

Koltai Tamás

Játszd újra, és újra, és újra, Sam!

RETROSPEKTÍV VÍGSZÍNHÁZ

A kilencvenes évek elején Marschall Miklós kulturális ügyekkel foglalkozó főpolgármester-helyettes le akarta váltani a Vígszínház igazgatóját, Marton Lászlót, és erről a tervéről megszondáztatta a színházi szakma több prominens képviselőjét. Minden ilyen kezdeményezés alapkérdése, hogy mi áll mögötte. Marschall esetében nem személy állt mögötte – bár volt jelöltje a posztra: Schwajda György –, hanem az a meggyőződés, hogy a Marton vezette Vígszínház nem felel meg egy nagy múltú és reprezentatív fővárosi művészszínház kritériumának. Ez a kérdés polemikusan fölvethető volt – nincs olyan művészeti kérdés, amely bárhol és bármikor nem vehető föl polemikusan –, és talán nyílt vitát érdemelt volna. Nem tudható, hogy ha a dolgok úgy alakulnak, sor került volna-e nyílt vitára, valószínűleg nem, mert erre a magyar színházi közélet tradicionálisan alkalmatlan. Nálunk a dolgok *sutyiban* történnek. A Marschall-tervből is csak kevés szivárgott ki, és megbukott, mielőtt plauzibilissé válhatott volna. Valószínű, hogy a főpolgármester-helyettes által megkérdoztetek többsége fenntartással viseltetett a terv iránt, inkább ellenezte, mint támogatta, és az adott körülmények, a Vígszínház pillanatnyi színvonala, továbbá az igazgatójelölt ismeretében (habár Schwajda akkor még nem volt az, aki később lett) erre minden okuk megvolt. A gondolatkísérlet így csak kisebb botrányt okozott – hitelt érdemlő tanúk szerint telefonos politikai fenyegetések is elhangzottak –, ami hamar elcsitult.

Előtte azonban hullámokat vert a Vígszínház társulatában, amely kiállt igazgatója mellett. Ez nem is lehetett kétséges. Ugyanakkor azt beszélték – természetesen a belső visszhang sem vergődhetett nyilvánosságra –, hogy a támogatásnak feltételt szabtak. A Vígszínház néhány fiatalja, az új nemzedék több teret kért magának. Több jelenléte. Több feladatot. Nyitást. Szemléletváltást. Nem volt ez belső puccs, még csak puccsféle sem, csak generációs hang, de jelezte a *némileg* új irány igényét. Mindenesetre újdonságként hatott Rudolf Péter rendezői bemutatkozása (*Dühöngő ifjúság, Angyalok Amerikában*), majd Eszenyi Enikő karmesteri debütálása saját színházában (*West Side*

Story), két évvel azután, hogy első rendezésével (*Leonce és Léna*) nemcsak feltűnő szakmai sikert aratott a Budapesti Kamaraszínházban, hanem az akkor újra-induló országos színházi találkozók nyitó helyszínén, Kaposváron a zsűri díjainak jelentős részét is besöpörte az előadással. Őket kettőjüket s talán még Hegedűs D. Gézát tartották a „belső ellenzék” szószólóinak. (A megfogalmazás bizonytalanságának oka a nyílt színvallás szokásos hiánya.)

Vajon szükségesnek látszott-e a *lényeges* elmozdulás az 1985 óta. Marton vezette Vígszínház koncepciójától, vagy egyszerű generációs mozgolódás állt a háttérben? Ehhez mindenekelőtt tisztáznunk kell a Vígszínház státusát a magyar színházi hierarchiában, különös tekintettel a Várkonyi-éra, illetve az azt követő néhány éves közjáték után, amikor Horvai István volt az igazgató. A Vígszínház a klasszikus értelemben vett polgári színház, úgy, ahogyan ezt a fogalmat a XIX. század utolsó harmadától a második világháború végéig Magyarországon használták. A fogalom körülírása meghaladná ennek az írásnak a kereteit – a köztudat egy középrétegek számára készült, műveltséget és kultúrát terjesztő, a klasszikusokat módjával, a modern középfajú (társalgási) drámát és a szolid szellemi-stiláris újításokat divatosan követő szórakoztató színháztipust ért rajta. Ez az irány – legalábbis kimondva – nem számíthatott preferenciára a „létező szocializmusban”, sem a kemény, sem a puha diktatúrában. Kimondatlanul, „fű alatt” megvalósítani – ez volt Várkonyi Zoltán programja, amit hol több, hol kevesebb sikerrel teljesített. Várkonyi megalapozott igazgatói legendája érvényesebb befelé, mint kifelé: a társulat többet köszönhet neki, mint a közszellem. Lavírozott, ahogy tudott, a színvonalas, „polgári” szórakoztatás és a kor-szellemnek megfelelő tartalmi-formai modernitás között, de az Aczél-féle politikával szembeni taktikai óvatossága és alapvető ellenszenve a formai alternatívás iránt megakadályozta a komolyabb eredményekben. A háború utáni Vígszínház a hatvanas években alakította ki kétarcúságát – színvonalas színházi ipar + enyhe szellemi bizsergetetés –, amellyel megpróbálta átmenteni a pártállamba „saját” Művész Színházának

(1945–1949) erényeit. Az érdemjegy: közepes. A „három Nemzeti Színház” korszakában – az igazi Nemzeti mellett a Madách és a Víg is egyfajta nemzeti színházi szerepet töltött be – riválisai időnként elhúztak mellette. Előfordult, hogy előtűk járt, bár ehhez az is kellett, hogy a másik kettő látványosan alulteljesítsen (főként a hetvenes években).

Marton már Várkonyi alatt újító szellemet vitt be a Vígszínházba, elsősorban új magyar musicalekkel (*Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, *Harmincéves vagyok*), amelyekkel a fiatalok felé nyitott, részint a számukra vonzó szórakoztató műfajjal, részint az ezekbe csempészett közéleti tematikával. (Kár lenne fölmelegíteni azt a posztumusz vitát, hogy ezek lazán fölforgató vagy ellenkezőleg, apologetikus darabok voltak-e; ott és akkor inkább az előbbieket, már csak a hagyományos „vígszínházi stílust” fölsértő rockzene miatt is. Velük indult a „három Nemzeti” részleges vagy – a Madách esetében – csaknem teljes elzenesedése.) Igazgatói kinevezése után Marton mégsem ezt a vonalat követte, hanem egy másikat, amely – legalábbis mandátumának első felében – a legfőbb törekvése volt, s amit úgy hívhatunk, hogy a *Vígszínház beoltása Kaposvárral*. (Kezdetben ennek jegyében alakította a zenés programot is, utolsó állomásként, több mint tíz évvel kinevezése után Mohácsi Jánost hívta meg a *Mágnás Miska* rendezésére. Az előadás megbukott, ezzel nagyjából le is zárult a kaposvári szellem beolvadásának kísérlete.)

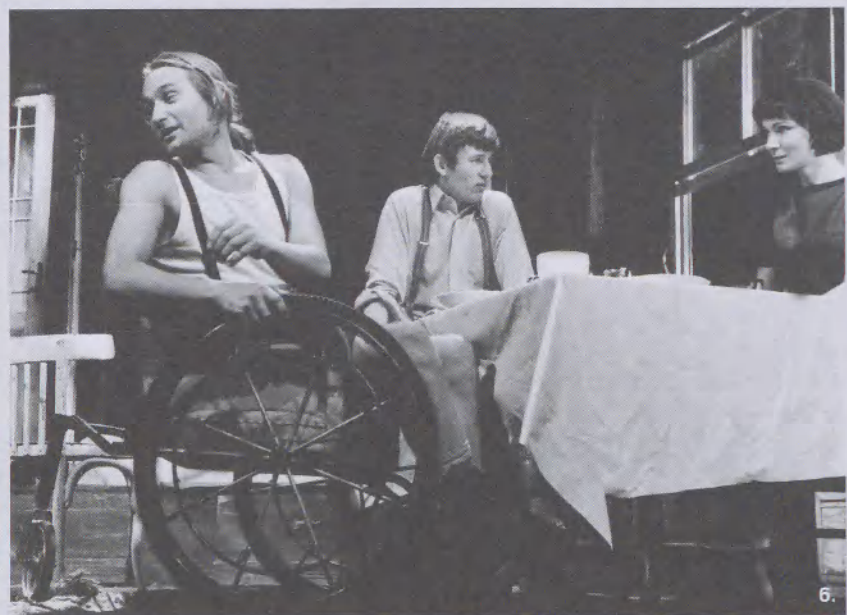
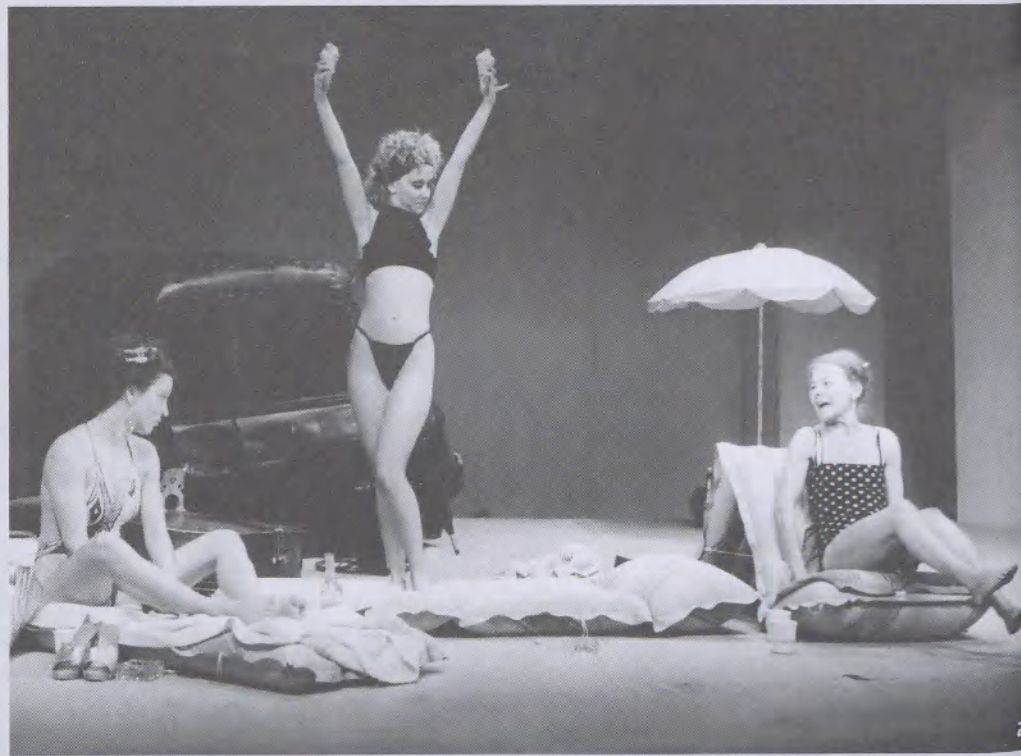
Nem a Vígszínház *elkaposváriasításáról* volt szó, csupán egy józan, kritikus, valóságközeli módon közéleti szellem bevezetéséről, a megfelelő stílári és játékmódbeli konzekvenciákkal. Olyan előadások jellemezték ezt a kísérletet, mint az *Ördögök* (Dosztojevszkij), Sarkadi *Oszlopos Simeonja*, az *Angyali Johanna* (Whiting), Csirkától a *Vizsgák és fegyelmek*, Mrozek *Rendőrsége*, Kornis *Kozmája*, a *Körmagyar*, a Spiró-Másik-féle *Ahogy tesszük*, a *Sötétség délben*, a *Koldusopera*, Kárpáti Péter darabja, *Az út végén a folyó*, a *III. Richárd*, Örkénytől a *Rózsakiállítás*, Pintertől *A gondnok* vagy a *Rinocéerosok* címmel játszott Ionesco-abszurd. A vígszínházi rendezőkön (Marton, Horvai, Kapás, a Koestlert hozó Mészáros Tamás) kívül ezeket vagy „kaposváriak” (Ascher, Gothár) állították színpadra (Babarczy áthozta szikár *Liliom*-előadását), vagy olyanok, akik valamilyen szempontból renitensnek számítottak, mint Ruszt, Szikora és Taub. Nem egyedül ez a vonulat jellemezte az akkori Vígszínházat (és az említett előadások sem voltak makulátlanok), még csak dominánsnak sem tekinthető – akadtak kötelező Molnár Ferencek, Millerek, *Edith és Marlene* vagy *Csókos asszony* típusú kommerszek, volt félresikerült *Éjjeli menedékhely* és *Bolha a fülbe*, több közepes Gyurkovics Tibor, és volt *A padlás* mint hetedhét országra szóló szórakoztató bombasiker –, tehát *megmaradt a kétarcúság*, de a két arcot valahogy egymásra lehetett kopírozni, és kialakult belőle az *arculat*. Egy több mint polgári, kevesebb mint alternatív, szórakoztató és közéleti, *majdnem* Nemzeti-típusú művészszínház-népszínház. (Nemzeti Színház ugyanebben az időben csak névlegesen volt, a Madách pedig fokozatosan hanyatlott.)

A korszak csúcса a Sátorszínház, az ideiglenes játékhely a Nyugati pályaudvarhoz tartozó beltérben, a Víg-

színház rekonstrukciójának idején. Panelből építették, minimális színpadtechnikával, a vékony falakon át behallatszott a körüli villamosok csörgése. Mégis ez volt a legjobb színház, ami a háború óta épült, és máig az maradt volna, ha a kivételesen erőteljes szakmai tiltakozás ellenére nem bontják le (ahelyett, hogy valahol máshol újra fölállították volna). A színpad–nézőtér aránya, a megfelelő távolság a játékosok és a nézők között ideálissá tette a köztük lévő viszonyt. A Sátor megihlette a társulatot. Az itt született három előadás maga a lehetséges (azóta sem megközelített) vígszínházi modell. Ács János rituális-népszínházi *Oidipusz királya*, Eszenyi Enikő mindmáig legjobb rendezése, *A heilbronni Katica* és egy kihívóan polemikus kortárs dráma, Kushnertől az *Angyalok Amerikában*, amelyet Rudolf Péter állított színpadra. Ez volt az 1993–1994-es évad. Később, amikor a produkciókat bevitték a kiglancolt Vígszínházba, egyikük sem mutatott ugyanolyan jól.

Föltűnhetett, hogy az eddigi korszakolásból kimaradt a rendszerváltozás. Ez nem véletlen, a Vígszínházat nem érintette a politikai fordulat, ami erénynek is tekinthető, hiszen egy társulat munkájában mindennél fontosabb a folyamatos építkezés (ha van ilyen). Ugyanakkor szimptomatikus, hogy sem a repertoáron, sem a játékmódban nem érződik a szabadság eljövetele, lényegében ugyanazokat a darabokat játszóak ugyanúgy 1990 után is, mint a fordulatot megelőzően. Ez a Vígszínház közéleti, szorosabban véve politikai érdeklődésének hiányára vall. Sokan furcsállhatnák, hogy egyetlen olyan darab sem került műsorra, amelyet korábban betiltottak – vagy nem volt ilyen, vagy továbbra is úgy ítélték, hogy a direkter közéletiség megterhelné a közönséget. Ha a színház is részét képezte a nyolcvanas évek kultúrájának, amely Vágvölgyi B. András szerint „dacos, hetyke, kihívó volt”, és amelyben „sikk volt repülő egyetemre járni, sikk volt az underground zene, az alternatív életforma, az áthallásokra figyelés, a sorok között olvasás” – már ezen a ponton kijelenthető, hogy *eszerint* a magyar színház túlnyomóan nem képezte részét a nyolcvanas évek kultúrájának –, akkor ebből a kultúrából a Vígszínház radikálisan kimaradt. A Vígben a rendszerváltozás előtt is, után is a klasszikus értelemben vett konzolidált polgáriság érzülete volt a sikk, hol a középretegnak, hol a fiatalabb generációknak kedvező kritikái kedéllyel. Ez nem minősítés, hanem ténymegállapítás.

Körülbelül a Kaposvár-nosztalgia elmúlásával egy időben fölerősödött a társulatban az új rendezői hullám jelenléte. A Marschall-terv indirekt következményeként több helyet kérők közül Eszenyi és Hegedűs D. Géza rendezői jelenléte bizonyult tartósnak, de csakhamar sor került Alföldi Róbert debütálására is (a *Trisztánnal*), majd Zsótér Sándor időszakos meghívására – ez 1997-től kezdődően csaknem egy évtizedet fogott át, és furcsa véget ért, amikor az általa hozott Mayenburg-darabot, a *Haarmant* nem ő rendezhette meg Harkányi Endrével, hanem Forgács Péter Kern Andrással –, továbbá fiatal rendezők, Forgács mellett Rusznyák Gábor, Simon Balázs, Keszég László és Réthly Attila „vígszínházi rendezővé” fogadására. A térnyerést a szó szoros értelmében is új tér, a Házi Színpad





3.



4.



8.



12.

1. Rendőrség Iklády László felvétele
2. Kozma Iklády László felvétele
3. A padlás Iklády László felvétele
4. Ahogy tesszük Iklády László felvétele
5. A heilbronni Katica Koncz Zsuzsa felvétele
6. Dühöngő ifjúság Koncz Zsuzsa felvétele
7. III. Richárd Koncz Zsuzsa felvétele
8. A gondnok Koncz Zsuzsa felvétele
9. Szent Johanna Koncz Zsuzsa felvétele
10. Koldusopera Sárközi Marianna felvétele
11. A képzelt beteg Schiller Kata felvétele
12. Angyalok Amerikában Koncz Zsuzsa felvétele

megnyitása segítette. Mint a *Haarmann* példája is bizonyítja, a kísérlet nem volt problémátlan, mert lényegében félszívvvel történt.

Ami Zsótért illeti, az ő szórványos meghívásai különféle kőszínházakba gyakran csak szépségflastrok a koncepciótlan repertoáron, és „jó pontok” a szakmai kemény mag jóindulatának megnyerésére, ami akár díjakat és fesztiválmeghívásokat is eredményezhet. A repertoárszínházak mesterségesen felduzzasztott játérendje csökkenti az előre bekalkulált pénztári „bukások” anyagi hatását – a többi darab eltartja a *zsótérokot*. A Vígszínház arculatán is csak pörsenések a Zsótér-rendezések, nem a közönség ízlésének és a színház szellemi aurájának átalakítását célozták, inkább „a szükséges rossz” kategóriáját töltötték ki, és a legkevésbé sem hozhattak áttörést, ehhez túl sok kompromisszummal jöttek létre (egy részüknél megkérdendő, meddig mehet el a rendező anélkül, hogy föladná önmagát). A Házi Színpadon bemutatott előadások (*Faust*, *Az Iglíc*) még az alternatív műhely lehetőségét sem zárták volna ki hosszabb távon, a két nagyszínpadi Brecht (*A szecsuáni jólélek*, *A kaukázusi krétakör*) kivételes minősége ellenére is levált a Vígszínházról, *A Kék Madár* már az eredeti rendezői elképzelés megváltozása miatt is hendikeppel indult.

A fiatal rendezők sem kaptak szabad kezet, egy-egy bemutató után nem lehetett biztosan tudni, mi az övük az előadásból, és mi az, ami Marton László igazgató-főrendező kézjegyét viseli a végső formában. (A magyar színház nem ismeri a jótékony, egyes esetekben szükséges bukás fogalmát.) Az egyik legendás történet szerint a *Képzelt beteg* próbáin Reviczky Gábor „elzavarta” a rendező Rusznyák Gábort, és megrendezte saját magát, aminek kínos eredményét ma is látni lehet a színvonalához képest méltatlanul (noha érhetően) hosszú sikerszéria során. Azok közül a fiatal rendezők közül, akikkel a Vígszínház „kísérletezett”, csak Forgács maradt meg állandó vendégként, mivel tehetségéhez maximális alkalmazkodóképesség járul, és még az ő vígszínházi munkáit sem lehet más, elsősorban vidéki rendezéseihez hasonlítani – az utóbbiak annyival jobbak. (Az *érdekességek* mellé, mint amilyen a *Cselédek* vagy a *Lila ákác* volt, a Vígszínházban olyan tévedések is becsúsztak a részéről, mint a *Száz év magány* vagy az *Amphitryon*.)

Eszenyi Enikő rendezői karaktere – egyébként a színészi is – radikális változáson ment át: érdeklődése Büchnertől és Kleisttől a jól megcsinált bulvárdarabok felé fordult, és még Shakespeare-t is (*Sok hűhó semmiért*, *Tévedések vígjátéka*) felszínes kézügyességgel, de különösebb szellemi igény nélkül, az aktuális szcenikai divatok mintái szerint állította színpadra. Rendezői technikáját olyan trendi sikerműveken csiszolja, mint a *Varrónők*, *Az ünnep* és legutóbb az *Augusztus Oklahomában*. Ezek az előadások bizonyos reprezentativitást vívtak ki, inkább hozzátartoznak a Vígszínházról kialakult képhez, mint a „nemzeti színházi” repertoár kevésbé sikerült vagy művészileg megbukott darabjai, a *Nyaralók*, *A revizor*, a *Tóték*, *A kávéház*, a *Pisti a vérzivatarban*, *A kertész kutyája*, a *Cseresznyés kert*, a *Minden jó, ha vége jó*, a *Vaknyugat* (csak az utóbbi évek legfőljebb közepes, de inkább fiaszkoszagú produkcióit említve).

Jelentős, nagy formátumú, szellemi izgalmat keltő előadás utoljára a Marton rendezte *Nóra* volt a 2000–2001-es szezonban, és *A szecsuáni jólélek* a 2001–2002-esben, amelyet Zsótér állított színpadra.

Jellegzetes vígszínházi évad volt a 2007–2008-as, három világirodalmi klasszikus (*Minden jó, ha vége jó*, *Úrhatnám polgár*, *Figaro házassága*) előadásával, amelyek markáns gondolati igény nélkül, csinos köntösben, gusztusosan, a korszerűség látszatával töltötték ki a semmitmondás kategóriáját. A bulvárosodás az utóbbi években rányomta a bélyegét a nagyszínházi előadásokra. Ennek föltehetően gazdasági okai is vannak – bevételt kell termelni. Egyre többet emlegetik, hogy a Vígszínházban esténként ezer nézőt kell leültetni – mintha a színház afféle tojásgyár volna, amelyben a közönség a tyúkok szerepét tölti be, és olyan táplálékot kell nyújtani neki, hogy az együttötölés minél zavartalanabb legyen. Ebben a kényszerképzetben még a nagyszínháznál is megoldatlanabb a Pesti Színház funkciója, amely teljesen elvesztette arculatát. Nem tölti be sem a pénztárnak kevésbé kiszolgáltattott művészsínházi műhely szerepét, sem a „belvárosi” polgári kamaraszínház feladatát. Szélsőségek között csapong, a *Furcsa pártól a Kozmáig*, *A kellékes* című szórakoztató kabarétól a *János vitéz* experimentális avantgárdjáig és Esterházy Péter posztmodern *Rubens*-darabjáig. A közönségnek követhetetlen ez a következtelenség, értetlenkedik, és ismét csak tyúkszerűen viselkedik – fölkapkodja az évtizedek óta elszórt, könnyen emészthető szemeket, s otthagyja a többi. A *kellékes* jellemző példája a minőség feladásának: Parti Nagy Lajost ígér, és Kern Andrást ad. A szöveg lebutítása miatt a fordító-átdolgozó neve csak áruvédjegy, valójában nem Parti Nagy mondatai hangoznak el. Ez hitelrontás, és kérdéses, hogy a kitűnő szerző, azzal, hogy nem véteti le a produkcióról a nevet, nem veszít-e hitelességét tekintve többet annál, mint amit anyagiakban nyer a minden szempontból méltatlan előadással.

Az arculathoz az új magyar drámának kellene fölrajzolni a legmarkánsabb vonásokat. Voltak is, vannak is hazai szerzők a repertoáron a tárgyalt időszakban, Gyurkovics Tibortól Spiró Györgyig, Kornis Mihályig, Kárpáti Péterig, Hamvai Kornélig és Esterházy Péterig, illetve Örkény-reprízekig, de jelentős, átütő, megkerülhetetlen *előadás* kevés született. És hat éve Esterházy *Rubense* az egyetlen eredeti bemutató! Holott Radnóti Zsuzsa, a színház fődramaturgja egyike azoknak, akik a legtöbbet tették az új magyar drámáért, számos mű meg sem született volna nélküle, szerzők sorát indította el a pályán. Ha közülük kevesen jutottak el a Vígszínház *valamelyik* színpadára, az arra mutat, hogy saját színháza is ellenállt a kortárs magyar drámának, a valóságot fölhorzsoló szemléletnek, az élesebb-érdesebb, mutáló hangoknak! Radnóti Zsuzsa sokkal jelentősebb személyisége a mai magyar drámairodalomnak, mint amennyi nyomot *ebben a vonatkozásban* hagyott a Vígszínházon.

A Vígszínház a közelmúltban inkább utánjátszott, mint teremtett. Inkább ráült a sikereire – amelyek között kétesek is voltak –, mintsem körülnézett volna az országban és a világban. (Kivéve, ha kommersz darabok behozataláról volt szó.) Inkább kielégíteni akarta

nézőit, mint ráébreszteni a valóságra. Inkább a biztonságot választotta, mint a művészi kockázatot.

A *Játszd újra, Sam!*, amelyet 1983-ban mutattak be, még mindig műsoron van. Ez abszurd. Azóta minden és mindenki megváltozott, minden és mindenki kicserélődött. Ilyesmi csak színházmúzeumban, nem a változó világra figyelő színházban képzelhető el. Érzékenyen reagálni a korra – ez a színház. Megpendíteni, ami még nincs, rezonálni arra, ami a levegőben van, érzékelni a világ rezdüléseit. A Vígszínház újabban keveset változik. Játszd újra, és újra, és újra, Sam! Amíg van rá igény. Az igény ez esetben a szolgáltatást jelenti. A piacot, nem a színház öntörvényét.

zet, ennek pregnáns példája volt legutóbb a *Vörös és fekete*, amely szinte egyetlen ponton sem mutatkozott megfelelőnek. (Néha kívánatos a konvencióval szemben alkalmazott *ellenszereposztás* – ha igazolódik a rendezői felfogásban. Ez esetben nem beszélhetünk ilyesmiről.) A vígszínházi társulat ugyanakkor képes jó teljesítményre, különösen, ha a színészeknek alkalmuk van a könnyed, csillogó játéktechnika virtuóz alkalmazására, mint az *Augusztus Oklahomában* esetében, amelyből azonnal kitűnik egy olyan intenzív jelenléttel megáldott, nagy formátumú *művész*, mint Börcsök Enikő. (És elvész benne egy olyan, az itteni trenddel merőben ellentétes, a Krétakörben teljesen más színé-



1.



2.



3.



4.

1. A szecsuáni jólélek

Koncz Zsuzsa felvétele

2. Nóra

Koncz Zsuzsa felvétele

3. Lila ákác

Schiller Kata felvétele

4. Augusztus Oklahomában

Schiller Kata felvétele

Lemérhető ez a társulaton is, amely mostanában keveset mozdul előre, a népszerűségi indexre épülő hierarchia szerint tagozódik, és alig fordít figyelmet a műhelymunkára, a színészek szakmai fejlődésére. Nem a társulat szolgálja a színházi szellemet, hanem a színházi vezetés szolgálja (ki) a társulatot, legalábbis a társulatnak azokat a tagjait, akiket – nem mindig a tényleges értékhierarchia, hanem a popularitás szempontjából – a többiek fölé emel. Nekik keres darabot. A népszerű színészeknek való szerepkeresés egyfajta fordított gondolkodás, mint amikor a gombhoz varrják a kabátot. Ennek az ellentéte, amikor darabeszményeket hirdetnek meg, anélkül, hogy kiosztható lenne a társulatban. A „szociális foglalkoztatóként” működő színház, amelyben a színészfoglalkoztatás preferenciája megelőzi a művészi szándék preferenciáját – a társulat hangulata fontosabbá válik, mint a közönségre tett hatás –, gyakran inadekvát szereposztásokhoz ve-

szethez szokott, a technikát csak eszközként használó, saját személyiségéből építkező, mély járatú színész, mint Láng Annamária.) A társulatnak vannak kiváló törzstagjai, akiktől mindig várható markáns teljesítmény, közéjük tartozik Hegedűs D. Géza (kiemelkedő volt a *Nórában*, *Az ünnepben*, és most meg sem kottyán neki az *Augusztus Oklahomában*), Harkányi Endre (remekelt mint Vang vízárus *A szecsuáni jólélekben*), Kútvolgyi Erzsébet, Lukács Sándor (az ő színészetét saját csúcsteljesítményéhez mérjük, amelyet viszont nem a Vígszínházban, hanem annak idején Gyulán produkált a Harag György rendezte *Caligula helytartójában*), Pap Vera és Reviczky Gábor (az utóbbi, lám, milyen fajsúlyos tud lenni, amikor nem játszik rá, erre is az *Augusztus Oklahomában* a friss példa), Halász Judit, Tordy Géza. Másrészt viszont nemigen vannak rendezők, akik meglepetésre készítenék őket, sokkal inkább a megszokottat várják el tőlük. Ez igaz a

középnemzedékre is, amelynek tagjai többnyire szereplisékre vannak hitelesítve, mint Epres Attila, Borbiczki Ferenc, Kamarás Iván, Gyuriska János vagy Fesztbaum Béla, akinek önálló Kosztolányi-estjén (*A léggömb elrepül*) kiderül, hogy mekkora tartalékai vannak játékos humorból, intellektualizmusból, fanyar bölcsességből, rezignáltságból, önreflexióból. (Az utóbbi évek legjobb közönségével találkoztam a Házi Színpadon – hogy félreértés ne essék: az utóbbi három-négyszáz magyar színházi előadás közül, amelyet láttam –: olyan érzékenyen, finoman, együtt lélegezve reagáltak minden rezdülésre, apró gesztusra, nyelvi groteszkre, hogy hirtelenjében nem tudtam, hol vagyok.) A fiatalokkal legalább ilyen paradox a helyzet, mert a tehetséges Tornyai Ildikót, Varju Kálmánt, Csöre Gábort – legyen elég a *Lila ákácot* említeni – olykor elképesztően „félreosztják”, félreinstruálják vagy magukra hagyják (mindennek közös állatorvosi beteg lova a Szikora János rendezte *Vörös és fekete*).

Hogy éppen Eszenyi Enikő az, akinek Marton László önként, a konkurenciát, a megmérést, a mérlegkészítést és a jövőkonceptió meghirdetését kizárva átadja a színházigazgatói stafétabotot, taktikusan biztosítva további (fő)rendezői és (művészeti) vezetői pozícióját, az részint – a hazai politikai viszonyok ismeretében – ésszerű, részint a minden oldalú, gondos körültekintéssel végrehajtott manőver láttán lenyűgöző. (És hú tükre a hazai politikai viszonyoknak.) A paradoxon ebben az, hogy a kilencvenes évek elejének Eszenyije inkább lehetett volna a várományosa ennek a pozíciónak, mint a mai. Ugyanis más utat járt be, mint amit a kilencvenes évek elején várni lehetett tőle. Színészként is, rendezőként is. Akkor alternatív jelenség volt – valódi alternatívát ígért a konvencióval szemben –, ma konzervatív, akiben összeütözik a művész és a celebritás.

Kevesen tudnak annyit ebben az országban a színházi szakmáról, mint ő. „Egyre inkább megtanulta a technikát, fölépítette, »megcsinálta« a szerepeit – írtam róla 1990-ben. – Mint bevégzett vadóc, tökéletes biztonsággal használja immár nagyobbfajta szertárra igényt tartó színészi eszközszerét. Ez egy szakasz végét jelenti. Azon a veszélyes ponton van, amikor minden sikerül neki. Most már bármit meg tud csinálni, amit akar. A következő szakaszban minden attól függ majd, hogy tőle mit akar a színház, a rendező s – ha nem túl nagyképű a fogalmazásmód – a társadalom mint mecénás és megrendelő.”

Egyszer egy improvizációs színházi sorozatban a Merlin Színházban – a répamesét adták elő, Ruszt József rendezte, ha jól emlékszem – mindenki másnál tökéletesebben működött. Két perc alatt „kész volt” a szereppel, mintha hat hete próbálta volna. Megrendezte magát, ezáltal az egész előadást, lélegzetelállító profizmussal. Nem lötyögött, nem jópofáskodott, nem idéetlenkedett, mint a többiek – határozott volt, célirányos és pontos. Mint a „rendes” szerepeiben: Szent Johannában, Lady Macbethben és Sylviában. Kérdésesnek látszott, hogy az első kettő neki való-e (a harmadik kétségtelenül), *tehát* megragadta és maga alá gyűrte őket. Blanche DuBois-jában (a Budapesti Kamarában játszotta) és Nórájában csúcsra ért a tudatosan végigvitt szerepértelmezés. Nem sokkal az ezred-

forduló után azonban megfordult a trend, a technika fölfalta „a szerep lelkét”. Az ambicionált szerepek túl léptek a lehetőségein, csak a cizellált technikát valósította meg belőlük, nem a személyiségét. Ilyen volt Shakespeare Kleopátrája, Lope de Vega Donna Dianája (*A kertész kutyája*) és Wedekind Luluja. Csak Schiller Stuart Mária-jába tudott lelket verni, a másik háromban egyedül volt, lejátszotta partnereit a színpadról, egyéni attrakciójáról szolt az előadás. Egyre többször ki is lépett a művészszínházból, önálló és páros színházi show-ival, zenés-táncos mutatványával a szórakoztatás, a bulvár felé nyitott. Kilenc évvel ezelőtt úgy gondoltam, hogy „Eszenyi bizonyos értelemben idegen köztünk, éppen azért, hogy letagadott, szégyellt vagy leleplezett szerepjátszó énünkkel szembesít kellemetlen módon, amit nem nagyon szeretünk, a Shaw-premier után voltam bátor szó szerint írásban megjósolni, hogy ez a Johanna túl jó nekünk, meglát-szik majd az előadás fogadtatásán, így is lett, ahogy Eszenyi Blanche DuBois-ja is túl összetett, túl mély, túl kevésbé látványos ahhoz, hogy az év alakítása lehessen, persze számomra az volt”. Mint Johanna és Blanche nem volt népszerű. Mint tangókirálynő az lett. Az akart lenni. Vissza lehetett gondolni 1990-re: „minden attól függ majd, hogy tőle mit akar a színház... s a társadalom mint mecénás és megrendelő”.

Amikor egy kereskedelmi televízió *futtatásra szakosodott* műsorában – a képzettársítás nem véletlen: ifjú énekeseket készítettek föl önmaguk sikeres kiadására – ragyogó dívaként pompázva fuvalózott a celebritások szótárában mindennapos, üresen hízelgő köz-helyeket a fellépőknek, eszembe jutott az egykori színházigazgató-színész-rendező (mára maga is „celeb”), aki a *Leonce és Léna*-nak a kaposvári országos színházi találkozóhoz besöpört díjait kommentálva megjegyezte: „Nem veszek részt olyan fesztiválon, amelyen Eszenyi nyeri a rendezői díjat.” Azóta csaknem húsz év telt el. Ha semmi mást nem látunk magunk előtt, mint ezt a történetet, akkor is tanulságos gondolatokra juthatunk színházi életünk szereplőiről.

Évekkel ezelőtt a Vígszínház örökségének színvonalas, hatékony kezeléséért írásban „kiosztottam” Marton Lászlónak egy Kossuth-díjat. *Később* megkapta, amikor már a színház hanyatlani kezdett. Eszenyi Enikőről azt írtam, hogy színház adnék neki. Most, *tíz évvel később* megkapta, amikor az általa vezetendő Vígszínház várható jövőképe egy nagyobb kockázatok nélküli, eklektikus szórakoztató átlagszínházé.

A kritikai elismerés és elmarasztalás hullámvasútján ülve az átlagos színházi emberek csak az előbbit hajlandók elfogadni, az utóbbit földúltan elutasítják. Eszenyi, amikor egyik munkáját radikálisan elmarasztalták, a legkevésbé sem átlagosan beszélt erről egy interjúban. Akkor – csaknem tíz évvel ezelőtt – konstataáltam ezt a felnőtt reagálást, hozzátéve, hogy „színész még nem beszélt ilyen meditatív nyugalommal, indulat és vagdalkozás nélkül a kritikáról, tudomásul véve és megfontolva, fenntartással fogadva és mégsem leszólva mások véleményét, egy harmonikus személyiségű európai értelmiségi mérlegelte teljesítményének negatív visszhangját”.

Mielőtt a Vígszínház új igazgatója elindul előre, érdemes hátrapillantania önmagára.