Várkonyi Zoltánra emlékezve

SZÉKELY GYÖRGY

A színházi szenvedélyről

Olyan sokszor és sokféleképpen beszélünk a színházról. Szeretjük művészetnek titulálni, dühödten üzemnek minősítjük, megvetően beszélünk üzleti vonásairól. Válságát emlegetjük, színészeit szidjuk és irigyeljük. Szellemesen méricskéljük hitványságát, sokszor reménykedünk, hogy majd megváltja a világot. És milyen régóta folyik körülötte ez a játék - körülbelül azóta, amióta színházat játszanak. Lobognak és forrnak körülötte az érzelmek. Aki a színházba lép, a szenvedélyek világába lép be. A színházban a szenvedélyes emberek érzik igazán jól magukat. (Valószínűleg a nézőtéren is.)

De az önmagában lángoló szenvedély gyújt és rombol. Izzását fékezni kell, ha alkotó erőként akarjuk felhasználni. Fékezni, mint az atommáglyát. Hogy teremtő sugárzás ragyogja körül. Egyen-súlyban lehet-e tartani az indulatot és az értelmet ? Acéllá ötvöződik-e a számított erejű lángok közt a nyers tehetség? Művészéletek példázzák a színházakban is az eleven ötvöződés lehetőségét. Intellektus és indulat sugárzásában bontakozott ki a magyar színház életében Várkonyi Zoltán élete és életműve is.

Alig lehet múlt időben írni róla. Bármikor beléphet. Megszólal a nézőtéren. Veszekszik és ragyog. Még nem lehet gyászkeretet rajzolni a képe köré. Az utókép még nem tűnt el a pupillákról - behunyjuk a szemünket, és konokul újra meg újra felbukkan. Mindenkinél, akivel eleven emberi, művészi kapcsolatban állt.

Egyéniség. Olyasvalaki, akire azt szokták mondani, hogy színházi jelenség. De hát milyen jelenség? Nyúlánk, mozgékony alkat. Ugrásra kész, robbanékony. Vitára és harcra kész. Azt mondja egy-szer: „...ami harcot meg kell harcolni vagy meg kell vívni, azt én mindig megvívom - vagy megnyerem, vagy nem, de föladni általában nem szoktam". Mozgékonyak a kezek is. A szerepképeken, a jellegzetes pillanatokban a bal kéz elevenedik meg: a gesztus a szív felől indul. A jobb kéz támaszt, kapaszkodik, határozott. A szeme a koncentrált kifejezőeszköze. Figyelmes, szikrázó, gúnyos, saj nálkozó, megvető, riadt és támadó. Egy villanásában helyzetek felismerése tükröződik. Néha külön él a szem és a test - és ilyenkor mindig a szem, szinte idegenként, távolodik a testtől: önmagát figyeli. Ez még nem a kettéhasadtság, nem Henrik király vagy Hamlet igazi és vélt őrülete. Ez még csak az intellektus kívülállása, fölénye, előrelátása, többet tudása. A szem ilyenkor egy lépéssel a test és a hang előtt jár. A test már talán fáradt, de a szem (a „lélek tükre") még új harcokra készülődik. Persze nemcsak a színpadon, az életben is. Várkonyi „jelenléte" - a francia *présence* talán pontosabban jelenti az egyéniség valóságát, varázsát - mindenekelőtt a szemében, az éber értelem szimbólumában és eleven létezésében realizálódott. Talán a szeme is több nyelven tudott beszélni.

Még mi tartozott a „jelenség"-hez? Szinte szokatlan manapság ilyesmit emlegetni: a határozottság. Munkatársai a megmondhatói, milyen előnyt jelentett döntésképessége, s ami ezzel egyenértékű vagy inkább a határozottság alapja, szakmai tudáson alapuló biztonságérzése. A Magyar Ifjúságnak nyilatkozta: „... gyorsan döntök, röviden intézkedem... művészként, kultúrpolitikusként vallom: mégiscsak dönteni kell, s ha kiderül, hogy ez vagy az nem volt helyes, levonom a konzekvenciákat. Így szeretek él-ni, nem tudom elviselni az élet üresjáratait." Az életet teljesen kell élni, s ha nincs tennivaló az egyik helyen, akad a másikon. Csak legyen egy közös nevező: a színház.

Mi mindennel telt el és töltődött be Várkonyi élete? Molnár Gál Péter színes, nagy tanulmányában, a *Fotó Várkonyi*ban kopírozta egymásra Várkonyi „énjeit": a színészt, a rendezőt, az irodalmárműfordítót, a filmrendezőt, a színháztulajdonost, a színházigazgatót, a művészetszervezőt. Hadd egészítsük ki a kópiák rétegét még két nagyon fontossal: a „tanár úr"-éval és a színházi közélet harcosáéval. (Nagyon régi emlékezők még „Bilger urat" is ideszámolnák, azt, aki a felszabadulás előtti években a Filatori-gátnál ezen a néven találkozott Horváth Árpáddal, művész- és politikai harcostársával az illegalitásban.) A lényeg azonban mindig a színjáték - hol a színpad, hol az élet színjátéka. Ha bizonyíték kellene, hogy lehet-e életforma a színjáték egy ember számára, Várkonyi élete ez a bizonyság. És elgondolkodtató is. Mintha az igazi „színházcsináló" a színész lenne. Ha nem elég a saját teste, hogy kifejezze emberi-művészi mondanivalóját, megnöveszti, kivetíti önmagát, eszközöket épít maga köré. Társakat szervez, játékhelyeket keres, színházat épít, közönséget toboroz, s ha kell: drámát is ír vagy fordít vagy átalakít. Szin-te kényszeríti a társadalmat, hogy észrevegyék, hogy tudomásul vegyék a színészt és művészetét. Es az európai színház- és drámatörténet az ő személyükre, egyéniségükre emlékezik, amikor a távoli csúcspontokat keresi: a főszereplő Aiszkhüloszt és Szophoklészt, a fordító-táncos Livius Andronicust, a plebejus Plautust, persze Shakespeare-t és Moliére-t, de az olyan színházteremtőket is, mint Antoine, Sztanyiszlavszkij, Craig, Gémier, Reinhardt, Jouvet, Barrault, Planchon ... Ezek közül a nevek közül Moliére és Jouvet neve mindenképpen ott szerepel valahol Várkonyi ihletői, szellemi-művészi ősei között. Szinte megható folyamatos ragaszkodása a színészethez, mint az élet igazi értelméhez. Így mondta még 1977-ben is: „Életemet mint színész kezdtem, és pályámat, ha a sors tisztes életidővel ajándékoz meg, így is szeretném befejezni." Vagy egy másik, egy régebbi alkalommal: „A közönség megdöbbenne, ha tudná, ha elhinné, hogy nekünk mennyire nincs magánéletünk, és egyáltalán semmiféle életünk a színházon és a filmen kívül. Ez nem felemelő és nem csodálatos, hanem magától értetődő." A színészjelleg döntő voltára utal az a megjegyzés is, hogy „...ha a rendező a színészekkel foglalkozik, ha a főiskolai tanár nevel, akkor is színészi munkát végez". S végül Várkonyi színészi ars poeticájának egyik legszebb megfogalmazása - amit egész életével bizonyított -: „Színésznek lenni nemcsak mesterség, nemcsak művészet, hanem szenvedély is. Ha van gyógyító betegség, akkor ez az."

Ha a közelmúltban eltelt néhány év során kevesebbet lehetett is látni Várkonyit, a színészt, mégis, jellegzetes nagy szerepekben időről időre csak felbukkant. És bár talán még korai, sőt talán lehetet-len is újabb monográfiát írni róla (a már említett Molnár Gál Péter-tanulmány az alapozást elvégezte), mégsem kerülhető meg a kérdés : milyen is volt a magát elsősorban színésznek tudó művész színészi életműve?

Az elmúlt évtizedekben meglehetősen hitelét vesztette mindenféle színészi beskatulyázás, és a régi „szerepköröket" is rendszerint ironikusan, az idejétmúlt, elavult színház jellemzőjeként szokás csak

emlegetni. Azt azonban mégiscsak képmutatás volna megállapítani, hogy egy-egy színész fizikai és szellemi alkata - ha nagyon tág keretek között is - befolyásolja az általa magas színvonalon meg-oldható szerepek körét. Ezt a természetes tényt tükrözi Várkonyi szereprepertoárja is. Fiatal színészként olyan kisebb-nagyobb szerepeket kap, amelyek közvetlenül megfelelnek vékony, mozgékony testalkatának, illetve a pályája kezdetétől elismert intellektuális képességei-nek s ezek eszközbeli jellemzőinek: a szemek ironikus-gúnyos-fölényes villanásainak, a hang érdes-kesernyés, sziszegő-csúfondáros jellegének. Az előbbit olyan szerepei képviselik ebben az időben, mint Berreh *(Csongor és Tünde)* örökmozgó figurája, a sajátosan konvencionalizált japán szamuráj Kampei *(A roninok kincse)* vagy a *Három narancs szerelmének* Farfarellója, *a Két úr* szolgájának szeleburdi-ügyetlen Pincére, meg *a Szentiványéji álom* Ösztövér szabója. Az intellektuális-szellemi-fölényes vonások ölthettek testet Az *ember tragédiája* Saint-Justjében és falanszteri Tudósában, a *Csodatükör* Mágusában, Calderón Világszínházának Álnokjában, az avantgarde felé tapogatódzó Svend Borberg *Hol az igazság?-a* ikerpárjának „rossz" oldalában: Mal szerepében vagy a *Vihar* Antoniójában. Mindezek azonban csak előkészületnek voltak tekinthetők: a szintézis igénye - Várkonyi részéről mindenképpen - már feltámadt. Erre utaltak olyan alakítások, mint például a *Peer* Soványa, amelyben a külső és belső eszközök egyensúlyra jutva, egy rövid lélegzetű szerepben is fel tudták villantani a démonikust, a luciferit.

A művészi szintézis „kényes egyensúly". Peremszituáció. Kötéltánc. Izzóan tartani az indulatot, de nem engedni a torzításnak. Aktivizálni az intellektus sugárzását, és nem válni száraz szövegfelmondóvá. Felmutatni az őrületben a rendszert. Ehhez ízlés, mesterségbeli tudás, állandó emberi és művészi önkontroll kell. Színházi közhely, hogy őrültet játszani a legkönnyebb. Kevesebben tudják, hogy a legnehezebb is. A szkizofrén színész a színpadon őrültet alakítva lenyűgözhet, megbabonázhat, élményt is adhat. De tudnunk kell, hogy alakításának egy része nem alkotás, hanem önmutogatás - a saját feszültségeinek kivetítése. Amíg egybeesik a figurával és a szituációval, megdöbbenthet; amikor túl kellene lépnie rajta, művészi alkotásként „felmutatva" az alakot, elbizonytalanodik, s a rosszabbik esetben csődbe jut.

Várkonyi Zoltán a munkásszínjátszásira és a Független Színpadra emlékezik 1978. február 25-én

Mindezeket azért is érdemes emlékezetünkbe idéznünk, mert Várkonyi színészi pályáján - adottságai szélsőségeinek művészi szintézisében - vissza-visszatérően találkozott ilyen szerepekkel. Kortársak évtizedek óta őrzik első nagy vállalkozásának emlékét: IV. Henrik alakját Pirandello drámájában. A kritikák fenntartásaikkal együtt messzemenően elismerték a fiatal színész különleges teljesítményét (ekkor még nincs harminc éves!). De fenntartásaik között inkább csak technikai s nem felfogásbeli érvek szerepelnek. Pünkösti Andor Madách Színházában ettől kezdve vezető szerepeket játszik. Legyen az egy színpadi zseni alakja - Moličre-é a *Versailles-i rögtönzésben* vagy *a Szakadék* Tanítója, Ibsen Rosmerje (vagy akár az ő játéka nyomán főszereppé emelkedő, fergeteges humorú, felejthetetlen Kolikácius Tamás), Várkonyi megtalálja a megfelelő megoldásokat, hogy a tragikus feszültség ne csapjon át a melodrámába, hogy a legszélsőségesebb komikum is pontosan fogalmazott és kivitelezett formában jelenjék meg. Most már megnő vele szemben a várakozás. Tulajdonképpen senki sem csodálkozik, amikor Hamletként lép a közönség elé. Kárpáti Aurél ugyan „többet és kevesebbet" is kap az előadástól, mint amit várt; az indokolás azonban Várkonyira nézve hízelgő. Az előzmények után is kevesebbet várt ugyanis a kritikus a színésztől, és csak a Hamlet-figura kimeríthetetlenségénél kapott kevesebbet. A vártnál jóval többet.

Egyensúlyozás az embersors szakadékainak szélén: ez lesz Várkonyi gazdag és tartalmas színészpályájának fő mondanivalója. Ilyen szerepekre választják, és ilyen szerepeket választ. Legyen az a Dauphin, *az Euridiké* Esőköpenyese, az intellektuális szabadság megszállottja, Raszkolnyikov, az öngyilkosságba rohanó-zuhanó Lövborg *(Hedda Gabler), a* veszendő és áruló Jarovoj *(Ljubov Jarovaja), s* hogy néhány derűsebb (de nem kevésbé összetett, komplex) figurát is említsünk: Hlesztakov, Cyrano, Mosca (a Volponéban), *a Főbelövendők. Klubjának* szemtelen-kedves kalandorhőse, a groteszkségig megszállott pedagógus Higgins professzor vagy Csiky „klasszikus intrikusa" - Zátonyi Bence. És persze ennek az időszaknak legelmélyültebb színészi sikere: Glembay Leone dekadens, de mégis erőteljes alakja.

A vígszínházi szerepek is ebből a gondolatkörből kerülnek ki: az intellektuális-politikai kaméleon Tormos Gusztáv (Thurzó Zárórájában), Molnár Ferenc nagyon is színpadi Ördöge és végül néhány komoly, mai tragikus alak. A színészi szintézishez most már az elmélyült humanizmus társul. Megnyilatkozott ez a *Közjáték Vichyben* ellenálló Leduc festő figurájában éppúgy, mint a *Fizikusok* Möbiusában vagy a felelősségteljes öngyilkosság felé haladó Széchenyi indulatos töprengéseiben, víziókkal harcoló, nemzetét féltő kétségbeesésében. És milyen gazdagon mutatta meg Várkonyi azoknak a kislelkű, tehetségtelen embereknek a sorsát, akik talán lehettek volna valakik, de elárultak egy eszményt, feladtak egy harcot, engedtek a kísértéseknek, csábításoknak. Így alakult ki benne

és tolmácsolódott nézői felé a panaszosönző Szerebrjakov professzor elviselhetetlen embertelensége; így süvöltött szavaiból a rettegés, az idegenségtől való riadt félelem a *Kényes egyensúly* Tóbiásának „nagyáriájában"; és így lepleződött le árulásainak története és egész életének kudarcos tehetetlensége, amikor a sikeresfáradt színészt, Tyronék családjának a fejét játszotta - élete utolsó szerepét - O'Neill *Utazás az éjszakába* című tragédiájában. Egységes és töretlen színészi életmű. Merjük-e azt mondani: lezáratlanul is lezárt és kerek.

Egy alkalommal gyerekkori élményéről számol be Várkonyi, talán az első színházi előadásról, Stuart Mária történetéről, melynek végén a bakó emeli pallosát, s lehull a függöny. A csalódás óriási. A tragédia befejezetlen. És (az is lehet, hogy utólag) következtetés fogalmazódik meg: „Én akkor azonnal elhatároztam magamban, ha én színházat csinálok, akkor a fejek lehullanak." Nyilván-való, hogy nem valamiféle szadizmus nyilvánul meg ebben a mondatban, ha-nem a drámai feszültség következetes végigvitelének, a meg nem alkuvásnak az igénye. A dráma által tett ígéretet a szín-padnak be kell váltania. A valóra váltás felelőse pedig a rendező. Várkonyit - aki a felszabadulástól kezdve vállalt rendezői feladatokat is - annyiszor dicsérték ab-szolút megbízható, „profi" mesterségbeli tudásáért, hogy az már néha sértésszámba ment. A válasz sem késett: „Mélymű-vész kollégáim a kritikusokkal együtt mélységesen lenéztek." Mit jelenthetett ez a „mesterségbeli tudás" Várkonyi számára? Valószínűleg mindenekelőtt azt a felismerést, hogy a színházi előadás minden eszköze jelentős: a szöveg ugyanúgy, minta színész, a fény éppúgy, minta hang, a muzsika. Az előadás összképében minden jelen van, minden mozzanat a hatás erősítője vagy rombolója. És így is kell velük bánni. Hogy megint őt idézzük „Aki rendező, az . . . egy tömegdemonstrációt is megrendez vagy egy temetést .. . Tehát csak az eszközök, a megvalósítás járulékos elemei változnak. A lényeg a mondanivaló tartalmassága vagy üressége, nem a technika." Elméletileg is egyensúlyt keres a művész mondanivaló-ja és a közlés hatásossága között: „.
igazán nemes írói anyag nélkül minden rendezői erőlködés meddő marad... Vonzódom az »izgalmas«, az »érdekes színházhoz«. Nem szeretem az epikus, az irodalmiaskodó színházat! A színház cselekvő, aktív valami!... Azonnal az értelemre, az érzelmekre, az idegekre ható színházat szeretek csinálni. Nem kedvelem tehát a lassú áramlású, pszichologizáló műveket. . . az előadás egyik legfontosabb tényezője az előadás ritmusa..." Azért érdemes és szükséges ezeket az idézeteket egymás mellé tömöríteni, mert a rendezőművész alkotásain elsősorban azt lehet számon kérni, hogy a saját alkotói elveinek eleget tudott-e tenni. Megtalálta-e azokat az írópartnereket, akik „irodalmiaskodás" nélkül kínálták fel a megjelenítést igénylő gondolatokat. Mennyire sikerült következetesnek maradni az eszményekhez ? Hiszen éppen ott fenyeget a veszély, hogy az eszközből, éppen a bravúros kezelés következtében, s ha nem igazán jó a drámai anyag, öncél lesz, a dráma melodrámává vagy éppen krimivé válik. Többek között talán ez magyarázza, hogy Várkonyi miért választott néha rendezése tárgyául krimit, vagy miért mutatta fel a drámák cselekménye mögötti „bűnügyet" is. Ha a szituáció önmagában is felkínálta a színpadi feszültséget, akkor a nemes „egyirányú" hatás jöhetett létre: Steinbeck *Lement a hold* című darabjánál vagy Sartre *Temetetlen holtak* című ellenállási epizódjában vagy Szimonov kémtörténetében, *az Idegen árnyékban.* Ez a rendezői hangvétel csendül vissza még jóval később, a vígszínházi működés beköszöntő rendezésében, *a Különös találkozóban* is. De a folyamatos megfigyelőnek észre kellett venni, hogy Várkonyi semmiképpen sem ragadt meg ebben a korai skatulyában, s hogy figyelme egyre inkább a drámai feszültség felé, az elmélyült sorselemzés, karakterelemzés irányába terelődött.

A tizenhetedik baba nyara, az ausztrál Lawler műve még ujjgyakorlatnak számított. *A Kormos ég,* majd pedig *A két Bolyai* azonban már a belső konfliktusok hatásos megfogalmazása lett. A rendezői magatartás változásának belső, személyes indokait is tisztán látta, a saját alkotói életpályán: „Valamikor, fiatal rendező koromban gúnyolódó, könyörtelen ember voltam. Egy-egy megjegyzésemmel - azt hivén, hogy az hozzájárulhat a jó alkotói légkör megteremtéséhez - vérig sértettem közvetlen munkatársaimat ... " Es aztán így folytatja: „Az agresszivitás és gúny reménytelen módszer egy művészi felfogás revideálására, mert nemcsak ellenérzést, ellenállást is szül." Néhány év múlva pedig még tömörebben fogalmazza véleményét: „Szerintem a rendezés: rend és humánum. Szeretni kell azokat a művészeket, akikkel létrehozom a bemutatót. Ha nem szeretem őket, nincs örömem, és nem születhet jó előadás." Néhány kiváló rendezésére emlékezve valóban a közös öröm sugárzása a döntő, maradandó élmény. Ilyen volt *a Minden jó, ha vége jó* csendes humánuma; az a lel-ki gazdagság, amellyel a szépség tragikumát *(Romeo és Júlia)* és a gyűlölet tragikumát *(Amerikai Elektra)* mutatta fel; a boldogságnak az az enyhén ironikus kommentárja, amely *a Szerelem,* ó!-ból és *A* testőrből sugárzott, és amely *A nyár* könnyed szürrealizmusáig, lebegő lírájáig érkezett el.

Érdemes egyetlen csokorban látni az általa vállalt és rendezett magyar drámákat. Alig meri az ember leírni, de jó részük drámatörténeti jelentőségű! Féltette a hazai drámaírás sorsát, és nem félt keményen fogalmazni: „Mi azt mondjuk: a mai élet kérdéseit, szocialista világunk problémáit feltáró új műveket várunk. Ennek a fogalmazásnak a hatására aztán vagy kizárólagosan bíráló és a hibákat kutató művek születnek, vagy ezeknek az ellenkezői, bár ezek ritkábban. Olyan kérdésekről szólnak, amelyeket már vagy megoldottak, vagy amiről már biztosan ildomos beszélni. Úgy látszik, bénít még az önkontroll, amely már mindinkább oktalan, s ez vagy a színházat az előadástól, vagy az írót témája megírásától téríti el." (1963) Pedig addigi választásai is lényegében újat mondtak. Nem sematikus dráma volt (egyetlen epizód kivételével) Sándor Kálmán *Harag napja* című műve, revelációként hatott Vészi Endre *Titkárnője,* és politikai hitvallás szólalt meg a *Kormos ég* rendezői munkájában is. De Várkonyi nem lett volna Várkonyi, ha nem vonzódott volna a szatirikus társadalomkritikához. Így vitte a színpadra *Az idő vasfogát, az Adáshibát,* majd - Örkény Istvánban kor- és gondolattársat lelve, a *Vérrokonokat* s végül - szintézisként - a *Pisti a vérzivatarban* „búcsúrendezésével" zárta rendezői pályáját. (Szinte csak zárójelben: a szatíra felé való tájékozódás ellenpontjaként olyan, nem kevésbé politikus, elmélyült tragikus színpadi munkákat alkotott, mint *A holtak hallgatása* vagy Páskándi *Vendégsége.) A* magyar drámaírókkal való töretlen kapcsolata bizonyította azt az állásfoglalását is, amely szerint „...azoknak a daraboknak nem akarunk színpadot adni, melyek az emberiségben, a jövőben való hitetlenséget árasztják, bárhol is írták meg azokat. . ." S ragaszkodását színházeszményéhez: „Az értelem színházában illő helyre kell jutni a gondolatoknak."

Tehát színháza az „értelem színháza" lett volna? Miért akkor az éveken át refrénszerűen visszatérő támadás Várkonyi műveinek (persze filmjeinek is, melyekről ez a cikk nem szól) szórakoztató jellege miatt? Egészen biztos, hogy nem a „csakazértis" mondatta vele sajtónyilatkozataiban, hogy „az igényes szórakoztatásról" nem szabad lemondania a színháznak; hogy sznob az, aki fanyalog, ha a nézőtéren nevetnek; hogy „gyűlöli a közönség nélküli színházat", s hogy „a színház szórakoztató, elgondolkoztató, izgató gyönyörűségét nem szabad megvonni a nézőtől". Es egészen világos, hogy amikor a „színházalapító", a „színigazgató" szerepét vállalta magára, akkor éppen ilyen „népszínházi" elképzelés megvalósítását tűzte ki céljául. De sohasem a művészi megalkuvás, az igénytelenség árán. Ha már első színháza nevéül a Művész Színházat választotta, amely-nek együttesét valódi alkotó közösséggé kovácsolták - többek között Apáthi Imre és Fábri Zoltán meg Thurzó Gábor segítségével -, akkor ez azt is jelentette, hogy művészeszményeik Sztanyiszlavszkij színházának a jegyében születtek meg. Igényességük nem csak a „komoly" művekben nyilvánult meg. Soha addig még Magyarországon olyan színvonalon nem játszottak zenés vígjátékot, zenés bohózatot, mint éppen a Művész Színházban. De Shakespeare, Giraudoux és Ibsen is vonzóan és igényesen szólalt meg. Ezért vállalhatta jó néhány év múl-tán Várkonyi, hogy vígszínházi működésében ugyanaz az igény vezeti, mint amely a Művész Színháznál vezérelte, annál a színháznál, amelyet soha nem múló fájdalommal „korán elhalt kedves gyermekének" nevezett, s amelyet- hogy a történelmi folytonosság gondolata se halványuljon el - „a Pünkösti Andor-féle Madách Színház hagyományához" kötődőnek érzett.

Várkonyi kétszer is találkozott a vígszínházi épülettel. Először - még amikor a Magyar Néphadsereg Színházának hívták - rövid időre. Valószínűleg idegen volt számára a „profil". Ezt a szót különben sem szerette. Elriasztották tőle a terméketlen, erőszakolt „profilviták". De a kifejezést még más miatt is helytelennek tartotta: „Ami a profilt illeti: abból csak a szem látható. Az arc szemközt mutatkozik meg. Ez az arc akkor jó, ha emberi. Van arc nélkül való színház is. Abban emberek helyett bábuk szaladgálnak. Van, aki ezt szereti. Én nem." A második találkozás végleges szövetséggé erősödött, élete döntő része lett. Vallatta és vállalta a „jó értelemben vett eklekticizmust", a „világirodalmi magazin"-jelleget, amelyben a magyar írók mellett meg-fér Pirandello és O'Neill, Williams, Miller és Dürrenmatt is. És amikor 1971-ben a színház igazgató-főrendezője lett, pontosan meghatározta színházvezetői eszményeit: „Legfőbb törekvésünk, hogy bármiként nevezzék is, olyan szín-házat hozzunk létre, amelynek központjában az ember - korunk küzdő, építő, elfáradt vagy boldog embere áll."

Már előzőleg, a Lenkei Lajossal mint igazgatóval való együttműködés során elindult egy olyan folyamat a Vígszínházban, amely ritka jelenség és nagyon is figyelemre méltó. Leginkább talán „társulatépítésnek" lehet nevezni. Várkonyi azonban nem azt a módszert választotta, hogy más színházaknál működő nagynevű, közismert, sikeres művészeket gyűjtött össze (ilyenek részben már voltak is az együttesben). Céltudatosan elkezdte fiatalokkal feltölteni a társulatot. Nemcsak a színészgárdát gazdagította, de „rendezői évjáratokat" is biztosított, s ezzel a színház belső egyensúlyát irigylésre méltóan megalapozta. Sokszor hangoztatta, hogy igazán jó színházat csak azonos célra szövetkező művészek tudnak csinálni. Persze egy olyan tájékozott s a színházi közéletben is folyamatosan jelenlevő művész, mint ő, pontosan látta az akadályokat is, azokat a nehézségeket, amelyek elérhetetlen álommá teszik az ideális együttest, azt, amelyet úgy lehetne megfizetni, hogy semmi más gondjuk ne legyen, csak a színház... De amikor ezt megfogalmazta, az álmokról beszélt.

Biztos, hogy előbb-utóbb megszólalnak majd a „tanár úr" tanítványai is. Hiszen energiájának egyre nagyobb részét szentelte a főiskolának, amelyről 1945 óta kerültek ki növendékei. Lesznek, akik beszámolnak azokról az órákról, amelyen alkalmazni és meghaladni igyekezett - a kor követelményeinek megfelelően - Sztanyiszlavszkij színészképző, alkotó rendszerét. Egy született művész-pedagógus kísérletező kedvéről, vibráló fantáziájáról fognak szólni ezek a beszámolók. Azokról a törekvésekről, amelyekkel a tehetséges fiataloknak mesterségbeli tudást kívánt adni, anélkül, hogy művészjövőjükről végleges döntést hozzon. Tudta, hogy az ítéletet az idő hozza meg.

Az idő. Valószínűleg jó néhány évnek el kell telnie ahhoz, hogy a hatvanas-hetvenes évek Vígszínházának a jelentőségét, helyét a magyar színházművészet életében tisztán lehessen látni, érvényesen meg lehessen fogalmazni. Akik ma látogatják, érzik és tudják, hogy „jó szín-ház". Aligha van valaki, aki pontos meg-határozását tudná adni ennek a kifejezés-nek. Élő-változó fogalom ez, az idővel együtt változó tartalommal. De azt a történészek mindenképpen meg fogják állapítani, hogy az elmúlt két évtized Víg-színháza döntő módon „Várkonyi-színház" volt. Akkor is, ha éppen nem ő rendezte egyes produkcióit, akkor is, ha nem ő játszotta a legkiemelkedőbb főszerepeket. Egy jelentős magyar színház újjászületésének, fejlődésének egy szakaszát fémjelezte. Munkált megújulásán, a mai fiatalokból álló közönség kialakításán. Nyitott szívvel lépett feléjük. Irigység nélkül. S ez nem kis szó.

Az idő. Tudta, hogy múlik. Színházától nem megválni akart, csak más formában kívánta tovább szolgálni. Harcolt, hogy megvalósíthassa a főiskolai előképzés országos szervezetét. Terveket kovácsolt sok-sok tennivalója elvégzésére. Terveket szerepálmok megvalósítására. Készült, hogy eljátssza Willy Lomant és Beckett *Godot-jának* egyik szerepét Darvas Ivánnal együtt. Fő szerelmének még mindig és változatlanul a színészetet tartotta. Egyéb életszerepeitől könnyebben búcsúzott. Ehhez hű akart maradni. Színházi ember volt? Persze. Hiszen színészembernek született.

Az idő. Talán nem tudatosította, mi vár rá. De a gondolatai közé lassan benyomult az idő múlásának ténye. Megpróbálta elhessegetni - nem teljes sikerrel. 1978 nyarának közepén ez az érzés így fogalmazódott meg benne: „Az idő kétségtelenül könyörtelen, de nem félek tőle. Ámbár, mit tudom én, mi leselkedik bennem... Engem a körülöttem rajzó fiatalság úgysem hagy megöregedni, a biológiai léttel pedig amúgy is hiába csatáznék... Nincs magamról olyas-féle vízióm, amely egy kertben láttatna saját ültetésű dáliáim között..."

A továbbfutó gondolatot pedig újra és végérvényesen a színjátékos élet tudatos vállalása zárja le: „Az én vizem-levegőm a színház, a színpad és a főiskola iránt érzett több mint harmincéves szeretetem."

Alig lehet múlt időben írni róla. Bármikor beléphet. Még nem lehet gyászkeretet rajzolni a képe köré.