaticusnak tekintett *Az államtitkár úr* (1896) sikerét is, ritkán emlékszik meg a színház-történet. „Az irodalomtörténészek és a kritikusok nem tudtak magyarázatot találni a hasonló cselek-ményű, dramaturgiájú, problematikájú színjátékok sikerére. A megítélést az is bonyolította, hogy ezek a művek nemcsak középszerű irodalmi alkotások, de dramaturgiai fogyatékoságuk miatt színjáték-ként sem élvonalbeliek.”<sup>49</sup> Pedig a színház króni-kás színésze, Bárdi Ödön szerint szinte ennek a da-rabnak köszönheti a Vígszínház, hogy a kezdeti gyér látogatottság után megindult a tömeges színházba járás, az emberek hajlandóak voltak a Nyu-gati pályaudvartól gyalog menni a színházhoz, hajlandóak voltak végre igazán nagy számban jegyet vásárolni, ami a kizárólag üzleti alapon működő intézményt a biztos anyagi bukástól mentette meg.

A mű egy ponyvaregény, George Louis Palmella de Maurier (egyébként a *Manderley ház asszonyát* jegyző Daphne de Maurier nagyapja) *Trilby* című regényének Paul M. Potter által dramatizált színpadi változata. Többszöri felújításokkal együtt 170-szer került a közönség elé.

A *Trilby* meséje néhány mondatban. Párizs Latin Negyedében, a művészvilág kedvelt és bájosan romlott fészkeben egy műteremlakásban él három fiatal angol festő, Taffy, Sandy és Billie. Mindhár-man szerelmesek Trilbybe, a szép kis vasalólány-ba, aki előszeretettel áll modellt, természetesen ak-tot is, a fiatal művészeknek. Trilby a leginkább fél-szeg Billie-t választja. Tervüket, hogy elköltöznek és családot alapítanak, Svengáli, a szintén a házban élő szélhámos csavargó húzza keresztbe, aki elhatá-rozza, hogy megszerzi magának a lányt, és különös képességével, mellyel hipnotizálni, delejezni tudja a kis Trilbyt, megtanítja őt énekelni (mert a vasa-lólány egy elejtett megjegyzéséből kiderül, hogy egy híres zenész szerint gyönyörű hangszíne van, csak hallása nincs) és a nagyvilág ünnepelt divájá-vá teszi. Svengáli terve sikerül, a szerelmeseket egy-

más ellen fordítja, és magával viszi a lányt. Őt év-vel később Svengáli feleségéként jelenik meg Tril-by egy előkelő helyen koncertet adva, valóban, mint Európa sztár énekesnője. A hajdani három, mára már beérkezett jó barát is jelen van a hangverse-nyen, és döbbenet ismerik fel hajdani kis modell-jüket, Billie szerelmét. Geckó segítségével, aki Sven-gáli magyar származású hű szolgája, de közben az ura ellen fordul, persze a szép Trilby miatt, kira-gadják a lányt a szélhámos karjaiból, akit leteríte-nek egy dulakodásban, ahol az az életét veszti. Egy hotelszobában fejeződik be a történet, ahol a ma-gához tért Trilby rekonstruálni próbálja a vele tör-téneteket, semmire nem emlékszik a Svengáli hatá-sa alatt eltelt évekből. Újra elhatározzák, hogy, im-már tiszta lappal, elkezdik a közös kispolgári éle-tüket Billie-vel, de egy titokzatos és furcsa idegen által a szobába juttatott fénykép, amely Svengálit ábrázolja, újra megbűvöli a lányt, és Svengáli, ta-lán a túlvilágról, ismét magához hívja és láncolja Trilbyt, valami földöntúli, erőszakos, hipnotikus szerelemmel elragadja őt az élők sorából.

A francia bohózatok modern, társalgási hangja mellett egy más szempontból modern hang üti fel a fejét a Vígszínházban. Az 1890-es évektől kezde-nek széles körben is elterjedni Európában Freud nézetei, melyek az embert az eddigiéknél jóval bonyolultabb, összetettebb, több szinten létező, vá-gyak, álmok, ösztönök vektorai közt vergődő, több tudattal rendelkező lényként jellemzik. A mélyebb megismerés tudományos eszköze pedig a hipnózis, a páciens hipnotikus állapotba való juttatása. Egész pontosan 1897. május 5-én, szinte napra egy évvel a színház nyitása, és, ez most talán még fontosabb, két évvel Freud *Tanulmányok a hisztériáról* című tanulmánykötetének megjelenése után a Vígszínház színpadára egy ügyesen megírt ponyva-dramatizá-ción keresztül beszivárog az „egy test, de több lé-lek”, a „megélt és az elképzelt valóság”, a freudi „ösztön-én, én, felettes én” egymás mellett élésé-nek problematikája. „Légy modern!” – idézhetjük Kozma Andor *Prológjának* vezérmotívumát újra és újra, talán a *Trilby* kapcsán először olyan értelem-ben, miszerint a színház rátapintott a századfor-duló rohanó emberének önmagában elbizonytala-nodó alapélményére. A polgári jólét kialakult, vagy legalábbis kialakulóban, a Lipótváros nagyiparosai, bankárai, tisztviselői, jogtanácsosai szépen beren-

<sup>49</sup> Gajdó Tamás, i. m. 162.



dezkedtek a szecessziós épületek Zsolnay-cserépkályha által fűtött három és fél szoba halljaiban, ideje, hogy jusson egy kis idő önmagunk és élet-körülményeink analizálására.

Vajon ez az a valóság, amire vágytunk, ez az a partner, akit mindig is kerestünk, ez vagyok én, vagy él bennem valaki más, aki egy teljesen másik életpályát választott volna, ha hagyom, hogy az Ő hangja erősebb legyen? A Trilby kapcsolatrendszerre elbizonytalanít. Ki mellé álljak? Drukkoljak a tiszta és eszményi párnak, Trilbynek és a kedves Billie-nek, akik minden bizonnyal megtalálnának egyfajta kispolgári, hosszú távú boldogságot egymás mellett? De mit kezdjünk a Trilby és Svengáli között kialakult, bűnös, diabolikus, erőszakosságában erotikus kapcsolattal? A darab végén Svengáli győz, hiszen sikerül magához ragadnia a lányt, de kapcsolatuk már nem a földi létben folytatódik. A *Trilby* nem vígjáték, de nem is tragédia, inkább egyfajta melodramatikus hagyományt követ, egy finom, érzelmes-érzelgős, fogyasztható(!) mesén keresztül hat fantasztikus sikerrel a színház közönségére. Selyempapírba csomagolt tudomány, szalonbiológia, erotikus esti mese, nagykorú felügyelete mellett 12 éven aluliak is megtekinthetik. És természetesen díszes és káprázatos tálalás! Az előadás díszlettervezője Spannraft Ágoston (a kor egyik legjelesebb díszletfestője, tervezője, az 1883-as Paulay-féle *Az ember tragédiája* díszleteit is ő jegyzi) minden bizonnyal részletgazdag és hipernaturalista helyszíneket állít a Vígszínház színpadára. A sikerben ő is érdekelt, szintén vígszínházi részvénybirtokos. Érdeemes ideidézni a színdarab harmadik felvonásának színpadképi leírását: „A Cirque des Bashibozuks foyerje. – Gazdag kiállítású tágas helység mór stilben. A prospekten három ablak, drága redőzött világos kárpittal, melyek össze vannak húzva. A hátsó színpad, folyosó, melyhez jobbról és balról van bejárás. Ezt a folyosót oszlopos, vagy három magas ívvel áttört dekoráció választja el az előszinttől. Jobbra, a záró dekoráció közelében erkélyablakféle, karosszékkel és gazdagon aranyozott ráccsal, melyen át a képzelt nézőtérre láthatni. Az ablak drága kárpitja félig össze van húzva. Jobbra I. utca, balra II. utca, gyűrűkőn csúsztatható kárpittal ellátott bejárás. Híres zenészek és zeneszerzők mellszobrai. Operai hírességek arcképei a falakon. Ornamentális bútorok, jobbra és balra egy-

egy nagyobb asztal, gazdag terítővel s három székel és párnázott zsámolyokkal. Pouffok, kanapék a falak mentén. A függöny felgördültekor cigány zenekar játszik friss, szilaj csárdást.”<sup>50</sup> A fenti leírás jól érzékelteti a színház első éveinek szcenikai hatásmechanizmusa mellett az intézmény finanszális lehetőségeit is.

Kétség kívül a *Trilby* az egyik ihletője a Vígszínház és az egész magyar drámairodalom legfontosabb állomásának Molnár Ferenc *Az Ördög* című darabjának. A *Trilby* kissé elnagyolt paneljei (szelmes festő, modell-erotika, kalandozás a tudatalatti birodalmába és mindenek előtt egy központi, enigmatikus, diabolikus férfialak) persze hamisítatlan és egyedi molnári színben születnek újjá, és állnak össze egy jellegzetes pesti, ironikus és metszően szellemes világképpé. A *Trilby* későbbi utódai, távoli leszármazottjai, a főleg a nyolcvanas évektől kezdődően bemutatott vígszínházi mesék. Nem feltétlenül a kifejezetten gyermekdarabok, amelyeknek egyébként szintén van vígszínházi hagyományuk, hiszen Komor Gyula, a színház színésze, a kezdetektől majd húsz éven keresztül látja el karácsonyi gyerekdarabbal, gyermekelőadással a Vígszínházat, hanem az a típusú színdarab, amely mesés elemeket, dramaturgiát, mesealakokat hív segítségül ahhoz, hogy örökérvényű költészetet, (Weingarten: *A nyár* a Pesti Színház egyik nyitóelőadása 1967-ből) és/vagy valódi kortársi mondanivalót közvetítsen. Hatalmas sikerrel, éveken keresztül, rekord előadásszámokkal. Ilyen a *padlás* (1988) is. Változások előtt áll az ország, egy év múlva felbomlik végre a rendszer, negyven év elnyomás után jöhet egy szabadabb világ. De mit söpörnek el a változások? Milyen viszonyítási pontok maradnak életképesek, milyen morális és kulturális értékek maradnak épen, mit tudunk és mit érdemes megőrizni a régi, vagy a még régebbi világból? Lehet-e itthon folytatni vagy lépni kell másfelé? A Vígszínház biztos kapaszkodóként kínálja fel a színházi varázslat örök és korszakokon átívelő megtartó és közösségi erejét. A helyszín, akárcsak a *Trilby* esetében, egy tetőtér, egy padlás „itt, Kelet és Nyugat között”.<sup>51</sup> Ahol itthon lehetünk és elbűnhatunk, ahol kísérletezhetünk, alkothatunk, és szelmesek lehetünk, ahol felvállalt érzelmességgel hajol egymásba a mesés szellemvilág, a tétova szelmes tudós és zeneakadémiai hallgató, egy finom,

<sup>50</sup> Georges du Maurier–Paul M. Potter, *Trilby* (ford.: Fái J. Béla), Budapest, Lampel Róbert (Wodianer F. és fiai), é. n. 53.

<sup>51</sup> Részlet Horváth Péter–Sztevanovity Dusán–Presser Gábor *A padlás* című musical szövegkönyvéből.

őreg hölgy még a régi világból, a kétbalkezes rendőr és a sunyi tömbbizalmi, egy szellemes, beszélő számítógép és porcukorral hintett szilvás gombóc. Egy hely, „amely az úgynevezett nagy ügyek, megváltó eszmék, világ és nemzetmentő nekibuzdulások kimerülése idején halkán hirdetni meri a személyiség belső programjait”.<sup>52</sup> A 21 éves *A padlás* több generációt színházra nevelő, és adott estén egyszerre több generációt megszólító, fogyasztható meséjének sikere a 113 éves színház történetében egyedülálló és nagyon fontos karaktervonása a mára kissé homályos vígszínházi arculatnak.

*A padlás* egy másik vígszínházi tradíció fontos állomása is egyben. Ez a vonal Kálmán Imre *Tatárjárás* című operettjével kezdődik 1908-ban és egyelőre a 2006 októberében bemutatott *Pán Péter* című mesemusicallel zárul. A Népszínház bezárásának évében jelentkezik operettel a Vígszínház. Porzolt Kálmán, a Népszínház igazgatója egy ideig háttéralkukkal és megállapodásokkal igyekszik elérni, hogy a Vígszínházat mint konkurenciát kikapcsolja, és Faludi Gábor állja is a szavát, nem szerepel zenés darab a Vígszínház repertoárjában. De a Magyar Színház és a Király Színház megjelenésével az új műfaj egyre szélesebb rétegekhez jut el, sikere óriási, és bár Faludi nem akar beszállni a zenés színházi versenybe, 1908-ban ő is azonnal nyit az operett felé. Elsősorban arra épít, hogy a könnyű, franciás darabokon már nagy népszerűséget szerző prózai (!) színészek más, új oldalukat mutassák meg a Vígszínház közönségének. A siker nem marad el, 147-szer hozza színre a Vígszínház Kálmán Imre operettjét, természetesen Hegedűs Gyulával a főszerepben. Innentől kezdve egyre több a zenés bohózat is a repertoárban, Kálmán Imre mellett Eisemann Mihály kisoperettjei jelentik a Vígszínház zenés arculatát.

A Magyar Néphadsereg Színháza nem játszik zenés darabot. Csak 1973-ban éled újra a vígszínházi zenés produkciók hagyománya. Kortárs zene, kortárs irodalmi alapanyag, *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, Marton László rendezésében. A több mint 400 előadásos sikerszériával a *Popfesztivál* egy új műfajt, a rockmusicalt honosítja meg a magyar színpadokon, és a Vígszínház legújabb kori műsorpolitikájára is döntő hatással van. In-

entől kezdve érezhető a zenés produkciók hangsúlyos jelenléte a színház repertoárjában. A kortársi hang itt egyszerre progresszív és populáris, a színpadon farmernadrágok, egy távoli, „ellenséges”, de titkon nagyon vágyott kultúra emblematikus kellékei, drogások, hippik és egy előben játszó rockzenekar. Futótűzként terjedő Presser slágerek, Adamis Anna egyszerre enigmatikus és konkrét, elérhetetlen távolságokba merészkedő és fájdalmas szabadságvágyat sugalló dalszövegei. „Arra születünk, hogy napsugárba kapaszkodjunk, nem baj, hogyha fáj!” „Menni kéne minden lépést, kipróbálni minden érzést”. *A padláshoz* hasonlóan, a *Képzelt riport* felszíne mögött is megtalálható és kitapintható a kortársak számára pontosan olvasható mondanivaló. A hatvanas évek lázadó lüktetésének, világmegváltó és világjobbító hangulatának fájdalmasan gyors ellobbanása után egy „becsapott, ügyesen meglöpött generáció ismert tegnapi önmagára a nézőtéren. Tapsoltunk, fütültünk, őrjögöttünk és sirtunk – és újra és újra elmentünk megnézni az előadást.”<sup>53</sup> Több kortárs zenés megszólalást indukál a hetvenes, nyolcvanas években a *Popfesztivál*. *Harmincéves vagyok*, *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, *Kőműves Kelemen*, *Ahogy tesszük*, *A padlás*. A kilencvenes években születik *A dzsungel könyve*, az inkább nosztalgikus, emlékidéző esztrádműsor, mint színdarab, a *Szent István krt. 14.*, és a 113 éves vígszínházi műsorrendben teljesen előzmények nélkül álló és azóta sem folytatott előadástípust, a „mozgásszínháték”-ot a *Vígbe behozó Össztánc*. A régivé felújított színház nyitóelőadásában egy szó sem hangzik el, a társulat tagjai a tánc, a mozgás, a testbeszéd, a gesztusok nyelvén idézik meg a XX. századi magyar történelmet. Bár mint mozgásszínháték, valóban előzmények nélküli az *Össztánc*, mégis minden komponensében tetten érhető a vígszínházi hagyomány.<sup>54</sup> Mindenekelőtt a kortársi hang, amely direkt politizálás nélkül, a mindenkori kisember túlélésért folytatott egyszerre megható és groteszk, mulatságos harcát artikulálja a történelem szorításában, egészen a jelen pillanatáig. A rendszerváltás első nagy lendülete után az előadás pontosan tapintja ki a szép, új világ legfenyegetőbb veszélyeit, az intoleranciát, a lappangó szélsőséges erőszakot, az emberi kapcsolatok

<sup>52</sup> Koltai Tamás kritikája, in Radnóti Zsuzsa (szerk.), i. m. 141.

<sup>53</sup> Horváth Péter, Néhány sor a vígszínházi Popfesztiválról, in Radnóti Zsuzsa (szerk.), i. m. 109.

<sup>54</sup> Az előadás részletesebb elemzésére a vígszínházi játéktílust érintő fejezetben visszatérek.

egyre látványosabb kiüresedését. Az előadás tizenöt éve sikerrel szerepel a színház műsorán.

Az elmúlt bő húsz év során a Vígszínház három alkalommal nyúlt vissza az Eisemann és Zerkovitz teremtette kisoperett műfajához, mindannyiszor óriási sikerrel. Százas és több százas szériák, egyedül a *Mágnás Miska* bukik meg 1996-ban, a társulat és a közönség sem fogadja el igazán a néhány éve Kaposváron paradigmaticus *Csárdáskirálynőt* rendező Mohácsi Jánost. De kivétel nélkül sikeresek a kifejezetten gyerekeknek szóló zenés darabok, az *Őz, a csodák csodája*, a *Pinokkió*, a *Hamupipőke*, a *Pán Péter*, valamint a *West Side Story*, mint klasszikus nagy musical, Eszenyi Enikő első nagyszínpadi rendezése.

Az alapvetően prózai társulat zenés vállalkozásai szembetűnően megszorodtak a színház elmúlt 30 évében. Ezzel együtt a színház nem vált zenés színházzá, óvatosan tartja az arányt a próza és a zene között, természetesen a próza javára. Tulajdonképpen házon belül győzi le a zenét a prózai műfaj. Csakúgy, mint a *Tatárjárás* bemutatásának idején, a Vígszínház most sem akar beszállni a zenés színházak közötti versengésbe, de épít arra, hogy prózai repertoáron edződött színészek többlettartalmaidat tudnak hozzáadni a zenés produkciókhoz. A közönség szívesen is fogadja ezeket, és ráadásul olyan zenés darabok is műsorra kerülnek (kifejezetten gyermekdarabok, illetve az Eisemann–Zerkovitz-féle nosztalgikus, slágerekkel teli zenés játékok), melyek vissza is szorultak a két nagy budapesti zenés színház (Madách és Operettszínház) kínálatából, így bizonyos szempontból hiánypótló is a jelenlétük a fővárosi színházi életben.

A Vígszínház (beleértve mindhárom játszóhelyét) jelenlegi műsorpolitikájának karaktervonásai valahol a hatvanas évek elején kezdenek körvonalazódni. Czimer József, a színház akkori dramaturgia, a háború után újjáépített, régi nevét visszanyert színház 1961-ben kiadott jubileumi füzetében kísérletet tesz a vígszínházi műsorpolitika pozicionálására és a színház saját hagyományaihoz való viszony tisztázására. „A mai Vígszínház két hagyományt vall magáénak. Egyik a közelmúlt évek Magyar Néphadsereg Színházának még friss emlékei, a másik, a régi Vígszínház tradíciói. A M. N. Színházának hatása egyszerűen megfogalmazható. Innen viszi tovább a színház a szocialista művészet igé-

nyét, a nép szolgálatára való elkötelezettséget, a mai Vígszínház egész eszmei programját. És a régi Vígszínház? Hiszen az polgári színház volt, polgári ízlés szerint fejlődött játéktípussal. A mai Vígszínház egész világosan meg tudja fogalmazni a régi Vígszínházhoz való viszonyát is; amint az a Vígszínház kora leghaladóbb színháza volt, a mai is igyekszik a leghaladóbb eszmék élenjáró színháza lenni.”<sup>55</sup> Tehát összességében modernség, szocialista korszerűség, kortársi hang. A régmúlt hagyományának az ápolása ebben a korban, a gyakorlatban viszont maga a lázadás. A régi Vígszínház szerzői gárdája közül egyelőre Heltai Jenő és ártalmatlan „történelmi” darabja, a *Néma levente* jelenik meg a repertoáron, illetve alig egy évvel az 56-os forradalom leverése után Molnár Ferenc *A hattyú* című színműve. Nemcsak a darabválasztás bátor. Magyar Bálint igazgató premiéri meghívóján szerepel az is, hogy „megjelenés estélyi ruhában”. A korszakban a nyitott ing, a pulóver, az inguujj, a minél „prolisabb” öltözködés dívott, ehhez képest a premier közönsége öltözetében is megidézte az „ellenséges”, letűnt polgári világot. Szmokingban és estélyiben nézni 1957 márciusában Molnárt és arisztokrata környezetben játszó remekművét, színháztörténeti pillanat, közönség, színház, társadalmi jelen, és bemutatott színdarab közötti intenzív és dinamikus kapcsolat, a fennálló rendszer elleni békés, de látványos közösségi megmozdulás.

A kötelező kortársi szovjet és magyar színművek és „népi demokratikus” darabok mellett ezekben az években zárkóznak fel, részben felsőbb nyomásra is, a világirodalmi klasszikusok. 1956-tól színpadra kerülhet Shakespeare, Arisztophanész, Calderón, Goethe, és természetesen Csehov. A hatvanas évek enyhülése beengedi a színház színpadára a fentebb már említett nagy nyugat-európai és amerikai dráma-boom legjelentősebb darabjait. 1961-től játszik a színház Tennessee Williamst, Millert, Albee-t, O’Neillt, Sartre-ot. És a hatvanas években kezdődik, majd a hetvenes, nyolcvanas években tetőzik a kortárs magyar drámaírás második aranykora (Radnóti Zsuzsa terminológiája *Lázadó dramaturgiák* című munkájából). A Vígszínházat folyamatosan megtölti a kortársi hang, az első nagy korszakához hasonlóan író, színpad és közönség egymásra talál. A puha diktatúra éveiben az írók parabolisztikus megfogalmazásait „a játszó szemé-

<sup>55</sup> Czimer József, *A Vígszínház útja*, in *A Vígszínház tíz éve 1951–1961*, Budapest, Vígszínház, 1961. 42.

lyek titkos üzenetként nyújtották át a nézőknek, akik mindig, mindent értettek, egyfajta interaktív állapot jött létre a színpad és a nézőtér között.”<sup>56</sup> Előfutára ennek az interaktivitásnak az ötvenes években a már említett Molnár-premier, vagy a szintén 1957-ben bemutatott, Kazán István által rendezett John Patrick darab, a *Teaház az augusztusi holdhoz*. A második világháborúban a Japánt megszálló amerikai hadsereg színpadi ábrázolásának egyértelmű metaforáját mindenki egyformán kódolta. A hatalom szemében egyre rejtenebb Magyar Bálintot a következő évben menesztették is az igazgatói székéből.

A hetvenes évektől megjelennek a zenés és gye-rekelőadások, 1967-ben megnyílik a Pesti Színház (1935–1949 között hasonló néven már volt kamaraszínháza a Vígnek, a mai Centrál Színház helyén), 1994-ben a Házi Színpad, amelyek tovább árnyalják a bemutatható darabok sokféleségét, és immár alig van drámai műfaj, amely hiányozna a Víg-színházból. (Könnyebb definiálni azt a műfajt, amely hiányzik, vagy alig szerepel, ez a kifejezetten, felvállaltan, csak szórakoztató kommersz vígjáték. A színház évtizedekig meghatározó műsorpolitikai sarokköve.) Napjainkban is elő-előfordul a régi Víg-színház egy-egy meghatározó szerzőjének néhány darabja, de jelenlétük nem domináns, inkább megtúrt vendégek a műsorban. Az elmúlt 25 évben mindössze háromszor kerül színre Molnár Ferenc, ebből egyszer a Pestiben, igazi sikere talán csak a *Játék a kastélyban*-nak van 1991-ben, Szinetár Miklós rendezésében. Két Szomory, egy Szép Ernő és egy Heltai bemutatót jegyezhetünk még fel a klasszikus vígszínházi szerzők közül. A színházhoz kötődő hajdani írónemzedéket a hetvenes, nyolcvanas évek fiatal rendezőgenerációja fedezi fel magának, fogalmazza újra. „keserűbb, szélsőségesebb indulatú, fekete humor szólalt meg, miközben a párbeszédék költőisége nem csorbult, inkább felerősödött.”<sup>57</sup> Az a hang, amin Ascher Tamás kaposvári *Patikája* (1972), Hegyi Árpád Jutocsa miskolci *Lila akáca* (1980), vagy Verebes István *Szabóky Zsigmond Rafaelje* (1986, Játékszín) megszólalt, megjelent ugyan a Vígben, de nem szármottevően, és a közönség által hamar elutasítva. (A színház saját klasszikusaihoz való

ambivalens viszonya abban a tényben is jól tükröződik, miszerint Marton László igazgatása alatt (1985–2009) számos külföldi vendégrendezése közül elsősorban Csehovval és Molnár Ferencsel aratott sikert. Marton igen elismert és jegyzett nagykövete Molnár Ferencnek a világban, elsősorban az Egyesült Államokban és Kanadában. Negyvenkét éves vígszínházi rendezősége, főrendezőse, majd igazgató-főrendezőse alatt egyszer sem rendezett a Víg-színházban Molnárt. Igaz, Csehovot sem.)

A kortársi hangok megfigyatozásával nagyobb arányban jelentek meg a klasszikusok, a színháznak klasszikus-bérlete és Shakespeare-bérlete is van az ezredforduló óta. A jelenlegi műsorpolitika felvállalt és deklamált iránya, a Vilar-féle népszínházi gondolathoz kapcsolódik, onnan eredeztethető. „Arról van szó, hogy a lehető legtöbb emberhez el kell juttatnunk a tudást, örömet, bölcsességet és élvezeteket, ki kell terjeszteni színházunk társadalmi szerepét.”<sup>58</sup>

„Marton László: A Víg-színház, amely nagyszínház, annak az a dolga, hogy erőteljesen, újra és újra tolmácsolja ezeket a kulturális értékeket.

Műsorvezető: Milyen értékekről beszélünk?

M. L.: A világirodalomról, Shakespeare-ről, Molière-ről, Csehovról.

mv.: Vagyis a klasszikusokról.

M. L.: Többek között klasszikusokról, nagy értékű magyar szerzőkről. Azokról, a fontos, világirodalmi értékekről, melyeket újra és újra el kell mondani, mert új közönség jön a színházba. A mi színházunk hisz abban, hogy sok ember számára is lehet értékeset csinálni. (...) A Víg-színház nagyszínház. Sok ember számára tudja a kultúrát elérhetővé tenni.”<sup>59</sup>

Kétségtelen, hogy a klasszikus színdarabok dominanciája, a több évtizedes hagyományra visszatekintő bérletrendszer és a rendkívül széles műsorválaszték (2009 márciusában 30 darabot tart repertoáron a színház a három játszóhelyen) döntően hozzájárultak ahhoz, hogy a Víg-színház más, ekkora nézőtérrel rendelkező színházakhoz hasonlóan nem vált kizárólag musicalszínházzá, hanem, tulajdonképpen jelentősebb közönségvesztés nélkül megmaradt prózai nagyszínháznak. A rendszer-

<sup>56</sup> Radnóti Zsuzsa, *Lázadó dramaturgiák*, Budapest, Palatinus, 2003. 24.

<sup>57</sup> Radnóti Zsuzsa, i. m. 13.

<sup>58</sup> Jean Vilar, Beszéd a TNP társulatának tagjaihoz (ford.: L. Sándori Ágnes), in Lengyel György (szerk.), *A színház ma*, Budapest, Gondolat, 1970. 507.

<sup>59</sup> Marton László interjú, *A szólás szabadsága*, MTV, 2008. december 14. <http://videotar.mtv.hu/letolte>: 2008. december 20.

váltás utáni „kulturális csalódás”-ra (Marton László terminológiája a fent idézett interjúban) a színház reakciója valóban döntően a klasszikusok és/vagy a klasszikus művekből készült adaptációk színpadra állítása volt. Életképes és kevésbé életképes produkciók követték egymást ebben a műfajban, de az tény, hogy a nagy romantikus embermesék (például *Vörös és fekete*), a porosnak hitt polgári kamaradramák (például *Nóra*) a reneszánsz életöröm (például *Sok hűhó semmiért*), vagy az orosz irodalom lélektani és erkölcsi dilemmákat boncoló darabjai (például *Bűn és bűnhődés*) döntően megtartották a Vígszínház törzsközönségét. „A nagy klasszikus drámák valóban alkalmasak a népi közönség meghódítására; a nagy érzelmek, a képzelet viharzása, a költészet áradása felkeltik az egyszerű emberek fogékonyságát.”<sup>60</sup> Bőven lehetne az elmúlt két évtizedből találni elemzést, kritikát Koltai Tamás tollából, amely a Vígszínházzal foglalkozik; nyomon lehetne követni a megszólalások irányait a magasztaló hangtól egészen az „inkább ne is kapcsolják fel a villanyt az épületben, azzal is jobban járunk”-típusú véleményig. Mégis, talán valahol a kettő között felúton található a következő, persze elnagyolt, de némiképp találó néhány soros summázat.

„A Vígszínház kényes ügy. Nemzeti híján Nemzeti. Ügy is kell viselkednie. Marton László a Várkonyi-féle Vígszínházat és Kaposvárt szeretné egyesíteni, ami nem lehetetlen, csak nehéz. Az, hogy Várkonyi Vígszínháza jó színház volt, hamis legenda. Voltak benne jó előadások. Legalább annyi jó előadás volt a gyűlölt Lenkei előző dekádjában is. Mert élt és még mindig él a minőségi Vígszínház tradíciója, amely a Várkonyi- (vagy a Lenkei-) érnél jóval korabbról datálódik. A kérdés az, merre a Vígszínház önmagával szemben egy olyan modern művész-népszínház igényét támasztani, mint amilyen a bécsi Burgtheater, a Comédie Française vagy a londoni Nemzeti, s ha meri, van-e, lesz-e olyan polgári-intellektuel közönség, amely hajlandó megfelelni ennek az igénynek.”<sup>61</sup>

A kérdés továbbra is nyitott. Az idézett cikkből és a fentiekből leginkább az a problémakör körvonalazódik erősebben, hogy az értékes irodalmi alapanyag, a kanonikus szövegek, a klasszikus, vagy

klasszicizált szövegek színpadra állítása és a társadalmi misszió egyenesen eredményezi-e egy dinamikus, a közönséggel valóban kommunikáló, kérdéseket feltevő, élő színház megszületését? Az viszont tény, hogy a Vígszínház kizárólag magán-pénzezből szerveződött, szórakoztató jellegű vállalkozásból napjainkra állami szubvencióból élő, komoly kulturális küldetést vállaló színház lett. A vígszínházi aura, vagy vígszínházi szellemiség alapvetően nyitott és 113 éves története alatt rendkívül széles skálán fogadta és fogadja ma is magába a műfajokat, irányzatokat. Ha úgy tetszik, folyton modern, de ezzel együtt konzervatívan erőszakos, hiszen (talán a nézők cinkos és a kritika cinikus közreműködésével is) magához formál, magához tör, vagy épp magához simít mindent, amit magába fogad, hogy az előadások, s ezzel együtt persze a színdarabok/szövegek recepciójakor a „polgári értelem ne álljon tanácstalanul”.<sup>62</sup>

### A vígszínházi stílusról

A magyar színháztörténet egyik legellentmondásosabb jelensége. Átkozták és istenítették, elfelejtették, felélesztették, irigyelték és utánozták. De mit is pontosan? Az alábbiakban szeretnék kísérletet tenni arra, hogy definiáljam, vagy újradefiniáljam a vígszínházi stílus fogalmát. Mit jelentett ez a fogalom a színház indulásakor, milyen összetevők alakították? Milyen jelentésváltozásokon esett át napjainkig? És a fő kérdés, vajon léteznek-e még egyáltalán.

A vígszínházi stílus elsődlegesen a színészi játékot jellemzi. Ha a szót meghalljuk, elsődlegesen a színészi játékra asszociálunk, az egyéni megoldásokra és teljesítményekre. Ez részben igaz. Ditrói Mór döntően fiatal társulatának tagjai, Ditrói instrukciói alapján a saját hangjukon beszélnek. Szövegeket egymásnak mondván (Ditrói egyik legalapvetőbb színpadi reformja, hogy a színészeket, amennyire csak a dialógus és a színpadi szituáció megengedte, egymás felé fordította, szemben a színpad szélére kiálló és ott a közönség felé forduló szolisztikus színészi hagyománnyal), természetes hangsúlyokkal, deklamálás nélkül. „Ditrói, valami bru-

<sup>60</sup> Szántó Judit előszava, in Jean Vilar, *Újítás és hagyomány*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1960. 7.

<sup>61</sup> Koltai Tamás, Nemzeti közérzetjavítás, *Élet és Irodalom*, 2000. augusztus 25. 31.

<sup>62</sup> Jób Dániel híres, Füst Milánhoz írott levelének – melyben visszautasítja IV. Henrik című darabot – iránymutató mondata: „megint nem e világból való munka. Remek tehetségével olyan darabot kellene írnia, ami előtt a polgári értelem nem áll tanácstalanul.” in Radnóti Zsuzsa, *A próféta színháza*, Pécs, Jelenkor, 1993. 10.

tális ihletettséggel, elsőnek kezdte irtani a hamis teatralizmust.<sup>63</sup> A közvetlenségnek és természetességnek persze vannak nagy egyéni előfutárai akár a magyar, akár a nemzetközi színházi életben. A korábbi fejezetben már szó esett Rossi játékaról, és annak Ditróira gyakorolt hatásáról, említhetjük Duse Eleonorát, vagy a Vígszínház gyakori külföldi vendéggjátékainak egyik jeles képviselőjét, Zacconit, a Hegedűs Gyula által játszott *Ördög* első külföldi importőrét. Itthon például Szerdahelyi Kálmán, vagy felesége, Prielle Kornélia számítottak a naturalisztikus játékmód első képviselőinek, Ambrus Zoltán így ír Prielle Kornéliáról: „első azok között, akik a természetes dikció jogát kivívják a színpadnak. Ő az, aki a legkevesebb eszközzel, a legbiztosabban hat.”<sup>64</sup> Rekonstruálhatatlan, hogy vajon mit érthettek természetességen a korabeli recenziók, de a természetes jelző megjelenése mégis egyfajta más-ságot, elmozdulást jelez az ágáló, éneklő, síró-éneklő iskola tradíciójához képest.

Az igazi váltást azonban az jelentette, hogy a közvetlenebb játéktípus nem csak kizárólag egy-egy nagy színészegyéniségre volt jellemző, hanem a körük szerveződő társulatra is. Ditrói felismerése, hogy a már befutott „sztárszínészek” helyett (az eredetileg a Vígszínház élére gondolt Vizvári Gyulának illetve Váradi Antalnak ez lett volna a szerződötési irány) jórészt névtelen és ismeretlen fiatalokat szerződötetett a társulatba, megteremtette annak a lehetőségét, hogy tulajdonképpen a nulláról, saját ízlése szerint felépítsen egy olyan, egy nyelvet beszélő társulatot, melynek minden tagja képes „beállni a sorba”, engedelmesen és nyitottan elfogadni a társulatvezető instrukcióit. (Az elmúlt évtizedek két legjelentősebb színház- és társulatalapításához hasonlítva Marton László Ditrói lépését: „De a Víget és az ott játszó színészeket, amikor feljövőben voltak, úgy kell elképzelni, hogy olyannak számítottak, mint ma a Krétakör Színház, vagy mint amikor a Katona megalakult.”<sup>65</sup>

Az egyéni színészi teljesítmény tehát egy tudatosan szervezett társulat, tudatosan irányított színpadi összmunka keretein belül fejt ki igazán a ha-

tását, a játék összehangolásától talán még fontosabb a cselekvés összehangolása. A vígszínházi stílus forradalma egyfajta fizikai színház forradalma, a vígszínházi stílus, az emberi testek és a tér kinetikus és dinamikus összehangolása is. A Nemzeti Színház játéktípusa alapvetően statikus. A tragédiákban a méltóságteljes vonulás, a színpad szélére a közönség felé deklamálás a jellemző, de a társadalmi színművek is hasonló képet mutatnak, „a szereplők szalonban ülve, állva társalognak, megérkeznek, távoznak.”<sup>66</sup> A vígszínházi cselekvések ehhez képest gyorsak, látványosak és összetettek. Gyakori a kergetőzés, ajtón ki- és berohanás, nyíltszíni átöltözés, váratlan vagy tervezett pofozkodás, ágy alá, szekrénybe bújás, menekülés és egyéb, váratlan fordulatok. „Évente legalább ötször estem bele valami fürdőkádba, néhányszor kabát nélkül fogott el a rendőrség és nem kevészer menekültem a rajtacsípés elől női ruhában”<sup>67</sup>

A vígszínházi bemutatók az első időszakban gyakran tíz-husz naponta követik egymást, átlagosan két-három hét alatt készül el a produkció. Habár Magyar Bálint szerint ez az idő többnyire csak a járások, mozgások begyakorlására volt elegendő, Bárdi Ödön részletesen leírja a próbafolyamatot, amelyben a szerepek színészi elmélyítésére is jut idő.

„Hétfőn olvasópróba, kedden rendelkező próba. Szerdán emlék-próba első felvonás háromszor, csütörtökön második felvonás háromszor, pénteken harmadik felvonás háromszor. Szombaton már kívülről mondtuk a szerepeinket, ezen a próbán már minden szereplő tisztában volt minden elméleti, gyakorlati, pszichológiai, társadalmi, politikai dologgal, amelyet ismernie kellett (...) A második hét minden napján végigmentünk az egész darabon. Tizenkét nap alatt, tizenkétszer mentünk végig az egész darabon. A harmadik hét, a cizellálás hete. Az igazgató tisztánlátó szemé, éber füle észlelte a hibákat, a hiányokat, erősített, halkított, tempót dik-tált, vagy mérsékelt.”<sup>68</sup>

A fentiek több dologra világítanak rá. Elsősorban arra, hogy az elemzőpróbákat bevezető meiningeniekhez képest, akik általában öt-hat délelőtti

<sup>63</sup> Bárdi Ödön, *A régi Vígszínház*, Budapest, Táncsics, 1957. 217.

<sup>64</sup> *A Hét*, 1890/43., idézi Mészöly Tibor in uő. i. m. 9.

<sup>65</sup> Bóta Gábor, *interjú Marton Lászlóval*, <http://pestiszinhas.hu/write/vig/tarsulat/mart/marton.htm> letöltve: 2009. március 10.

<sup>66</sup> Magyar Bálint, i. m. 31.

<sup>67</sup> Hegedűs Gyula, i. m. 67.

<sup>68</sup> Bárdi Ödön, i. m. 218.

elemző és ugyanennyi délutáni gyakorlati próba után bemutatót tartottak, valamint akár a nemzeti színházi gyakorlathoz képest is (Paulay 1883-ban szűk 2 hét alatt állítja színpadra a monumentális, 15 színből álló *Az ember tragédiáját*) a Vígszínház tudatosan törekszik az előadások jobb bepróbálására, begyakorlására. Azután rávilágít arra is, hogy a színház rendkívül magas hatékonysági fokkal működött, nem volt elfecsérelt idő. A színház történetében a próbaidő még évtizedekig maximum három hét volt, az ötvenes évektől négy-öt hét, ma átlagosan hat hét alatt készül el egy produkció, nem ritkán 7 hét alatt. A színészi és rendezői hatékonyság is, vagy nevezzük inkább munkatempónak, a felére csökkent. Varsányi Irén szerződésében még szerepel, hogy naponta egy új ívnyi szerepet kell megtanulnia, illetve régebbi szerepeire négy nap a felkészülés ideje. (A Jób-Roboz érában is ennyi a próbaidő, bár egyes Csehov daraboknál 4 hétig próbál Jób. Például a *Három nővér* próbakezdése 1922. szeptember 3–4. körül lehet, bemutató 1922. október 15. De találunk példát „gyorsabb” Csehovra is. *Az Ivanov* 1923. szeptember 9. és szeptember 29. között készül el.) A hatékonyság és gyorsaság perze gyakran sablonosságot szül, ami egyáltalán nincs a közönség ellenére, kedvenceit szereti ugyanolyannak látni, amilyenek mindig is látta őket, amilyenek megszokta az egyes színészek gesztusait, habitusát, hanghordozását, sőt szerepkörét is. „A kommersziális színház mindig is épített a szereposztás megjósolhatóságára, attól a vágytól is vezérelve, hogy a biztos sikereket megismételjük. Ha a közönségnek tetszett a színész egy adott szerepben, a kommersziális nyomás mindig elég erős volt ahhoz, hogy ugyanezt a karaktert más darabokban is megismételjük.”<sup>69</sup> Kiválóan példázza ezt a jelenséget Molnár Ferenc *Őszí bú* című kis humoreszkjének néhány sora: „Itt az ősz, itt az ősz mamukám, megint megyünk a Vígszínházba, és Balassa megint fogja mondani: De hiszen ez Bidoulet, a gyógyszerész! És Fenyvesi megint fogja mondani: Pardon, ez a Lebidois ezredes hálóingel! És mink fogunk lenn nevetni a nézőtérén, és kétszer fogunk mulatni minden dicső darabnál: egyszer mikor előadják és egyszer, mikor másnap megpukkad az újságban a kritikus, hogy ezt elő merték adni!”<sup>70</sup>

A vígszínházi stílus kialakulásának közvetlen helyszíne is maga a stílus, nevezetesen a vígszínházi színpad, a vígszínházi szcenika. A Vígszínház megnyitásáig elsősorban festett hátttereket, két-három oldaljárást és csupán a legszükségesebb díszletelemeket, bútorokat láthat a színpadon a közönség. A szereplő, naturalista cselekvéseket mellőzve bejön a színpadra, jelleméhez hűen, érthetően előadja a szövegét, lehetőleg a másik színész fizikálisan nem zavarva, statikusan, csupán a saját szövegére koncentrálna. Majd távozik a színről. Ezt az évszázados hagyományt 1896. május 4-én töri meg a Vígszínház. *Az államtitkár úr* előadásán megjelenik a mennyezet, a nyílt kulisszajárások helyett a színészek ajtón közlekednek, a színpad berendezése, bútorozása fényűzően részletgazdag és nagyvonalú. Keglevich báró elsősorban pompakedvelésből, Ditrői művészi megfontolásokból elkötelezett híve a „meinigenizmus” törekvéseinek, a hipernaturalista valóság- és korhűségnek. A meinigeniek történelmi realizmusa, igaz, ők elsősorban a festett vázson és néhány szükséges díszletlem kombinációjával törekedtek a többdimenziós hatásra, a Vígszínház színpadán valóságos háromdimenziós polgári realizmussá transzformálódott. A pazar képi világ megteremtésére a vezetés bőven áldozott. Ma szinte elképzelhetetlen az alábbi történet. Beyerlein *Takarodó* című katonadramájának költségvetését terjesztette be Szilágyi Vilmos rendező Faludi Gábor igazgató elé. Faludi széttépte a papírt és rátámadt Szilágyira: „Mi az barátom?! Maga háromezer koronát szán erre a darabra? Egy ilyen darabra, amelytől annyit várunk?! Ugyan kérem, ne smucigoskodjék! Megkövetelem, hogy legalább tízezer korona legyen a költség!”<sup>71</sup> Az előadás valóban sikernek számít a maga 67 előadásával.

A mennyezet nemcsak a látványvilág miatt fontos. A megszokottól jóval halkabban beszélő, egymás felé forduló vagy gyakran háttal álló, szaladgáló színészek hangja nem vész el a zsinórpadlásban, hanem a mennyezet egyfajta akusztikai hangvető elemként kifelé tereli a hangot. A hangot, amelynek továbbterjedésében a gazdagon cizellált színházbelsőnek és az ólomkristály csillárnak is nagy szerepe van. Itt érdemes megjegyezni, hogy a vígszínházi játékmód azért is térhet el gyökere-

<sup>69</sup> Marvin Carlson, A színház közönsége és az előadás olvasása (ford.: Imre Zoltán), *Critikai Lapok*, 2003. március, [http://www.c3.hu/~critikai\\_lapok/2000/03/000333.htm](http://www.c3.hu/~critikai_lapok/2000/03/000333.htm) letöltve: 2008. október 3.

<sup>70</sup> Molnár Ferenc, *Szülőfalum, Pest*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1962. 388.

<sup>71</sup> Hunyady Sándor, i. m. 10.

sen a nemzeti színházról (főleg 1908-tól, a Nemzeti társulatának a korábbi Népszínházba való beköltözésének időpontjától), mert a Vígszínház tervezésénél alapvetően egy prózai nagyszínház akusztikai környezetét alakítja ki a Fellner–Helmer cég, a Népszínház pedig a zenés műfaj, a népszínmű és az operett otthonának készül. Bárdi Ödön elfogultan ír a vígszínházi színészek természetességében is érthető és artikulált dikciójáról. De nem lennének igazságosak, ha nem idéznénk ide Ignotus egy kirohását a Vígszínház ellen 1906-ból: „kérem a tisztelt kritikus urakat, nézzenek el egyszer a Vígszínházba, amikor nincs premier, hanem au contraire negyvenharmadik előadása van, valami negyvenkétszer ledarált francia disznóságnak (...) a színpadon három, négy alvajáró libeg (...) és mormolnak valamit magukban, ami mind igen elmés lehet, de egy szót nem hallani belőle (...) felnevetnek olykor, alkalmasint azon, hogy kihagyták a felét a darabnak”.<sup>72</sup>

A vígszínházi artikuláció problematikája ma is aktuális. Bárdi Ödön megjegyzi, hogy a Néphadsereg Színházának akusztikája közel sem volt olyan jó, mint az eredeti épületé, és hozzátehetjük, hogy az újjáépített színház is, bár az összhatás alapjában véve jó, hogy ebben a tekintetben kívánnivalót maga után. Akusztikailag legértékesebb pontja a karzat, ahol viszont a vizuális élmény szenved, helyenként igen erős csorbát. Napi szintű tapasztalatom, hogy ma a közvetlen, természetes hangéren artikulált megszólalás önmagában életképtelen a Vígszínház nagyszínpadán. Színész- és beszédtechnikailag is kifejezetten erős emeltséget, fokozott dinamikát kíván az elmondott szöveg. És mégis, a mai közönség is gyakran panaszkodik az előadások halkságára. Meggyőződésem, hogy adott esetben a színészi restség mellett ennek az is az oka, hogy fokozatosan változik a bennünket körülvevő akusztikai környezet. Egyre több hanghatás éri a nézőt a mindennapi életben, egyre erősebb impulzusok alakítják akusztikai környezetét és így a színházi élmény akusztikai befogadása, különös tekintettel a nagyszínházi térre, egyre problémásabbá válik. Ehhez a tárgykörhöz tartozik az a kitétel is, miszerint a főiskoláról, (1997 óta egyetemről) érkező hallgatók, az elmúlt években egyre gyengébb beszédtechnikai felkészültséggel érkeznek a színházhoz. A dolgozatnak nem tisztje ezt

kommentálni, elég ráfókuszálni csupán arra a tényre, hogy az egyetemi képzés és a vizsgák helyszínei a Vígszínház terénél sokszorta kisebb, gyakran mikroterek, ahol nem szembetűnő az esetleges beszédtechnikai hiányosság.

Ditrói a színház megnyitása után egy évvel elindította a Vígszínház saját színészképző iskoláját. Szükség volt erre, elsősorban azért, mert a Színiakadémia gyakorlatilag a Nemzeti Színház számára termelte az utánpótlást, művészi tekintetben is. Az iskola, ahol a Vígszínház színészei tanítottak, és amely később az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolája néven élt tovább egészen 1923-ig, az ország legrangosabb színészképző intézményévé vált az állami intézet után. A növendékek a Vígszínházban statisztáltak és itt tartották a vizsgaelőadásait is. Talán nem felesleges az a feltevés, hogy a Vígszínháznak, hogy hosszútávon biztosítani tudja az ország legnagyobb prózai színházának és általában a nagyszínházak prózai színészi utánpótlását, újra részt kellene vállalni valamilyen módon a képzésben.

Visszatérve a Vígszínház szcenikai megoldásaihoz és annak a vígszínházi stílust befolyásoló hatásaihoz, fontos megjegyezni, hogy a vígszínházi enteriőrök és ezzel együtt a jelmezek világa is, évtizedeken keresztül erős hatást gyakoroltak a budapesti polgárság lakberendezési és öltözködési szokásaira is. A legmodernebb bútorok és a legelőkelőbb, legdivatosabb ruhaszalonok termékei szinte azonnal megjelentek a Vígszínház színpadán. A második világháborúig eleinte Bentheim Róbert, Spannrafft Ágoston, később Falus Elek (többek közt a Nyugat folyóirat designere), majd jellemzően Málnai Béla, Vörös Pál és Neogrady Miklós jegyzik a színház díszleteit, amelyek hol vitát gerjesztötek és megbotránkoztatóak („A Vígszínház ugyan heteken keresztül hirdette az újságokban, hogy a *Szeccesszió* kiállítása látványosság lesz, mi azonban inkább az izléstelenség diadalát láttuk benne. A sok sárga meg lila szín még nem szeccesszió.”<sup>73</sup>), hol pedig elismerésre méltóan magas művészi színvonalat képviselnek („Falus Elek egy csodálatosan meleg, elegáns kis fészekbe vitt el, melyben nem veszed észre, mért: egy idegen zamat finom pikantériája nagyon, nagyon jólesően felizgat. [...] Itt forma és szín szépséges megoldott szimbiózisban együtt élnek, nem festménybe, sem szoborba rejtve, de a függöny,

<sup>72</sup> Magyar Bálint, *A bukásra ítéltek siker*, Budapest, OSzMI, 1993. 68.

<sup>73</sup> Hevesi Sándor, *Színházi Krónika*, Magyar Szemle, 1900/23. idézi F. Dózsa Katalin in uó. A szcenikai művészet megújítása, in Székely György (főszerk.), i. m. 718.



a bútor, a vánkos egymás mellé állítása folytán: szóval művészi munka ez.”<sup>74</sup>)

A scenikai megoldásokon túl maga a színház-épület és az azt körül- és belengő elegancia is hozzájárul a vígszínházi stílus fogalomhoz. „Az *államtitkár úr* előadásának híre, díszleteinek tökéletessége – akkor jelent meg magyar színpadon az első mennyezet, a legmodernebb világítási berendezés üdvös hatása, a ruhatári és jegykezelő személyzet külseje és modora, és általában minden, ami úgy hatott ránk, mintha kölnivíz illata áradt volna belőle – villámgyorsan terjedt el, és másnap reggeli hírlapok közreműködésével számumként sodort el néhány színházi bálványt.”<sup>75</sup> „A Faludi rezsím derekán a Vígszínház már kétségtelenül a város kedvence. Meggypiros-arany nézőtere csupa vidámság és melegség. (...) A színház nagy együttese nem is életében, hanem virágzó ifjúságában szinte klasszikussá válik. (...) Sajátságos légköre van a színháznak. Megnő, divatosá válik a színpadán csaknem mindenki.”<sup>76</sup>

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy a színház történetének első évtizedeiben megteremtett és kialakult vígszínházi stílus tulajdonképpen egy rendkívül bonyolult és összetett színházi jelenség. Bár összetevői önmagukban is feltérképezhetők és analizálhatók, mégis, egymásra hatásuk, egymás felé mutató vektoraik – színdarab, színházépület, játéktípus, játéktechnika, színészek, összjáték, scenikai megoldások és a nem kifejezetten az előadáshoz tartozó, de a befogadást meghatározó környezet – együtt hozták létre a befogadók közös elvárás-horizontján megjelenő vígszínház-képet. Megteremtődött egyfajta vígszínház-érzet, pontosabban talán vígszínház-mítosz. Jan Assman terminológiáját használva: a mítosz, „amely az időrendi tájékozódás és ellenőrzés instrumentumaként nemcsak kiméri a múltat, hanem a múlthoz fűződő viszonyból meríti a jelen önelképzelésének alkotóelemeit, meg támpontokat a reménykedés és a cselekvés céljaihoz. A mítosz – elsősorban narratív módon – a múltra hivatkozik, hogy onnét vessen fényt a jelenre és a jövőre.”<sup>77</sup> A vígszínházi stílus mint mítosz, felváltva és egymással egyidejűleg tölti be két, a jelenben artikulálódó mitomotorikus funkcióját.

Egyrészt a megalapozó funkciót, melynek értelmében a múlt egyfajta hivatkozási alap, minden, ami a jelenben történik, ennek a mítosznak a hozadéka, ez a mítosz legitimizálja a jelent, Másrészt a kontraprezentikus funkciót is, amely a múltat egy, a jelen felett álló hőskorként, vagy aranykorként állítja be, ezáltal a jelenbeli viszonyok megkérdőjelezhetőek. A vígszínházi mítoszhoz alapvetően két csoportnak van viszonya, a színháznak és a befogadó közönségnek, ami adott esetben a színház működésére reflektáló kritikát is magában foglalja. A két csoportra, bár természetesen vannak átfedések, jellemző, hogy melyik melyik mitomotorikus funkciót tulajdonítja a vígszínház-mítosznak. A színháznak a mítosz elsősorban hivatkozási alap és igazolás, a befogadói oldalnak pedig a jelen megkérdőjelezésére szolgáló kontraprezentikus funkció. A vígszínház-mítosz ambivalenciájához az is hozzátartozik, tovább követve az assmanni gondolatmenet, hogy a kommunikatív és a kulturális emlékezet határmezsgyéjén létezik. Él a kommunikatív emlékezetben, mert a színházon belüli generációk folyamatosan cserélik egymással a tapasztalataikat, a múlt továbbvitele folyamatos, a nemzedékek közti információáramlás biztosított (az assmanni meghatározás szerint szinte még bele is fér a 113 éves Vígszínház a kommunikatív emlékezet időbeli korlátai közé, ami három-négy generáció, 80–100 év). A társulat tagja ma is például az a Bárdy György, aki az 1947-es szezonban is tagja volt Jób Dániel színházának, tehát köztünk van egy hiteles másodlagos forrás, legalábbis, ami a háború előtti színházra, így a kezdetekre is vonatkozik. Másrészt él a kulturális emlékezetben is, hiszen a színház régmúltja, a színházaktíván látogatók és a színházaktíván művelők (átlagban 25–70 év között) számára már megfoghatatlan és így tudatosan fenn kell tartani az emlékezést, vagy ha úgy tetszik, tudatosan mozgósítani kell az emlékezés energiáit, a vígszínházi stílus, a vígszínház-mítosz kapcsán. „A kulturális emlékezet a tényszerű múlt emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja.”<sup>78</sup>

A vígszínházi stílus ma egy hozzáfűződő konstruált viszony, egyfajta elvárás, amelynek megéltése vagy megtapasztalása befogadói oldalról, a kultu-

<sup>74</sup> Füst Milán, *A Taifun rendezéséről*, Nyugat, 1909. II. 574., idézi F. Dózsa Katalin, i. m. 720.

<sup>75</sup> Bárdi Ödön, i. m. 23.

<sup>76</sup> Hunyadi Sándor, i. m. 14–26.

<sup>77</sup> Jan Assman, *A kulturális emlékezet* (ford.: Hidas Zoltán), Budapest, Atlantisz, 2004. 79.

<sup>78</sup> Jan Assmann, i. m. 53.

rális és kommunikatív emlékezet különböző szintjeiből részeseülve, egyénekenként változó, kreatív tevékenység.

Térjünk vissza a vígszínházi stílus színészi játék, összjáték elemére, elsősorban azért, mert valóban ez az elsődleges jelentés, és azért is, mert a színházon belüli kommunikatív emlékezet speciális információhordozója, természetesen a narratív módokkal kiegészülve, maga a játék. Gesztusok, poen-tirózási technikák, színészi megoldások öröklődnek és kommunikálnak egymással. Amit Ditrói a színészeitől kér, az tulajdonképpen egy belső átélésen, a helyzet és a jellem igazságain alapuló, realista színjátás. „Belülről kell kipattannia mindennek”, írja Ditrói, és ez a lehető legtömörebben és lényegre törően kifejezi színészesztétikájának, a külsőségektől mentes, nem kifelé, hanem az egymás felé irányuló, természetes színjátásnak a lényegét. Sajnos Ditróitól nem maradt ránk olyan írásos életmű, mint például Hevesi Sándortól. Hevesi, a nagy kortárs, és a Vígszínház első korszakának hangos támadója, elsősorban műsorpolitikája miatt nem ismeri el a Vígszínházat. De a színészi játék tekintetében, elméletben legalábbis, hasonlóan gondolkozhat, mint Ditrói Mór. „Ha a színészen észreveszem, hogy ő tudja, hogy játszik, akkor nem kelthet bennem illúziót. Művészete abban áll, hogy rám azt a hatást teszi, mintha nem tudná hogy játszik. (...) úgy kell játszania, mintha nem nézné senki, ha a játék az életnek, valóságának, igazságának illúzióját akarja kelteni.”<sup>79</sup> A színész, mint a nyilvános magány megteremtője (Sztanyiszlavszkij terminológiája). Jól látja Ditrói, hogy felértékelődik a színész egyénisége, személyisége, tulajdonképpen biológiai vagy erotikus értelemben vett kisugárzása is. Az erős személyiség eredményezhet csak érvényes személyességet.

„Kilépett a színpadra, azok számára, akik először látták, első pillanatban csaldódás. Furcsa alakú és vonású arcával, hajlott és elég nagy orrával, széles szájával, hanyag testtartásával és kis mozdulataival nem mondott sokat. Aztán egy csillanás a szemében, egy mosoly az arcán, egy-két mondat azon a bizonyos Hegedűs-féle meleg, mély és bársonyos hangon, s megkezdődött minden nézőjében az a furcsa, szinte misztikus folyamat, amely néhány

perc múlva teljes behódolássá változott. Azzá az érzéssé, hogy valami valóban igazi élményben van részük. Mindegy volt, hogy valami vaskos humorú francia bohózat komikus figurájaként vagy egy csehovi dráma emberábrázolójaként szólt hozzánk.”<sup>80</sup> idézi fel Hegedűs Gyula alakját és a Hegedűs-jelenséget Bálint Lajos.

Hegedűs Gyula negyedszázadig tartó személyes sikerének döntő szerepe van abban, hogy a vígszínházi játékstílus naturalisztikus újszerűsége, az egyszerű, csevegő karakterű beszéd és a visszafogott gesztusrendszer meghonosodott és elfogadottá vált a Vígszínházban. Ha messzebbre merészkedünk ebben a gondolatmenetben, azt is állíthatjuk, hogy egy színészi-személyi kultusz, valamint ennek hozadéka, az igen jelentős financiaális eredmény is hozzájárult a játékstílus sikeréhez és ezzel együtt a konzerválásához. „A Vígszínház a végsőkig ragaszkodott ehhez a stílushoz. Akkor is, mikor már a világ színpadjai messze túljutottak mindenféle naturalizmuson és odáig jutottak, hogy minden darabnak megvan a maga saját, külön játékformája, amelyet nem a hazug romantikában és az álpátosz viharzásában, de az élet valóságából fakadva kell megtalálni.”<sup>81</sup> Bálint Lajos konklúziójából kihallik az a tény, hogy a színház minden darabjához ezen a társalgási hangon közelít. A magyar drámák tekintetében ez is magyarázza, hogy Molnár Ferenc mellett például Szép Ernő lírai groteszkje, vagy Szomory túlaradó zenei prózája nem feltétlenül sikeresek, tizenöt-husz alkalommal kerülnek színre. De színre kerülnek.

Az előző fejezetben már tárgyalt hetvenes, nyolcvanas évekbeli rendező- és színészgeneráció a naturalizmus eszközeit meghaladó színrevitelei szó-laltatják meg talán először jól ezeket a drámai hangokat. Jól áll viszont ez a stílus Csehovnak. Ditrói igazgatása alatt még nem, de Jób alatt színre kerülnek Csehov művei. A színészek két évtizedes naturalista rutinja gazdag realizmussá érik a csehovi drámák előadása közben. (1922-ben a *Három nővér* hatvanöttször, ugyanebben az évben Szép Ernő *Vőlegénye* tizennégyyszer, 1924-ben Szomory *Szabó-kyja* tizenkétszer megy.) „Egy misét láttunk, s templomi áhítattal távozunk a színházból”<sup>82</sup> De ennek a játékstílusnak az eszközeivel szólalnak meg a hú-

<sup>79</sup> Hevesi Sándor, *Az előadás, a színjátás, a rendezés művészete*, Budapest, Gondolat, 1965. 181.

<sup>80</sup> Bálint Lajos, *Vastaps*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1969. 57.

<sup>81</sup> Bálint Lajos, i. m. 65.

<sup>82</sup> Kosztolányi Dezső, *Színházi esték I.* (szerk. Réz Pál), Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1978. 331.

szas, harmincas évek ügyes tollú sikerszerzői is, Szemes Béla, Bús Fekete László stb.

A Magyar Néphadsereg Színháza, igaz, csak egy rövid időre, számúzi a polgári világ eleganciáját. Talán egyik legrégebbi vígszínházi előadásfelvételünk Lavrenyov *Leszámolás* című darabjának néhány részlete 1953-ból.<sup>83</sup> Görbe János elszánt matróza átszellemült arccal, hősiesen képviseli a nép hangját. Harsány, forradalmi és kellőképpen patetikus. A színház, mint eszmék szócsove. A színház politikai állásfoglalás, a közös ügy győzelmének látványos terepe lesz. A színészeket immár nem csak egyéni igazságuk motiválja, hanem a közösség igazságának ikonszerű megjelenítése is a feladatuk. A vígszínházi naturalizmus és a szocialista realizmus egyedi és bizarr szimbiózisáról így szól Somló István, 1960-as igazgatói beiktatási beszédében: „Ismerjük, sokszor, sokhelyen vitattuk a naturalista színjátszás túlhaladottságát, az élet mozgásából következő változás foglatatában (...) de meggyőződésem, hogy a mi realista színjátszásunk stílusban merészebb törekvéseiben a naturalista test jobbik emléjéből szívta a tápláló anyatejet.”<sup>84</sup> A vígszínházi tradíció azonban csakhamar házon belül kerül konfliktusba a szocialista eszmények színházával, mind műsorpolitika, mind játékstílus jegyében. Esett már szó az 1957-es Molnár-premierről, és ahogy a Vígszínház újra visszanyeri régi nevét, egyre több Molnár darab, és vele együtt a természetes vagy legalábbis a természetesség látszatát keltő, naturalista hang is visszakeredezkedik a színpadra.

A korszak emblematisz előadása az 1966-os *A testőr*, Várkonyi Zoltán rendezésében. „Finomság, irónia, elegancia. A polgári színjátszás csúcstát jelentette.”<sup>85</sup> De játszik a színház Feydeau-t is, óriási sikerrel. A pesti közönség ártalmatlan, de mégis jelentős forradalmi ezek az előadások, a színészek játékstílus, maga az összekacsintás, a polgári múlt héttől tízig tartó demonstrációja, a diktatúrában.

Horvai István Csehov-előadásai alakítanak újra a vígszínházi játékstíluson. „Előadásainak szereplői nem belenyugodva, megrendülve szenvedték el, hanem lázadóva, majd vereséget szenvedve élték végig színpadi sorsukat, s ez a küzdelem nem nélkülözötte az ironikus, szélsőségesen tragikomikus elemeket sem.”<sup>86</sup> Ahogy Ditrói előkészíti Jób Cse-

hovjait, úgy készítik elő Várkonyi, majd később Marton László könnyedebb hangvételő, társalgási hangot használó rendezései Horvai Csehovjait. A naturalista színjátszás ismét megteremti (újra csak házon belül) az egyre árnyaltabb realista színjátszás lehetőségét. Újra előtérbe kerül a színész személyisége. A Várkonyi-korszak legendás színészióriái, Páger, Darvas, Ruttkai stb. magas mester-ségbeli tudással és hangsúlyos személyiségük erejével legitimizálják és érvényesítik Csehovot és Feydeau-t is. De nagy elődjéhez, Hegedűshöz hasonlóan, Darvas is bukik shakespeare-i hősszerepben, az 1974-es *Antonius és Kleopátra* csúfos kudarc. (De nem siker ez a darab még egy generációval később sem, 2002-ben a Pesti Színházban, Eszenyi Enikő és Kamarás Iván párosával.) Tovább árnyalódik a játékstílus Örkényvel, Gombrowicz-csal, Max Frisch-sel, vagy a naturalizmust az igen erőteljes költőiség felé terelő Krúdy-adaptációkkal, melyek rendezője Kapás Dezső.

A mind szélesebb műsorkínálat a nyolcvanas, kilencvenes évekre teljesen megszünteti a naturalista játékmód egyeduralmát. De váratlanul, az újjáépített színház nyitóelőadásában megjelenik egy addig előzmények nélküli, és azóta is utód és folytatás nélkül álló színjátéktípus. Mozgásszínjáték, adja hírül a színlap. Az *Össztánc* (1994) című előadás a mozdulatok és a gesztusok, a térformák, és tánclépések nyelvére alakítja át a sok évtizedes prózai hagyományt. A naturalizmus és a realizmus a jelmez, a kellékek és a hatásosabb, nagy díszletelemek (például az 56-os kép teherautója) révén is jelen van a színpadon. Verbális kommunikáció nélkül születik újjá a vígszínházi stílus. És nem csak a színészi játékstílus. Ereje teljében áll előttünk az összjáték, a csapatmunka, a cselekvések összehangolásának vígszínházi tradíciója. A francia bohózatok „ajtón ki-ajtón be” típusú, jól szervezett mozgásstruktúrája éled újra a színpadon, bár itt nem a féltékeny férj az üldözö, hanem maga a történelem. A jelenetek hol intimek, hol teátrálisak, jól megfér egymás mellett a háborúból hazatérö, sérült katona és az öt már nem várö, új élettársat találó feleség kifeszített, vibráló pillanata, és a Coca-Cola-mámor hatvanas évekbeli groteszk tömeghisztériája. Az előadás nem túri a lötyögést. A testeket és az ideg-

<sup>83</sup> Kurutz Márton–Nagy Balázs (vál.), *A Vígszínház filmdokumentumai*, OSZMI Archivum, 1996.

<sup>84</sup> Lengyel György, *Színházi emberek*, Budapest, Corvina, 2008. 189.

<sup>85</sup> Radnóti Zsuzsa a Vígszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2009. február

<sup>86</sup> Radnóti Zsuzsa, Horvai István Csehovja, in uó. (szerk.), i. m. 97.

rendszereket egyaránt igénybevevő fizikai megterhelés, a pontos koreográfia és az ebből eredő egymásra utaltság nagyon erős – nem találok jobb kifejezést – teátrális energiát képvisel. Az *Össztánc* szavak nélküli összjátéka a régi Vig legendás összjátékának méltó folytatója.

A naturalista színjátszási hagyomány nagyon sokszor zsákutcába is jut, elsősorban klasszikus művek színrevitelekor. Az egyes szám első személyű megszólalás „revelációja”, a természetes vagy talán már-már lezser dikció, a pergő dialóg és hétköznapi cselekvéssor nem feltétlenül tudja szolgálni például egy shakespeare-i királydráma színrevitelét. A színész egyénisége, kisugárzása, valamilyen sége ezekben az esetekben nem teremti meg az átjárást a különböző műfajok között. Kern András, a színház vitathatatlanul emblematis és máig népszerű színészegyénisége, nem képes legitimálni a vígszínházi játékművet a *III. Richárd*-ban. Kern megszólalása nyitja az 1990. október 28-i *III. Richárd* bemutatót, és öt hónappal később a *Játék a kastélyban* is.<sup>87</sup>

„York megszűnése rosszkedvünk telét  
Tündöklő nyárrá változtatta át.  
Családunkról már elvonult a köd  
S alámerült az óceán szívébe.  
Most homlokunkon győztes koszorú,  
Diadalemlék csorba fegyverünk,  
Vad riadónkból víg vacsora lett  
És édes dallam szörnyű indulónkból.  
Szelíden mosolyog a háború,  
Nem lovagol páncélos paripán,  
Hogy félénk ellenség szívét ijessze.  
Ehelyett fúrge lábakkal szökell  
A hölgy-szobákban léha lantzenére.”<sup>88</sup>

„GÁL Min gondolkozik olyan nagyon mélyen?  
TURAI Azon gondolkozom, hogy tulajdonképpen  
milyen nehéz egy színdarabot elkezdni. Mind-  
járt a darab legelején, mikor elkezdődik, bemu-  
tatni a főszereplőket.

ÁDÁM Az nehéz is lehet.

TURAI De még milyen nehéz. Elkezdődik az elő-  
adás. A nézőtér elcsendesedik. Színészek lép-  
nek be a színpadra és kezdődik a kislődés. El-  
tart egy örökkévalóságig, néha pláne egy egész

negyedóráig, amíg a publikum megtudja, hogy  
melyik kicsoda és mit akar.”<sup>89</sup>

Az ekkor 43 éves színész idegrendszere, tehetsége, színházi és színészi tapasztalata mind a két darab előadásánál ugyanaz. A hatás különböző. Ditrói álma egy klasszikusokat is közvetlenül, emelkedetten, de hitelesen megszólaltató színjátszási stílusról ezidáig nem valósult meg a Vígszínházban. A klasszikus vígjátékok esetében más a helyzet. A vígszínházi klasszikus vígjátéki színrevitelek (*Ahogy tetszik, Sok hűhó semmiért, A legyező, A kertész kuttyója, Négy lába van a lónak, mégis megbollik, Képzelt beteg, Úrhatnám polgár, Tévedések vígjátéka*) döntően igen sikeresek, de ezekben az esetekben egy naturalizmustól sokkal régebbi színészi hagyomány keveredik a vígszínházi játékhagyománnyal, a commedia dell'arte harsány, vásári, szélsőséges hangvétele. Nemes és alantas értelembe is vett ripacséria. A klasszikus darabok színrevitelének mérlege sikeresség, kritikai fogadtatás, színészi megvalósítás szempontjából is igen változatos, legkevésbé sem mutatja, legkevésbé sem engedi láttatni egységes színjátszási stílus képét.

A Vígszínház az elmúlt két évtizedben a lehető legszélesebb skálán választ a magyar és külföldi drámairodalomból. Játsszik *Oidípust* és *Hamupipóket*, *Fekete Pétert* és *Godot-ra várva*, *Sok hűhó semmiért* és *Lear királyt*, *Revizort* és *Tötéket*, *Nórát* és *Kurácsi mamát*, *Egy csók és más semmit* és *Karamazov testvéreket*. Megbukik a *János vitéz*, de sikeres a *Stuart Mária*, jelen van Carlos Murillo és Lope de Vega is, színre kerül kilenc Shakespeare és egy Neil Simon. A Vig ma egyfelől a színészi megnyilatkozás sokfelé nyitott terepe, másfelől egy színjátékbeli viszonyítási pont nélkül maradt népszínház, ahol a változatos feladatok változatosan alakítják a színészeket. Gyakran említik a színház legutóbbi előadásai kapcsán a vígszínházi stílus hiányát. Meggyőződésem, hogy ilyen széles repertoár mellett, ilyen különböző rendezői jelenlétekkel (erről bővebben a következő fejezetben), egységes játékmű nem is létezhet. A mélyebb problémát abban látom, ha ez a sokféleség egy-egy előadáson belül is megjelenik. A XXI. század elejének vígszínházi előadásaira, ha – ne legyünk igazságtalanok – nem ritkán hordoznak is különleges színészi értékeket,

<sup>87</sup> *A III. Richárd*-ban (rend.: Marton László) Glostert, a Molnár Ferenc darabban (rend.: Szinétár Miklós) Turait alakította Kern András.

<sup>88</sup> Vas István fordítása

<sup>89</sup> Gál szerepét Balázs Péter, Ádámot Oberfrank Pál játszotta.

általánosságban jellemző Molnár Gál Péter tömör mondata, a 2008/2009-es évad nyitó előadása (Hel-tai: *Tündérlaki lányok*, rend. Valló Péter) kapcsán: „Ki-ki játszik, ahogy tud.”<sup>90</sup>

### **Rendezői és színházvezetői tradíciók**

**E**zt a fejezetet a Vígszínház színházvezetőinek és rendezőinek szentelem. A Vígszínház Ditrői Mórral új fejezetet nyitott a magyar rendezés történetében. Az általa megteremtett színházvezetői és rendezői magatartás, szerep és feladatkör generációkon keresztül folyamatosan öröklődött a színházon belül. Nem kívánom a vígszínházi, természetesen csak vázlatos és a maga módján ugyancsak szubjektív rendezéstörténetet külső kontextusba helyezni, pusztán csak arra szeretnék rávilágítani néhány rendezői személyiségen és módszeren keresztül, időnként ismét csak nem tartva az időrendet, hogy melyek a fő rendezésbeli vígszínházi princípiumok, változtak-e és ha igen, hogyan a rendezővel szemben támasztott követelések. Hogyan látták a színészek saját rendezőiket, hogyan öröklődnek instrukciók és rendezői magatartások? A főrendezés, mint hagyomány, avagy ki jegyzi a darabot, és ennek mekkora a jelentősége?

A Vígszínház nyitó pillanatában a színház élén, művészeti igazgatóként Ditrői Mór áll, rendezői elsősorban Mátrai-Betegh Béla, Péchy Kálmán, később Szilágyi Vilmos és a színház színésze, Góth Sándor. A rendezői munka ezekben a dinamikus és gyors években, mikor két-három hetente követték egymást a bemutatók, többnyire a következő munkamegosztáson alapult. A darabok előkészítése, majd a szereposztás után, aminek egyedüli felelőse Ditrői volt, a rendező szűk két hét alatt elrendezte a darabot, komoly és alapos előkészítéssel lerendelte, és „leemlékpróbázta” az előadást, begyakoroltatta a mozgásokat, berendezte a színpadot és az összehangolt cselekvéssort addig trenírozta, míg az tökéletesen nem ment. Munkája kisebb részben művészi munka, elsősorban gyakorlati előkészítés, megbízható szakmaisággal elvégzett lebonyolítás. Tíz-tizenkét nap alatt olyan állapotba juttatta az előadást, ami akár már mehetett is volna, de ekkor következett általában az a hét,

amikor a főrendező megérkezett a próbára és minden esetben rajta hagyta kézjegyét a készülő produkción. „A cizellálás hete”-ként jellemzi ezeket a napokat Bárdi Ödön, később egyébként maga is rendező, számtalan eredeti produkció húszas évekbeli felújításának, új betanulásának színpadra állítója. (Ma nagyon gyakori, hogy ezen a „cizellálás hetén” a készülő produkció, mai fogalmaink szerinti rendelkezőpróbája sem ért még véget, a színészi szövegstudás többnyire hektikus, de gyakran nem éri el az 50%-os szintet. Bárdi szerint a teljes darab szövegbiztonságához elegendő 18 próba, ma előfordul, hogy 18 próbanapból egy színész egy-két alkalomnál többször nem kerül színpadra.) Ezek azok a bizonyos egy hetek, amelyekről számtalan legenda, számtalan anekdota születik, ezeknek a heteknek a hatékony munkája alakítja ki a vígszínházi Ditrői-kultuszt. „Kíméletlen kézzel és nem a legkedvesebb modorral, amint színészt beigazítja a helyes érző és nézőpontba – akárhányszor láttam. Bizonyos, hogy az emberi méltósággal ilyenkor nem bánik valami csínján és ő maga, éppen nem divatos télikabátjában, borotvátlan képével nem valami vidám jelenség. Babonásan ragaszkodnak hozzá és hisznek benne.”<sup>91</sup> Rendezőihez hasonlóan, akik, habár a színdarabok sablonjai és helyzetei gyakran igen hasonlóak, mégis emberfeletti munkát végeznek két hét alatt, Ditrői szintén gyorsan dolgozik. Próbái intenzívek és hatékonyak. A jeleneteket sűrűn ismételték, egybehangzó vélemények szerint Ditrői a lehető legtömörebb és legvilágosabb instrukciókkal vezette a színészeit. A gyorsaság, amelyet az állandó bemutatókényszer, az üzleti motiváció is eredményez, kreativitásra és színészi képességeinek maximális kihasználására serkentik a színészt. Ditrői tempója nem más, mint a gyakorlati színházba vetett hit. A színész munkája alapvetően gyakorlati és nem elméleti, „a gyakorlat az elsődleges, az elméletnek a gyakorlat során kell érvényt szerezni.”<sup>92</sup> A gyakorlat pedig a színész számára nem feltétlenül kellemes. Ditrői tömör, ám szenvedélyes, egyenes beszédű, a helyzet és a karakter igazságáért a durva megnyilatkozásoktól sem idegenkedő főrendező. Próbáin gyakori a sírás és a sértődés, de a siker őt igazolja. A színészek időről időre újra felismerik, hogy Ditrői kí-

<sup>90</sup> Molnár Gál Péter, *Tündérlaki lányok*, *nol.hu*, 2008. október 2. <http://www.nol.hu/kultura/cikk/509114/> letöltve: 2008. november 5.

<sup>91</sup> Bródy Sándor, *Komédia*. Ditrői, Budapest, 1911, idézi Mészoly Tibor in uő. i. m. 26.

<sup>92</sup> Bródy Sándor, i. m. in Mészoly Tibor, i. m. 27.

méletlensége az ő érdeküket szolgálja. Ditrói rendezői munkamódszere abban különbözik elődeitől, hogy míg azok a szavalást, a dikciót instruálták, addig Ditrói a belső igazságot kéri számon a színésztől. A Ditrói-féle instrukció inkább arra irányul, hogy mit ne csináljon a színész, hogyan legyen egyszerűbb, emberibb, közvetlenebb, ahelyett, hogy hogyan legyen több, emelkedettebb stb. Gyakran a sűrű ismételtetés által kiváltott indulat eredményezte az őszinte, saját hangot („a színész egyénisége az igazi érték”), amit Ditrói hallani akart, és amelyet a színész az újbóli ismétlések során rögzíteni tudott. Hogy a Ditrói megjelenése előtti hetekben konkrétan mi történik a vígszínházi próbán, arra Gajdó Tamás Mátrai Betegh Béla rendezőpéldányát (Beöthy László: *Béni bácsi*, bemutató 1896. augusztus 18.) és annak elemzését hozza fel példaként. A rendező a játéktér alaprajzán minden helyet külön számmal jelöl és a számok alapján (a számokat a színpadra is felíratta) mozgatta a színészeket és a jelentős számú statisztériát. Bárdi Ödön így emlékszik erre a próbafolyamatra: „Mátrai Betegh Béla újítása szerint a színpadon számot kapott minden ajtó, ablak és minden olyan bútor, amellyel dolgunk akadt a darabban. Mátrai tervez, Hegedüs végez, Gyulánk titokban összekeverte a számokat.” (A színészek természetesen jó partnerek, mindenki készségesen végrehajtja a példányból egyáltalán nem felnéző rendező instrukcióit, és ül, szalad, bújjik, bejön teljesen képtelen helyeken.) „Mátrai tajtézik, szidja a kellékest, aki összecserélte a számokat. Csak akkor értette meg a huncutságot, amikor színészeiből végül kitört a harsány nevetés. Így került a nagyszerű újítás a lomtárba.”<sup>93</sup> A fenti példa arra világít rá, hogy a színházi anekdota mennyire szerves része a színháztörténetnek, és arra is, hogy a betanítást végző rendezők is folyamatosan kísérleteztek a hatékonyabb és gyorsabb munkavégzés érdekében, de valószínűleg többnyire megmaradtak a „hagyományos”, színészcentrikus rendelkezésnél, emlékpróbánál. És arra is, hogy adott esetben az utolsó héten Ditróinak az összjáték és a cselekvések koordinálásában is döntő szerepe volt, ha rendezői ebben nem jártak maradéktalan sikerrel.

Ditrói neve sosem szerepelt egyetlen színlapon sem, mégis, a visszaemlékezések szerint minden

produkcióban benne volt a főrendezői keze. A hagyomány, amit a Ditrói korszak teremt, az elrendezés és a főrendezés egyensúlyának hagyománya.

Ebben a korszakban kezdi vígszínházi tevékenységét Jób Dániel. 1909-ben jelentkezik első önálló rendezéssel, Lengyel Menyhért *Taifun* című darabját állítja színpadra. Jób az irodalom és az újságírás felől érkezik a színház világába, méltatói kifejezetten tehetségesnek látják az indulást, mégis úgy dönt, hogy a színházat választja, és egy Reinhardt mellett töltött berlini tanulóév után jelentkezik a Vígszínháznál. Annál a színháznál, melynek előadásairól többször írt kritikát a Magyar Hírlap hasábjain. „Ditrói szívesen látott maga mellett olyan rendezőt, aki addigi bírátaiban meggyőzte arról, hogy ízlésében és igényeiben megérti az ő törekvéseit.”<sup>94</sup> Az első rendezés, amelyben még a színház egyik rendezéssel is foglalkozó színésze is segítkezik, eldönti Jób sorsát. A kritikák egybehangzóan az egekbe emelik, és a közönség is nagy sikerrel fogadja a darabot, 101-szer játsszák. Lengyel költői, érzelmgazdag és egzotikusan romantikus darabja a Jób-rendezés után indul el a világhír felé. Szerencsés találkozása az 1909. október 30-i premier új magyar drámának, fiatal, tehetséges rendezőnek, egy egyre inkább összekovácsolódó társulatnak és a darab díszleteit tervező képzőművésznek (ez az első eset, hogy magánszínház iparművésszel készítette a díszletét), Falus Eleknek.

Jób inntől kezdve közel negyven évig meghatározó alakja a Vígszínháznak, a rendezőből a húszas évek kezdetétől művészeti igazgató, Ditrói utóda lesz. „Nagy tehetségű, érdemes igazgatója ő a színház kitűnő gárdájának, miről a magas nívón álló előadások tanúskodnak. Erőssége: a kiváló ízlés, művészi ösztön, öntudatos, biztos, kritikai érzék.”<sup>95</sup> Több kortársa viszont hibájának rója fel, hogy munkatársaival szemben gyakran lenéző, cinikus, fölényes hangot üt meg. Nemritkán sértően fennhéjázó és nagyképű. Rendezései viszont szinte kivétel nélkül sikeresek. Ő már nem húzódik háttérbe, mint Ditrói, neve rendszeresen megjelenik a színpadon. Jób Dániel rendezői habitusára és rendezői módszerére, módszereire néhány kortársi visszaemlékezésből következtethetünk. Somló István, Bárdi Ödön, Bálint Lajos anekdotái őrzik valamelyest írásban Jób emlékét, de életműve tulajdonképpen még

<sup>93</sup> Bárdi Ödön, *Thália mosolya*, Budapest, Gondolat, 1960. 147.

<sup>94</sup> Bálint Lajos, *Karzat és páholy*, Budapest, Szépirodalmi, 1967. 152.

<sup>95</sup> Ditrói Mór, i. m. 158.

feldolgozatlan, nem született róla semmilyen összefoglaló mű. Hadd idézzek most, kissé töredékesen, egy új, ma is velünk élő elsődleges forrást, Bárdy Györgyöt (87), aki 1946 és 1949 között a Jób-féle Vígszínház tagja volt.

„nem tudom, az okát, de nagyon szeretett engem. Maximálisan felkarolt, elhalmozott jobbnál jobb szerepekkel. Rendkívül jellemző volt rá az a kijelentése (mondta Csortosnak és társainak is) *Mondd, hülye vagy?* Ebben rettenetesen sok pozitívum volt, többek között az, hogy ő egy hatalmas ügyet, egy-két szóval tett helyére. Nem volt körmönfont, okoskodó, egy-egy közérthető, világos mondattal csodát művelt. Ez volt az ő nagy tudománya. Nagyon szerette a színházat. (...) Bárki játszott boldogan, akármilyen kicsi epizód szerepet Jób irányításával. (...) Volt egy soha nem felejthető mondata Jób-nak, lehet, hogy ő is valamelyik elődjétől örökölte, ma is élénken él bennem, mikor azt mondta, *Szaloniaisan mozogni, össze nem ütközni!* Ami lényegében azt is jelentette, hogy semmi okoskodás, semmi túlkomplikált instrukcióadás! Határozottan utálta az elemzést, az ügynevezett asztali próbát. Mégis minden tökéletes volt, és színész és embercentrikus. (...) Jóformán havonta voltak a premierek, nem volt elemzés, az ösztönökre, a színészi ösztönökre bízott mindent. Hihetetlenül keveset beszélt, egy mondattal helyre tett egy egész felvonást. (...) Volt rendezés közben egy fontos mondása: *Nem fontos, hogy jó legyen, az legyen!* Mindenkire rábízott mindent, és ha úgy érezte, a végén egy kicsit cizellált.”<sup>96</sup>

Szinte napra pontosan ugyanannyit, mint Ditrói, tíz-tizenkét próbát bízott a rendezőire. (A Jób-korszak leginkább foglalkoztatott rendezői: Góth Sándor, Tarnay Ernő, Bródy Pál, Hegedűs Tibor, Szabolcs Ernő.) Végignézte a neki szánt próbát, majd egy cigarettaszünet után elkezdte próbáltatni a már majdnem kész előadásnak egy öt-hat perces jelenetét. „Megérezte – és érzéseiben csak nagyon ritkán tévedett –, hogy az a bizonyos 5–6 perc viszi tovább, viszi előre a darabot.”<sup>97</sup> Egyértelmű követője volt mindenben a Ditrói-féle hagyománynak. Gyakorlatban sajátította el a szakmáját, a pontos, lényegre törő, kifinomult izlésű rendezői és főrendezői munkát. Nem tért el, nem is akart eltérni, és nem is térhetett el (előbb Faludiék, majd Blu-

menthal és Roboz nyomására és persze a két háború közti nehézségek szorítása és kényszere közegette) a Vígszínház polgári, magas színvonalon szórakoztató trendjétől. De lehetőségeihez képest bővítette is a vígszínházi kínálatot: Jób rendez először Csehovot Magyarországon. Ditrói kapcsán, a róla szóló fejezetben még felvetődhetett a kérdés, aminek volt is realitása, mi lett volna, ha a Nemzeti élére kerül? Jób esetében ez a feltevés nem merül fel. Ő már maga a vígszínházi hagyomány, Hegedűs Gyula a „zakosszínész”, Jób az igazi „zakórendező” (Bárdi Ödön kifejezései.) Mindkettőjük tehetsége és képességei a Vígszínház falai között tudott igazán kiteljesedni. „Mindketten jó helyen voltak a Lipót körúton.”<sup>98</sup>

A Ditrói és a Jób korszak (1896–1948) szinte töretlen ötvenkét éve (hogy tartsuk magunkat a színháztörténeti hűséghez, akkor meg kell említenünk azért Faludi Jenő 1917-től 1921-ig, Harsányi Zsolt 1938-tól 1943-ig és Hegedűs Tibor 1943-tól 1944-ig tartó igazgatását), ahogy látjuk, főbb vonalaiban egységes és egymásra épülő rendezői világot és rendezői hagyományt teremt. A művészigazgatók szellemisége határozza meg a színház arculatát, a főrendezői minőségben is tevékenykedő igazgató igazából mindent a saját képére, és ezzel együtt a színház képére formál. Az előadást, az előadás szerzőiségét így elsősorban (bár a kritikák szentelnek, többnyire pozitív egy-egy mondatot főleg Jób rendezői munkájának) a színháznak tulajdonítják. Az előző fejezetben tárgyalt vígszínházi stílus hozzávetőlegesen egységes képe annak is tulajdonítható, hogy Ditrói és Jób mint egyszemélyes intézmények a vígszínházi mise-en-scène-t személyiségükön és rendezői attitűdjükön keresztül egységesítették.

A Jób korszakban, 1927-ben mindössze öt-hat éves színészi és rendezői gyakorlattal a háta mögött szerződik a Vígszínházhoz Hegedűs Tibor. 1943-ban egy évre a színház igazgatója is lesz, de rendez még a Magyar Néphadsereg Színházában is az ötvenes évek közepén. Azért emelem ki ezt a kissé méltatlanul elfelejtett színházi embert a „névtelen” vígszínházi rendezők közül, mert többek közt az ő személye a hid a Jób-féle polgári színház és a hatvanas években kezdődő Várkonyi korszak között, és azért is, mert a vígszínházi igazgatók közül, leszámítva a Ditrói emlékirataiban meghúzódó néhány oldal-

<sup>96</sup> Bárdy György a Vígszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2009. március.

<sup>97</sup> Somló István, *Kor és pályatársak*, Budapest, Magvető, 1968. 56.

<sup>98</sup> Bárdi Ödön, *A régi Vígszínház*, Budapest, Táncsics, 1957. 58.

nyi színház-teoretikai fejtegetést, egyedül ő hagyott hátra maga után kifejezetten színház- és színészméleti munkát. *A színész, a színpad és a hangosfilm* című kötet 1942-ben lát napvilágot. (Nem sorolom ide Magyar Bálint két kötetet, mert Magyar bár igazgatót, de soha sem rendezett, és írásai elsősorban színháztörténeti munkák.) A könyv főbb elemeiben a Sztanyiszlavszkij-iskola irányát követi. Hegedűs a harmincas évek végétől tanít a Színiakadémián, könyve jelentős része színészpédagógiai munkásságának tapasztalati összegzése. „Nem a nagy múltú színészek kedélyességével oktatott, hanem a gyakorló színházvezető igényével, a fegyelmezett színpadi munka követelményeivel ismertetett meg.”<sup>99</sup> Különös hangsúlyt helyez a test lazaságára, az izmok ellazítására, nem tesz egyenlőséget a felfokozott érzelmi állapot és a feszült fizikum között. Elkerülendők a rutinszerű, indokolatlan gesztusok, a sablonosság. Mindig mindent indokolni, kívül és belül egyaránt. „Őszintén játszani annyit jelent, mint helyesen, logikusan, összefüggően játszani: a szereppel összhangban gondolkozni és érezni!!!”<sup>100</sup> A rendezőt mint az előadás ritmusának (nem tempójának!) fő felelősét írja le, akinek az alkotás során három nagyon fontos, egyenértékű emberi tényezővel kell számolnia, az íróval, a színésszel és a közönséggel. De a legtöbb mégis a színésszel való kapcsolaton múlik. „A rendező szeresse a színészt, még akkor is, ha ez egy kissé tragikus érzéssel jár együtt, a lemondással. Mert hiszen a beteljesülés pillanatában, a legszebb pillanatban lép vissza és oszlik el a háttérben. A rendező, a színészben egy kicsit élő magát szereti; ő mindent odaadott, és a színészt viszi a lámpák elé, hogy megcsillogtassa mindenki előtt. (...) A rendező, a színház művészi lelkiismerete.”<sup>101</sup> Hegedűs rendkívül termékeny rendező, egy időszakban szinte nincs olyan produkció, amit ne ő rendezne a Víghben. Könyve elmélet, de mögötte napi szintű, folyamatos gyakorlati tapasztalat húzódik meg. Hegedűs Tibor könyvének újrafelfedezése fontos, hiánypótló jelentőséggel bírhatna a hazai színházi szakirodalomban.

A Magyar Néphadsereg Színházának első éveiben igazgatók, rendezők, főrendezők meglehetősen sűrűn váltják egymást. Politikai okokból kine-

vezettek és ugyanilyen okokból félreállítottak. Hadd idézzem most ezeknek az éveknak a tanúját, Farkas Antalt (87), aki ma is színházunk tagja: „1951. augusztus 1-től Várkonyi elkezdte szerződötteni a csapatát, és ősszel engem is, ösztöndíjjal (450 forint havonta), hogyha 1952-ben majd végzek az akadémián, akkor ide kell, hogy jöjjenek. Őt hamar áthelyezték Majorhoz a Nemzetibe, a hatvanas évek elején jön majd csak vissza mint főrendező, mint minden. Első igazgatóm, Horváth Feri színész és kommunista. 1945-től igen nagy kommunista. Szeretett szavalni, de nagyon rossz színész volt, láttam a Nemzetiben Majornál. Aztán jött Ladányi Ferenc, aki tanárom volt a főiskolán, beszédtechnikát tanított. Színész volt, egy jó közepes vidéki színész és jelentős kommunista az első perctől kezdve. Utána jött Magyar Bálint, eleinte főtítkár volt, majd igazgató. Életem legnagyobb sikere az ő igazgatása alatt volt, *Teaház az augusztusi holdhoz*, Gregolits örmester, 1957-ben. Nagyformátumú, nagy tudású, tehetséges ember volt, a színészei rajongtak érte. Emiatt a darab miatt távolították el a színháztól, úgy tudom. Az amerikai megszállásról szóló darab áthallásait értette a hatalom... Embertelen nagy sikere volt a darabnak egyébként, mindenki látni akarta. 1957 októberében mutattuk be, ment 58 tavaszáig, amikor is Magyar Bálintot elküldték Szocsiba nyaralni, mire visszajött, már nem ő volt az igazgató. Goda Gábor következett, vele talán nem is találkoztam. Aztán jött Somló István, aki arról nevezetes, hogy ő építette a liftet. Ebben az időben neveztek ki főrendezővé Kazán Istvánt, remek rendező volt, ő használta például először a forgószínpadot Magyarországon ebben az amerikai darabban (Patrick, John, *Teaház az augusztusi holdhoz*). Kemény kezű, akaratos ember volt. De rendezett a Kazimír, aki nem bírt sokáig, csak beosztott rendező, csak második maradni, kért, kijárt, kikönyökölt és kapott egy saját színházat.”<sup>102</sup>

A zavaros időszak kétségtelül legjelentősebb alakja Magyar Bálint. „Ma úgy tűnik, hogy műsorpolitikájával ő készítette elő, hogy a Néphadsereg Színházából Vígszínház lehessen ismét, de utólrta a korukat megelőzők végzete, erényeit hibának vélték.”<sup>103</sup> A korszak igazgatói török meg először

<sup>99</sup> Szatmári István, *206-os öltöző*, Budapest, Codex Print, 1999. 172.

<sup>100</sup> Hegedűs Tibor, *A színész, a színpad és a hangosfilm*, Budapest, Írás, 1942. 27.

<sup>101</sup> Hegedűs Tibor, i. m. 129.

<sup>102</sup> Farkas Antal a Vígszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2008. december.

<sup>103</sup> Szatmári István, i. m. 192.



azt a hagyományt, hogy a színház élén rendező áll, Magyar Bálint sem rendez, csupán igazgat. De nem rendez a többi kinevezett, színész, író, újságíró sem. Kialakul az a vezetői struktúra, miszerint a színház élén egy felülről kinevezett, a hatalomhoz lojális, a hatalmat képviselő személy áll, mellette működik egy gazdasági igazgató és egy főrendező.

1962-ben nevezik ki az akkor már újra a régi nevét viselő Vígszínház élére Lenkei Lajost, és ekkor szerződik vissza Várkonyi Zoltán mint főrendező. Lenkei tipikus háttérember, adminisztratív terheket vesz csak le Várkonyi válláról, aki művészeti kérdésekben teljesen szabad kezet kap. Lenkei halála után Várkonyi veszi át a színházat, és haláláig, 1979-ig ő látja el az igazgató-főrendezői teendőket. A tizenhét évig tartó Várkonyi-korszak a színház történetének csúcsteljesítménye.

Bár a Vígszínház 1945 utáni története lényegében megíratlan, a Várkonyi-korszakot mégis viszonylag sokan elemezték, méltatták. A színház kulturális és kommunikatív emlékezetében is elevenen él, hiszen a Vígszínház jelenlegi társulatának jó néhány tagját még Várkonyi szerződtette. (Néhány név: Halász Judit, Tahy-Tóth László, Lukács Sándor, Kútvölgyi Erzsébet, Bárdy György, Venczel Vera, Hegedűs D. Géza, Kern András, Szegedi Erika.) Némelyiküket igen különös körülmények között. (Az alábbi anekdotát azért közlöm, mert nagyon jól jellemzi azt a „stílust”, amellyel Várkonyi közlekedett a színészei között, és amellyel többségüket egy életre magához és a Vígszínházhoz láncolta). 1978-ban másodjára rendezte a Pesti Színházban Weingarten *A nyár* című darabját, egyik szerepben Pap Verával. A premier-előadás végén, amikor a rendezés szerint megszólalt egy valcer, Várkonyi váratlanul felkérte táncolni a végzős főiskolást és a fülébe súgta: „Szeretném, ha a következő évadtól a Vígszínház tagja lenne!” Elegáns premierajándék! Várkonyi képes volt a saját egyéniségéhez formálni a színházat, előbb a Víget, majd 1967-től folyamatosan a Pesti Színházat is, ahol elsősorban korábbi színházának, a Művész Színháznak friss szellemű, a legújabb kortársi törekvéseket képviselő darabokat színe vivő hagyományát vite tovább.

Bár Várkonyi alatt egy állandó és erős rendezői gárda működik, mégis képes arra, elődeihez, Ditrőihoz és Jóbhoz hasonlóan, hogy egy személyben

meghatározza a színház karakterét. Várkonyi sokoldalú művészszemélyiségével gazdagítja a Vígszínházat meghatározó vezetőket, rendezőket hagyományát. „Újságírónak író volt, írónak költő, költőnek újságíró, írónak bölcsész, bölcsésznek művész, rendezőnek színész, színésznek literátor, literátornak színházi ember, színházi embernek filmes, és filmesként mindig megmaradt színházi rendezőnek.”<sup>104</sup>

Több nyelvet beszél, jó kapcsolatokat ápol külföldi színházi ügynökökkel, elkötelezetten nyitott a magyar és a külföldi kortársi hangra egyaránt. A vígszínházi publikum türelmetlenül és folyamatosan követeli az újdonságot, és Várkonyi ezt szállítja is, úgy üzleti, mint művészi megfontolásból. Várkonyi, aki „részben diplomatikus volt, rendkívül okos is volt, és ezzel együtt szent és sérthetetlen minden elképzelése, mert akkora tekintélye volt, és az eredményei őt igazolták”,<sup>105</sup> egy olyan színházat működtetett a puha diktatúra éveiben, ahol a legfrissebb avantgárd, a külföldi sikerek teljes egyensúlyban keveredtek a hagyományos színházzal, adott esetben a Vígszínház hagyományaival. „Légy modern!”, hallja és értelmezi Várkonyi is a vígszínházi megnyitó szavait, de pontosan tudja azt is, hogy a modernséget, az újdonságokat, a Vígszínházban (!!!) nem lehet radikálisan tálni, az új színházi holmi nem különbözhet gyökeresen a már megszokott, elfogadott, kedvelt színházi árucikktől. Színháza a szórakoztató népszínház és művészszínház keveréke, kihasználva a kor színházi közönségének az érzékenységét az iróniára, a kettős beszédre, az összekacsintásra. Tehetséges és teatrális színházi kínálata azért is kivételes, mert a közönségnek egyszerre tudja nyújtani a műveltséget és a műveltség érzését is, a kultúrát, vagy KULTÚRÁT, így csupa nagybetűvel és a kulturáltság illúzióját is.

Ditrői huszonegy éves tevékenysége alatt kemény kézzel létrehoz egy új társulatot és meghonosít egy színjátékstílust, de vallomása szerint nem tudta igazán azt a fajta színházat művelni, amihez szerinte tehetsége és elhivatottsága lett volna. Jób Dánielben már nem feszült ilyen ellentmondás, ő tudta és elfogadta, hogy kiknek és milyen típusú színházat kell csinálnia. Műsorán azonban, ha színháztörténeti tényként jelentős újítás is Csehov magyarországi bemutatása, elsősorban a két háború közötti viszonyok, és a közönség igényei miatt dön-

<sup>104</sup> Molnár Gál Péter, *Rendelkezőpróba*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1972. 256.

<sup>105</sup> Bárdy György a Vígszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2009. március.

tően nem változtathatott. A mindenáron a régihez való ragaszkodás miatt lépi túl az idő 1948-ban. Várkonyinál minden összejön. Játshat *Rómeó és Júliát*, farmerromantikás, szelíden lázadó *Képzelt riportot*, Molnárt, Tennessee Williamst, Illyés Gyulát. Feydeau-t és Örkényt. Színháza, amely mindig „tarka és jókedvű”,<sup>106</sup> önfelédten hirdeti egy szabad és öntörvényű alkotó, a játékban, az üzleti sikerben, a blódliben és a lírában egyaránt hívó színházcsinálói attitűdjét.

Ehhez persze rendelkezésére áll egy kivételesen erős társulat és egy erős és hatékony rendezői gárda is. Várkonyi tudatosan alakít ki egy színházhoz szorosán kötődő rendezői csapatot, 1962 és 1979 között a színház kb. nyolcvan bemutatóját szinte csak ő maga, Horvai István, Kapás Dezső, Marton László, majd Valló Péter rendezi. A főrendezői státusz és szerepkör megmarad, de sokkal nagyobb szabadságot kapnak a rendezők, mint korábban. Látszik ugyanakkor egy tendencia, miszerint Marton László rendezői a könnyedebb hangvételű darabokat, vígjátékokat és a zenés produkciókat, Horvai István többnyire Csehovval, O’Neill-lel, sűrűbb drámai matériával és kortárs drámaírók (elsősorban Csurka, Eörsi) darabjaival foglalkozik, Kapás Dezső a költői darabok színrevivője, legjelentősebb előadásai Krúdy-adaptációi, de kiveszi a részét ő is a kortársakból, elsősorban az abszurd és a groteszk felé hajló művek kerülnek az ő kezébe. Valló Péter a legfiatalabb és legújabb modern hang képviselője, Bond, Pinter, Gombrowicz darabjait rendezi. Várkonyi színházvezetőként és rendezőként is mindenevő, de világgosan fogalmazza meg a darabválasztási szempontjait. „Vonzódok az »izgalmas«, az »érdekes« színházhoz. Nem szeretem az epikus, irodalmiaskodó színházat! A színház cselekvő, aktív valami! Boldog vagyok, ha a közönség előadás után gondolkodni kezd azon, amit látott. De boldogtalan volnék, ha előadás közben nem jutna eszébe semmi! Azonnal az értelemre, az érzelmekre, az idegekre ható színházat szeretek csinálni. Nem kedvelem tehát a lassú áramlású, pszichologizáló műveket, amelyek a semmit próbálják úgy csoportosítani, hogy valaminek lássék.”<sup>107</sup>

A színház állandó, tulajdonképpen szabad kezű rendezői kara nagyban hozzájárul a szín-

ház művészi stabilitásához. Négy-öt ember folyamatosan a társulatban gondolkodik, ismerik a színészek képességeit, előző munkáikat, alakításait, tisztában vannak a művészi fejlődésükkel, ismerik és segítik egymás munkáját is. Várkonyi tehát továbbviszi az állandó rendezői kar hagyományát Ditróitól és Jóbtól, de ahogy a színház műsora szélesedik, és már nem lehet az előadásokat csak a „Szalonianus mozogni, össze nem ütközni!” vezényszóval felülrendezni, így a rendezői önállóság sokkal markánsabb, mint elődei alatt. Hogy nézett ki mégis a Várkonyi-féle főrendezés?

„Tíz nappal a premier előtt megjelent és benézett, nem beült, benézett. Belenézett az előadásba. Jegyzetomb, asszisztens nélkül. Ha rövid idő múlva kiment, minden rendben volt. Ha leült, melléült egy asszisztens, bár nemigen diktált. Ha egy megoldatlan szerepet látott, gyakran csak ennyit mondott: Kern! Magának ez nem lehet probléma! Szotyola, svájci sapka, fültőig húzva! És azzal kész lett. Magától értetődő. Ha gyengébb volt a darab, vagy csak egy bizonyos helyzet, megsegítette egy kis külsővel, ahol nem volt elég belbecs. Egy-egy szóval helyre tett egy egész alakítást, volt, hogy csak ennyit mondott: Béres! (Ilona) Kesztyű! Fel lehet venni, le lehet venni, oda lehet vele csapni, meg lehet fogni vele vagy a nélkül valamit. Így, szó szerint, kézbe adta a megoldást! Előfordult, hogy a darab struktúráján változtatott. Csurka István *Versenynap* című darabját próbáltuk, Horvai rendezésében. Egy pszichológus doktornót játszottam, ez az egy jelenetem volt az első felvonás végén a főszereplővel, Darvas Ivánnal. Éreztük, hogy rossz a jelenet, mindent kipróbáltunk, nem ment. A megnevezés próbán Várkonyi elegánsan, kissé blazírtan átszólta a néhány sorral arrébb ülő szerzőnek: Te, Csurka, hogy írtad meg ezt a jelenetet? Zsike, szólt fel nekem, úgy, hogy tudta, hogy csak ez az egy jelenetem van a darabban, baj lenne, ha ez kimaradna? Boldogan jöttem le a színpadról, és sokkal jobb lett az egész előadás e nélkül a jelenet nélkül. Egyáltalán nem tartottunk Várkonyitól, vártuk, mint a Messiást! Hátha jön egy szotyola, egy kesztyű, vagy egy megváltó »húzzuk ki«!”<sup>108</sup>

Marton László 1966-tól dolgozott együtt Várkonyival, előbb asszisztensként, később beosztott

<sup>106</sup> Molnár Gál Péter, i. m. 245.

<sup>107</sup> Várkonyi Zoltán interjú, in Szántó Judit (szerk.), *Várkonyi Zoltán emlékkönyv*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, Népművelési Propaganda Iroda, 1980. 111.

<sup>108</sup> Kútvolgyi Erzsébet a Vígszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2009. április.

rendezőként. Az utolsó Várkonyi-rendezést (Örkény, *Pisti a vérzivatarban*), halála miatt, már Marton fejezte be. Marton így emlékszik a rendező és főrendező Várkonyira: „Keveset beszélt, röviden és világosan. Természetesen alapvető elképzeléseit már az indulásnál mindenkivel ismertette, elsősorban az által, ahogy a darabot felolvasta. Azt hiszem, ebben utolérhetetlen volt. Úgy olvasott darabot, hogy felfogása voltaképp minden különösebb magyarázat nélkül világos lett. (...) Rendkívül világosan instruált, s aztán, ha szükségét érezte, ugyanilyen világosan mutatta meg, mire gondol. De rendező módon játszott elő, félt attól, hogy a színészek utánozni fogják, nem akarta, hogy csupa kis Várkonyi ugráljon a színpadon. (...) Az ő generációjában azt hiszem az utolsó volt, aki a nagy színészek mororosságai ellen is szólni mert. Gyakran parodizálta a beszédüket, de sohasem bántó módon. Mint ahogy különleges érzékenysége volt ahhoz, hogy sose sértse meg önérzetében egy darab rendezőjét, sose tűnjék úgy, mintha fölülrendezné. A színészek előtt nem mondott a beosztott rendezőnek kényes dolgokat, próba után négy szemközt beszélt meg vele a problémákat.”<sup>109</sup>

A fenti idézetekből kiderül, hogyan öröklődött generációról generációra a kevés beszédű, pontosan és gyorsan dolgozó, világosan és határozottan rendező és felülrendező, a tülelemzést kerülő, a színházat gyakorlati és nem elméleti terepnek kezelő színházvezető-rendező típus a Vígszínházban. Bárdy György szerint Várkonyi jól ismerte Jób Dániel Vígszínházat és magát Jóbót is, tehát az igazgató-főrendezői szék útja, leszámítva a Magyar Néphadsereg Színház első tíz évének hektikuságát, töretlen és egyenes, az igazgatók egymásnak adják át a tapasztalataikat. A Várkonyi-jelenséghez tartozik az is, hogy éveken keresztül személyével, megjelenésével, stílusával is hozzájárult ahhoz, hogy a Vígszínházat a polgári stílus színházaként aposztrofálják a korszakban. Elmaradhatatlanok az elegáns cigaretták, a whiskey, a kifogástalan angol szövetek, a márkás cipők. Egy több nyelvet beszélő polihisztor, világpolgár a gulyáskommunizmusban „tobzó-

dó”, kelet-európaiságát mégis szorongva megélt ország kellős közepén. Felette állt a korának, vagy sokkal inkább megelőzte a korát.

Szakértelem, műgond, aprólékos precizitás és nagyvonalú elegancia jellemző rá mind rendezés, mind igazgatás-színházvezetés közben. (Ezen sorok írásakor egy különös évfordulóra leszek figyelmes, ma van Várkonyi Zoltán halálának harmincadik évfordulója. Ennek emlékére és a róla szóló rész kerekességéért következzen róla még egy el nem mondott premierajándék anekdota, amely szintén igen érzékletesen láttatja Várkonyit, a színházvezetőt, a *Főnök*-öt, ahogy kollégái, színészei szólították.)

„A *Szent Johanna* premierjén bejött a szünetben az öltözőmbe. Én persze teljes lázban, az előadás és a szerep miatt! Izgatottan estem neki: »Főnök, egy szál virágot nem kaptam tőled a premieremre!« »Jaj, de jó hogy szólsz!«, mondta ő. Ez fontos pillanat volt, semmi olyasmi nem volt benne, hogy a következő gesztusra hetekig készült volna, és majd jól bezeszelte az érte járó hálát és rajongást, egyszerűen elfelejtette volna, ha nem szölok a szál virágért. Benyúlt a belső zsebébe, előhúzott egy névjegyet, odatette az asztalomra és annyit mondott: »Fordítsd meg, kicsi!« Megfordítottam. »Mától, duplájára emelem a fizetésedet! Várkonyi.«”<sup>110</sup>

Várkonyit hirtelen halála után a színházigazgatást korábban már gyakorló (1953–1957 Madách Színház) legközelebb munkatársa, Horvai István váltja a direktori székben. Munkája a Várkonyi-korszak értékeinek folytonosságára való törekvés jegyében telik 1985-ig, mikor is nyugdíjba vonul, de ennek ellenére 2004-es haláláig rendezője, főrendezője marad a színháznak. A rendezői kar lényegében változatlan marad.

1985-től 2009-ig igazgatja a Vígszínházat Marton László. A színház történetének leghosszabb regnálása, huszonnégy év. Ditrói Mór huszonegy, Jób, aki kétszer is állt a színház élén húsz, Várkonyi, a főrendezői periódusával együtt is mindössze tizenhét évig állt a színház élén. Marton 1968-ban rendez itt először, s azóta folyamatosan. Ötvenkettő produkciót állít színpadra negyvenegy év alatt.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Szántó Judit (szerk.), *Várkonyi Zoltán emlékkönyv*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, Népművelési Propaganda Iroda, 1980. 389–390.

<sup>110</sup> Kútvolgyi Erzsébet a Vígszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2009. április.

<sup>111</sup> A Marton-korszak elemzése kapcsán a dolgozat írójának mentegőznie kell. Először is, szerettem volna, ha itt, ezen a helyen egy Marton Lászlóval készült nagyinterjú szerepelt volna, de sajnos erre technikai okok, részben az éppen esedékes igazgatóváltás átadás-átvételi teendői, illetve Marton Lászlónak, az ugyanerre az időszakra eső külföldi vendégrendezése miatt nem került sor. Másrészt, ha esetleg a nagyinterjú nem is került volna bele a dolgozatba, egy személyes

Fokozatosan eltűnik a színház rendezői struktúrájára oly jellemző állandó rendezői kar. Többször próbálkozik kialakítani a színházhoz kötődő, évadokon keresztül itt dolgozó rendezői gárdát, de sikertelenül. A főiskolai, már egyetemi képzésből évtizedek óta nem érkezik a Vígszínházban hosszú távon gondolkodni tudó fiatal rendező. Három rendezés után távozik Simon Balázs, kettő után Rusznyák Gábor. Feltűnik Lendvai Zoltán, Telihay Péter, Novák Eszter, Keszég László, Béres Attila. Csak feltűnnek, nyomot nem hagynak. Egyiküknek sem igazán sikeres művészi terep a Vígszínház. Nyolc évadot, közülük az utolsó hármát állandó társulati tagként tölt a színháznál Forgács Péter. Bár folyamatosan kiváló munkakapcsolatban van az egyetemről érkező, legfiatalabb generációval, tanáregédként dolgozik Marton László mellett, és nyitottan fogadja őt a társulat idősebb része is, igazából nem sikerül a beilleszkedés. Nincs tisztán kritikai hangot megütni, de két-három rendezésén kívül, elsősorban egyetlen nagyszínházi rendezésére, a *Száz év magányra* gondolok, nem sikerült igazán sem szakmai, sem közönségsikert elérnie. Vidéki műhelyekben viszont annál inkább hatékonyan és elismerés mellett működik, számára sem a legideálisabb hely a Szent István körút. A fiatalokhoz hasonlóan rövid időt töltenek a színháznál a szerződésben lévő „nagy nevek” is. Nem alakul ki hosszú távú kapcsolat sem Tompa Gáborral, sem Szász Jánossal. Folyamatosan bővül viszont az állandó vendégrendezők száma, rendez a Marton érában többek közt Gothár Péter, Szikora János, Valló Péter, Taub János, Mácsai Pál, Iglódi István, Máté Gábor. Gyakori a jelenléte Zsótér Sándornak. A tradicionális színházi jelrendszerre, játéktípusra, hatásmechanizmusra a kilencvenes évek végén és az ezredforduló első éveiben legmarkánsabban rákérdező rendező folyamatos szerepeltetésével a Vígszínház tulajdonképpen nem tesz mást, mint egyértelműen és vállaltan megüti a legkortársibb és legmodernebb hangot. Ha Zsótér színre kerülő darabjai nem is maiak, a színrevitel módjai alapvetéseikben mások, mint a Vígszínház repertoárdarabjaié. A megszokott befogadási mechanizmusok helyett újak kellene, kelléne, hogy teatrális élményben részesítsék a bérletes közönséget. Legalábbis azt a részét, aki eljön. Zsótér

előadásai fontos állomásai egy-egy színészi karriernek, többnyire hangos szakmai siker kíséri őket ugyanakkor gyakran kongó felház vagy negyedház előtt zajlanak. Tradicionális vígszínházi gondolat, és az előzményekből egyenesen következő gesztus a legfrissebbet, a legújabbat nyújtani a közönségnek egy-egy Zsótér előadás kapcsán. De ez az újítás nem lesz igazán hosszú életű. Minden bizonnyal radikálisabb változás a nézőnek Zsótért nézni 2006-ban a Vígszínházban egy bármilyen(!) másik vígszínházi előadás után, mint 1896-ban a Nemzetiben színre került Kazaliczky Antal *A garasos alispán* című darabja után beülni a Vigbe Beöthy László *Béni bácsi* című bohózatára. Faludi annak idején, Jászai Mari vígszínházi szerződötteskor hamar felismeri, hogy *Az államtitkár úr* színpadán nem lehet *Phaedrát* játszani, de száz évvel később a probléma más formában, nem a színdarab szintjén jelentkezik. A vígszínházi színrevitelek (és ide tartozik mindenki, Martontól Forgács Péterig) színpadán ilyen teljesen eltérő befogadási mechanizmust igénylő színházi környezetben nem lehet Zsótért játszani. Amennyire illeszkedik Zsótér néhány előadásához a nagyszínházi, kifejezetten teatrális színrevitel (például *A kék madár*), annyira nehezen fogadja be azt maga a színház és a színház közönsége.

Elindulnak és folytatódnak viszont a Marton-korszakban színész-rendezői karriernek. Tordy Géza után Hegedűs D. Géza, Rudolf Péter, Korognai Károly, Alföldi Róbert, Méhes László, Eszenyi Enikő is jelentkeznek rendezéssel. A vígszínházi rendezőiskola eredményesnek bizonyul, mindannyiuk vígszínházi rendezései között szerepel vagy szerepelt figyelemreméltó, színházi érték és/vagy a közönségsiker szempontjából.

Marton László rendezései is változó képet mutatnak, Shakespeare, Miller, Neil Simon, Goldoni, Spiró, Ibsen darabot egyaránt színpadra állít, legemlékezetesebb előadásai általában a zenés produkciók. (A főiskolán Nadasdy Kálmán tanítványa.) Több százas széria köthető a nevéhez. Marton László élesíti újra a gyerekelőadások hagyományát is.

Marton Lászlóhoz nem kötődik sok személyes rendezői élményem, tizenkét év alatt mindössze kétszer rendezett, elsősorban mint főrendező találkoztam vele. Követve Várkonyi főrendezői hagyó-

---

és mindenre kiterjedő eszmecsere tanulságai nélkül, úgy érzem, nem szakmai és nem etikus, összegezni egy olyan korszakot, melynek élén főiskolai tanárom, ha úgy tetszik, mesterem, a dolgozat megkezdése időpontjában még igazgatóm, jelenleg főrendezőm áll. Marton huszonnégy évéből tizenkettőnek aktív részese vagyok. Talán némi időnek is el kell telni ahhoz, hogy a korszak elemezhető legyen. Néhány megállapítás azért idekivánczolgok.

mányát, róla is elmondható, hogy döntően konstruktív, éles szemű, magabiztos szakmaisággal hozzászóló, a lényeket inkább tömören, mint túlbeszélve és nem mindig kíméletesen megfogalmazó rendező és színészvezető. Általában tíz-tizenkét nappal a bemutató előtt érkezik, és gyakran előfordul, hogy a bemutatóig a rendezővel együtt kíséri végig a születő produkciót. A fentebb vázolt rendezői sokszínűség ellenére többnyire minden produkcióhoz képes a saját koordinátarendszerén belül hozzászólni. Ugyanakkor az is megjegyzendő, hogy sok, a társulattal adott esetben először találkozó rendező esetében többször is sor kerül arra, hogy főrendezői minőségében saját kezébe vegye az előadást és, bár a színlapon a neve nem szerepel, végül egy Marton-rendezés szülessen. Újra felbukkan a Ditrói-féle hagyomány, a háttérben maradó, de tulajdonképpen az előadás végső formáját döntően meghatározó rendező figurája, bár a Marton-korszakban gyakran inkább szükségből, mint tudatos elgondolásból. Jellemző konfliktusa az elmúlt évtizedeknek a rendező saját világa és a „vígszínháziság” között feszülő ellentét. Többször nem alakul ki egysúly a tekintetben, hogy a rendező elgondolása vagy a Marton által képviselt vígszínházi szempontrendszerek kerekednek-e felül az előadás létrehozása során. Az ütközőpont általában a társulat.

A Marton korszaknak rengeteg ellentmondása ellenére is legnagyobb érdeme az, hogy megőrizte a Vígszínházat egy alapvetően prózai nagyszínháznak, nem vesztett, sőt nyert közönséget az elmúlt évtizedek – fogalmazzunk óvatosan – bizonytalan kulturális miliójében. Fennmaradt a társulati rendszer, működik a bérletrendszer, a színház három játszóhelyén a 2008/2009-es évadban huszonnyolc különböző előadás fut, melyet körülbelül 350–400 ezer néző lát. A színház számlái kifizetettek, a dolgozók minden hónapban megkapják a járandóságukat. Marton László úgy döntött, hogy a következő igazgatói ciklusra már nem pályázik, és így 24 év igazgatás után nem folytatja a munkát. Egy biztos úgymenettel rendelkező, a legtöbb szempontból stabil színházat hagy maga után.

„Magyar Narancs: Miért – és miért most?

Marton László: Egy ideje már gondolkodtam ezen – az előző kinevezésem óta. Az ok egyszerű: úgy éreztem, hogy az elmúlt években az igazgatás

és a rendezés egyre inkább összeütközésbe került bennem; úgy éreztem, hogy az igazgatás elvon attól, amit voltaképpen a legjobban szeretek: rendezni és tanítani.

MN: Az igazgatást nem lehet ennyire szeretni?

M. L.: Lehet, de nagyon nagy munka. Folyamatosan sokfelé kell figyelni. Például átnézni minden kimenő levelet, mert az mind a színházat képviseli. Tudni, hányan és mennyi idő alatt bontanak le egy díszletet. Rengeteg szervezés, gigantikus méretek, hatalmas gépezet. Ja, és hogy minden beférjen a pénzügyi keretek közé. Azt ugyanis sosem hallotta, hogy ennek a színháznak adóssága van, póthitelt kért. Mindig mindent megoldottunk, huszonhárom éve már. És akkor a legfontosabbról, a művészi természetű igazgatási munkáról, a színház arculatának formálásáról és fenntartásáról még nem is beszéltem.

MN: Nem azon csodálkozom, hogy ez a feszültség most előállt önben, hanem azon, hogy csak most.

M. L.: Eleinte nyilván megbabonázott a feladat szépsége, felelőssége, izgalma. Aztán jött a rendszer-váltás, és rengeteg minden, ami egyszerre jelentett gyakorlati és eszmei feladatot. Ez sokáig lekötött, ma is életem legnagyobb ajándékának tartom ezt a lehetőséget. Csak aztán múltak az évek, és most azt érzem, hogy váltanom kéne. Miközben nem búcsúszom semmitől, van bennem egy jóleső izgalom és várákozás, hogy mi jön most<sup>112</sup>

## Befejezés

A szakdolgozat egy korszak határán született. Az írás megkezdésének pillanatában még Marton László volt az igazgató-főrendező, de mire a munka végére értem, már Eszenyi Enikő, a színház színésze, rendezője, huszonhat éve oszlopos társulati tagja ül az igazgatói székben. Bár Marton döntése, hogy lejáró igazgatói megbízatása után nem óhajt újra indulni a posztért meglepte a társulatot, mindenki tudomásul vette azt, és egy emberként támogatta az igazgatói székért egyedül induló Eszenyi Enikőt. Az új igazgató megbízása öt évre szól. Részlet Eszenyi Enikő pályázatából, melynek címe *Nyitott színház – hagyomány és továbbgondolás*:

„A Vígszínházban eltöltött huszonöt évem és nemzetközi tapasztalataim együttesen segítettek ab-

<sup>112</sup> Csáki Judit, „Most azt érzem, hogy váltanom kéne”. Marton László rendező, a Vígszínház kilenczödik igazgatója (interjú), *Magyar Narancs*, XX/51–52., 2008. december 18. <http://www.magyararancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&cid=18084> letöltve: 2009. április 6.

ban, hogy megszülessen bennem az elhatározás: sok tehetséges ember koordinátora szeretnék lenni. Hiszek a nagyszínház erejében, melynek bonyolultságát színésznőként és rendezőként is megéltem.

A Vígszínház ma messze a legtöbb nézőt befogadó prózai színház Magyarországon; majd kétszer akkora, mint a Nemzeti és csaknem háromszor nagyobb, mint a Katona. Hatalmas kihívást jelent esztéről-estére több mint ezer embert becsábítani a nézőtérre.

Céлом a Vígszínház sikerekben gazdag száztizenkét éves hagyományainak megőrzése és továbbgondolása, a folyamatosság és a megújulás dinamikus egyensúlyának jegyében.

A lehető legváltozatosabb repertoárral a nézők legszélesebb rétegeihez kívánnék eljutni, miközben új közönséget is szeretnék a színházba csábítani, különös tekintettel a fiatalokra.

Kiemelt fontosságot tulajdonítok a magyar és külföldi kortárs műveknek. Kifejeztem szándékom, hogy összefogjak a mai magyar irodalom legjavával, hogy elősegítsem olyan új, nagyszínpad-képes prózai és zenés darabok születését, amelyek a nézőket az aktualitás nagy varázserővel bíró élményével ajándékozhatják meg.

Nagy lehetőségnek érzem, és a fejlődés egyik alapvető feltételének tartom, hogy a társművészek különböző területein alkotó művészeket bevonjam a színház munkájába. Tervem egy olyan szellemi központ kialakítása, ahol különböző gondolkodású emberek, más-más művészeti területekről jött alkotók munkáikban kérdéseket fogalmaznak meg és hatnak egymásra.

Szeretném, ha a Vígszínház otthonosabb lenne, és szorosabb kapcsolatot tartana fenn alkotóival és közönségével, hogy a nézők aktívan részt vegyenek a színház életében, hogy személyes kapcsolatot ápoljunk velük, és ők magukénak érezzék az épületet, a társulatot, az itt születő előadásokat.

Hiszem, hogy az élő színház a XXI. században is semmihez sem hasonlítható csodákra képes, de azt is tudom, hogy az egyéb szórakozási formák nézőkre gyakorolt hatásaival, a megváltozott kultúra fogyasztási szokásokkal számolni kell, ezekre versenyképes választ kell találnunk.

A Vígnek akkor van esélye, ha estéit nagy, kollektív ünneppé tudja varázsolni.

Olyan élő színházról álmodom, amely elbűvöl és gondolkodásra készítet, megrikat és megnevetet, meghökkent és felzaklat, avagy az otthonosság édes érzésével kényeztet.<sup>113</sup>

A pályázat legfontosabb kihívása a hagyományok életben tartása és az azok továbbgondolása közötti egyensúly megtalálása. Jelentősen átrajzolódtott Budapest kulturális, színházi térképe az elmúlt száztizenhárom év alatt. A színház megnyitásának évében három színház van Budapesten, ma több tucat helyen megy fel a függöny egy estén. Egy hónapban 250–300 különböző zenés, prózai, táncelőadás, performansz várja a közönséget.<sup>114</sup> Soha nem látott méretű a mozi és televíziós kínálat. Hatalmas harc folyik a fizetőképes befogadóért, kulturális fogyasztóért.

A Vígszínházhoz mind a mai napig döntően hű maradt a közönsége. Elsősorban a hatvanas évek elejétől tudatosan fenntartott hagyomány és megújulás egyensúlya miatt. A Marton-éra utolsó előadása Tracy Letts *Augusztus Oklahomában* című darabja, Eszenyi rendezésében, a Vígszínházban jó modellje ennek az egyensúlynak. Eszenyi ekkor már rendező és igazgató is egyben. Az előadás egyszerre lezárás és folytatás. Egyszerre modern és egyszerre kifejezetten vígszínházi módon hagyományos előadás. Modern elsősorban a színdarab hangvételében és tematikájában (kortárs darab), és hagyományos, mert a sokrétű családi drámát tradicionális formában találja, egyszerre rendelkezik egy Csehov dráma költői mélységével és egy Neil Simon vígjáték professzionális bulvárértékeivel. És a hagyományos formában nagyon jól érvényesül a hagyományos vígszínházi színrevitel minden alkotóeleme: társulati összjáték, naturalista emberábrázolás, poentírozó képesség, jól szervezett mozgások. Intim párijelenet és nagy ensemble szcéna váltakozik a színpadon, a tér is egyszerre intim és teátrális, egy nagy háromszintes családi ház metaszetét látjuk. Szerencsére ápolja a vígszínházi hagyományt sikeresség tekintetében is, teltházak előtt megy az előadás. Az első Eszenyi évad (2009/2010) tervei egyelőre még nem ismertek, de a Tracy Letts darab mindenesetre jó nyitány és pozitív folytatásra lehet következtetni.

A Marton korszak, építkezve az előző periódusok tapasztalataiból, olyan színházat hagy maga után,

<sup>113</sup> Eszenyi Enikő: *Nyitott színház. hagyomány és továbbgondolás*, <http://www.pestiszinhas.hu/write/vig/index.php?aktu=20081222tars> letöltve: 2009. február 10.

<sup>114</sup> A *Fidelio Est* ingyenes programmagazin adatai alapján.

ahonnan bármilyen irányban el lehet indulni. A folyamatosan belülről megújuló színházvezetésnek és a mindenkori társulatnak mégis nem más a feladata, mint az, ha meg akar felelni a modernség és tradíció hagyományos egymás mellett élésének, hogy legyen elég művészi magabiztossága életben tartani a vígszínházi hagyományt, legyen elég bátor-

sága, hogy rákérdezzen a vígszínházi hagyományra, „hiszen a hagyomány azokban a pillanatokban rögzül hagyományként, amikor megkérdőjeleződik”,<sup>115</sup> és legyen elég türelme és bölcsessége, hogy az emberi erőforrásokkal jól gazdálkodva, a mindenkori közönség visszajelzéseit is meghallva és értelmezve, eredményesen szintetizálja e két törekvést.

## Felhasznált irodalom

- Assman, Jan, *A kulturális emlékezet*, Budapest, Atlantisz, 2004.
- Bálint Lajos, *Karzat és páholy*, Budapest, Szépirodalmi, 1967.
- Bálint Lajos, *Vastaps*, Budapest, Szépirodalmi, 1969.
- Bárdi Ödön, *A régi Vígszínház*, Budapest, Táncsics, 1957.
- Bárdi Ödön, *Thália mosolya*, Budapest, Gondolat, 1960.
- Bárdy György a Vígszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2009. március.
- Bécsy Tamás–Székely György (főszerk.), *Magyar Színháztörténet 1920–1949*, Budapest, Magyar Könyvklub, é. n.
- Berczeli A. Károlyné, *A Vígszínház mősora*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1960.
- Bóta Gábor, *interjú Marton Lászlóval*, <http://pestiszinhas.hu/write/vig/tarsulat/mart/marton.htm> letöltve: 2009. március 10.
- Carlson, Marvin, A színház közönsége és az előadás olvasása (ford.: Imre I. Zoltán), *Criticai Lapok*, 2003. március, [http://www.c3.hu/~criticai\\_lapok/2000/03/000333.htm](http://www.c3.hu/~criticai_lapok/2000/03/000333.htm) letöltve: 2008. október 3.
- Csáki Judit, „Most azt érzem, hogy váltanom kéne”. Marton László rendező, a Vígszínház leköszönő igazgatója (interjú), *Magyar Narancs*, XX/51–52., 2008. december 18. <http://www.magynarancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&tid=18084> letöltve: 2009. április 6.
- Csoma Sándor (szerk.), *A Vígszínház tíz éve 1951–1961*, Budapest, Vígszínház, 1961.
- Ditrói Mór, *Komédiások*, Budapest, Közlekedési Nyomda, 1929.
- Dobszay János, Félház felé félúton, *HVG*, 2007. augusztus 29. 16–18.
- Eszenyi Enikő: *Nyitott színház. hagyomány és továbbgondolás*, <http://www.pestiszinhas.hu/write/vig/index.php?aktu=20081222> letöltve: 2009. február 10.
- Farkas Antal a Vígszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2008. december.
- Gerhard M. Dienes, Fellner és Helmer. A kor, amelyben építettek, *Európai Utas*, 2004/1. 44–51.
- Hegedűs Gyula, *Emlékezések*, Budapest, Légrády testvérek, 1921.
- Hegedűs Tibor, *A színész, a színpad és a hangosfilm*, Budapest, Írás, 1942.
- Hevesi Sándor, *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*, Budapest, Gondolat, 1965.
- Hunyadi Sándor, A nézőtér, *Színházi Élet*, 1932/49. 10–11.
- Hunyady Sándor, *A Vígszínház negyven éve*, Budapest, Vígszínház, 1936.
- Imre Zoltán (szerk.), *Alternatív színháztörténetek*, Budapest, Balassi, 2008.
- Juhász Attila, *Sátorszínház*, [http://www.hinterland.hu/old\\_site/html/sub\\_htmls/ref\\_satorszinhas.html](http://www.hinterland.hu/old_site/html/sub_htmls/ref_satorszinhas.html) letöltve: 2009. március 20.
- Kékesi Kun Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007.
- Kerényi Ferenc (szerk.), *A Nemzeti Színház 150 éve*, Budapest, 1987.
- Koltai Tamás, Most a kultúrának alig látszik a helye (Beszélgetés Székely Gáborral), *Színház*, 2008/11. 85–92.
- Koltai Tamás, Nemzeti közérzetjavítás, *Élet és Irodalom*, 2000. augusztus 25. 31.

<sup>115</sup> Imre Zoltán (szerk.), *Alternatív színháztörténetek*, Budapest, Balassi, 2008. 29.

- Komor Marcell, Színházépítés, *Művészet*, 1904. 7–15.
- Kosztolányi Dezső, *Színházi esték*, (szerk. Réz Pál), Budapest, Szépirodalmi, 1978.
- Kurutz Márton–Nagy Balázs (vál.), *A Vigszínház filmdokumentumai*, OSzMI Archívum, 1996.
- Kútvölgyi Erzsébet a Vigszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2009. április.
- Lengyel György (szerk.), *A színház ma*, Budapest, Gondolat, 1970.
- Lengyel György, *Színházi emberek*, Budapest, Corvina, 2008.
- Lukacs, John, *Budapest 1900*, Budapest, Európa, 1991.
- Magyar Bálint, *A bukásra ítélt siker*, Budapest, OSzMI, 1993.
- Magyar Bálint, *A Vigszínház története*, Budapest, Szépirodalmi, 1979.
- Marton László interjú, *A szólás szabadsága*, MTV, 2008. december 14. <http://videotar.mtv.hu/> letöltve: 2008. december 20.
- Maurier, Georges du–Potter, Paul M., *Trilby* (ford.: Fái J. Béla), Budapest, Lampel Róbert (Wodianer F. és fiai), é. n.
- Mészöly Tibor, *Színház a század küszöbén*, Budapest, Múzsák, 1986.
- Molnár Ferenc, *Színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1961.
- Molnár Ferenc, *Szülőfalum, Pest*, Budapest, Szépirodalmi, 1962.
- Molnár Gál Péter, *Rendelkezőpróba*, Budapest, Szépirodalmi, 1972.
- Molnár Gál Péter, *Tündérlaki lányok*, [nol.hu](http://www.nol.hu/), 2008. október 2. <http://www.nol.hu/kultura/cikk/509114/> letöltve 2008. november 5.
- Molnár örök (tematikus szám), *Színház*, 1992/9.
- Radnóti Zsuzsa (szerk.), *A száz éves Vigszínház*, Budapest, Vigszínház, 1996.
- Radnóti Zsuzsa a Vigszínházról. Interjú, készítette Fesztbaum Béla, 2009. február
- Radnóti Zsuzsa, *A próféta színháza*, Pécs, Jelenkor, 1993.
- Radnóti Zsuzsa, *Lázadó dramaturgiák*, Budapest, Palatinus, 2003.
- Siklós Mária, A Vigszínház rekonstrukciója, *Magyar Építőipar*, 1995/2–3. 58–61.
- Siklós Mária, Három budapesti színházrekonstrukció, *Magyar Építőipar*, 1995/2–3. 2–15.
- Somló István, *Kor és pályatársak*, Budapest, Magvető, 1968.
- sz. n., Budapesti Hírlap, 1896. március 19., Gerő András (szerk.), *Épületek a reprezentációnak*, Budapesti Negyed 10. 1995/4. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00009/represz.htm> letöltve: 2009. március 5.
- sz. n., *Vigszínház 1981*, Budapest, Vigszínház, 1981.
- sz. n., *Vigszínház 1986*, Budapest, Vigszínház, 1986.
- Szántó Judit (szerk.), *Várkonyi Zoltán emlékkönyv*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- Szatmári István, *206-os öltöző*, Budapest, Codex Print, 1999.
- Székely György (főszerk.), *Magyar Színház történet 1873–1920*, Budapest, Magyar Könyvklub–OSzMI, 2001.
- Székely György (szerk.), *A Vigszínház 75 éve*, Budapest, Vigszínház, 1971.
- Szerémy Zoltán, *Emlékeim a régi jó időkből*, Budapest, Budapesti színészek szövetsége, 1929.
- Szilágyi István (szerk.), *Vigszínház 1896–1951–1966*, Budapest, Vigszínház, 1966.
- Vilar, Jean, *Újítás és hagyomány*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1960.