

Ady Mária

# Mindennapi hiányaink

HATÁRON TÚLIAK A THÁLIÁBAN

Határon túli színházi előadások budapesti vendégjátékát szemlézni izgalmas feladat. Nyilván sokféle szempont szerint történhet a válogatás, de az a szerencsétlen-szerencsés adottság, hogy ezek az erdélyi, partiumi, kárpátaljai, felvidéki, illetve délvidéki társulatok magyar kultúrájukat és identitásukat szüntelenül más kultúrákon szűrjük át, magától értetődően kínálja a „másság” kérdésének körüljárását. Aki egy kisebbség tagjaként ápolja nyelvét és kulturális örökségét, annak az életében kezdetektől égető és megkerülhetetlen kérdésként merül fel a másik tiszteletének, az eltérő iránti toleranciának a kérdése. A kulturális sokszínűség azonban önmagában legfeljebb akkor lehet tematikai vezérfonal, ha az egyes meghívott színházak markánsan eltérő színházi nyelvet beszélnek, de erről itt nincs szó; a tágan értelmezett „másság” pedig felfelmerül ugyan a szemle során, de semmivel sem koncepciózusabban, mint az egy-két előadást maga köré rendező nőiség- vagy hiánytematika. De ha a Thália Színházba szervezett esemény nem tölti is be az egységes szempont szerinti válogatást feltételező „szemle” szerepét, az egyes előadások mégiscsak szépen rímelnek egymásra az öt nap megszabta keretek között: ami igényt az egyik ébreszt, végül a másik elégíti ki, ami megoldást némelyik kínál egy-egy hatás elérésére, azt mások árnyalják majd egészen más irányú megközelítésükkel.

Bocsárdi László nehéz, sokféle *Velencei kalmárjával* indít az előadás-sorozat. Hogy Shakespeare-nek ez a drámája miért olyan problematikus, azt a darabból kilépő Antonio prólógusa a félreértések elkerülése végett rögtön az előadás kezdetén a néző szájába rágja. Persze kérdés, milyen félreértéseknek veszi ezzel elejét, illetve hogy egyáltalán elválasztható-e ez a kis antiszemizmus-fóbiáról betoldott monológ Antonio bőrszerkós, viszonzatlan homoszexuális vonzalmában kimondatlanul is visszautasított, traumatizált, Mátray László rajzolatában korántsem jó fiús vagy egyértelműen-egyszerűen szimpatikus alakjától. A Shylockkal szembeni indulat önmagában nyilvánvalóan nem menti fel a kapzsi uzsorást bűnei alól, azonban a személye felé áradó gyűlölet antiszemita felhangjai egy egyszerű, pitiáner gazembert üldözött zsidóvá tesznek, ettől pedig lehetetlen elvonatkoztatni. Ezért is indokolt Szakács László ideáltipikus, minden ismert prekonceptiót demonstráló zsidója: a tényleges előítélet-mentesség nem a származását, múltját, kultúráját szégyen-

kezve megtagadó, asszimiláns Jessica, hanem a pénzéhes, ravasz és rideg Shylock megítélésén, gazembernek, avagy zsidónak titulálásán mérhető le. (És ezen a teszten vélhetően ma sem bukna el kisebb százalékban Velence vagy Budapest lakossága, mint Shakespeare idején, pedig azóta kegyetlen leckéket szolgáltatott a történelem.) Mindenesetre Bocsárdi színpadán majdnem mindenki „más”, idegen, és másságában egyszerre szűkülő üldözött és vérszomjas üldöző. Lanzelo (Erdei Gábor) lenézett-meghunyászkodó szolgálója például a kisemberek pitiáner hatalmi logikájának következetességével támadja a kikeresztelkedett zsidó lányban megérezett gyengébbet. Azután, olcsó poén ide vagy oda, a Shylock-problémánál nem kevésbé aktuális Pálffy Tibor kikoszorózott arabja sem, akire robbanómellény formájában aggat attribútumszerű előítéletet a rendező. A tárgyalás kimenetelét férfiruhában megfordító nők bőrféj maszkja Shylock teljes megalázásában és kollektív megkergetésében kerül a maga helyére a társadalmi asszociációs háló sematikus elrendezésében. Mint ahogy az, hogy Antoniót Shylock, nem pedig Velence polgárai hurcolják meg, feltehetően csak a férfibarátság szentségének álarca mögé rejtett identitás gondos megtagadásának köszönhető. És innen nézve nem tűnik sem abszurdnak, sem felelőtlen léhaságnak vagy túlzott magabiztosságnak a Shylocknak garancia-ként ajánlott egy font hús. A legfájóbb „másság” azonban talán mégis Portiáé, akit pusztán nemének alárendelt társadalmi helyzete kárhózzat teljes passzivitásra apja infantilis és tökéletesen ésszerűtlen végrendeletének elszenvedésében, hogy aztán az idegenséget önmagában teremtsen újra: a gyűlölt és ugyanakkor vágyott férfiszerepbe bújva végül az erő és hatni tudás mámorában ítélkezik az önkényességig durván egy ezúttal óalá rendelt ember gyarlósága fölött.

Bár a helyenként indokolatlanul harsány jelenetekkel operáló rendezés mintha vígjátékként játszhatná *A velencei kalmárt*, a kezdetben csak felsejlő tragikum egyre inkább uralkodóvá válik az est folyamán, lassanként végleg ellehetetlenítve a vidám olvasatot. Az Antonio szájába adott, talán felszabadító szánt, ha mással nem is, de a darabbal szembeni prekonceptiókkal leszámolni hivatott prólógus, akár az alkotói intenció ellenére is, de végigkíséri és meghatározza az előadást.

Amivel az egyik küzd, az után a másik valósággal ácsingózik: a Figura Stúdió Színház előadásának szereplői nemhogy nem félik, de lázasan kutatják a külö-

nösséget, az eredetiséget. Az *Arany-légy* címének játékosága jól jellemzi a gyergyószentmiklósiak vendégtétkát: aranyat mosnál magadból, de desztillált lényeg helyett talán csak egy légy akad fenn a szitádon. Alkimisták és művészek egyaránt osztoznak Goda Gábor kérdésén: hogyan keressem azt, amiről nem tudom előre, hogy micsoda? Milyen úton jutok el bárminek, embernek, művészetnek, életnek a magjához, aranyához, sójához, ha egyszer mindezekhez elidegeníthetetlenül tartozik a változás, az idő: mihelyst megragadtam, egészen biztos lehetek benne, hogy már nem igaz. A keresés végnélküliségét csak az idő végessége szorítja közelebről meg nem határozott, mégis az egész lázas kutatással eltöltött létet alapvetően meghatározó keretek közé: ennek a mulandóságnak a tudatában végezzük mindennapi gyakorlatainkat, lényegkereső rituáléinkat. Ahogyan teszi azt játékosan-komolyan a társulat hét tagja a dohányzóasztalakkal berendezett tér sötétjéből emlékképekként, asszociációként felbukkanó, reflektorral kiemelt etűdök során át. Képekben, érzetekben ötletelnek, minthogy az aranyhoz kapcsolódó, illetve általában mindenféle fogalmak túl szűkösek bizonyulnak, általánosságban oldva seszínű sárrá azt, ami egyediségében ezer színben gazdag. A személyes tapasztalatok átadására használt szavak paradox alkalmatlansága különösen érzékletessé válik az elhangzó szövegtöredékek kapcsán, amelyek elvontságukban semmilyen módon nem képesek szervesülni az előadás vizuális szövetébe, értelmnélküliségüknek pedig nem sok köze van a költőiséghez. Igaz, ami itt az alkotói oldalról sikerületlen, az visszaköszön majd a nézők fantáziátlan kapálózásában is, ahogy szavakkal próbálják megválaszolni, mi is lenne az élet sója. Az elvont, kiüresedett, közhelyes fogalmakkal teleírt zsákok tartalma az előadás végén egyetlen aranykupában landol, amiben az élet értelme helyett színtelen-szagtalan ásványtörmelék púposodik. A jelenetek visszatérő témája a determináltság és a kreativitás viszonya: hogyan születhet új, több, más a meglévő elemek, ismert megoldások, kényszerek erőterében? Egy férfit láthatatlan fal választ el az őt váró nőtől: nem adja fel, újra és újra nekifut, hogy újra és újra földre zuhanjon az ütközéstől. Nők animálnak fogaik között tartott kávécsészét, csészealjat, kanalat, fáradtságosan idézve elő az illúziót, hogy minden a maga meghatározott helyén van, rendeltetésének megfelelően – elegánsan és könnyeden – működik. Szemükön égő mécsesekkel, utat keresve botorkálnak a vak sors üldözöttjei, egyre ráncosodó arcukra forró viaszkönyvek dermednek. Férfi vág ki fejszével hajlékony facsemetét, csapásai alatt összecsuclik a karjait ég felé nyújtó nő. A másik arcára alufóliát borítva csokolózik férfi és nő egymás helyett az ezüstösen fénylő, hívogató, vak szerelemmel, akárcsak Magritte festményén az elkenődött arcú pár. A képek egymásba érnek, a játékos csak akkor merevednek pillanatnyi mozdulatlanságba, amikor kialszanak a reflektorok, és vetített inga suhan át egy magasba feszített vászon síkján, távoli kondulás kíséretében emlékeztetve az időre.

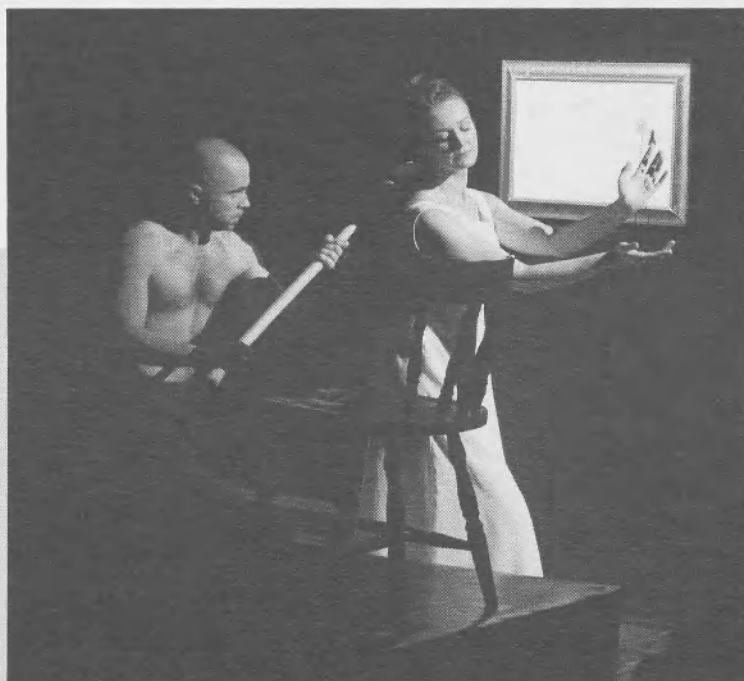
Keresés ez az előadás, sok széppel és helyenként (a bevett szögek kiadta „bizalom” szóban, az asztaltáncoltatást idéző körbeülésekben és mormolásokban, a köl-

tőinek szánt szövegmondásban) egy kis görcsösséggel, erőltetettséggel.

Az utolsó képben cernákra kötött szögek csilingelnek egy arany képkeretbe foglalt fehér polisztirol felület fölött, hogy azután egy ezüstolló útjának nyomán aláhullva véletlenszerű alakzatban fúródjanak a felszínbe. A legtöbb szög megtalálja a helyét, csalén és igazul szervesül a műalkotásba, míg néhány végiggurulva a felületen csörömpölve és feleslegesen a földön landol. Az útkeresés ilyen műfaj.

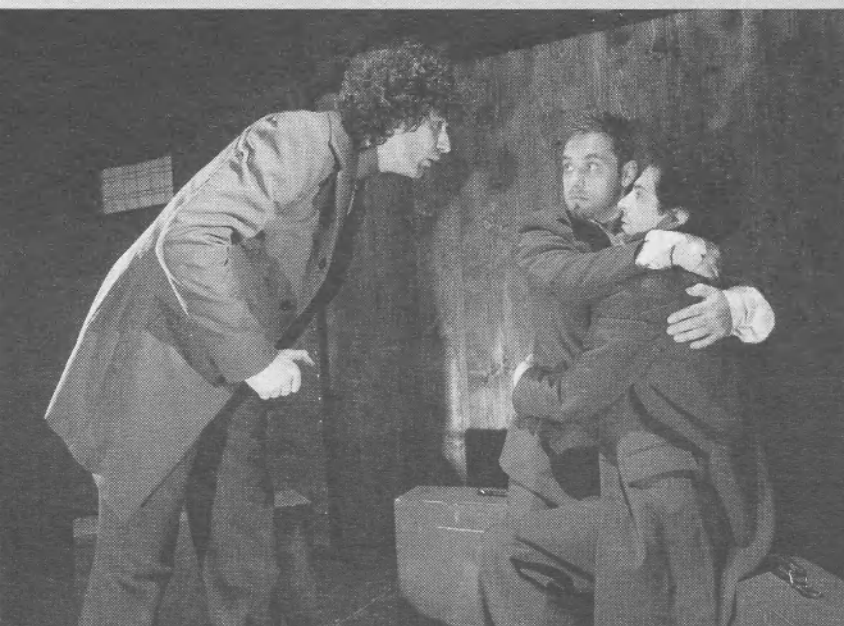
A szüntelen kutatás ismeretlen tárgy hatásában mégiscsak tetten érhető jelenlét, hiszen vágy irányul rá. Akárcsak a *De mi lett a nővel?*-előadás megfoghatatlan műzsájára. A Csehov elbeszéléseiből szőtt Kiss Csaba-szöveg finoman járja körül a címben feltett kérdést, ügyesen kerülve meg a válasz kimondását. Ahogyan egy körvonalazódó hiány is meghatározó, úgy válnak a vágyak kézzelfoghatóbbá és realisabbá a poros, unalmas, mozdulatlan valóság tárgyainál és jelenségeinél, amelyek a messi jövőbe függesztett tekintetek előtt menthetetlenül átmenetinek és értelmetlennek tűnnek. Ezt a csehovi alapszituációt, a jelen-nemlét tragikumát vázolja fel szinte ironikus szimbolikával Tóth Árpád rendezésében a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház vendégtétkája. Három szereplője deszkafalú, zárt vagonban utazik három agyagszínű, üres bőrönddel, egyforma barna zakóban, nadrágban, cipőben. Színtelen világuk maga az átmenetiség, a tehetetlenség, a holnap elhalasztása, a nem élt élet passzivitása. Kint talán ott a világ a maga vonzó és taszító telítettségével, mindent elárasztó, bénító lehetőségeivel és a párhuzamosan megélt világok lehetetlenségével, a döntés kényszerével, az elmúló, elszalasztott, elmaradozó kilátásokhoz tapadó „volnákkal” – a megérkezés a maga visszavonhatatlanságával legalább olyan baljós, mint amennyire vágyott. Csakhogy Tóth Árpád interpretációjában a vágyak és félelmek okozta bénulás, passzivitás korántsem természetlen átmenetiség: a fantázia vargabetűkkel kirajzolt útja (mese, álom, vágy és persze főleg színház) maga a megállíthatatlanul zakatoló élet, aminek lényegét éppen időbelisége, múltékonysága adja. Ettől az áradó optimizmustól lesz minden emberi dráma ellenére is könnyeddé ez a rafinált, tragikomikus Csehov-allúzió.

A három, semmilyen attribútummal közelebről meg nem határozott utazót, Gyabkint (Dénes Gergely), Jurát (Antal D. Csaba) és Aljosát (Barabás Árpád), illetve az általuk megelevenített történeteket Irina Bikulina mitikus alakja köti össze. Őt remélik végre (fantáziájuk szűkebb-tágabb határai szerint) meg- vagy viszontlátni egy bálban, és addig is minél többet megtudni róla egymástól. És ahogy a második történet hőséneke szűköse, alkoholmámmorral, idegen nyelvekkel, könyvekkel, imádsággal és az elnyerni vágyott szabadság ígézetével megtöltött börtönvilága gazdagabbnak bizonyul rabtartójának szabadságában is sivár, kicsinyes, anyagi, céltalan életénél, úgy játssza be az üres teret a három színész lendületes játéka. Csakhogy mintha a metaforákat megfejtő, a szimbólumokat túlhajtó rendező részéről hiányozna a nézőibe vetett bizalom. Irina Bikulina áriákat éneklő, kék fényben úszó, fehér ruhás szellemalakja időről időre kizökkenti a megmerevedő



FENT: Arany-légy (Figura Stúdió)

LENT: De mi lett a nővel? (Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely)



játszókat, megtorpantja az előadást. Ahelyett, hogy stilizálna, elemelne, mélységet kölcsönözne a jeleneteknek, amatőr eszközszerűségével megtöri a játék varázsát – a mese bájos komikumától idegenül idétlen. Miközben ezzel Tóth Árpád nem elérhetetlenné teszi, hanem felszámolja az előadást tematizáló hiány tárgyát. Ugyanígy indokolatlan a kitorlni vágyó, vad, falaknak és egymásnak feszülő testek nyitó tánca, ami arra ugyan jó, hogy a figyelmet felkeltse, és a történetek, az eszköztelen játék ebből a fókuszából induljon, de a bezárt-ságnak, a tér szűkösségének és kongó ürességének feszültsége egy kis türelemmel szervesen és finoman is megszületett volna. A Gyabkin által megtestesített Irina vígjátéki humorra már érthetőbb, hiszen vásári komikumával inkább csak fokozza a nő hiányát (mint Örkény egyik önéletrajzi tör-

ténetében, ahol az oroszországi fogolytábor rögtönzött színházában minden férfi szíve megdobban a rézdrót hajú, szőrös lábú Júlia láttán).

A „örök nő” mint a vágy megfoghatatlan tárgya, a természetlen „örök hétfő” remélt-kívánt ellentéte hiányként is betölti Balog József és Tapasztó Ernő éjfékete férfimagányát az Aradi Kamaraszín-



ház Petri-estjében. A vers intim műfaj, lírai személyességében talán magányos is, színpadon megszólaltatni a közhiedelemmel ellentétben nem tartozik a könnyed stílusgyakorlatok közé. Az aradiak elsősorban Gujdár Gabriella erős víziójának köszönhetik, hogy a néző a sodró, szuggesztív képekkel operáló előadás alatt elfelejti saját Petri-értelmezését, belső monológban olvasott sorainak szikár hangsúlyait, és ráhagyatkozik a két színész intonációjára, a sajátos interpretációra. „[N]egyven év / nem változtatott azon, hogy alap / vetően színész vagy bohóc vagyok, / nem fog még egyszer ugyanannyi sem” – mondják a játékosok Petrivel, és a színpadon „pizkoskodó” két alak ennek megfelelően tulajdonképpen egyetlen személy, aki hol színész, hol pedig bohóc, nem az én és a te, hanem az én és a saját idegenségem közötti szüntelen játéknak megfelelően. Ha egyikük elkomorodna, hát önkéntelenül gúnyolja fanyar humorral a másik (így születik az önró-

nia); ha ugyanaz belefeledkezne a lét könnyűségébe, hátat fordítva sokasodó halottainak, az előbbi készségesen emlékezteti a maga mögött hagyottakra, apró kavicsokat zúdítva egy koporsószerű deszkaláda tetejére. A szcenika nem egyszerűen aláfesti, hanem árnyalja, megbontja, más megvilági-

elidegenítő gesztusával megteremtett biztonságos távolból. Ami annál felszabadítóbb, minél erősebb kétségek ébredtek a nézőben a helyenként performanszra jellemző eszköztárral (ujjbegyből kiserkenő valódi vérrel, bőséges nyállal és fröcsögő eksztázissal) operáló játék kimenetelével kapcsolatban.

Míg a komáromiak Arany-estjéből mindvégig hiányzik távolság és ironia, pátosz iránti igényük annál explicitebb. Miközben a megzenésített verseket összekötő, tanáros stílusban előadott ismeretterjesztő betétek évszámait is sulykolt ünnepélyességgel hangzanak, mintegy hűen a bevezető szöveg értelmében méltánytalanul Petőfi mögé szorult Aranyhoz mint márkánévhez, valahogy éppen azt az eleven viszonyulást nem érezni ki a *Tetemrehívásból*, amiben a tisztelet őszintén és keresetlenül nyilvánulhatna meg. (Egyébként is félrevezető ismertséggel mérni a megbecsültséget – kérdéses, mit nyer Petőfi azzal, ha nevét középiskolák nemzeti ünnepein koptatják, vagy ha a „költő” szóról esetleg ő jut elsőnek a magyar ember eszébe.) A vers ritmikái, lélegző műfajához gyakran olyan szervesen illeszkedik a hozzá szerzett zene, hogy később még olvasás közben is lehetetlen megszabadulni (Sebő Ferenc, Koncz Zsuzsa vagy a Kalácska együttes) dallamától. A zene erős hangulata és elvontsága alázatos kísérője a szavaknak, de ez a kettős líraiság már nem viseli el az énekbeszéd ürügyén dalba csempészett ihletett szavalást, patetikus hangsúlyokat, *A walesi bárdok* dühödten deklamált sorait. Inkább poros irodalomórakat idéz ez a megközelíthetetlen, monumentális, humanista emberóriás Arany, mintsem a nyelv játékos mesterét vagy az *Őszikék* meg-megtorpanó, eltöprengő lírikusát. Akihez a gyaníthatóan megcélzott gimnazista közönség – nem szervezeten és kollektíve, hanem személyesen, magát is meglepve, titokban – utat találhatna.

Hogy a drámaiság és a drámai hangvétel nem egymást feltételező fogalmak, azt mi sem bizonyítja jobban, mint Vidnyánszky Attila *Tótékja*, Örkény humorának kesernyés ízével. Színpadán szoba-konyhás, deszka-udvarral kiegészített kóceráj jelzi Tóték banális világát, amelynek vidéki otthonosságát a színen süttött rántott hús illata teszi fájoan idillivé, egyszerűségében és kopottságában vonzóvá. Perspektívátlan falusi közeg, aminek kisszerű romlatlansága a nagyvilág növekvő abszurdításával, kegyetlen irracionálisba fordulásával, illetve ennek egyre nyilvánvalóbb beszüremkedésével párhuzamosan válik majd nosztalgia tárgyává – miközben éppen végképp darabokra hullik. Ahogyan a közönséget világmérete-konyhájában fogadó, süttögető Tótné nevetséges igaza, egy szem fiáért vállalt minden saját és másoktól kierőszakolt áldozata és ármánykodása, hajló gerince és meghunyászkodása magasztosul lassanként az egyetlen védhető-igazolható igazsággá, a túlélés parancsává – minél nyilvánvalóbb igyekezetének hiábavalósága, annál inkább. A darabbéli női világ egyszerű igazságával szemben a férfivilág kicsinyes önzése, sehova sem tartó, halottakon tapodó, magabiztos menetelése nagystílusú, abszurdításában egyszerre rettenetes és nevetséges ámokfutás csupán. Szűcs Nelli Tótnéja mást sem csinál, mint azon buzgólkodik hihetetlen energiával, hogy a férfiak őrjöngése közepette simulékonyan lavírozva életben tartsa szeretteit, míg Orosz Melinda Ágikája naiv ösztö-



Tetemrehívás (Jókai Színház, Komárom)

tásba helyezi a költői képeket. Ami marad, az Petri verseinek súlyos anyagisága: sár és sör, ürülék, nedvek, illatok és szagok. Érzetek, közvetíthetetlenül egyedi tapasztalatok. Nők, akik jelen vannak, hiányként és szigorúan többes számban, lemorzsolts és cernára fűzött szirmok, szanaszét heverő szilánkok, „ad hoc félrebaszások”, „bennrekedés, ottfelejtődés / másfél évtizedes házasságokban”, arctalan nevek a naptárban, másfelől Sára, Maya, Mari. Tapasztó akkurátusan tömi kemény cukorkáit Balog szájába, ropognak a fogai alatt, gyűlik a nyál, elnehezül a beszéd, sokasodik a sár szóban és képben, de a temérdek hordalékból mégis eljut előadás és közönsége addig a bizonyos napsütötte sávig, persze szigorúan a hulló konfettik



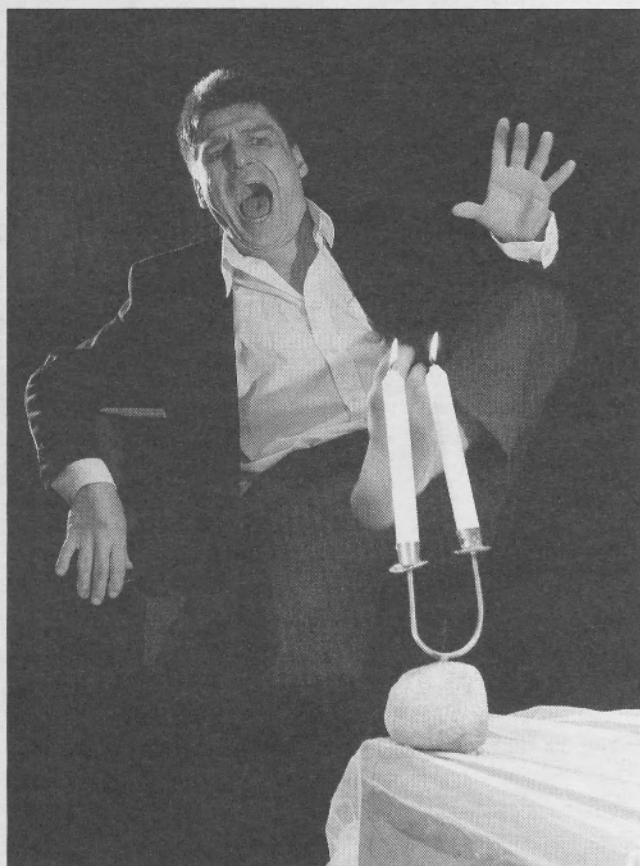
nősséggel találja meg a rendkívüliségben és átmenetiségben rejlő termékeny potenciált, a minden irracionitásnak és felfordulásnak értelmet kölcsönző szerelmet. És ahogy fokozatosan minden az ellenkezőjébe fordul, úgy lesz egyre nyilvánvalóbb, hogy Rácz József rossz híreket nem kézbesítő postásának meszterkedése nem az önkényes kisember Istenjátszása, hanem a humánium adekvát megnyilvánulása egy tragikusan igaztalan világnak elviselhetetlenül kiszolgáltatott közösségben. Vidnyánszky rendezésében a postás tragikus hőssé avanzsál, minthogy ő az egyetlen, aki pontosan látja a megindult lavinát, aminek zajába már hiába kiabálja bele, hogy meghalt a Tót fiú, ha egyszer senki sem akarja meghallani a feldolgozhatatlanul igazságtalan „igazságot”. Ezért is gyűjtaná fel ennek a világnak a romjait, hogy semmi se maradjon belőle, ha már csak a felszín van, a beolvasott hírek megszépített, pattogó indulókkal szirupozott valósága, az Órnagy lassanként, Tóték otthonának bomlásával párhuzamosan felépülő bunkerének militarizmusa, illetve a falu nyájának megszokása, beletörődése az észrevétlenül új renddé összeálló rendkívüliségbe. És aki egy pillanat erejéig kívülről lát rá erre a vidám masírozásra a semmibe, annak örülete ésszerűbb, mintha asszisztálna ahhoz. (Hogy a „keep smiling” felszíne alatt

FENT: Tóték (Kárpátaljai Megyei Magyar Színház)  
 JOBBRA: Petri-est (Aradi Kamaraszínház)  
 LENT: (Egy)mással (Szabadkai Népszínház)



Szilágyi Nándor felvétele

vesztébe rohanó kortárs világunk slágerekben való megidézése és párhuzamba állítása a Don-kanyar lehetetlen abszurditásával mennyire indokolt, az már kérdésesebb.) Trill Zsolt skizofrén Őrnagya maga a megtestesült háború: egyszerre lelkes militáns és traumatizált, paranoiás bolond. Akár sajnálatra méltó is lehetne, ha nem tudnánk, hogy miként a Tót család otthon maradt tagjait a dobozolásba, úgy ifjú Tót fiak százazeit az értelmetlen halálba hajszolja ez a pitiárner, eszelős akarnok. Az öncélú áltevékenység, a végtelen dobozolás újabb, még nagyobb, még embertelenebb, még hatékonyabb margóvágót kíván – akkorát, ami már képes felfalni mozgatóját. Mint ahogy háborúzni is kell, mert ha a pszichotikus Őrnagyok megpihennének, feleslegessé vált létük gondolatok, emlékek, reflexiók prédájává válna – nincs megállás. Erős, impresszív kép, ahogy a katonaindulók vérfagyasz-



Szkárössy Zsuzsa felvétele

tó, infantilis optimizmusától kísérve megkezdődik a dobozó Tóték háborúidéző haláltánca, amelyet a margóvágó súlyos karjának ütemes zuhanása fegyverropogásszerűen fest alá. Miközben a borzongató drámát remek humorral adagoló előadás nézője nevetve, ellenállás, hártás nélkül veszi be a keserű pirulát.

Valamivel hálásabb feladat adatott a szatmárnémetieknek, amennyiben Goldoni *A chioggiai csetepatéja* egyetlen cseppnyi keserőséggel sem traktálja nézőjét. Könnyed, bővérű olasz komédia ez, nem éppen kifinomult humorral, bájos bugyutasága azonban kiváló terep a színészek számára, hogy a ripacskodás és a karakter szerep adta keretek vékony határmezsgyéjén egyensúlyozva szórakoztassanak. Ebben nincs is hiba,

a halászok és a halászfeleségek pörgő csörtékben elevenítik meg a tengerparti kisváros zajos mindennapjait, de az előadás meglepően formalista marad – valahogy olyan sterilen megtervezett, begyakorolt minden szerep és helyzet, amilyen letisztult a fehérre stilizált, divatkifutókat idéző díszlet a háttérben húzó-dó pallón sorakozó giccsputtókkal, és amilyen művi-en kiszámított az abszurditásba elvitt második felvonás vértengere. Hogy mi az a nehezen verbalizálható egyéni íz, ami annyira hiányzik ebből a technikailag gazdag előadásból, az talán Galló Ernő kiemelkedő alakításán demonstrálható: ő az egyetlen, aki Toffolóként figurájába személyességet, telítettséget csempész, megelevenítve ezt az önmagában a többi szerephez hasonlóan elvont karikatúrát. Az ő alakjának, jeleneteinek humora sem szellemesebb a többiekénél; viszont kivétel nélkül érvényre tud jutni Galló játékában.

Bár egy válás történetét dolgozza fel, lényegében mégis hasonlóan könnyed és közel keserűségmentes a szabadkaiak kétszereplős kamara-előadása, az *(Egy)-mással*. A színpad két oldalán egy-egy karosszék, amiben a férfi újabb és újabb pszichológusainak, a nő pedig egy csoportterápia résztvevőinek öntheti ki a szívét időről időre, dramaturgiailag az elbeszélte történeteken keresztül kötve össze a köztes térben játszódó házastársi és exházastársi asszókat. A minimális eszközhasználattal operáló előadás ezekben a váltakozó dialógusokban és párhuzamos monológokban beszél a két ember között zajló drámáról, aminek mélysége főként Kalmár Zsuzsa Amyjének finom eszközökkel, visszafogottan megrajzolt alkoholizmusában sejlik fel, miközben a terápiás székben is gyermek magabiztossággal bájgúnárkodó Michael Ralbovski Csaba megformálásában hiába kap szót, nem árnyalja hízelgőbbre a szemle előadásainak férfiképet. Annál inkább kiemeli viszont ennek a sztereotipikus férfi–nő szerepleosztásnak minden báját és humorát. A váltakozó le- és felépülések örökös disharmóniájában kirajzolódó kapcsolati dominancia-harc kívülről nézve szükségszerűnek és megtartó erejűnek tűnik: a pár egy – a kölcsönös, szégyenlős zavar ellenére is – felszabadító táncban válik a pörgő-nevetető előadás végén újra eggyé.

Ha nem is világos, mi lett volna, illetve volt-e egyáltalán koncepciója a válogatásnak, attól még a Határon Túli Magyar Színházak Szemléje szerteágazva és ilyen sokfélen is izgalmas (egyszerűen csak elszalasztja az egységben való megszólalás adta többlet lehetőségét). Az összefüggéseket kereső, az eseményt öt napon át figyelemmel kísérő néző pedig nem elhanyagolható ráadással gazdagodik a színház előterében rögtönzött kiállítás révén, Szilágyi Lenke Petri Gyögyről készült fotográfiáit minden előadás előtt és után végigjárva. Szikár, átható tekintetű, többnyire szigorúan figyelmes, csak időnként engesztelően játékos alakja egyik-másik képen szinte áttetsző, mintha már akkoriban sem lett volna egészen közöttünk. Költőkkel ez gyakran megesik. Cserébe haláluk után sem lesznek teljesen „odaát”, amíg megőrzik szavaikat és szavaikban anyanyelvüket-kultúrájukat, határokon innen és túl.