

civilizációelmélet vázolata. Helikon Kiadó, Budapest, 1997) rámutat arra, hogy a félelem döntő szerepet játszott és játszik az emberi civilizációk létrehozásában. Azt fejtegeti, hogy a történelem során az emberi közösségek mindig úgy léteztek, mintha idegen világban élnének, csakhogy a modern civilizáció fejlődésével az emberi létezés többé nem a természeti környezet veszélyezteteti, hanem az ember mesterséges világa, a civilizáció. Hogy valóban a félelem az emberi civilizációk legfőbb hajtóereje-e vagy sem, erre az író a *Proletár reneszánsz*ban nem is szándékozik felelni, de rámutat arra a tényre, hogy a fogyasztói civilizáció az egzisztenciális szorongást próbálja elhárítani. „A fogyasztói társadalmaknak szinte leglényege, központi programja a hiteles, az intenzív, a teljes, a beteljesülő élet eksztatikus bemutatása.” Akarunk mindent és azonnal, mert az egyéni mulandóságunkról, az előbb-utóbb elkerülhetetlen bekövetkező halálról való tudat kibírhatatlan üresség és értelmetlenség elé állít bennünket. Az ebből eredő szorongásainkat tölti ki a reklámpar a maga illúzióival. Azt üzeni, hogy a vásárlással, az állandó fogyasztással az élet szilárd talaján állunk. „Hát még ha egy doboz szép, színes mosóport vettünk! Akkor már jövönk is van, akkor már a világ megtisztulásának, diadalmas megújulásának is kezünkben tartjuk a kulcsát.”

A fogyasztói civilizáció virtuális valósága a modern kor felületes optimizmusán, haladástudományán épült ki; bármilyenek is az elvárások a kibontakozó demokráciától és a piacgazdaságtól, az említett mítoszok és illúziók elől nincs számunkra menekvés.

LÁZÁR Zsolt

S Z Í N H Á Z

SZÍNHÁZI NAPLÓ

CSELÉDIÁTÉK – TYÚKKAL – Azt mesélik, hogy mivel a Madame szerepére felkért színésznő lemondta közreműködését, a Genet-darab előadásával diplomálni készülő Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta arra kényszerült, hogy a két cseléd lány gyűlölt ösellen-ségét, a Madame-ot, jobb híján egy tyúkkal helyettesítse.

Nem tudom, így történt-e, nem is érdekel, ahogy az sem fontos, kinek az ötlete volt tyúkra „osztani” a Madame szerepét, de ha Genet darabját úgy értelmezzük, hogy a két cseléd lány, Claire és Solange által megidézett, eljátszott gyűlölt úrnő csak az ő képzeletükben lép színre, jelenik meg (erre a lehetőségre utal tanulmányában Lucien Goldmann), a megoldás nemcsak szellemes, hanem egyenesen zseniális.

Zseniális, mert kiderül, hogy ettől működik pontosan ez a különben talányos mű, amely minden eddig általam látott mintegy nyolc–tíz megjelenítésben rendre felemásra sikerült, attól függetlenül, hogy csak nőkre, csak férfiakra, vagy vegyest, nőkre és férfiakra osztották-e a három szerepet.

Most az újvidéki előadásban működik talán először tökéletesen a bonyolult genet-i drámaszerkezet, s ennek magyarázatát szerintem elsősorban a kényszer szülte ötletben

és az általa meghatározott, a vele összefüggésben kialakított formanyelvi megoldásokban kell látni.

Hogy a Madame nem a maga valóságában, hanem egy tyúk képében van jelen, az lehetővé teszi annak a tükörjátéknak a zavartalan működését, amely ennek a nehezen játszható és értelmezhető darabnak meghatározó strukturális szervezőelve. A három színész színpadi jelenléte ugyanis megköveteli a szereplők, minden szereplő egymáshoz való viszonyának a lehető legteljesebb ábrázolását, kidolgozását, amiből logikusan következik, hogy Claire és Solange figyelmét részben a Madame-hoz való viszonyuk köti le, amitől viszont a történet eleve az úrnő-cseléd társadalmi szembenállására egyszerűsödik (Goldmann tanulmányának címe: *Genet színháza: szociológiai tanulmány!*). Tény, hogy a *Cselédek* a bosszú drámája, és hogy a bosszút a két lány úrnő általi megalázása váltja ki s táplálja, de a Genet-mű szerkezetileg is és érzelmi-gondolatilag is sokkal bonyolultabb az efféle társadalmi problémákról szóló drámáknál.

Kétségtelen, hogy a *Cselédek*ben Claire és Solange minden dühe az úrnőre irányul, de a történet mégis elsősorban a személyiség felbomlásáról szól, s ily módon több egy társadalmilag megalapozott, de irodalmilag igencsak szimpla konfliktusnál. Az az állandó szerepcsere, amely során a két cseléd lány hol önmagát, hol egymást, hol pedig a Madame-ot játssza, végül is az érvessztéshez, illetve következőképpen tragédiához vezet, melyben egyikük beleveszve a szüntelen szerepcserébe s beleélve magát a gyűlölt Madame szerepébe, az úrnő helyett issza meg a mérgezett teát, amihez természetesen arra is szüksége van, hogy a másik annak tudatában „mérgezze meg” testvérét, hogy ezt a Madame-mal teszi. (Persze, ez sem ennyire egyszerű, amilyennek látszik! A helyzetet bonyolítja, hogy Solange Claire-ben nemcsak a gyűlölt úrnőt mérgezi meg, hanem bosszút áll testvérén is, részben mert hibáztatja, amiért a Madame-ot eddig nem sikerült megölni, részben pedig mert Claire megalázta őt.) Ha azonban a színpadon egy harmadik színész is van, szükségszerűen már egészen másféle erővonalak határozzák meg a *Cselédek* dramaturgiáját.

Ez a történet a két cseléd lány története. Mindenki más, a Madame s szeretője, a Monsieur, akit a cseléd lányok feljelentése juttatott a börtönbe (ami a Madame elleni bosszú része), és akinek a szabadulása az addig bizonytalankodó lányokat visszafordíthatatlanul cselekvésre, úrnőjük megmérgezésére készíti, arra szolgál, azért van, hogy Claire és Solange emberi tragédiája megtörténhessen.

És ezt fogalmazza meg tökéletes színpadi formában Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta *Cselédek*je az Újvidéki Színházban.

Tudván, hogy nem elég egy véletlen, egy kényszerhozta ötlet, a két színész nagyon tudatosan, kiváló színpadi és következetes stílusérzékkel létrehozta az előadás formanyelvét, melyhez – hogy a tyúk „felléptetése” nem maradjon csupán pusztán, a hajánál előráncigált jópofa, sőt sokkoló ötlet – nagy körültekintéssel alakítják ki a játékeret és választják meg a kellékeket. A Genet előírta színpadképből – „Madame szobája. Louis XV. bútorok. Cspikék. A háttérben nyitott ablak. (. .) Jobbra ágy. Balra ajtó és fiókos szekrény. Rengeteg virág” – csupán a „nyitott ablak” maradt meg. Nincsenek bútorok, nincs stílbútor-toaletasztal, nincsenek szépítőszerkek. Ellenben van szobafalak helyett tyúkkudvart közüljáró drótháló, hátul egy léckerítés, jobbra egy felfordított gyermekketrec (lehet akár tyúktól is), balra pedig egy madárkalitka. Ebben két tojás nyugszik, s jelzi,

hogy Claire és Solange testvérek (olyanok, mint két tojás), s a fölötté levő keltetőégővel utal a tyúk(Madame-)hoz való tartozásukra, tőle való függőségükre (az első, kiáltásszerűen elhangzó szó: Madame!). De a tojás jelképes szerepét példázza az előadás kezdete és vége is. Solange előbb gyengéden simogatja, óvatosan fényesíti az egyik tojást (tojástestvérét), miközben Claire a közös gyermekkort idéző babaketrecren guggol, az első mondatokat egyszerűen mondják, ami szintén összetartozásukra, sőt, a lehető legteljesebb azonosságukra mutat, majd pedig miután Claire-rel megitatja a Madame-nak szánt mérgezett teát, szájába veszi a tojást, és kettéharapja. A színésznő (Szorcsik Kriszta) tágra nyílt tekintetéből látjuk, ez az a pillanat, amikor Solange-ban tudatosul a tragédia, ráébredt: egyedül maradt.

Hogy a két színésznő mennyire ügyel arra, hogy az előadás gesztusai, mozgás- és hangzáselemei a tyúk-Madame-mal legyenek kapcsolatban, számos mozzanatot említhetnénk. A fentiek (ketrec, tojás) mellett elégedjünk meg még csak egy, ám ugyancsak jelentős részlettel. Azzal, amikor Claire (Mezei Kinga) pajtáskodva, mintha cukorkát adna, kukoricát teát, szájába elé, ki vállalva a felkínált játék örömét, felkapkodja és mohón tömi szájába a sárga tyúkbombot, majd, mint a kisgyerek, aki túlette magát, fulladozni kezd. Katonadolog, mondanánk, majd elmúlik. Csakhogy ezúttal másról, komolyabbról van szó: miközben Claire szinte gyönyörködve szemléli, hogy Solange öklendezve kihányja a kukoricaszemeket, nyilvánvaló, nem kedveskedni akart testvérének, hanem megalázni akarta azt. Ezért nem lehet nem visszaidézni ezt a jelenetet akkor, amikor Solange Claire-be önti a mérgezett teát: nemcsak a Madame-ot, akinek Claire képzeli magát, őli meg, hanem – úgy érzem – visszafizeti a kukoricával történt csúnya tréfáért, a megalázásért is.

A tyúk-tojás-ketrec-kukorica kelléksor kialakította képzetkör mellett, ezzel párhuzamosan, pontosabban ezzel összefonódva funkcionálnak a gyermekkorra vonatkozó, illetve a Madame-hoz kapcsolódó részek.

A tojás a testvéri kapcsolatra és a Madame-hoz való viszonyra utal; a ketrec beletartozik a tyúkképzet körébe, s jelzi a gyermekkort, de mivel a feltörő erotikus vágyakról árukkodó jelenet színhelye is, egyszerűen alkalmas az elfojtott gyermekkori ösztönök felidézésére és a kielégítetlenség okozta női szenvedések kinyilatkoztatására (nem lehetetlen, hogy a Madame szeretőjének, Monsieur-nek feljelentése mögött is ez rejlik!); a baba a gyerekkor játékszere, csonkolt formában azonban már a boldogtalan gyerekkor jelképe, amikor pedig az óvén függő babafejjel Solange az önostorozók módjára csapkodja magát, akkor ez a gyerekből feltörő kegyetlenséget köti a felnőtt bűnbánatához, illetve újabb szenvedéséhez; a pelerinszerű ruha, melybe együtt bújnak, éppen úgy utal a két lány elválaszthatatlan, de egymást megfojtani is kész összetartozására (egy pillanatra érezni is Solange-ban ezt a szándékot!), mint arra, hogy a ruha segítségével az irigyelt úrnő helyébe, „bőrébe” képzelik, álmodják magukat; a babaketrec oldalára tett deszka előbb játéktéri csúszda, majd amikor földön levő végét Solange felrántja, s így Claire a magasban reked, már kínzóeszköz; a genet-i színpadképből egyedül megtartott ablak hol keresztfa, melyre a pelerinben maradt, tehát a Madame-mal azonos Claire-t feszíti fel Solange, hol pedig az előtte levő deszkalappal kiegészítve az úrnő toalettasztalkája, amin – nyilván nem véletlenül éppen itt – Solange Claire-be önti a mérgezett teát; a színpadon sebtében összeszerelt, gördülő alkotmány egyszerű játékszer (babakocsi, kerékpár) és kínzóeszköz

(mintha egy riksa vonszolná terhét!); az egymást elhalmozó rúzsos csókok idézik a Madame-ot, de elkenődött nyomaik már a lányok bemocskolódását jelképezik . . .

Következésképpen a játékeszközökből s a hozzájuk kötődő gesztus- és hangeffektusokból létrehozott vonulatok együtt teszik ki az előadás gondolati-érzelmi tartóvázát. S bár a vonulatok külön-külön is önállóak, az előadás átütő erejét, kivételes művészi-gondolati hatását, színvonalát, egy szuverén színpadi műegész létrehozását ezek szerves egységét képező összefonódása biztosítja.

Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta *Cselédekje* értelmezésbeli remeklése és ezt a döbbenetes élményt nyújtó színházzá formáló színészi mestermű.

LŐSÁG – Nem gondolom, hogy a szerzői, rendezői nyilatkozatok alapján kell megítélni egy-egy művet, színházi előadást, most mégis a rendező, Péter Ferenc bemutató előtti nyilatkozatát idézem, mielőtt kifejtem (elmarasztaló) véleményemet a szabadkai Népszínház és a Kosztolányi Színház közös produkciójáról, Tasnádi István *Közellenség* című „zenés usztításáról”, mely közönségünk elé Sziveri János verseivel és Lajkó Félix zenéjével kiegészítve „vajdasági underground operett” csábos címkével került.

„Azt hiszem – olvashattuk a bemutató előtt –, hogy óriási szükség van egy ilyen előadásra, amely ilyen időben, ilyen politikai szituációban kimond dolgokat, s valami módon üzen azoknak, akik ellen irányul, és pozitív érzéseket, érzelmeket fog felkelteni azokban, akik egy kicsit talán belefáradtak ebbe a világba, mindabba, ami itt történik nálunk, Vajdaságban.” Láthatóan rokonszenves szándék vezérelte a rendezőt, de mintha kissé sokat, naivan túl nagy terhet bízott volna egyetlen színházi előadásra, sőt egy problémás drámára.

Nem azt vitatom, hogy szükség van-e a rendező említette leleplező vagy öntudatosító színházi üzenetre, jöllehet színház esetében, még ha történetesen ún. politikai színházról van is szó, nem mellékesek a művészi elvek, kritériumok sem. S bár az interjúban erről is olvashatunk („a néző minden érzékszerve ellen bizonyos fajta rohamot kell indítani azért, hogy megmozduljon”), az előadás nem győz meg, hogy a rendező politikai célja és esztétikai elképzelése találkozott s egymást erősítve célba ért. Bennem mint nézőben például az előadásnál mélyebb nyomot hagy egy újsághír, amely a hatalom újabb erőfőltatásáról tanúskodik (például, amely arról szól, hogy a rendőrség visszatartotta a belgrádi diáktüntetésekre tartó buszokat, vagy hogy az Ellenállás aktivistáit bekísérik, hogy csak a kritika írásának táján megjelent híreket említsem), mint amikor az előadás zárómondatában mintegy tanulságként azt hallom: „Hát így kerültünk Kohlhaasenbrückből a tronkenburgi vár és a wilsdurfi csontbánya érintésével ide a *délvidéki* sintértelepre” (kiemelés: G. L., eredetiben a délvidéki helyett drezdai áll!). Nem mintha nem érezném szülőföldemet már régóta sintértelepnek, de az efféle behelyettesítés, minden igazságértéke mellett is, a szükséges esztétikai kontextus nélkül csak hajánál fogva előráncigált időszerűsítés.

Számomra a szabadkai előadás tipikus példája annak, mi nem vezérelheti a rendezőt, amikor darabot választ, illetve hogyan nem szabad – sem tartalmilag, sem formailag – viszonyulni a megjelenítésre választott szöveghez.

Igaz, hogy a talpig becsületos Kohlhaas Mihály megalázásában, önmagából való kivetkőzésében és megsemmisítésében vétkes, gátlástalanul önkényeskedő hatalom áb-

rázolása a Kleist-novellában tömény politikum – ezért is írhattott belőle Sütő András drámát, csak hogy az *Egy lócsiszár virágvasárnapját* a Ceausescu-diktatúra hitelesítette –, de Tasnádi István változata, bár ugyanazt a történetet dolgozza fel, éppen a drámát sikkasztja el, amikor arra vállalkozik, hogy narrációs perspektívát vált, s Kohlhaas áldozatul esett két szép lovával mondatja el gazdájuk, a tiszta ember kálváriáját. Ily módon többé nem a mindenét, családját, vagyonát elvesztő lócsiszár a történet hőse, hanem a két ló, a Csödör és a Kanca, illetve ők sem, lévén hogy mégis csak epizódszereplői a történetnek, és a kommentátor különben sem szokott főszereplő lenni.

A darabválasztás tehát azért hibás, mert a *Közellenség* látszatdráma csupán. Igaz, hogy a hatalom megtestesítői, Tronkai Vencel és barátai, a Fejedelem, Luther Márton és cinkosaik kardhegyre való gazemberek, de azzal, hogy Tasnádi felosztja a velük szemben álló táborbeliek között a szerepet Kohlhaasra és a két lóra, két részre osztja, ami oszthatatlan, csökkenti a drámai konfliktus erejét. Kivált akkor igaz ez, ha tudjuk, hogy lóperspektívában valóban nincs, a drámabeli lovak is emberek. De akár létezik lóperspektíva, akár nem, az elképzelés semmit sem ad hozzá az alapkönfliktushoz, hanem gyengíti azt. S ráadásul arról sem feledkezhetünk meg, hogy a tragikus eseményor ellenére Kohlhaas története nem drámáért, hanem epikáért kiált, a drámaíró Kleist is novellát írt belőle.

Ha dráma igazán nincs is, vannak a történetben olyan mozzanatok, amelyek könnyen időszerűsíthetők és lokalizálhatók is, de nem úgy, ahogy a szabadkai előadásban tapasztaljuk. Nem az alaptörténetre applikált apró részletek segítségével – például hogy a drezdai vagy a kohlhaasenbrücker jelzőt délvidékire cseréljük, hogy többször emlegetjük a marsallt, akinek halála óta minden megváltozott, hogy elhangzik a burek szó, hogy a német neveket magyarra cseréljük (a színlapon magyarul írnak!) –, hanem olyképpen, hogy játékbeli, színpadi megoldásokkal éreztetjük, mi analogizál a mi valóságunkkal és korunkkal, például az erkölcstelen hatalmi lobby üzelmei, az igazságát kereső ember megalázása, az egyén tehetetlensége stb., stb., ami fölöttébb ismerős számunkra is. Az alcímbebeli vajdasági jelzőnek nincs igazi tartalmi fedezete az előadásban. Attól sem vajdasági a nagy ambíciókkal készült produkció, hogy elhangzik benne, bár nem mindig hallható, néhány Sziveri-vers, s hogy Lajkó Félix húzza a bádogtetőn csőrömpölő pata és csizma alá valót. Mindezek csak külsőségek, amelyek nem állnak össze egységes előadássá, műgégésszé, ahogy mondani szokták a teoretikusok.

Hogy az előadás kívánt, elképzelt tartalmi vonatkozásai érvényre jussanak, ahhoz másféle játéktípus szükséges, mint amit a szabadkai rendező erőltet. Azt nyilatkozta, hogy minden érzékszervünk ellen rohamot akar indítani, és ezt vitán felül igen egyértelműen képzeli el s teszi: hangerővel, állandó mozgással, zajjal. Csak hogy az efféle stilizálás többszörösen is célját tévesztett. Elsősorban azért, mert az írói elképzelés, hogy lóperspektívából mondja el Kohlhaas Mihály tragédiáját, már eleve stilizáció, amit egy újabb, másfajta stilizáció, főleg ha hangerővel, rohangászással történik, nem enged érvényesülni. Ha elfogadjuk az írói stilizációt, akkor ennek minél teljesebb érvényesülése céljából az előadásnak kerülnie kell minden másfajta stilizációt. Nemcsak hogy kontraproduktív a zaj és az esztelen futkározás, hanem a hatalom képviselőit sem lehet bohócokként ábrázolni, ahogy színészeit a rendező beöltözteti és instruálja. Hiába szűrte be a dramaturgiai toll a szövegbe a hozzánk közeli szavakat, ha a valószerűtlenül karikatúrisztikus

mozgás, a moderneskedő összevisszasággal tüntető ruhák (Cselényi Nóra m. v. kreációi) és általában a színeszi játék olyan távoli, idegen, seholnincs világot idéz, amelyhez semmi, de semmi közünk nincs.

Ezért tekintem elsősorban értelmezési és művészi melléfogásnak Péter Ferenc szabadkai rendezését. S kevésbé azért, mert színészei közül Körmöci Petronella (Kanca), Káló Béla (Csödör), Mess Attila (alapfokon Vencel), G. Erdélyi Hermina (alapfokon Günther) és Szilágyi Nándor (alapfokon Siegfried) teljesítményét stopperórával és ugróléccel lehet csak mérni; mert ha időközben szerepet cserélnek, nem differenciálnak; mert Katkó Ferenc (Mihály) annyira erőtlen, hogy semmiképpen sem lehet a „banda” ellenfele, főleg ha különben is neveltségessé teszi a rendező, amikor eljátszatja vele, hogy a feje búbjáig vérátütéses fásliba pólyázott Hersének nem hiszi el, hogy összevissza verték, mert azt a V. Nagy Ivánt (Herse) beszélteti almával a szájában, akit alma nélkül is nehezen lehet érteni, mert megengedi, hogy Kovács Frigyes (Luther Márton) erőteljesen induló monológja modorosságba fulladjon, mert nem veszi észre, hogy realista játékaival Kalmár Zsuzsa (az előadás egyetlen figyelmet érdemlő színeszi teljesítményét nyújtva) mennyire kilóg az előadásból. S nem utolsósorban, mert megtetszett neki a szerzői utasításként ajánlott sinterházi „hatalmas fémtepsi”, s megengedte, hogy ez az előadásban inkább tetőre hasonlítson, talán hogy ily módon a szponzor (MIP Limari – Klimatizéri Subotica) két hatalmas hullámos bádoglemezzel járulhasson hozzá a produkció zajos „sikeréhez”. S végül, mert az ugyancsak a szerző ajánlotta ládát üvegalitkává lépteti elő, amibe mindenki akkor ül be, s amiből akkor távozik, amikor akar, hiszen rendeltetésére úgysem derül fény.

AZ ISTEN LÁBA ÉS VARSÁNYINÉ – Az Újvidéki Színház Örkény István egypercesekből szőtt groteszk színpadi játékát játsza László Sándor rendezésében. Az előadásban két olyan szereplővel találkozunk, akiket hiába keresnének a *Pisti a vérzivatarban* szereplőlistáján. Az egyik A Valaki, akinek meztelen lába egész idő alatt belelóg az előadásba, a másik pedig özvegy Varsányiné, akiről szó esik ugyan, ő az, aki a háború, mindegyik, bármelyik háború után elsőnek ad magáról életjelt: „Hozott szalonnával egérintést vállal”-ok, s akinek nevét, mint a túlélés jelképét, imába foglalva ismétlik a szereplők a darab zárómondatában: „Varsányiné . . . Varsányiné . . . Varsányiné!”

Az újvidéki *Pisti* . . . -ben Varsányiné megjelenik a maga valóságában. A színpadon kezdettől fogva, mint a többi szereplő, miközben a közönség elfoglalja a helyét a nézőtéren, Varsányiné is jelen van (Faragó Edit ráismerésig hiteles megformálásában). Igaz, akkor még nem tudjuk beazonosítani, ki az a kifestett nőszemély, aki a (világot jelentő) színpad (deszkáin) magasba emelkedő csigalépcsőszerű torony (az előadás egyetlen díszlete) tövében gubbaszt, a földön elötte cigaretta, olaj, mosópor, WC-papír, összecukható esernyő, minden, ami egy piaci árus, közkeletűen viszonteladó előtt látható. Özvegy Varsányiné ugyanis viszonteladásból él(het), s ahogy elnézem, nem is rosszul.

Özv. Varsányinéval ellentétben a színlapon A Valakiként feltüntetett szereplőt a maga valóságában csak közvetlenül a tapsrend előtt láthatjuk. Ekkor jön le az előadás Pistije közé/közénk, az élet Pistije közé. Addig csak a lába lóg bele a színpadképbe (mint a dramaturgiából ismert puská Csehovnál, amely azért van ott, hogy végül eldőrdüljön), nem kevés bizonytalanságot kelteve, ki is légyen a gazdája. Megjelenése egyértelművé

teszi: a láb Krisztusé. Hiszen aki megjelenik, az felismerhetően a keresztfáról levett, meztelenségét lepellel takaró Krisztus. Az ő lábát láttuk, azt a lábat, amit megfogni minden halandó vágya. Csakhogy, tudjuk, szinte sohasem sikerül, kivált a Pisti formájú kisembereknek nem, ők boldogságukat legfeljebb akkor remélhetik, ha a találékony viszonteladónak a túlélés érdekében kialakított életfilozófiáját vallják, életmódját választják. Ahogy manapság, jószérivel már tíz éve, errefelé számtalan magyar, szerb, horvát, montenegrói, albán, roma vagy másféle, őslakos vagy menekült Pisti teszi, akik számára ez az életmód maradt, adatik meg.

Örkény István létgrotteszkje (Balassa Péter) így kap hiteles helyi élettartalmat annak a városnak a színpadán, amelynek régi és új lakosai naponta kényszerülnek kipróbálni özv. Varsányiné túlélési életreceptjét, s amelyre változtatás nélkül érvényesek Örkény Pistijének szavai: „A város a Duna két partján terül el. (. . .) Szíveskedjenek megkapaszkodni. Ez az ingás onnan származik, hogy éppen a Dunán kelünk át, egy pontonokból vert, úgynevezett (. . .) szükséghídon. Ez persze nem ideális megoldás, de megszoktuk, mert a stabil hidak időnként fel vannak robbantva.”

Keresve sem lehetett volna Újvidékre s általában az itteni viszonyokra inkább vonatkozó színpadi művet találni a *Pisti . . .*-nél, de a rendező érdeme, hogy a *Pisti . . .* újvidéki előadása nem lesz, mert nem akar tenyérbe mászóan sem időszerű, sem helyi vonatkozású lenni. Az előadás végi várost bemutató Pisti-monológból kihagytak minden Pestre vonatkozó konkrétumot, de ezeket jó érzékkel nem helyettesítették újvidéki vonatkozásokkal, mégis szüntelen magunkra és korunkra kell gondolni.

László Sándor rendezésének mai, közvetlen élettapasztalaton alapuló, a vagyok-e egyáltalán s a lenni vagy nem lenni között feszülő gondolati íve van, amit célszerűen kialakított színpadi nyelven, jól kiválasztott színpadi eszközökkel „mond el” csapatjátékot vállaló, fegyelmezett színészekkel.

Ha az előadás a vízenjárás próbájával kezdődik és Krisztusnak a keresztről való levételét követően nem a Megváltóhoz, hanem a túlélés receptjét csodálni való leleménnyességgel alkalmazó viszonteladóhoz szálló kollektív fohással zárul, félreérthetetlen: csodák pedig nincsenek. Bármennyire is szeretnénk frók, színészek, közönség, mi mindannyian, hogy legyenek – nincsenek. Hiába hiszi az fró úr, hogy tud vízen járni, hiába szeretne Pisti másokért meghalni, becsületes, őszinte, tiszta lenni. Mindez csupán vágy. Csak a szenvedés stációi vannak (ezeket Örkény a magyar történelem XX. század második felének válságos eseményeihez köti), emberi passió van, amit azzal lehet elviselhetővé tenni, hogy özv. Varsányiné példáját követjük. Amennyire ez kiábrándító, talán annyira vigasztaló is lehet, még ha nem is vagyunk mindannyian képesek rá, hogy odaálljunk az előadás viszonteladója mellé a piacra.

Kétségtelenül keserű vígasszal szolgál, valóságartalma azonban itt s most egy percig sem lehet vitás a *Pisti . . .* újvidéki előadásának, amelynek külön sajátossága – talán éppen azért, mert a rendező az adott helyzethez választott koncepció érvényesítésére törekszik, s nem a drámát akarja mindenáron színre vinni –, hogy nem Pistiről, sőt Pistikről (a színlap minden Pistit csak Pistinek nevez, nincs félszeg, tevékeny, kimért Pisti, mint Örkénynél), hanem a korról szól. Amikor a remek komikus ellenpontokkal megoldott kivégzési jelenetet látjuk, melyben Pisti egyszerre gyilkos és áldozat is, azok a katonák és rendőrök jutnak eszembe, akiket a hatalom nyilvánosan be nem vallott

testvérháborúba hurcolt. Amikor a színpadon halandzsa nyelven folyó bírósági tárgyalás zajlik, a magyarországi koncepciós perek helyett, melyek Örkénynek modellül szolgáltak, a naponta nálunk megrendezésre kerülő sajtóperekre kell gondolni. Amikor az égből nyúló létrát csodálják, mely oly magas, hogy a csúcsát sem látni, melyen a hős Pisti trónol, akkor a mi csodálatos újjáépítésünkről olvasható ámtások ötlenek fel bennem. Amikor a Pistibe szerelmes Szőke Lány lelkesen közli, hogy Pistiről utcát, stadiont, habos tortát, vörösbort neveztek el, sőt hogy „a bécsi szeletet ezentúl Pisti-szeletnek hívják”, nem lehet, hogy ne jussanak eszünkbe hasonló honi örütségeink, mikor az étlapokról törölni akarták a bécsi és a párizsi szeletet, a török kávét átkeresztelték szerb kávéra. Talán ezzel a nézőben öntudatlanul is létrejövő többszörös hangsúlyáthelyezéssel hozható összefüggésbe Rizi kiemelt s megváltozott előadásbeli szerepe. Ahogy a piaci zsidóság kinevezett özv. Varsányiné a kor és a hely terméke, ahhoz hasonlóan az előadásban fontos szerepet kap a jövődömdendő cigányasszonnyá formált Rizi, akinek szélhámosága (amit Mezei Kinga nagyon ügyesen mutat meg) nyilvánvaló, ettől függetlenül a kisemimizett népnek kell a reményt keltő hazugság, amit Rizi árul.

Hogy Örkény István dicsért és vitatott mozaiktörténete a rendezői olvasathoz illő jelen idejű történelmi drámaként él és hat az újvidéki színpadon, abban jelentős része van az együttes egyenletes, helyenként magas színvonalú kollektív teljesítményének. Az előadás színészei szinte kivétel nélkül jó érzékkel egyensúlyoznak a figyelmet keltő egyéni és az előadás egységét szavatoló kollektív jelenlét között. Nagypál Gábor mindig más-milyen és mégis mindig ugyanolyan alappistiként igen ügyes helyzetteremtő és -értelmező készséggel vállalja s látja el az előadás motorjának fontos szerepét, ebben segítőtársa a számos szerepcserét hasonlóan jól megoldó Szloboda Tibor. Az utóbbi időben rendre kitűnő Balázs Áron, kire az Örkény elképzelte Féltség Pisti szerepe hárult, elsősorban az előadást záró nagymonológban remekel, addig pedig inkább hasznos csapatjátékos. Akárcsak Pásthly Máttyás határozatlan Papája, Ábrahám Irén anyákra jellemző elfogultságú Mamája, Krizsán Szilvia lágyan elomló, elementáris nőiességű, célszerűen butácska Szőke Lány, Jaskov Melinda némán is figyelmet keltő Kislánya. Velük szemben egyedül Magyar Attila Pistijeit nem érzem mindig elfogadhatónak, nem hiszem ugyanis, hogy hangerővel, ne mondjam, kiabálva minden, de akárcsak egyetlen szerep is megoldható lenne. Ő nem először él ezzel a nagyot- s ugyanakkor szinte semmitmondó, nyilván jobb híján választott s jónak vélt megoldással, amit (nem tehetek róla) nem érzek hitelesnek. Mivel igen tehetséges színésről van szó, örömmel vállalnám, ha kételyemről kiderülne, kritikusai farkasvátság következménye. Kivált, ha ilyen jelentős színházi élményt nyújtó előadásról írhatok, mint a László Sándor rendezte újvidéki *Pisti a vérzivatarban*.

GEROLD László