

Molnár Ferenc mint saját hagyomány

Várkonyi Zoltán, *A testőr*, 1966/1971

„Szerintem Molnár Ferencet
nem lehet véleményezve játszani, tehát fölülről,
fölényes mosollyal,
hogyisvoltez-módra. (...) Teljes hitelesség,
nem csinálunk semmiféle formabontást.
De természetesen idéznünk kell a kort, bemutatni,
és az ítéletformálást rábízni a nézőre.”

Várkonyi Zoltán¹

„[A] felújított Testőr méltó dokumentálása
a jubiláló Vígszínház hagyományörző színvonalának.”

Geszty Pál²

Egy olyan szerteágazó életmű esetén, amilyen Várkonyi Zoltáné, elsőrendű fontosságú a kérdés: lehet-e egyáltalán olyan kulcsmozzanatot, vezérfonalat találni, amelynek mentén ez a pálya egységesként, egészében lesz láthatóvá? Jelen esettanulmány azzal igyekszik a válaszhoz hozzájárulni, hogy egy előadás kapcsán megkísérel rámutatni a színházigazgatói és a színházrendezői teljesítmény elválaszthatatlanságára. A munka kiinduló hipotézise tehát az, hogy az alább vizsgálandó esetben a vezetői stratégia és az előadóművészi elgondolás egyetlen koncepció két aspektusát jelenti. A koncepció konkrétan a Molnár Ferenc nevével fémjelzett dramatikus hagyományra vonatkozik, és *A testőr* Várkonyi által rendezett színrevitelében ölt testet. A feltevés igazolása módszertanilag az előadás rekonstrukciójával lehetséges. Ez a színházkulturális kontextus feltárásából és az előadást jellemző formanyelvi sajátosságok azonosításából áll majd.

A vizsgálat érvényességi feltételeiről annyit előre kell bocsátani, hogy egyfelől egy ilyen kutatás elkerülhetetlenül kanonizálja saját tárgyát, másfelől ezt itt nincs mód érdemben reflektálni. Korántsem bizonyos, hogy ez a Várkonyi-féle Molnár-rendezés a rendezői életmű

¹ Idézi H-GY, *Színésznő anyjának lenni keserves dolog*, Esti Hírlap, 1971. február 28., 2.

² GESZTY Pál, *Vígszínházi jegyzetek: felújítás és stúdióbemutató*, Film, Színház, Muzsika, 1971. szeptember 18., 7.

csúcsteljesítményei közé tartozik,³ vagy hogy az előadásnak a dráma mindenkor recepcióján belül pontosan mi a történeti helye.⁴ Ezek megítéléséhez behatóbb ismeretekkel kellene rendelkezünk Várkonyi pályájáról, a korszak színháztörténetéről általánosságban és a Molnár-életmű hatástörténetéről, különös tekintettel *A testőrre*. Az ilyen irányú kutatások azonban részben alig, részben egyáltalán nem indultak még el. Az előadás-választást a kutatás kiinduló fázisában egyedül az a sejtés indokolja, hogy az alkotás az adatbőség okán alkalmas pontnak látszik az élénk társulási hagyományba való betekintésbe. A valódi kihívás és kérdés persze mindvégig az lesz, hogy ebből a rekonstruált színházi történet mit mutat meg.

1. Színházkulturális kontextus: a Vígszínház és a Molnár-kanon a Várkonyi-korszakban

Várkonyi koncepciójának történeti rekonstrukciójához a leginkább adódó színházkulturális kontextus az ún. Várkonyi-korszak Vígszínházának repertoárstratégiája. Egyfelől ugyanis Molnár helye ebben a színházi koncepcióban igen jellegzetes, másfelől a pozíció maga összekapcsolható a Molnár-recepció történetének akkori szakaszával. Az e kettő által meghatározott hermeneutikai kör az a külső keret, amely felől ma az előadás történetileg a legjobban érthető.

Várkonyi 1962-ben lett a Vígszínház főrendezője, és jól érzékelhetően rögtön egy saját, karakteres profil építésén kezdett el dolgozni. Ennek felderítése további kutatás tárgya,⁵ itt célszerűtlen részletekbe bocsátkozni. Csak abból vetítünk előre néhány következtetést, ahogyan ez az elgondolás megképez egyfajta drámakánont, amelyben Molnárnak kiemelt szerepe van.

Ez a megközelítés megkívánja az összehasonlító jelleget, tudniillik a Vígszínház repertoárstratégiája leginkább a másik két nagyobb fővárosi színházéhoz, a Madáchéhoz és a Nemzetiéhez képest beszédes igazán. Molnár vonatkozásában a komikus műfajok jelenléte és rétegződése az adódó kérdésirány.⁶

³ Megfontolandó ezzel kapcsolatban, hogy Marton László szerint *A testőr* Várkonyi egyik legkiemelkedőbb alkotása. A vélemény mérlegelésénél két szempontot mindenképpen figyelembe kell vennünk. Az egyik, hogy Marton Várkonyi életművének egyik legkiválóbb ismerője. A másik, hogy Marton asszisztensként maga is részt vett a produkció elkészítésében, a vélemény tehát alkotói és nem nézői pozícióból született.

⁴ Mármost túl azon a tényen, hogy a *A testőr* első hazai színreviteléről van szó 1949 után (aminek jelentőségéről lesz szó később).

⁵ A Színház- és Filmművészeti Egyetem és a Vígszínház közös, 2012-es, Várkonyiról szóló hallgatói tanulmánypályázatára több ilyen tárgyú dolgozat is érkezett, ezek jelen tanulmány készültkor még nem idézhetőek hiteles forrásként. Ilyen irányú kutatásokra mindenesetre nagy szükség lenne az itt következők pontosításához.

⁶ Az alábbi adatok forrása kivétel nélkül a <http://www.szinhaziadattar.hu/> előadás-adatbázisa (a keresési paramétereket lásd a törzsszövegben), a letöltés ideje minden esetben 2012. november 5.

A Nemzetiben 1962 és 1971 közt nem meglepő módon alig van jelen a komikus regiszter. Ennek egyfelől nyilván történeti okai vannak, mert a Nemzetiben a háború előtt sem a műfaji bővítés volt a reformok mindenkori eszköze, sokkal inkább a képi formanyelv vagy a dramaturgia újragondolásában, ezen keresztül a színészi kódok megújításában.⁷ Másfelől világos, hogy az 1960-as években a hatalom továbbra sem a nevetetés helyeként definiálja a Nemzetit.⁸

A Madách esetében nehezebb a stratégiai eredőt meghatározni. A műsor műfaji szempontból nagyobb szórást mutat ugyanebben az időszakban, így a kérdést más oldalról érdemes feltenni. Amikor a Madách komikus regiszterű drámát játszik, az előadások jól érzékelhetően kétfelé oszthatók. Azoknak a szerzőknek s műveiknek esetében, ahol a szöveg megfelel a szatíra marxista elvárásrendjének, a mű a nagyszínpadon kerül színre. Itt Gogol, Brecht vagy épp Molnár *Olympia* című drámája említhető. Ahol nem vagy nem egyértelműen, ott a bemutatás helye mindig a Madách Kamara, ahol az előadás egyszerre kevesebbeket ér el. Szép Ernő, Bródy, Goldoni, Molière, Tabi László, lehet erre példa. Az indok, amiért ezek a művek műsoron vannak, a Madách esetében feltehetően elsődlegesen gazdasági.⁹

Várkonyi Vígszínháza a két rivális teátrumtól abban különbözik ebből a szempontból, hogy programszerűen vállalja a népszórakoztatást saját kulturális célkitűzéseként. Várkonyit számtalan helyről lehetne idézni, ahol az igényes szórakoztatás mellett tesz hitet. Egyetlen példa:

Én nem csatlakozom azokhoz, akik váltig hangoztatják, hogy a közönséget át kell nevelni. Nem, nem a néző hibája, ha silány darabokhoz tódul. Az a hibás, aki a silány darabot bemutatja. Talán fölösleges mondanom, hogy a silány számomra nem egyenlő a vígjátékkal. Mert vígjáték nélkül nincs színházi élet, de a vígjáték legyen olyan, mint a *Black Comedy* vagy a *Kaviár és lencse* vagy akár a *Furcsa pár*... A közönség szívesen megszokja a jót is. És igaza van Vámos Lászlónak, hogy felújítja a *Csárdáskirálynőt*, akár exportcéllra, akár hazai mulatságra. Mert kétségtelenül úgy újítja fel, hogy leöblíti róla a régi szirupot. Rosszul jár az a színház, amelyik ki akarja rekeszteni az egészséges szórakoztatást.¹⁰

⁷ Vö. KISS Gabriella, *A színháztörténet emlékezete=Uő, A magyar színházi hagyomány nevető arca*, Bp., Balassi Kiadó, 2011, 33-40.

⁸ Ne feledjük, Major Tamás épp 1962-ben távozik a Nemzeti igazgatói posztjáról, ezen a téren mégsem mutatható ki gyökeres változás a repertoárstratégiában.

⁹ Erre mutat, hogy a bemutatók száma a Madáchban 1962 és 1969 között 9 és 14 közt mozog, ugyanez a szám a Vígszínház esetében azonos időszakban 5 és 10 közt változik, és ebben a Pesti Színház 1967-es megnyitása sem hoz változást. A számok alakulása persze sok tényezőn múlik, de a szérianagyságok pontos ismerete nélkül is látszik, hogy a Vígszínház ekkoriban stabilabb közönségbázissal rendelkezik, mint az 1961-ben új épületbe költöző Madách. 1969-től érdekes módon csökken a premierszám a Madáchnál, ennek hátterét azonban nem jelen tanulmány hivatott feltárni.

¹⁰ Idézi GÁCH Mariann, *Négyszemközt: Várkonyi Zoltán, Színház, 1969/4, 30.*

Viszonyításképp: ugyanebben a lapszámban néhány oldallal később Ádám Ottó, a Madách akkori főrendezője *Manipuláció a nézővel* címen a modern kori, gazdasági és mediális eredetű elidegenedettség marxista toposzát írja újra élményesztétikai felhangokkal.¹¹ Várkonyi pedig épp a Madách sikerprodukcióira hivatkozva érvel egy piaci motivációjú, alapvetően polgári színházeszmény mellett, ahol a nevetetés esztétikájának nincsen morális konnotációja, hanem az a hangsúlyosan gazdaságilag is értett siker érzéki jele. A kontrasztból világos a két felfogás közti különbség. Várkonyi úgy és azért játszat polgári bulvárkomédiákat és musicaleket Feydeau-tól¹² Schisgal-ig¹³ és Molnártól¹⁴ Neil Simonig,¹⁵ mert a siker nála nem ideológiai kategória, hanem egyszerűen elérendő cél.

Innen nem nehéz *A testőr* helyét megadni Várkonyi stratégiájában. Molnárra mint a színház saját szerzőjére számít ez a megfontolás, vagyis akihez magától értetődően tud visszanyúlni; akire ismertként tud hivatkozni. Várkonyi nyilatkozataiban újra és újra kitér arra, hogy Molnár mennyire fontos része a Vígszínház múltjának és jelenének. Amikor 1971-ben Várkonyi az éppen fennállása 50. évfordulóját ünneplő Vígszínház igazgatója lesz, a műsorterv élére helyezi Molnár nevét.¹⁶ Az évadnyitó társulati ülésen pedig már-már támadóan úgy fogalmaz, hogy a Vígszínház saját szerzői Déry, Sarkadi és Örkény mellett „ha tetszik, ha nem: Molnár Ferenc”.¹⁷ Hogy ez mennyire reflektáltan történeti gesztus, azt az alábbi idézet mutatja:

Mulatságos rájönni egy ilyen felmérés során például arra, hogy a kétszemélyes családi bérlet a családtagok érdeklődési köre szerint kézzől kézre jár: a nagyszülők a *Testőr*, a szülőké Tennessee Williams vagy Arthur Miller. Az új magyar írógárda igazi hívei a család fiataljai.¹⁸

Ennek Molnárra vonatkozó részéből látszik, hogy ebben a koncepcióban Molnárhoz az ismerősség, a nosztalgia és általában a történeti folytonosság igénye kapcsolódik. A nagyszülők 1971-ben még bizonyosan emlékeznek háború előtti Molnár-előadásokra, s ez által a hagyomány így befogadói magatartásként is tovább él ebben a működésben.

¹¹ ÁDÁM Ottó, *Manipuláció a nézővel*, uo., 34-37.

¹² Várkonyi, *Egy hölgy a Maximból*, 1967

¹³ Várkonyi, *Szerelem, ó!*, 1966

¹⁴ Lásd alább részletesen.

¹⁵ Várkonyi, *Furcsa pár*, 1968

¹⁶ Műsorterv a Fővárosi Tanácshoz felterjesztve, 1971, fennmaradt Várkonyi Zoltán hagyatékában, jelzete OSzK SzT Fond 27.

¹⁷ VÁRKONYI Zoltán, *Csináljunk élő, jó színházat!*, Film, Színház, Muzsika, 1971. szeptember 4, 4.

¹⁸ *Hogyan fiatalodik a színház?: Beszélgetés Várkonyi Zoltánnal*, lejegyezte HALÁSZ Anna, A Hét, 1971. december 10, 10.

Mindez azért különösen érdekes, mert a Molnár-recepció egy bizonytalan, felemás fázisában tesz szert jelentésre. Várkonyi főrendezői regnálása ugyanis a színházi Molnár-kánon fokozatos újjáéledésével esik egybe.¹⁹ Ebben a folyamatban a Vígszínház és Várkonyi szerepe kiemelt jelentőségű.

1949 és 1955 közt a hatalom betiltja a Molnár-premiereket. A recepciós szünet után a Molnár-játszás vidéken indul el, a fővárosban a Vidám Színpad, az Irodalmi Színpad és a Petőfi Színház csatlakozik a folyamatba. A Vígszínház tehát az első, amely a nagyobb pesti játszóhelyek közül Molnár-bemutatót tart, s mint ilyen, számottevő közönségre számíthat. Ajtay Andor 1957-es *A hattyú*-rendezése ezért jelentős. Ettől kezdve Molnár többé-kevésbé a színház repertoárjának állandó része. 1961-ben Benkő Gyula *Játék a kastélyban* rendez, 1963-ban színre kerül *Az ördög* Horvai István rendezésében, Várkonyival a címszerepben. Ugyanebben az évben mutatja be a Vígszínház Kárpáthy Gyula és Orbók Endre különös dokumentumszínházi kísérletét *Játék a bíróságon, avagy a Molnár-ügy* címmel. A produkció a később még említendő kritikai Molnár-vita teatralizálása. Az ezt követő egyévnapi kihagyás Lenkei Lajos igazgató szerint 3000 bérletes elvesztésébe került a Vígszínháznak.²⁰ Nehéz véletlent látni abban, hogy a Madách épp ekkor, 1965-ben kéri fel Lengyel Györgyöt az *Olympia* megrendezésére. Nagyon valószínű, hogy Várkonyi erre adott válaszként rendezi meg *A testőrt* egy évvel később.²¹ Ezért sokatmondó, hogy ez utóbbi dráma első háború utáni színrevitele fűződik Várkonyi nevéhez, míg az *Olympia* ekkoriban a leggyakrabban játszott Molnár-mű itthon.

Az előadás kontextualizálásához még egy történeti vonatkozást meg kell említeni. A kultúrpolitika ugyanis a Molnár-kánon eme újjáéledésére egy feltehetően felülről generált kritikai vita kiobbantásával válaszol,²² s ez épp 1966-ban zárul le. Nyílt diszkusszió ugyan nincs, de ebben az évben jelenik meg Vécsei Irén Molnár-monográfiája²³ és a Spenót néven elhíresült akadémiai irodalomtörténet záróköteté, benne Osváth Béla Molnár-pályaképével.²⁴ A két írás nagyjából rögzíti azt a történeti értékelést, amely a polgári drámairodalom kiteljesedetlen tehetségeként definiálja Molnárt, ily módon hivatalosan is legitimálja jelenlétét

¹⁹ A folyamatról jó áttekintést ad KÁRPÁTI Tünde, *Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902-2002)*, Új Forrás, 2003/4, 37-44. A forrás ezen kívül továbbra is a www.szinhaziadattar.hu, a letöltés ideje ugyanaz.

²⁰ FENCSEK Flóra, *Vállaljuk, hogy tömegszínház vagyunk! Interjú Lenkei Lajossal*, Esti Hírlap, 1969. június 18, 2.

²¹ Adatszerűen ezt nyilván lehetetlen bizonyítani, de láttuk korábban, hogy Várkonyi komoly figyelmet tanúsít a Madách repertoárja iránt.

²² Ehhez lásd KÁRPÁTI Tünde, i. h.

²³ VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc*, Gondolat Kiadó, 1966.

²⁴ *A magyar irodalom története*, VI., szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 824-826.

a hazai marxista irodalomtörténet másodlagos kánonjában.²⁵ Ez Várkonyi rendezése kapcsán abból a szempontból érdekes, hogy *A testőr* bemutatása már nem ütközhet hivatalos ellenállásba, viszont ekkor még nem stabil a Molnárról való beszéd új diszkurzív normája, így a recenziók nem tudják, hogy a kánon alakulása terén pontosan mit mondjanak vagy mondhatnak.

Majdnem minden írás az előadásnak a Molnár-vitához képesti elhelyezésével kezdődik,²⁶ és jobb híján személyes véleményformálásba csap át mind Molnár kánonját, mind magát a produkciót illetően. Az, hogy mennyire van jelen a Molnár-diskurzus marxista szólama, azt az adott periodikum vagy kritikus helyzete határozza meg, tehát szempontunkból csak másodlagosan informatív. Dersi Tamás bevallja: „elhatároztam: úgy megyek el *A testőr* premierjére, hogy kiradírozom magamból az ún. Molnár-per véd- és vádiratát (...).”²⁷ Létay Vera a *kis Molnár-szótár* alcímet adja írásának, fogadalmat tesz, hogy a Molnárral kapcsolatos, ott listába szedett zsmnálkliséket mellőzni fogja, aztán nem tudja tartani ígéretét.²⁸ Rajk András pedig önellentmondásba keveredik, mikor az ítéletformálásra kerül a sor: „Molnár Ferenc általában nem írt épületes színműveket. De azért nem mondanám, hogy ez a játéka (...) nem fogalmaz meg találóan emberi magatartásokat, groteszségeket és gyengeségeket.”²⁹ Általában igaz tehát, hogy a kritikai diskurzusban az alaptörekvés az egyértelműsíthető véleményformálástól való tartózkodás, már ami Molnár életművét vagy konkrétan *A testőrt* illeti. Jellemző, hogy 1971-re ez a zavar teljesen elvész az előadást körülvevő szöveganyagból.³⁰

Amit tehát mindennek alapján e mostani értelmezés kimondhat, az annyi, hogy Várkonyi Molnárból leli fel a történeti hivatkozási alapot arra, hogy a nevetetés polgári hagyományának esztétikai programként presztízst szerezzen a hatvanas évek magyar kulturális életében. Molnár ebben a rendszerben e hagyomány hazai, sajátosan vígszínházi képviselője is. *A testőr* bemutatása az aktív szerzői kánon bővítésével is demonstrálja, hogy egy folytatható, nyitott kánont elevenít fel a színház. S itt kell beszélni arról, hogy az elkövetkező periódus minden téren Várkonyit igazolja. Egyrészt maga *A testőr* érdemessé

²⁵ Szándékosan nem a „tűrt” besorolás szerepelt a jellemzésben. Épp Molnár lehet példa az ismert 3 T-felosztás zavaró és némiképp történetietlen, statikus jellegére.

²⁶ A felhozott példákon kívül lásd még GESZTY Pál, *Színvonal és felelősség*, Film, Színház, Muzsika, 1966. március 25, 6.

²⁷ DERSI Tamás, *Molnár Ferenc titkai: A testőr bemutatója után*, Esti Hírlap, 1966. március 22, 2.

²⁸ LÉTAY Vera, *A testőr a Vígszínházban: kis Molnár-szótár*, Népszabadság, 1966. április 17, 8.

²⁹ RAJK András, *A testőr: Molnár Ferenc vígjátékának felújítása a Vígszínházban*, Népszava, 1966. március 23, 2.

³⁰ Lásd a későbbiekben idézett 1971-es recenziókat. Főleg Geszty Pál két írásának indítása közt szembeötlő az eltérés.

válik arra, hogy a bécsi Volkstheater közönsége előtt a biztos sikert garantálja a Vígszínház számára;³¹ tompítandó ezzel az *Adáshiba* utaztatásával vállalt kockázatot. Másrészt a turné ürügyével mód nyílt az itthoni felújításra 5 évvel a bemutatás után,³² s a produkció így összesen egy 6 évados, 149 előadásból álló szériát fusson.³³ Harmadrészt *A testőr* sikere előrevetíti a későbbi évtizedek kiteljesedő itthoni színházi és szakirodalmi Molnár-*reneszánszát*.³⁴

2. Ritmus, teatralitás és ironia — kísérlet az előadás rekonstruálására

Várkonyi credója, mely szerint Molnár ma is a Vígszínház saját szerzője, színházpoétikai szempontból azt jelenti, hogy az ehhez a dramatikus világhoz kötődő színházi formanyelvet az előadás jelenében is magáénak tudja a társulat. Ezen keresztül telik meg ugyanis tartalommal az eddigiekben bemutatott törekvés, amely Molnár kánonjának fel- és megújítását célozza. Várkonyi tehát így értve lát hagyományt Molnár színrevitelében. Az itt következő rekonstrukciós elemzés ezt az állítást hivatott igazolni.

A történeti orientáltság most, a kutatás jelenében komoly kockázatokat hordoz magában. E hagyományhoz való történeti hozzáférésünk ugyanis igen kétséges. Egyfelől kérdés, hogy az itt elemzett játékn nyelv egyáltalán jelen van-e a mai színházi életünkben,³⁵ másfelől az úgynevezett vígszínházi stílusról való tudásunk ma még töredékes és közvetett, különösen

³¹ A siker teljes; lásd erről FENCsik Flóra, *Siker a Testőr*, Esti Hírlap, 1971. november 15, 2; Uő, „Így kell vígjátékot játszani!”, Esti Hírlap, 1971. november 16, 2. Továbbá ILLÉS Jenő, *A Vígszínház forró sikere Bécsben*, Film, Színház, Muzsika, 1971. november 20, 7.

³² 1971-ben a műsortervben a következő indoklás szerepel *A testőr* mellett: „felújítását a bécsi vendégszínház realizálása tenné indokolttá”. Műsorterv a Fővárosi Tanácshoz felterjesztve, i. h.

³³ A Vígszínház évkönyvei alapján.

³⁴ Vö. KÁRPÁTI Tünde, i. m., 44-47.

³⁵ Jákfalvi Magdolna szerint „egyértelműnek tűnik, hogy a jólmegcsinált dramaturgia elvesztette a színpadi játékokban rejlő hagyományozódást. Nemcsak a hetvenes-nyolcvanas évek lélektani realista játékmódjának kizárólagossága, a színészi alakítás és megtestesítés folyamatainak egysíkú rendje jellemzi a kortárs színházi formákat, hanem a tér, a játéktér megépítésének mindehhez, de csak ezekhez illeszkedő dobozépítő karaktere is. Egyrészt feltűnő, hogy a jólmegcsinált dramaturgia mesterséges megszüntetésével a jólmegcsinált színészi játékmód is elvész a színpadi tradícióban, de csak mostanában vált világossá, hogy a magyar scenográfia is vesztese a stílusirányok dogmatikus erőltetésének. A jólmegcsinált darabokat a színészi játékmód nem hagyományozta tovább, ezért kevés színész repertoárjában maradt meg a technika (nem a képesség) nyoma. S a tér is, az ajtókkal szétszabdalt tér is elvárja a műfaj mesterségbeli ismeretét, mert a fizikai és a szimbolikus térkoordináták összehangolása teszi csak lehetővé, hogy a kint és bent, a fent és a lent a szövegelem és térelem síkján is ugyanazt és ugyanakkor jelentse.” (JÁKFALVI Magdolna, *És Rákosi felemelkedik: Hamvai Kornél történelmi drámái*, Jelenkor, 2010/6, 687.) Kérdés persze, hogy amikor Marton László 2009-ben *Játék a kastélyban* rendez vagy Szabó Máté ugyanebben az évben az *Egy, kettő, három* színrevitelére vállalkozik, tud-e lényegileg más scenográfiai úton elindulni. A megoldás sikeressége, az esetleges megújítás végbevitelére ugyan nem egyértelmű, de az idézett megállapítás kizárólagos érvénye innen kétségbe vonható. A probléma jelenleg nyitott, s további vizsgálódást kíván. Vö. még KISS Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca*, Bp., Balassi Kiadó, 2011, különösen 126-160.

történetiségét tekintve.³⁶ Amikor tehát az itt tárgyalt produkció a mostani rekonstrukcióval belép a színháztörténeti emlékezetbe, a kutatás nem tudja megkerülni, legfeljebb reflektálni saját maga alakító erejét, miközben visszafejti az archiválás elsődleges alakzatait.³⁷

A forráskezelést tekintve a formáló hatás rögtön abban a döntésben tetten érhető, hogy a kutatás nem tesz különbséget az 1966-os bemutató és az 1971-es felújítás emléknymoi közt. Ezáltal a két premiért egyetlen alkotásként tekinti. Épp ezért az adatszerű történeti azonosításra az alcímbe jelzett kettős dátumformulát javasolja. Indoklásképp az hozható fel, hogy a forrásanyag nem mutat különbséget a két esetben a formanyelv vonatkozásában. Alakító tényező a kutatásban ezen felül az anyag szelekciója. A forrásfeltárás ugyanis csak két megszorítással mondható teljesnek. Egyrészt a vendéjátékok kritikai recepcióját technikai korlátok miatt most nem nyílt mód feldolgozni. Másrészt a fotózás stratégiája megengedi azt a feltételezést, hogy az MTI archívumában található fényképtömeg nem tesz hozzá meghatározó többletet ahhoz, amit a különböző helyeken hozzáférhető harmincegynéhány másolatból ki lehet deríteni. A fényképezés tudniillik az akkori hazai tendenciának megfelelően portréorientált, s egyedül a második felvonás terének pontosabb rekonstruálásában lehetne még segítségünkre. Erre azonban az eddigi eredmények alapján csupán igen csekély reményünk lehet.

Ilyen feltételekkel kell tehát számba vennünk mindazt, ami Várkonyi rendezése kapcsán ma elénk tárul. A jelenleg hozzáférhető anyag szerkezete (vagyis amit a kutatás ekként azonosíthat) nem meglepő módon a dramatikus szöveg kezelésmódját állítja a színházi emlékezet előterébe. A rekonstrukció központi, elsődleges forrása a produkciónak az Országos Széchényi Könyvtár által őrzött rendezőpéldánya.³⁸ Ez bőséges információval szolgál a szöveg (szorosabb értelemben vett) kezeléséről. Ennél jóval fontosabb azonban, hogy a nagymozgások is kódolva vannak a szöveg példányban, és ez már megközelítésében is interpretálja a drámaszöveget. Ehhez a réteghez sorolható a fotóanyag (feldolgozott része,

36 Ennek hátterében elsősorban az áll, hogy a Vígszínház története egyelőre intézménytörténeti narratívaként vagy személyekhez kapcsolódó anekdoták hálózataként él a magyar színháztörténeti emlékezetben. Lásd ehhez: HUNYADY Sándor, *A Vígszínház negyven éve*, Bp., Atheneum Nyomda, 1936; BÁRDI Ödön, *A régi Vígszínház*, Bp., Táncsics Könyvkiadó, 1957; MAGYAR Bálint, *A Vígszínház története*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979. A stílustörténeti feltárással adós a hazai filológia, a hiány pótlása első lépésben Fesztbaum Béla jelenleg is készülő doktori dolgozatától várható.

37 Vö. JÁKFALVI Magdolna, *Előszó: rekonstrukció, metodika, módszer=A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Bp., Balassi Kiadó–Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2011, 7.

³⁸ Jelzete: OSzK SzT MM 9522. A hivatkozás rendje a következő: ahol nincs külön jelölve, ott az elemzés a rendezőpéldány alapján idézi a szöveg adott passzusát. Ez mindvégig a példány eredeti, gépelt lapszámozása szerint történik. (S nem a paginált számozás szerint, amely hibás.) Rövidebb utalásnál a törzsszövegben, zárójelben szerepel a lapszám. Hosszabb idézésnél külön bekezdésbe kerül az idézett részlet, s a lapszám a bekezdés legelején áll. A szövegkezelés műveleteit az idézetek tördelése jelöli, ennek rendjét lásd a 48. jegyzetben.

lásd feljebb), amelynek segítségével rekonstruálható a két szélső felvonás tere, a díszlet és a jelmezek látványelemei, és részben a második felvonás tere. Ezen keresztül a rendezőpéldány utalásainak jó része értelmezhetővé válik. Harmadlagos forrásként pedig a kritikai anyag szcenográfiai szempontból csak töredékeiben használható³⁹, szórt tájékoztatása említendő. Ehhez járul még két interjú, amely e mostani kutatás során készült.⁴⁰ A vizsgált előadásban Szobalányt alakító Gyimesi Pálma és a Várkonyi rendezőasszisztensként segítő Marton László elsősorban a színészi játékról, annak dramaturgiai funkcióiról szolgáltat hasznos információkkal.⁴¹ S ne felejtjük el, hogy az előadásban a meghatározó színészek hangja, beszédtechnikája és szövegmondási gyakorlata archiválódott különböző mozgókép- és hangfelvételeken, s ennek közvetetten szintén van forrásértéke. Ez is hozzájárul ugyanis ahhoz, hogy a rendezőpéldány olvasása többé-kevésbé úgy működik, mintha színházi felvétellel állnánk szemben.⁴² Ami pedig oda vezet vissza, ahonnan a számvetést megkezdjük: a rendezés centrumában itt a dramatikus szöveg szerkezetének szcenikus kibontása áll.

Ebben a vonatkozásban elsőként arra a tényre kell felfigyelnünk, hogy Várkonyi *A testőrt* nem a Pesti Színház kamaraterében, hanem a Vígszínház hatalmas színpadán rendezi meg.⁴³ Ez azért fontos, mert rögtön kijelöli az interpretáció elsődleges kérdésirányát. A Molnár-dráma összesen hét szereplőt mozgat, ebből egyszerre négynél több sosincs színen, sőt a legtöbb jelenetben ketten vagy hárman vannak jelen. A színrevitel legfőbb technikai kihívása ebből következően a tér betöltése vizuálisan és hangzásban, általánosabban a nézői figyelem fokozott fókuszálása.

Erre a kihívásra Várkonyi a szöveg nagymozgásokkal történő ritmizálásával válaszol. A rendezőpéldány szinte minden lapja tartalmaz térvázlatot a szereplők aktuális helyével és mozgásirányokat jelölő nyilakat. A szöveg mellett rengeteg az időtartamokra utaló függőleges vonal. A szöveg nélküli akciókról szóló szerzői utasítások igen gyakran alá vannak húzva. A

³⁹ Ez az informativitás mennyiségi arányaira értendő. A korszak szövegközpontú recenziós gyakorlatához képest helyenként meglehetősen pontos leírásokkal lehet találkozni az anyagot tanulmányozva, főleg Geszty Pálnál és Kéry Lászlónál (később a megfelelő helyeken támaszkodik és hivatkozik rájuk az elemzés). Emellett a kritika szövegolvasatait persze nagyban irányítja az előadás tapasztalata, az így létrejövő utalásrendszerből a többi forrás tükrében szintén sok minden kiderül. Utóbbi esetben persze a közvetettség óvatosságot követel az elemzőtől.

⁴⁰ Ezeket a tanulmány végig szóbeli közlésként hivatkozza.

⁴¹ Amelyekért ezúton is hálás köszönetet mondok mindkettejüknek.

⁴² A párhuzam mediális és kognitív érvényessége megérne egy részletező elméleti kitérőt, ez sajnos túlmutat az itteni kereteken. Annyit meg kell jegyezni, hogy a zenei anyag teljes archiválatlansága bizonyosan pótolhatatlan az olvasásban. Másfelől kérdés, hogy az olvasás ilyen tapasztalata miképp hagyományozható hosszabb távon.

⁴³ Ez nyilván csak egy mai horizontból elsődleges. Molnár korában a Vígszínháznak még nincs kamaraszínháza, vagyis a dráma egy hasonló nagyságú térre íródott. A dráma hatástörténete viszont a „kamaradarab” státuszába utalja a művet, ennek minden szcenográfiai következményével. Lásd ehhez legutóbb: Sz. n., *A testőrrel nyit a Jászai Mari Színház*, <http://szinhaz.hu/videk/48382-a-testorrel-nyit-a-jaszai-mari-szinhaz>, letöltve 2012. november 5.

Testőr első bejövetele előtt például a szerzői utasítás aláhúzása láthatólag az előírt akció időtartamának fontosságára hívja fel a figyelmet (39). Ehhez kapcsolódik, hogy különösen gyakori a szünetet kérő szerzői utasítások rendezői kiemelése. Hasonló szerepű, hogy a második felvonásban az érkezésekhez és távozásokhoz kapcsolódóan a zene erősödését-halkulását szinte végig jelöli Várkonyi. Továbbá számtalan „leül”, „feláll”, „odamegy x-hez” típusú beírást találunk a példányban. Mindez mikro- és makroszinten is tagolja a szöveget, tempót, dinamikát dolgoz ki belőle. Az így létrejövő ritmus- és hangsúlyrend az előadást átható alapközzé válik. Elemzése ennél fogva a funkciótöbbszöröződés felől lehet igazán sokatmondó. Általánosságban most csak annyit, hogy igen jellegzetes, ahogy a kritika e ritmus megnevezésével küzd. A produkció sikerét mutatja, hogy minden beszámolóban van erről idézhető passzusa. Tünetértékű, ahogy egybemosódik bennük az előadásmód és a dramaturgiai struktúra reflexiója. A leglátványosabb példát idézve:

A testőr felújítása alkalmából ismét tanúi lehettünk a Molnár Ferenc-i játék virtuóz technikájának. Molnár ördögös könnyedséggel kezeli a színpadi mű külső formaelemeit, az ötletet, a könnyed dialógust, a fordulatot, az attaière-titkokat és a happy endet. A játék elemei nála szabályos rendben állnak össze, mintha bűvészpálcával igézte volna meg őket. [...] Molnár Ferenc azt csinálta meg színpadi irodalmunkban, mint előtte és utána senki. A játék külső kellékeiből teremtett színpadi életet. Ötlet dolgában a legdivatosabb és legkitűnőbb francia színpadi szerzőkkel is állta a versenyt. Úgy látszik, a festett vászon, a rivalda varázslatát magyar színpadon senki sem ismerte nála jobban.⁴⁴

Az, hogy az előadás kiváltotta ezeket a sorokat, azt sejteti, a rendezőpéldányban vázoltak megvalósultak; bár a dokumentum csak közvetett módon bizonyítja ezt. Feltűnő továbbá, hogy az idézett szöveg retorikája mennyire egybevág a kritikai Molnár-diskurzus évtizedes sztenderdjével, amely még a századfordulón rögzült.⁴⁵ Ha az iméntiek kiterjesztéseként élünk azzal az előzetes feltevessel, hogy különböző korokban hasonló diskurzusok hasonló szcenikus jeleket kódolnak, akkor ez valószínűsíti a századfordulón kialakult vígszínházi hagyomány és Várkonyi eme előadása közti történeti folytonosság meglétét. Mármost azzal együtt, hogy nincs nyoma olyan fogalmi zavarnak vagy bizonytalanságnak, amely történetileg valamely változásra, törésre utalna. Ráadásul épp az idézett kritika a bizonyíték, hogy ez a metadiskurzus marxista keretben is képes érvényesülni.

44 SÁNDOR Iván, *c. n.*, elhangzott a Petőfi Rádió Láttuk — hallottuk c. műsorában, 1966. március 26-án, gépiratát lásd Magyar Hírdető Sajtófigyelő, 1966, 79, elérhető az OSzMI cikkarchívumában, az itt elemzett előadás dossziéjában. Az idézet helye ezen belül 3-4. Kiemelés — M. V.

45 Vö. KÁRPÁTI Tünde, *i. m.*, 29.

Természetesen ez csak kiegészítő érvként használható a formanyelvi tapasztalat közvetlenebb nyomai mellett.

Világos tehát az alapstratégia, amely szerint a rendezés *A testőr* szövegét alapvetően kinezikusan ritmizálva tagolja. A továbbiakban arra igyekszik rámutatni az elemzés, hogy ez a ritmuselv pontosan hogyan érvényesül az előadásban, milyen szinteken van jelen, s főképp, hogy milyen funkciókat vesz föl. E funkciók történeti érvénye mutathatja meg, hogy ez az előadás valóban folytatója a Vígszínház hagyományainak.

Legerősebben ez a történeti hipotézis úgy igazolható, ha demonstrálja az elemzés, mennyire illeszkedik a rendezői megközelítés magának a szövegnek a dramaturgiai rendjéhez. Ez ugyanis azt jelentené, hogy Várkonyi felismeri és manifestálja azokat a színészi kódokat, amelyeknek *A testőr* és általában a molnárinak nevezett dramaturgia szövegi emlékezeteként működik.

A példák megértéséhez itt idézzük fel az első és a harmadik felvonás terét. A leírás a tanulmány szerzőjének megfogalmazása, a térrekonstrukció alapja a tanulmány 1-es számú képmelléklete.

Bal⁴⁶ széken elöl karosszék, mögötte kissé jobbra egész hátul olvasóasztalka, ernyős olvasólámpával (Tiffany lámpa), rojtos terítővel. Középen kör alakú, a közepén kúpos ülőalkalmatosság (lásd 2. melléklet).⁴⁷ Mellette puff, a három ülőhely huzatja garnitúrát alkot. Baloldalt kazettás ablak függönnyel, virágmintás tapéta, sötét alapon világos apró mintás. Középen nagy festmény, jobboldalt hátul két oldalra húzott vastag drapéria az ablak előtt. Tőle jobbra koszorú, ingás falióra, majd még jobbra másik ablak hasonló drapériával. Jobb elöl zongora, világos terítővel letakarva, rajta váza friss szegfűvel, hátrébb ernyős lámpa. A zongora mellett Thonett hintaszék.

A rendezés alapszintű szövegolvastatási technikájára a legjobb példa az a jelenet, mikor a Színész (Darvas Iván) beavatja tervébe a Kritikust (Páger Antal). Az alábbi idézetben a tördelés a rendezőpéldány jelöléseinek átkódolása;⁴⁸ olvasása a dráma szövegével párhuzamosan javasolt:

⁴⁶ Az iránymegadások rendezői szemszögből értendők.

⁴⁷ A térelemre a továbbiakban Várkonyi nyomán „kör”-ként utal az elemzés.

⁴⁸ A jelölések rendje itt és a továbbiakban: a bekezdés élén áll a lapszám, kurzívval a dráma szövege van szedve. Az idézőjelezett részek Várkonyitól való szó szerinti idézetek, az aláhúzások az ő kiemelései (nem teszünk különbséget a rendezői és az asszisztensi beavatkozások közt). A mozgásleírások Várkonyi rajzainak szövegesítései. Szögletes zárójelben értelmező filológiai kommentárok szerepelnek. Rövidítések: Szn=Színész, Szn=Színésznő, Kr=Kritikus.

10. *a család barátjára nézve: „Eléje megy és inpállálja [?, kb. felelősségre vonja]”*

11. *Ugyan miért járjak utána: térrajz, Kr középen, Szn távolabb jobbra tőle, nahát, most már mindent meg kell mondanom, rajz, Szn elindul középre*

12. *Mindent elmondok „leülnek” kihúzva*

13. *Kikérem magamnak „feláll”, én érzem „becsukja az ajtót” Chopin. Ábrázolás: rajz, Szn. előbb „bezárja az ablakot”, megáll jobb hátul, majd a mondott résznél indul ívben a Kr mögött a karosszék felé, Kr ülve marad*

14. *Nem bánom, én ezt az asszonyt elvesztettem: „leül” Katonára: „feláll”, Na, nem valami huszártisztre: „Elindul.” Visszamegy középre, a Kr előtt, Testőr: „leül”.*

15. *nincs instrukció [?, közben a Szobalány bejön és kimegy.]*

16. *fel-alá jár*

17. *térrajz: Kr marad, Szn jobb elől áll, Jó, jó, én értelek: „leül” Nem. Hanem „Feláll és ? [olvashatatlan írás]” Folyton azt írástok Kr is feláll*

18. *térrajz Szn és Kr középen Ez nevetséges „leül” Olyan bután „leül”*

19. *Csak nem sírsz „feláll”, Megengedem, öregem „Ketten sétálnak” mert ez a bolondság egy szereppel, egy nagy, egy jó szereppel függ össze, hát ez a véremmé vált, ez többé nem eresztett el „Összecsesörömpöl [?] a zongorán” Ne is próbálj lebeszélni Szn elindul a zongorától hátul, bal előre (nyíl) Csak mondd, mondd „leül a zongorához”*

20. *És ha nem sikerül „feláll”*

21. *nincs instrukció*

22. *Nem féltél „előrehozza [valószínűleg a levelet]” És éreztem, hogy jó vagyok Szn a karosszéknél, Kr a hintaszéknél áll*

23. *Vacsoránál egyszerre „leül”, szerep sikerült helyett „alakítás”*

24. *Egy férj és egy testőr „Kr széket húz és leül.” Szalutáltam neki és visszaköszönt. „Eljátssza”*

25. ? [olvashatatlan írás]

26. 3. levelet

27. Rajz: Kr. Sznhez megy, aláírva „húzza a cipőjét”, *Csak abban nincs igazad* „Nadrágtartót felhuzza”

28. Rajz Kr középre megy, „leül a körre” *Nahát most mi lesz* „leült, feláll, elindul”(hátral körben előre) *Mondd édes fiam* „j[obb] h[átul]”

29. *A Szobalány kimegy. Szünet* „Szn feláll, az órát nézi. Szn az ablakra néz. 6 óra ütés” Rajz: Kr bal elöl, mögötte Szn. *Színésznő az ablakhoz megy, lassan, kényelmesen megadja a jelt. Ott marad az ablaknál egy kicsit. No, most már hiszed?* „Odainti Kr-t”

Az interpretáció e mikroszintű megoldásai a társalgási dramaturgia színházi kódrendszerének meglehetősen aprólékos példaanyagát adják. Két szempont érdemel itt figyelmet. Az egyik a ritmus és a tempó már emlegetett működése, fontossága. Látható, hogy itt Várkonyi lassú tempót vesz. Az idézett rész játékidéje beszéd- és mozgássebességtől függően igen hosszan elnyújtható. Ehhez képest a nagyjából bekezdésenkénti egy akció nem mondható sűrűnek.⁴⁹ A Színész útjából viszont jól kivehető, mennyire pontosan követi a dialógusszerkezet alakulását a megjelenítés, ezáltal a kiemelt gesztusok szemantikai kulcspillanatokhoz kapcsolódnak. Másfelől az figyelhető meg, ahogy a szövegből a realista paradigmának megfelelően kibomlik a dramatikus alak megtestesülése. A Színész mozgását Várkonyi a 16. lapon olvasható *fel-alá jár* utasításból vezeti le. (ezt alá is húzza). Ez a párbeszédbeli történés vizuális analógiája. A mozgásrend a hosszú körkörös utakkal a Színész belső, pszichés útját kivetíti a térbe. A férfi szó és test szerint körbejárja a házasságát.

A Kritikus szerepe itt az ellenponté, legalábbis eleinte. Míg a Színész lényegében egész teret bemozogja, ő nagyrészt egy helyben ül. Viszont jól követhető, ahogy a bal oldali, mintegy téren kívüli karosszékétől egyre közelebb jut a Színészhez: előbb a zongorához, aztán középre. A két férfi viszonyában a felállás-leülés jelentéssége mutat gazdag változatosságot, az indulattól („elébe megy”, 10) a deklaráción át (*Testőr* „leül”, 14., *Ez nevetséges* „leül”, 18.) az érdeklődésig (*És ha nem sikerül?* „feláll”, 20.). Az összhang nyilvánvalóan a

⁴⁹ A tendencia ennyiből is kiderül, de még látványosabb lenne rekonstrukciós mérésekkel megállapítani a tempókat a Vígszínház terében. Talán elnézhető, hogy a kutatás nem ment ilyen részletekbe, de idekíváncsok, hogy érdemes lenne történetileg figyelemmel kísérni a tempóváltozásokat. Feltűnő pl. Marton László 2009-es *Játék a kastélyban*jának gyorsasága a dráma 1995-ös, Szinetár-féle (ugyanaz a tér) vagy 1984-es Lengyel György által jegyzett színrevitelével szemben. Nagyobb korpuszon nyilván pontosabb és relevánsabb következtetésekre juthat majd a kutatás.

Megengedem, öregem-hez kötődő „Ketten sétálnak” rendezői utasításával áll be (19), és ez a Színésznő (Ruttkai Éva) beléptekor bomlik meg, méghozzá igen látványosan. A térbeli viszonyokból kiderül, hogy a két férfi egymástól függetlenül figyeli a nőt, ezért is kell odaintenie magához a Színésznek a Kritikus (29).

Erre a társadalmi realista alapvetésre a Molnár-játszás konvencióinak megfelelően elsődlegesen az úgynevezett poénra játszás technikája épül rá. Ez kapcsolja talán legerősebben az előadást a Vígszínház tradíciójához, mivel a jólmegcsinált⁵⁰ színművekhez kötődő játékhagyomány egyik alapeleméről van szó, amelyet mindenekelőtt a századforduló Vígszínháza tett ismertté itthon.⁵¹ A *testőr* ugyan csak áttételekkel tekinthető e dramaturgiai hagyomány részének, az viszont kétségtelen, hogy a csattanók szerkesztése ugyanazokra az elvekre épül. Várkonyi rendezése ezt a sajátosságot sokszorosan kihasználja. Legközvetlenebbül úgy, hogy a dialógust egy bonmot-t kísérő akcióval lelassítja egy pillanatra, hogy a poén hathasson. Példaként lehet hozni, mikor a Kritikus azt mondja a Mamának: *színésznő anyjának lenni akkor is keserves dolog, ha az ember [maga] szüli a színésznőt. Hát még ha készen kapja!.* Várkonyi ideírja: „Rágyújt.” (3). Ugyanez a mechanizmus előkészítő szerepben jelenik meg, mikor a Színész Testőrként megdicséri a saját cigarettáját. Az előtte lévő szerzői utasítást Várkonyi aláhúzza, ezzel kiemeli a gesztust: [Színésznő] Kínálja (...) [Testőr] meggyőződéssel, megnézve a cigarettát mondja a mondatot (45). A poénra játszás azonban ezeknél jóval látványosabb formában is jelen van. A rendezés ugyanis egy szerep egészét ráépíti a technikára: a Mamáét (Sulyok Mária).

A Mama ebben a rendezésben bohócati figuraként értelmeződik. Minden megjelenése poénok sorozatát generálja ott is, ahol ez a drámaszövegből nem adódik egyértelműen. Ezen keresztül a figura állandó travesztív ellenpontként funkcionál a színészpár sorsának vészterhességével szemben. Sokatmondó, hogy minden kritika kiemeli Sulyok alakítását mint a szórakoztatás egyik legfőbb garanciáját, legtöbbször pár jelzővel, konkrétumok nélkül. A szerepformálás eszközeként említhető a szatirikusan, parodisztikusan alkalmazott hangszínváltás,⁵² a túlfokozott mimika.⁵³ Ezen kívül gesztusai a koncepció szerint sokszor önmagukban is komikumforrásként szolgálnak. Például a nyitójelenetben, mikor a veszekedés tetőpontján, távozása előtt „ráül a kofferra” (4). De idetartozik az is, amikor Várkonyi aláhúzza a szerzői utasítást a Mama örömről, hogy operába mehet: nagyot ugrik kirohan (39). Vagy mikor a második felvonásban külön neki visszaír egy poént Várkonyi, amely a

⁵⁰ Az elnevezésről lásd JÁKFALVI Magdolna, *És Rákosi felemelkedik*, i. h., 5-ös számú jegyzet.

⁵¹ Vö. MAGYAR Bálint, i. m., 32-38.

⁵² Gyimesi Pálma szóbeli közlése alapján.

⁵³ Az OSzK minden öt ábrázoló előadásfotóján épp valamilyen grimaszt vág.

szövegekben eredetileg nem szerepel. A Testőr a két nő hasonlatosságára céloz, összenéznek, s a Mama így szól: *Hallod, fiam. Többet igazán nem kívánhatok. Havi 300 koronáért még hasonlítok is hozzád.* S annak is poénértéke van, ahogy közvetlenül ez után otthagya a párt kettesben, kifelé menet „leengedi a függönyt” (52). Aztán minden olyan, a dráma szövegében is megjelenő gesztusa külön jelölve van a rendezőpéldányban, amellyel megzavarja a szerelmeseket (75-77). A szerep értelmezésének technikáját mindezen túl nagyon pontosan dokumentálja egy leírás, amely Sulyok alakításán keresztül feltehetőleg az egész produkció komikumfelfogásáról árulkodik:

„Sulyok Mária ezt a cselédet valami hallatlan harsány közönségességgel tudja ábrázolni. Járása az esetlen sietés, meggörcsült a hallgatódzásban és a rosszakarásban. Sulyok Mária egy estére visszaváltozik a hajdani dámává. Kiegyenesedik, egy pillanatra sem látni rajta a cselédsort, tartása kevélyé válik[,] és az estélyi ruhában nem jár — hanem vonul.[...] De az operába menő Sulyok továbbra is csak a szenzációkra, az intimitásokra kíváncsi, az estélyi ruhában is cselédgondolkodása van, amint a cselédruhában is a Lipótváros gondolkodását testesítette meg.”⁵⁴

Ebből világos, hogy az előadásban a hirtelen viselkedésváltások, a belépések és az egyéb, ritmust meghatározó elemek kontrasztképző ereje adja a komikum alapját. Ebben a kódrendszerben ez a poénra játszás eszköztárát adja. A rendezőpéldány ugyan nem szolgál példával, de feltehető, hogy a dramatikus eseménymenet megakasztásában-továbbgördítésében is szerepet játszik ez a módozat. Két információ sejteti ezt. Az egyik egy szövegmódosítás. Amikor a harmadik felvonásban Színész rászól a Mamára, hogy „vigyázzon, ne nyissa ki olyan hirtelen az ajtót, mert ott meg a szobalány hallgatózik”, a mondat második fele Várkonyinál úgy szerepel: „mert beesik a szobalány” (95), ami egy klasszikus, kapcsoló szerepű gag-re utal a felidézett dramaturgiai hagyományból. A másik, ami a poénra játszás makroszintű érvényesülését sejteti, egy keletkezéstörténeti adalék. Gyimesi Palma az interjúban elmondta, hogy Várkonyi időnként megállította a próbát: „Állj! Nevetés.” Majd a kellő hosszúságú szünet után folytatódott a jelenet. Ennél közvetlenebb nyom erről valószínűleg azért nincs a kezünkben, mert a rendezés e téren oly mértékben szöveghű lehetett, hogy szükségtelen volt jelölni a belépők, odaérések, stb. poénokhoz való illeszkedését.

⁵⁴ Elérhető az OSzMI cikkarchívumában, az itt elemzett előadás dossziéjában. Sajnálatos (tünetértékű?), hogy a kivágott és így kontextusából kiszakított papírdarab egyetlen használható azonosító adatot sem tartalmaz. A kézzel ráírt lelőhely-megjelölés („Színházművészeti almanach, 1966”) sejtetően téves, de legalábbis nem volt elégséges egy pontosító igényű kereséshez. Szerző, cím, dátum nem szerepel a lapon. A hátoldalon szereplő lapszám pedig (14.) ilyen módon értelmezhetetlen.

Az eddigiekben bemutatott szövegkezelési stratégia azonban nem egyszerűen feledésben lévő konvenciók pusztá felélesztéseként működik ebben a rendezésben. Az előadás kivételjellegű érdekességeit viszont csak úgy értjük meg, ha közben folyamatosan látszik az alapvető szervezőerő, amely itt a színházi történetet mozgatja, és amely annyira stabil, hogy jelentőségében képes a pluralizálódásra. A következőkben Várkonyi e munkájának olyan megoldásairól lesz szó, amelyek a már feltárt technikákat kifejezetten *A testőr* értelmezéséhez kapcsolják.

Molnár drámáin belül *A testőr* azért is foglal el különleges helyet, mert a szöveget végig pragmatikai típusú többértelműségek strukturálják, így a motivációk azonosítása folyamatosan és több szinten zajlik, s a zárlat nem egyértelműsít. Ezen keresztül a mű Molnár egyik legnehezebben rendezhető alkotásává válik. Várkonyi színrevitelének valószínűleg egyik fő erénye, hogy ezt a szerveződést képes követni és a hatást fenntartani. Hogy ez milyen mechanizmusokra épül, izolált formában a mű legelején, a Mama távozása után olvasható *Pénteken itthon leszel* kezdetű párbeszéd részen mutatható be. Itt a variációs ismétlésekkel Molnár kirívó mértékben formálissá teszi a társalgást, tág teret biztosítva az illokúció működésének. Várkonyi utasítása itt annyi, hogy a Színésznő „kinéz az ablakon” (4). Az oda nem figyelés, a mellékcselekvés e jelzésén keresztül a dialógus az unásig alkalmazott rutin megnyilvánulásaként értelmeződik. Továbbá az ablak ebben a jelentéshálóban a Testőr várásának, üdvözlésének a helye, azaz a *kicsit utálatos vagy és az ilyenkor jobb, ha szoba sem áll veled az ember* szinte a Színész elküldésével egyenértékű.

Itt érdemes egy pillantást vetni az előadás szövegmódosításainak általános jellegzetességeire, mivel a közelítésmód révén közvetlenül a szöveg (mondása és feldolgozása) vesz erősen ritmizált jelleget, és így illeszkedik az előadás alapkoncepciójába. Látszik, hogy a poliszémikus szerkezet játékbeli kidolgozása erősen kötődik a szöveg bizonyos szimmetriáihoz, ismétlődéseihez, formalitásához. Világos, hogy a szöveg dramaturgiai szerkezetében e jellemzőket kívánja a produkció fölerősíteni, és ennek megvalósítása — meghökkentő módon — tulajdonképpen szorosabb drámafilológiai szempontból is releváns.

A textuális beavatkozások technikája az előadásban döntően korrekciós típusú. Ez azt jelenti, hogy húzás, átírás alig van, gyakori viszont a visszaírás. Az alapul vett szövegkiadás nyilvánvalóan a Hegedűs Géza által szerkesztett 1961-es Molnár-válogatás.⁵⁵ Ezt korigálja

⁵⁵ MOLNÁR Ferenc, *A testőr=Színház*, szerk. HEGEDŰS Géza, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961, 101-198. Az egyetlen eltérés a rendezői gépirat és eközött: uo, 128., vö. a rendezőpéldányban 38. A szövegkiadás a továbbiakban: Hegedűs.

Várkonyi valamelyik korábbi kiadásból.⁵⁶ Marton László az interjúban elmondta, a rendező nem alkalmazott külön dramaturgot, de nincs kizárva, hogy előzetesen a színház akkori vezető dramaturga, Czimer József is részt vett a szövegkönyv-készítésben. A visszaíró eljárás példaként a Mama már idézett poénja mellett itt kell kiemelni, hogy a második felvonásban a Kritikus bejövetele előtt, hogy Várkonyi visszaírja a Színésznő keresztnéven szólítását (*De Helén! De [a jelző olvashatatlan] Helén!*) és a Kritikus reakcióját erre: *Pardon. Hogyan merészeli önagyságát a keresztnévén szólítani? Önnek most meg kell őriznie a nyugalmit.* (69).⁵⁷ Megmutatkozik ezen keresztül, hogy a Színész lelepleződése, a feleség helyzete és a Kritikus szerepének megítélése ambivalenciájukban kölcsönösen függnek egymástól. Ezzel a szereplők dramaturgiai súlyának aránytalansága csökken.

Ennél is látványosabb példát kínál korrigáló eljárás következményeire a második felvonás egy korábbi részlete. A cselekmény ott tart, ahol a Színésznő és a Testőr közti operapáholybéli társalgás kezd kínossá válni, és szóba kerül a férj (hagyományos tagolás szerint: második felvonás, ötödik jelenet; a jelölésrend ugyanaz, mint korábban):⁵⁸

57. Most is nagyon szeretem. Innentől zene Visszaírás: „Azt mondják, szerelemből ment hozzá. Igen, az ő szerelméből. Ámbár tudja Isten, helycsere Mit tud Isten? Isten mindent tud.”⁵⁹ *Nem is olyan jó.* Visszaírás: „Ilyen okos ember mellett? Ha én nő lennék, boldog lennék. Ha én férfi lennék, én is boldog lennék. Jó, jó. Nem is olyan jó.”⁶⁰ Testőr „[...] a székre leül”

58. Férjének ez bizonyára kéj kihúzva, ez után egy mondat nincs az eredetiben [Én hiszem, hogy minden férfi ilyen, egy kicsit beszélje rá, hogy boldog], a következő Várkonyinál: És azután együtt hazamenni, Visszaírás „Nem hiszem, hogy az ura is így beszélne Neki ez bizonyára mennyei gyönyör.”⁶¹ Most megint egy fokkal zene vége, Testőr „leül Sznn elé”

⁵⁶ Lásd az 57. jegyzetet

⁵⁷ A szöveghely egyike azoknak ahol a dráma első két kiadása eltér egymástól. Lásd MOLNÁR Ferenc, *A testőr*, Bp., Franklin Társulat, 1912, 99-100., vö. azonos kiadási adatokkal a 2., „javított” kiadást, 101. A két kiadás jelzete az Országos Széchényi Könyvtárban sorrendben: OSzK SzT 325.204. és Víg 268. Kritikai kiadás híján itt és végig utóbbira hivatkozik a tanulmány eredetiként, mert az áll közelebb az előadáson elhangzott szöveghez. Vö. az előadás sűgőpéldányával OSzK SzT MM 9521 jelzetben.

⁵⁸ Lásd a 48. jegyzetben.

⁵⁹ Vö. az eredetiben 84., továbbá Hegedűs, 145.

⁶⁰ Vö. az eredetiben 85. és Hegedűs, uo.

⁶¹ Vö. az eredetiben, uo. és Hegedűs, 146.

A beírások nyomán hangsúlyosabbá válik a Testőr kezdeményező szerepe és a társalgás irányításának sikertelensége. Az ismételtek révén pedig (amelyeket a helycsere is kiemel) hasonló szövegstruktúra áll elő, mint a korábban idézett búcsúzási párbeszédben. Ennek következtében pedig a tér fénytelenége miatt⁶² a testtartások és a szövegmondás modalitásjelző eszközei veszik át a szövegértelmezés kidolgozásának funkcióit (beszéddallam, hangszín, hangmagasság, hangerő). S ezzel eljutottunk a poliszémikus működés színészi érzékeltetésének kérdéséhez.

Nyilvánvaló, hogy Várkonyi értelmezése a dráma interpretációjában szinte kizárólagosan a színészpár viszonyára fókuszál. Ezt úgy kell érteni, hogy a rendezés nem törődik azokkal a lehetőségekkel, amelyek a mellékalakok esetleges manipulatív szerepére utalnak. A Mama figurája itt — mint korábban láttuk — ellenpontosító hatású epizód szerepként tűnik föl. Ehhez ezen a ponton csak azt kell hozzátenni, hogy Várkonyi valószínűleg ezért húzza ki a Mama megölelését az első felvonás végén (48.), így a Testőr elengedése, a rácsodálkozás (*Ez... férfi!*) a Színésznő magánügye marad. Összegezve tehát az állapítható meg, hogy a Mama esetében szinte kizárólag a két társadalmi szerep önmagában is értelmezhető disszonanciája illeszkedik a poliszémikusság rendjébe (lásd erről a korábban idézett leírást).

Hasonlóan háttérbe szorul a Kritikus is. Valószínűleg ennek nyoma, hogy a figura visszatérő minősítése a kritikákban a „rezonőr”.⁶³ A színészi játék erre irányuló megoldásairól mondhatni semmit nem tudunk, de sejthetően nagyban hozzájárul a hatáshoz állandó helyének, a karosszéknek a pozíciója a térben. A bútor a tér bal szélén áll, s befelé van fordítva, ezáltal a szerep a néző metaforájává válik. S mivel tudjuk, hogy az előadás konvenciók felismertetésére épül, a néző helyzetének alakulása mindenekelőtt a jóváhagyás és az elfogadás gesztusaiban konkretizálható, ami dramaturgiailag a Kritikus passzív válsát vonja maga után. Ebből az alapállásból persze ki-kilép a figura, és így a Mama párja gyanánt ellenpontként jelenik meg a házaspár kitöréseinek aránytalanságaival szemben. (Ennek példáját láttuk az első felvonásból a Színész vallomásánál és a másodikból a visszaírt rendreutasító megszólalás kapcsán.) A Kritikus esetében azonban összességében csak a háttérben kísért annak többletjelentésekkel bíró lehetősége, hogy valamiféle rejtett érdekeltség vezérelné a viselkedését.

⁶² Lásd a 3. mellékletet.

⁶³ Pl. KÜRTI PÁL, *A testőr: Molnár Ferenc vígjátéka a Vígszínházban*, Magyar Nemzet, 1966. március 20., 13. A továbbiakban: Kürti. Továbbá FENCsik Flóra, *Déliab — vasbetonból: kritika helyett a Vígszínház Testőr-felújításáról*, Esti Hírlap, 1971. szeptember 13., 29. Lásd még DERSinél (i. h.) „rezignált öreg filozófus”, érdekes módon pejoratív kontextusban.

A középpontban Várkonyi e rendezésében tehát a Színésznő és a Színész kapcsolata áll. Az a ritmusalapú szerveződés, mely egyfelől mindent áthat, másfelől szövegtagoló ereje és a poénra játszás technikája révén egy nagyon erőteljes háború előtti tradíció erejét mutatja fel, itt mindenekelőtt Ruttkai Éva és Darvas Iván játékában bomlik ki. Talán nem tévedünk, ha az előadás fő esztétikai erejét a két főszereplő színészi teljesítményében jelöljük meg. A kritika tapasztalata is ezt a sejtést támogatja. A terjedelmi arányokat tekintve a játszóik közül messze róluk esik a legtöbb szó, kivétel nélkül elismerőleg.⁶⁴ S az is ebbe az irányba mutat, hogy a kritikusok közül többen a harmadik felvonást tartják a legsikerültebbnek a három közül.⁶⁵ Azt tehát, melyben a házaspár kapcsolata minden részletében kibomlik, s a játékidő nagy részében mindketten színen vannak. A leírások ugyan töredékesek, de a fontosabb vonásokra meglehetősen biztonsággal lehet következtetni.

A viszony dinamikáját, az előadás egészébe illeszkedő alapritmusát és ennek jelentéstöbbszöröző működését a játék önreflexív dimenziója határozza meg. Ezt erősíti a rendezés talán legfontosabb drámát értelmező döntése: a Színésznő itt nem ismeri meg a Testőrben a férjét. Ennek előfeltétele és egyben következménye férfi és nő kapcsolatának erőteljes átateatralizálódása. A kétarcúság, a szerepkettősségek s általában a metateatralitás jelzései valószínűleg végig kiemelten vannak jelen az előadásban. Ez a Testőr és a Színész perszonázs(darabj)ának⁶⁶ határozott elkülöníthetőségében jelentkezik, amelyet a kritika kisebb-nagyobb hangsúlyeltéréssel ugyan, de regisztrál.⁶⁷ A legbővebben Kéry László tér ki a jelenségre, olyan pontossággal, hogy érdemes hosszabban idézni:

„A Vígszínház mostani előadásán a Színész alakítója[,] Darvas Iván, kezdettől fogva túloz, deklamál, komikus orrhangon beszél [...]. [Szerepformálása] nem nagyon egyénített, de anekdotikusan eleven, s szavai mintegy saját maga ironikus összefoglalását nyújtják. „[...] igen diszkrétén túloz, a jellem és a szituáció kereteit pontosan kitöltve, sohasem szétfeszítve.” „Sok minden egyéb mellett külön tanulmányt érdemelne mozgása. Mikor a páholy-jelenetben hatalmas testőr-csizmáiban az asszony felé lépked, hogy megcsókolja, ezek a lomhán moccanó, fekete lakkcsizmák a szónál és hangsúlynál is tökéletesebben fejezik ki a felesége

⁶⁴ GESZTY Pál, LÉTAY Vera, KÜRTI Pál, DERSI Tamás idézett írásaiban valamint FENCsik Flóra, legutóbb i. h.

⁶⁵ SÁNDOR Iván, i. h., 5 és KÉRY László színházi levele *A kalkulációról*, Élet és irodalom, 1966. március 26., 8.

⁶⁶ A szerepaspektusok pontos státuszáról nem kíván állást foglalni a tanulmány, ez a dráma elemzéséhez tartozik, az előadás szempontjából másodlagos kérdés.

⁶⁷ Kürti Pál azt írja: „beszédében amúgy is van valami enyhén és kellemesen arisztokratikus” (KÜRTI, i. h.), Létay Vera „Janus-arc”-ról beszél (LÉTAY, i. h.). Geszty Pál megjegyzi, hogy Darvas „karikaturisztikus vonásokat felmutató pillanatokban is éreztet egy cseppnyit a kockán forgón tét szerelmi és szakmai tragikumából (...)” (GESZTY, a 2. jegyzetben i. h.). Fencsik Flóra szerint pedig „[f]ényes Wellington-csizmában és csoszogó férjpapucsban annyira kétféle lény, hogy szinte megértjük az asszonyt, aki beleszeret az egyikbe, s ásitva unja a másikat.” (FENCsik, legutóbb i. h.).

elcsábításán fáradozó férj vonakodását, a helyzet kelepce-szerű [sic] kínosságát és komikumát.”⁶⁸

Ehhez már csak azt kell hozzátenni,⁶⁹ hogy valószínűleg a rendezés nagyban épít Darvas anyanyelvi szintű némettudására,⁷⁰ és hogy Darvas a képanyagból sejthetően sokkal merevebb testtartárokkal és redukáltabb mimikával dolgozik Testörként, mint Színészként.⁷¹

Természetesen a viselkedés e széttartása, hasadása a Színésznőre is hasonló irányban hat. A kritika erről is tudósít különböző módokon. Pl.:

„naiv tekintetű vamp, hűvös eleganciával, amelyről egy futó kaland egyszer csak fellobbantja a szekszepilt, dáma és kokott egyszerre. Ezt a típust régen kiirtotta a nőemancipáció.”⁷²

A sztereotip nyelv itt elfedi a részleteket, de annyi kiderül, hogy Ruttkainál is különböző, széttartó magatartások halmaza a karakter. Ezek kontrasztját Létay Vera emeli ki erősen a Testőr első bejövetele előtti fél perc kapcsán, ahol a nő egy szonoból vált át Chopinre, s a disszonancia a figura minősítését is analóg módon befolyásolja.⁷³ Kéry László még az alakítás változását is észleli:

„Ruttkay Éva az első két felvonásban a szerénységig mérsékeltre csökkenti a Színésznő lehetőségeit, hatásos kontrasztot teremtve az élete nagy szerepét alakító Színésznek s tulajdon III. felvonásbeli *tour de force*-ának. Kitűnő gazdálkodásnak bizonyul ez, s nagyban hozzájárul ahhoz, hogy az utolsó felvonást a legjobbnak érezzük a három közül.”⁷⁴

Így aztán nem csoda, ha összegzésképp a kritika az „ötperces drámákat és komédiákat rögtönző férj és feleség” párosát emlegeti,⁷⁵ és „a letompított (...) és túldramatizált küzdelem”⁷⁶ dinamikájáról beszél.

⁶⁸ KÉRY, uo.

⁶⁹ Idézhető persze Várkonyi emlékező levele is (Ruttkai Évához, keltezés nélkül, OSzK, SzT Fond 27, Várkonyi-hagyaték, „Írásai” doboz): „Micsoda „színész” volt minden ízében a Testörben, fess és rogyant, ripacs és ember, szerelmes, kicsi, hiú, szerencsétlen és diadalmas. Emlékszik, Éva? Istenien érezték magukat. A közönség is. Nagyon szerette volna magukat az öreg monoklis Molnár.”

⁷⁰ Marton László ezt külön kiemelte az interjújában.

⁷¹ Lásd a Darvast ábrázoló képmellékleteket.

⁷² Idézi FENCsik Flóra, „Így kell vígjátékot játszani!”, Esti Hírlap, 1971. november 16., 2.

⁷³ LÉTAY, uo.

⁷⁴ KÉRY, uo. Kiemelés az eredetiben.

⁷⁵ GESZTY, uo. Vö. A. KRIMOVA, *A remek színészek hazájában*, Színház, 1972. december, 3.

⁷⁶ GESZTY, uo.

A metateatralitás fokozott jelenléte persze a befogadói alapmodalitást is kikezdi, és ily módon a műfajiság is kérdésként merül fel. Ha ugyanis a Színésznő számára csalódást jelent, hogy a Testőr valójában a Színész maga, ebből az következik, hogy a zárlat semmilyen tekintetben nem jelent feloldást, ami pedig egyet jelent a mű tragikussá transzponálásával. Marton László az előadás kapcsán fojtott, rezignált (sejthetően lelassított) befejezést emleget, amelyet szintén lehet a tragikum kiemeléseként érteni. Továbbá itt kell arról beszélni, hogy Várkonyi kihúzza a Színész egy mély értelmű mondatát a harmadik felvonás közepéről, és zárómondatnak írja vissza. Ez így szól: *Képzeld, mi mindent hittem volna el, ha mással csal meg.* (101., vö. 121.). A megoldás a már sokat emlegetett poliszémikus jelleg látványos példája, így joggal vonatkoztatható *A testőr* egészére. A mondat kontextust váltva szinte teljesen elveszti komikumát, s a jövőre vonatkozóan kifejezetten szkeptikusnak mondható. Vagyis miközben az előadás erőteljesen hordozza a vígjátékjátzás konvencionális elemeit, a tragikum sejtetésével e konvenciók kimozdulását és távolodását is jelzi.

A tendencia a játékhoz magához való viszonyban is érvényesül, mert az önreflexív jelleg természetesen erre is hatást gyakorol. Érdekes ebből a szempontból, hogy a Kritikusnak tett vallomásban a Színész saját tevékenységét *szerepként* jellemzi, ezt Várkonyi (már-már terminológiai igénnyel) „*alakítás*”-ra cseréli. Hasonlóképp tanulságos, hogy a lelepleződési jelenetben mely pontokat tartja fontosnak Várkonyi (az átöltözés alatti dialógusban):

103. *Nagyba játszik „a hintaszékből” Kétezer koronát átírva „pár száz koronát” Annyit fizet. „(attila)”*

104. *Ez kétezer. Átírva „Ez nem is számít.” Kétezer átírva „Nem” azt kiállítom havi stb. átírva „a színház fizeti. Így ez sem tétel.” Igen. Négyezer-négyszáz. Átírva „Nem tétel” minden összeg kb. egy nagyságrenddel kisebb*

105. *igen olcsón „Felteszi a parókát” nagy felkiáltójel*

106. *Testőr hangba való váltásnál „Felveszi a köpenyt” Az udvar és átírva „a királyi palota és annak speciális élete”*

107. *előlép „Hintához megy.” Mozdulatot nem mernek tenni „Szobalány bejön”*

Azt várnánk, hogy Várkonyi minden fázist jelöl az átváltozásban, és ezt pontosan hozzáilleszti a szöveghez. Nem így van, hiszen minden pillanatban változik a felismerések dinamikája, és minden pillanatban változhatnak a viszonyulások; tehát a tempók, és az az idővel való biztos kezű játék, amely eddig az előadás tervezettségét meghatározta, a színházi

történés metareflexív mozzanatában kérdésessé válik. Föltehető, hogy a drámának egy minden előadásban fölmerülő kérdéséről van szó, de akkor is igaz, hogy Várkonyi interpretációját igen komolyan minősíti az erre való érzékenység. Azt lehet mondani, Várkonyi kezén *A testőr* a Vígszínház háború előtti tradíciójának nem egyszerűen fölelevenítéséhez, de újraértékeléséhez szolgál apropóként.

Erre már csak az is alapot ad, hogy a tradícióhoz való viszonyt az előadás külsődleges kereteiben explicitté teszi. A produkció e rétege szinekdochikusan magára a koncepcióról kialakuló történeti képre is vonatkoztatható, ezért szerepel itt általánosító záró érvként.

A rendezés alapvető törekvése ugyanis egyfelől a Molnár-játszás társadalmi realista scenográfiájának a felmutatása, ezzel a történeti folytonosság már-már ideologikus deklarálása. A látványvilág szinte túlzóan pontos referenciális kidolgozása a maximális történeti hitel képzetét célozza. A példák a virágmintás tapétától⁷⁷ Ruttkai Éva boaviseletéig,⁷⁸ a Páger szivarjától⁷⁹ Gyimesi Pálma parasztmegjelenéséig (kékfestő kötény, rakott szoknya, fonott copf)⁸⁰ hosszan sorakoztathatók. (A díszleteket Szinte Gábor, a jelmezeket Kemenes Fanni tervezte.) Valószínű, hogy több látványelem is a közvetlen illúzióműködtetés szolgálatában áll. Az óra feltehetőleg jár,⁸¹ a Színésznő ténylegesen zongorázik.⁸² Ezen kívül ide tartozik, hogy az előadás propagálása és ezzel együtt képi archiválása jól azonosítható reminiscenciákkal él a századforduló Vígszínháza felé. Az előadást körülvevő diskurzusban valószínűleg nem véletlenül bukkan fel az induló Vígszínház sztárszínészeinek neve.⁸³ A fotózás metodikája sejthetően reflektáltan él az akkori vizuális kultuszképző eljárásokkal a professzionalizálódott fényképezéstechnika hatástörténeti keretében. Keleti Éva a perspektívából láthatóan a színpadról (vagyis a próbán) fényképezi az előre beállított, kimerevített színházi pillanatot. A színházi emlékezet e nagyfokú orientálásával a figyelmi fókusz még inkább a színészpárra helyeződik, erősen emlékeztetve Csontosék hajdani imázsára.

Másfelől ezt a viszonyt az előadás még ennél erőteljesebben tematizálja, olyan módon, hogy az odatartozás súlykolása mellett eltávolító mozzanatok is felszínre kerülnek. Ennek legkomplexebb színpadi jelzése, hogy az operapáholyban lógó festmény Ruttkai Évát

⁷⁷ 4. melléklet.

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ 5. melléklet.

⁸⁰ 6. melléklet.

⁸¹ Amennyiben fölteszük, hogy az óra nem véletlenül mutatja a dráma tényleges referenciális idejét az OSZK SZT KA 14.236 könyvtári jelzetű fényképen.

⁸² Lásd 7. melléklet.

⁸³ Pl. A. G., C. n., Magyar Nemzet, 1971. szeptember 14., 4. és H-GY, *Színésznő anyjának lenni keserves dolog*, Esti Hírlap, 1971. február 28., 2.

ábrázolja.⁸⁴ Várkonyi ezt lefényképezteti, de kérdés, hogy a poént vajon hányan vehették észre a nézőtérről. Az irónia jeleként érthető továbbá, hogy a kritikák tanúsága szerint a függöny felgördülése előtt a színészek háború előtti sanzonokat énekeltek a színpadon.⁸⁵ Ezek egyikének szövege olvasható a sűgőpéldány⁸⁶ címlapjának belső oldalán. Néhány részlet:

Ugy hat reám, mint egy kis álom
Felvettem a színházi sáló[/a]m.
És a férjemmel szinte lázba
Bevonultam a Vígszínházba.
Tudtam, mindenki ott lesz máma,
Ki a Lipótvárosban dáma, (...)
S a Vendrai és Szerémy megfőz,
Előre olvastam az Estből,
A testőr, a testőr.

Örömöm nagy volt, sőt csoportos,
Amikor megjelent a Csortos,
Oly nyalka volt, és olyan délceg
S az ajkáról jöttek az élcek.

Be szép is a színészi pálya
A szavakba! Csak ugy cibálja,
És meg se rándul a kar izma,
És amit mond, egy aforizma.
Lecsap a női szívre lesből,
és kicsavarja gyökerestől
A testőr, a testőr.

Egyértelmű ebből, hogy az előadás ironikus beállítódása itt nem kikezdi, hanem megerősíti a felmutatott konvenciót, ennyiben nem különíthető el az idézett kor saját ironikus önképétől. Az viszont határozottan a történeti távolságot emeli ki, hogy az előfüggönyre korabeli hirdetések voltak ragasztva.⁸⁷ A színházon kívüli nyilvánosság e teátrális ráértése magára a színházi eseményre azt a felismerést sugallja, hogy a korai Vígszínházhoz Várkonyi csak mint idézethez fér hozzá, vagyis a folytonosság nem problémátlan.

Mindebből úgy összegezzhetünk, hogy Várkonyi Zoltán *A testőr*-rendezése az előzetes stratégiában és hatásában, létrejöttében és fogalmazásmódjában is a Molnár-játszás

⁸⁴ Lásd 8. melléklet.

⁸⁵ LÉTAY Vera, i. h., DERSI Tamás, i. h., RAJK László, i. h.

⁸⁶ Lásd az 56. jegyzet utolsó mondatát.

⁸⁷ GESZTY Pál, *Színvonal és felelősség*, i. h., 6. és DERSI Tamás, i. h.

konvencióinak feléledését és erejét demonstrálja. A rendezés felismerhetőként tud támaszkodni a történeti illúzióképzésnek, az ehhez illeszkedő szerepértelmezéseknek, a poénra játszásnak és általában a polgári vígjáték neveltető technikáinak társadalmi realista kódjaira. Ennek sikerében manifesztálódik az a kulturális hozzáállás, amely többek közt Molnár történeti érvényű felvállalásában lát apropót a komikus műfaji regiszter esztétikai presztízsének helyreállítására vagy legalábbis javítására. Ezt Várkonyi egyszerre hajtja végre rendezőként és színházi vezetőként, teátrális eseményben és repertoárban, nyilatkozatokban. Nem feledhető, hogy a polgári jelleg hangsúlyozásával mindez ideologikus töltetet is hordoz, ám ez ekkor már kevés kockázattal jár, hiszen *A testőr* egy uralomra törő dramatikus szerzői kánon részeként kerül színre.

A hatástörténeti relevancia még ebben a körvonalazatlan formában is szembeötlő. A Molnárhoz köthető játéktadíció rendezői ismertsége a hatvanas években egyelőre tisztázatlan kérdés,⁸⁸ ezért a történeti kontúrok némileg esetlegesek. Ám a feltárt és így aktivált emlékezetszerkezet alkalmassá teszi a produkciót arra, hogy általa egy izgalmas perspektíva táruljon egy ma hatástörténetileg különösen fontos⁸⁹ színháztörténeti hagyományműködésre. Ezért pedig a színháztörténet és annak elbeszélői mindenekelőtt Várkonyi Zoltánnak tartoznak köszönettel és elismeréssel.

⁸⁸ Huszti Péter szóbeli véleménye szerint a kor jelentősebb magyar rendezői sajátjukként ismerték az itt elemzett formanyelvet. Ennek megvizsgálása további kutatások feladata.

⁸⁹ Vö. Kiss Gabriella, *i. m.* 9-53.

Mellékletek⁹⁰

1. melléklet

⁹⁰ Minden esetben az MTI archívumából. Másolatukat lásd a hivatkozott kritikák fényképmellékleteiben, az OSzK SzT KA 14.223-239. jelzetén és az OSzMI fényképtárában. Vö. még a <http://www.szinhaziadattar.hu/> anyagával, letöltve ugyanakkor.





4. melléklet





6. melléklet





8. melléklet

