

NAGY ANDRÁS

Normabontók

■ MALADYPE: BOLONDOK ISKOLÁJA ■

Az iskola életveszélyes intézmény. Csoda, hogy túléltek. Ha ugyan egyáltalán túléltek, s nem hagytunk ott valami rettenetesen fontosat – ha nem is a fogunkat éppen, de hasonlóan lényegi, megismételhetetlen birtokunkat: a zabolátlan és hasonlíthatatlan individualitást.

A ránk szabott – kényszerített – „öntőformák” végtermékei persze készek egyéniségként megmutatkozni, sőt: mintha éppen ezt a produktumot neveznék önmagunknak, aminek csak akkor mutatkozik meg minden uniformizált sivársága, amikor azzal szembesülhetünk, amit végképp feladtunk, aminek feladása lesz maga a tanulási folyamat – a szabadsággal.

A bolondokéval. A művészekéval. A cigányokéval. Talán még a gyerekekéval és a zsenikéval is. Akiknek erejük, sorsuk vagy végzetük az, hogy ezekkel az öntőformákkal nem tudnak mit kezdeni, mert forrón és hajlékonyan beleloccsanni valamiként mégsem akarnak, s a megbélyegzettség vagy éppen az öntudattal ápoltság deviancia utolsó menedéke lehet annak, ami egyébként az emberi létezés ritka kiváltsága volt.

Mind ezt persze nem tudunk lehet – a tudás az iskola dolga –, hanem szembesülnünk kell vele, s ezt a szembesítést végzi a Maladype Találkozások Színházában a *Bolondok iskolája*, mégpedig könnyed erővel törve át azokat a gátakat és zsilipeket, amelyek egyébként medret szabnának ennek az erős, feltétlen, csaknem orgiasztikus, érzékeny emberi áradásnak. Ami éppen ez az előadás volna: a maga sűrű másfél órájával, rendkívüli intenzitásával és szinte archaikus erejével: itt nem egy rejtélyes színmű, nem is a rejtőző Ghelderode és végképp nem a spanyol Escorial valamiféle háttérintézménye tárul fel, hanem talán annak tagolatlan, közös és súlyos élménye, amit a dionüszia jelentett.

A színház. Mielőtt iskolába kezdték volna járni.

Kegyelmi pillanat ez a budapesti színházi esték között, de mint minden kegyelemben, itt is súlyos feltételeknek kellett teljesülniük. Az első – és talán leglényegesebb –, hogy egy valóságos közösség mutatkozott meg, mely „celebrálni” volt képes ezt az esztétikai orgiát. S ezt azzal a magabiztossággal tette, hogy dinamikája, ereje, kohéziója jelentős mértékben – bár nem kizárólag s ezért még termékenyítőbben – éppen a cigányság művészi tradíciójából, annak káprázatos kincsesládából, elbűvölő forma- és ritmusérzékéből eredt, amelynek sajátossága és erénye lehet, hogy nem tagolódott be semmiféle „többségibe” vagy konszenzusszerűbe.

És itt – akarva-akaratlanul – meg kell állni kissé: mert valami szörnyen jelentős fordulat sejthető a Maladype előadásában, mely a művészetből mégiscsak a társadalmi remény felé mutat, noha éppen ennek fel-

adásáról szólnak az utóbbi időben diskurzusaink és társadalmi intézményeink. Vagyis a „cigány színház” (a Maladype persze nem az) itt végre nem a gettó lakályossá tételére való, s nem is a többségi társadalom önelégült abszolúcióját szolgálja, hogy teljesítette ezt a „feltételt” is, végképp nem a „díszcigányok” panoptikuma bővült, és nem is az avas késő romantika izein andalodhatunk el kissé, ahogy nem a „felzárkóztatók” izléstelenkednek, vagy éppen „bazi

nagy” mérgezéssel polemizálnak reménytelenül rokonszenves liberálisok – hanem itt valaki egyszerűen és tehetségesen belülről látja, érti és értelmezi ennek az öntörvényű világnak – mint az *egész világnak* – fényes és árnyékos oldalait. Végre nem a – sokszor tetszetős – felszín, hanem a mélységeket. Nem a különös és elszigeteltet, hanem az ezer szállal a közös létezésbe és tradícióba kapcsolódót. Nem a „cigányban” meglátott „emberit”, hanem azt az érvényes és veszé-

Soltész Erzsébet, Sárközi Krisztina, Dévai Balázs, Bakos Éva, Kálid Artúr, Horváth Kristóf és Parti Nóra





Rituális kórus a Bolondok iskolájában

lyezettett antropológiai illúziót, amelynek beváltása általuk nemcsak sejthető, de végre remélhető is. Másfél óráig.

És az is bizonyára a feltételekhez tartozik, hogy minderre egy Máramaroszigetről érkezett fiatalember képes, aki egyszerre volt kénytelen belülről és kívülről látni azt, hogy mi is a többség-kisebbség, hogy ennek kapcsolódási pontjain miképpen metszik egymást ezerfelé a szellemi kereszt- és zsákutak, s hogy mindez mégsem feltétlenül melabú alkalma lehet csupán, de annak inverzeként a kétségbeesésig súlyosodó ihletőerő, szükségből erény, sőt még annál is több: színielőadás.

Amitől a fiatal rendező, Balázs Zoltán felnövekedése során egyébként éppúgy meg volt fosztva, mint a szellemi és anyagi szabadság számos feltételétől, de mégiscsak volt valami, ami pótolhatta számára a színházat, sőt, mindazt, amivé csak válhatna a színház – kalandot, álmod, kockázatot, mutatványt és közösséget –: a vándorcirkusz. Így kímélhette meg sorsa és a manézs attól, hogy élményei által egyszerűen „belenőjön” a középszerbe, hogy a konvenciókat a színház színominájának gondolja, hogy a normákat követő úgynevezett „normálisok” iskoláját járja ki – s ez alapozhatta meg elhatározását, hogy amikor végre dönthetett, a *Bolondok iskoláját* választotta inkább.

A kegyelemhez végül hozzátartozott, hogy azután jelentős – sőt: zseniális – *normabontók* művészinásával szegődhetett: Wilson, Vasziljev, Nagy József mellett folytathatta annak megismerését, ami a manézsban már ellenállhatatlanul vonzotta, de aminek vonzása a színházban mégsem lehetett ugyanilyen feltétlen – legalábbis azokon a színpadokon nem, amelyek mesterei Balázst időközben a főiskolán tanítani kezdték. Ezért akarhatta legelőször éppen ott, a Vas utcában meg(be)rendezni a *Bolondok iskoláját*, Foliál lovag szerepében osztályfőnökükkel, Benedek Miklóssal, hogy mondja meg a titkot, vagy pusztuljon. S míg a terv ott és akkor nem valósulhatott meg, ám ezalatt a tehetséges fiatalembert jóindulatúan szinte „befofozták” a rendező szakra, hogy művészi legitimációját az iskola – is – biztosíthassa (és viszont). Ám a Maladype által létrehozott iskola ezután már sokkal többről szólt, mint a művészi „fejlődésregény” egyik fejezetéről, bár még mindig Ghelderode maszkjában, ám szélesebb és jelentősebb horizontok előtt.

De hogy azonnal visszajára forduljon mind a dráma, mind a színház eredendő *aszociáltsága*, hát a produkció alaptónusaként a szigorú rítus képével nyílik az előadás. A drámában csak jelzett kolostor itt nem pusztá kulissza lesz, hanem szinte a közösség maga – csuklás, éneklő, szigorúan mozduló tizenkét színész idézi meg azt, amit Ghelderode – nem kevés iróniával – a bolondok „nyers-

anyagául” szolgáló „emberi selejt” különféle típusaiban felvillant, míg ott sejteti és sejteti a sokféle képmás mögött az egy Istent. A kórus, a fekete és sárga tónusok, majd a kelyheken keltett különös zúgás a rítuson túl teremti meg a furcsa szertartás légkörét, melyet azonnal és pontosan értelmez a bolondok – a drámához képest csökkentett – létszáma: kettejük kihúzásával tizenkét szereplő marad, így a Mester és a tanítványok archaikus utalása – az utolsó vacsora – villantja fel a rítus eredeténél sejtetett „iskolát”.

És mintha éppen ennek lenne további *bolond* és a blaszfémiáig merész parafrázisa, hogy a tálból vagy éppenséggel a tál alól mászik elő a várva várt tizenharmadik: maga a halálra szánt Tanító, mintha visszafelé zajlana le az áldozathozatal – itt az étel és ital vált testté, nem pedig fordítva. És ezzel nyer újabb értelmet a bekebelezés, az „inkorporáció”, a magáévá tétel archaikusan ismerős, feltétlen erejű rítusa, mely ezt követően végigkíséri az előadást, majd pedig csúcspontján, a titok megszerzésekor, megragadásakor, továbbadásakor, megemésztésekor és kiokadásakor szabatosan pontos értelmet ad annak, amire a verbalitás – a tanítás eszközeként, de a dráma szövegeként is – láthatóan elégtelen. Mert hát „elmondható-e” a titok, s az „átadás” nem igényel-e ennél drasztikusabb és feltétlenebb formát, értelmet – nem magyarázatot, de megjelnitést?

Hiszen a szavak nyilvánvalóan arra alkalmasak a legkevésbé, amire a legszükségesebbek volnának – s amikor Ghelderode „nyelvről” szól, feltehetően erre utal. Tanítványai „nyelvel” kívánnak végezni mesterükkel, Foliállal, mert olyan ígéretet tett, amit nem lehet beváltani. Vagy a nyelv itt mégsem a szavak dolga volna? Hiszen az előadás nyelve bizonyosan nem a szavaké, nem a verbális értés alkalmáé, és ezért sem a hagyományosan kibomló drámáé – amit pontosan jelez, hogy mindjárt háromféle nyelv lesz az egyetlen (és *egy a három*): latin, lovári (cigány) és magyar. Mindegy, melyiken szólnak éppen, az értés nem ebből fakad. Míg persze az értés esélyeként az előadás megidéz például a rituálé halott nyelvét, a latint, mely ugye a tradicionális európai műveltség „lingua francája” is, hogy ezt mindjárt ellenpontozza az ebbe organikus komponált lovári nyelv, mely azonban örömmel és folyamatosan túlcsozódik a használat rögzített szabályain. S amikor magyarul szólalnak meg a dialógusok, végre a „kognitív” megértés vethetné meg a lábát, vagyis, úgymond, követhetnénk azt, amiről „szó van”, ha nem döbbsentene rá minket éppen a szó maga, hogy nem feltétlenül az értés eszköze, s ne bizzuk rá magunkat ebben a tájékozódásban.

Hiszen sem a tanulás, sem a titok, sem a bolondság, sem a színház – vagyis semmi, ami lényeges – az előadás szerint nem el-

mondható és (vagy) megérthető, hanem inkább befogadható, átélhető, s ekként továbbadható. A bolondok vágya a megértésre, a kimondott titokra éppoly hiábavaló, mint a színházi előadások közönségének – rendre kielégített – igénye a verbális „világosságra”. Nem elég. Ha valamit meg kell tanulni, hát ennek tökéletlenségét – vagy legalábbis korlátozottságát – bizony meg kell, s ebben egy másik „nyelv” segít, és teszi élményszerűvé ezt a felismerést. A zene. Sály László pedig az előadás dramaturgiáját megteremtő invencióival egyszerre kiegészíti és ellenpontoszza a háromféle beszédmód akusztikus sajátosságait, s az improvizatívnak tűnő hanghatásokkal hozza létre a hangzás drámai közegét. Majd pedig mindezt újra és újra a végletekig feszíti, s ebben segítségére vannak a színpadon megszólaltatott, autentikus hangzást biztosító hangszerek. A leveseskanalak. És a bádog vizeskanna.

Ehhez persze ezeknek a hangszereknek a virtuóza is szükséges, aki mind az utolsó vacsora asztaláról elvett kanalakkal, mind a mennyből kapott kannával egyszerre lesz főszereplője és kísérője ennek az orgiasztikus tanulási folyamatnak (Oláh Zoltán). Aki elsősorban mégiscsak a közönségnek segít, hogy érteni és követni tudja mindazt, ami a szavakon túl kezd történni.

Rituális, szakrális és *banális* így lesz ennek az előadásnak háromféle szólama, melyek folyamatosan egymásba olvadnak: a banalitást rendre megszenteli a csaknem vallásos emelkedettség, míg a rítus minduntalan individualizálódik, elválik eredendő formájától, s személyességében szépen megdőccsen – s ennek alkalmaként rengeteg humor és játékoság, színpadi invenció és káprázatos asszociációs rendszer szövű át az előrehaladó eseménymenetet. Amelynek emberáldozata végül – mint a tanítványok lázadásának záloga – archetipikus keretekbe illeszti a keretek szétfeszítésével kísérletező előadást.

Amelynek lendülete ezért is magával ragadó, majd szinte tovább fokozható az egész kavargást komponáló, manipuláló s annak csaknem áldozatul eső segéd: Galgüt (Molnár Erika) működése révén. Hiszen virtuóz és fáradhatatlan vezényletével nemcsak újabb és újabb fordulatokra ad alkalmat – legyen szó elégedetlenségről, csömörről, sóvárgásról, lázadásról vagy annak reménytelenségéről –, de ezt azonnal az előadás nyelvére fordítja, s ezért az egész kavargás orientációs pontja, energiaforrása és különös interpretátora lesz. Sőt: egy káprázatosan poétikus intermezzo erejéig az is megmutatkozik, hogy a Mestert, Foliált is ő szüli meg – hiszen mi más volna a Tanító, mint a tanítvány teremtménye? Ez pedig önmagában is elegendő indok és alkalom arra, hogy elpusztíthassa majd, akit világra hozott: Foliál marionettfigurájának ezért kell majd elvágni a zsinórjait, hogy a fokozhatatlan feszültség kisüléseként teljesítse be a bolond-tanoncok vágyát és rettegését. No meg saját sötét szándékait.

Ghelderode nevekkel, maszkokkal és határozott, külsőleges vonásokkal is karakterizálja a bolondokat – a *teratológia*, a szörny-szült-tan kategóriái szerint –, az előadás azonban nála rezignáltabb is, merészebb is a jellemzésben. Itt a mindinkább lecsupaszodó lény mutatkozik meg, az individualizálódó lélek, ahogy kibomlik a közösség uniformizált fekete-sárgájából, egyre jobban lecsupaszodik, *kivetkőzik* (bár kissé ügyetlen gatyákba és bikini-kbe), azt mutatva meg ezzel, hogy a leplezetlen személyiség, ha levetett minden konvencionálisat és uniformizáltat, tája – terepe – lesz a bolondságnak, mely ekként éppen annyiféle, ahányféle az ember. Így lesz a sötét bőrű és a csinos, a jelbeszéddel társalgó és az egymásra hasonlító testvérpár, a nagy fülű és az olajos tekintetű – *mi mindannyian* – ennek az iskolának a nebulója.

Helyzetgyakorlatokból felnőtt, virtuóz etüdökben mutatkozik meg azután az iskola mint az individualitás végleteinek tere, egymásra épülő akciósorozatokban, a drámai eseménymenetet sejtető és parafrázáló epizódokban. Melyek között ott van a játék halálos komolysága is: a „titok” láthatatlan labdájával való szigorú és vad bolondozás – de ott van az érzékiség halálos narkózisa is, ahogy egy asszony (Galgüt) öléből árad, majd felszejjlik a vakulással

súlyosodó zokogás: a *kisírt szemek* drámája, de azután ennek archaikus gyógyítása is, ahogy Galgüt végignyálja a tanítványok szemét: így szemlélteti azt, amit tudnunk lehet, hogy a *nyelv* által lehetséges a látás.

Minden esemény azonban mégis a közösségé, az individuum megjelenésének is egyedüli alkalmá, közege: a kollektíva, a maga kohéziójában és feltétlenségében, szorításában és melegében. Az együttlétnek ez az archaikus feltétlensége valamiképpen a cigányság „természetes testmelegét” őrzi, azt tehát, ami a modernizálódó és többségi társadalom struktúráiból többnyire már rég elillant. Mint ahogy annak találékonyága is ezt idézi meg, hogy ebben a világban nincs jelentés nélküli mozzanat, vagyis bármiből lehet eszköz, kellék, metafora: moha, kanna, pohár, ácskapocs így telik meg szellemmel – mintha nem csak emlék és archeológia lehetne a valaha lelkekkel benépesített világ. Amelyben ezért az ember is másként van jelen a maga testével, és más testek között, melyek tája, tere, közelsége és jelentésének sokfélesége ugyancsak



Foliál: Soltész Erzsébet

az individualitás határait keresi: kapaszkodásban, ölelésben, közös gurulásban, egymásnak feszülésben.

A verejték, lihegés, forró bőrközelség nyomán sűrűsödő levegő, a szinte tapintható energia, a felsejlő dionüszia revelatíván mutatja meg, hogy mindedig számunkra – „normálisan” – mindezek elfedése és stilizálása jelentett színházat. Iskolát. Egyéniséget.

Aminek beszédes metaforájaként azután megjelenik az iskolamester, a feketebe burkolt főszereplő, Ghelderode szavával a „fűzött törpe”, a titok birtokosa – Foliál. Az előadásban többnyire horizontálisan betöltött teret ő váratlanul vertikálisan nyitja meg:

ahogy a mélyből (az asztal alól) érkezik az eseményekbe, úgy távozik majd szemlélődni a magasba – valahova a színpad fölötti vastraverzek közé. Még váratlan – és virtuóz – hátraszaltójával is ennek a függőleges tagolásnak ad értelmet – e világunk ugyanis mélységével és magasságával lehet csak egész – a banális így kerekezi a szakrálisat. A dráma elmondja róla, hogy a bolondság művészetét Folia emelte a tudomány rangjára, s a torzultan megnyújtott homlokú, sápadt gnóm megjelenésében is inkább az elmélet törpéjének tűnik, semmint *art-istának*, noha szaltója, mint egész mozgása, azt sejteti, hogy a művésztől rugaszkodott el egykor. Hatalma feltétlen és feszélyező, mely azonban csak reflexíven jelenik itt meg: az előadásban főként a várakozás, a titok utáni sóvárgás, a vágy villantja fel azt, amit Folia végeérhetetlen monológjai követnek – amelyek nyilvánvalóan a közlés elfedésére, halogatására, megkerülésére szolgálnak, akárcsak a beszéd.

Nem így Galgüt, színen és iskolában a legerőteljesebb személyiség, aki kész lesz arra, hogy mestere helyébe lépjen. A drámában Folia megsejti, hogy életére törnek – míg az előadásban az elvágott zsinegek nyomán összecsukló marionettfigura ezt meg is mutatja. Egyben azonban a múlt drámájává változtatja: ez volt Galgüt eredendő bűne, segítje ugyanis elpusztította a Mestert, hogy a helyére lépjen. Ghelderode Foliaja azonban a szöveg szerint új életre kel, bár korábban csaknem behalt a drámában felidézett emléke: szerelmi boldogtalanságának eleven fájdalomába, ám eszméletére térve elmondja azt, amit a művészet titkának tart: a *kegyetlenséget*. A Maladype marionettfigurája azonban nem mocsan többé – nem úgy maga a törpe, aki él és mozog, s rádöbent minket a titokra: akit Folia látnak, az voltaképpen a lánya: Veneranda. Ő lépett Mesterré változva apja helyébe, s azért él tovább, hogy elmondja és kifejezze azt, amit a művészet lényegének gondol: a *szenvédést*.

Mindez persze nem lenne több, mint egyféle melodráma behelyettesítése egy másfével, a mindig kockázatos egyszavas verbális konklúzió felcserélése egy alkalmasabbal – ha éppenséggel nem adna ennek a banalitásnak káprázatosan gazdag, ugyanakkor mindenféle szóbeli következtetésen, „titkon”, konklúzió túlmutató értelmet maga az előadás. Mert azonnal a törpe „dekonstrukciója” következik, a kikövetelt titok feloldása nyomán és Folia pusztulásának döbbenetével – előbb a nyújtott homlok mutatkozik meg maszkként, s bomlik ki alóla a megejtően sűrű és női haj, majd a fekete varázsköpeny lazul meg, és gombolódik kifelé, s ahogy lépésről lépésre visszatér otthonos magasságába a gyengéd bitorlónak bizonyuló „Mester”, úgy lesz a gnómból lány, a törpéből kibomlik a nő (Soltész Erzsébet), s ahogy háttal szinte felfeszül a Szkéné színpadának vastraverzeire, úgy idézi meg Dali tériszonyos, modern Krisztusát – ám kivillan a törékenyen erőteljes lánytest, s a bőréről sugárzó fényre hirtelen a színpad sötétsége felel.

Majd az ezzel egy időben lehulló drapériák, hogy a varázslat végeztével a hatalmas ablakokon át beáradhasson a valóság: a Duna, a híd és a folyón túl a Közgáz kivilágított épülete a pesti késő éjszakában.

Nincs titok. Mester sincs. Iskola van, árvaság és életveszély. Magárahagyottság – és összekapaszkodás, még egyszer, ott, a tapsban.

Maladype van.

MALADYPE: BOLONDOK ISKOLÁJA (Szkéné Színház)

DRAMATURG: Góczán Judit. **KOREOGRÁFUS:** Szöllősi András. **LATIN FORDÍTÁS:** Pálfai Imre. **CIGÁNY FORDÍTÁS:** Varga Lászlóné Szocsi Piroska. **ZENESZERZŐ ÉS ZENEI RENDEZŐ:** Sály László. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Gombár Judit. **RENDEZTE:** Balázs Zoltán.

SZEREPLŐK: Soltész Erzsébet, Molnár Erika, Nyári Oszkár, Dévai Balázs, Balog János, Kálid Artúr, Parti Nóra, Sárközi Krisztina, Fátyol Hermína, Fátyol Kamilla, Bakos Éva, Oláh Zoltán, Horváth Kristóf.

PERÉNYI BALÁZS

Nyitott kapu

■ KÁRPÁTI PÉTER: A NEGYEDIK KAPU ■

„Ha lelkek költözhetnek egyik helyről a másikra, miért ne költözhetnének a történetek is?” Irja Jiří Langer Kilenc kapu című varázslatos könyvében azokról a haszid legendákról, amelyeket az emberiség évezredek anekdotáincaiból merítettek, és tulajdonítottak egy-egy caddiknak, vagyis szent embernek. Az író 1913-ban érkezett Galíciába, „huszonnégy órát utazott piszkos vonaton, és félezer kilométerrel keletebbre találta magát otthonától, és két, sőt öt évszázaddal hátrább saját korától”. František Langer előszavában fájdalmas nosztalgiával ír a könyv által ábrázolt világról, ami egy elsüllyedt vallást és kultúrát meg is illet. Az idő azonban rácsófolta Jiří Langer fivérére. A világháború borzalmai valóban szétszórta a lublini, belczi, sztreliszka, munkácsi gyülekezetet, a galíciai szellemi-vallási központok valóban megszűntek, a haszidizmus azonban ma is él. Nyugat-Európában, az Egyesült Államokban, Izraelben egyaránt virágzó, sőt terjedő ortodox irányzat. A fiatalok számára az egyik legvonzóbb zsidó gyülekezetté teszi szellemi nyitottsága, amivel a judaizmusba emelte az emberi nem meghatározó transzcendens gondolatait – a lélekvándorlás tanától a pitagóreus misztikán át a neoplatonizmusig. Rokonszenvesse teszi az irányzatot életszeretete, humanista derűje, költői miszticizmusa. A „lubovicsiak” – lublini gyökereket ápoló közösség – Magyarországon is egyre több ifjú embert nyer meg a szélsőségesen „anakronisztikus” szigorú életformának, a következetesen „korszerűtlen” hitnek.

A haszid szentek legendáriuma más jellegű forrás, mint Ámi Lajos mesemondó bűbajos-groteszk történetei. Másféle a cigány históriák profán mitológiája, melyek alapján Kárpáti Péter több drámája született. A világot megmentő Pajinkás János képzelet szülte mesehős, a caddikok azonban történeti személyek: a hit géniusai. Adomáik kinyilatkoztatások. Mégsem bántóan merész ötlet Kárpáti Pétertől, hogy élő vallás csillapíthatatlan rajongással tisztelt nagyságairól mond színpadi mesét. („A haszidok nagyon jól tudják, hogy nem minden történet meg abból, amit szentjeikről mesélnek, de sebj” – írja Langer.) Ha lelkek költözhetnek egyik helyről a másikra, miért ne költözhetnének mondatok, motívumok, hangulatok, figurák, bölcsességek egyik alkotásból a másikba... Regényből színműbe.

A *negyedik kapu* szabálytalan, kacskaringós meseszövevű, csodás fordulatokkal teli világdráma, csakúgy, mint az imént említett roma történetek. Megírásakor szerzője makacsul nem törődött a létező színház adottságaival. Alkotókedv, formateremtő invenció, játékoság, költői humor, a groteszk felszínen átütő érzelmes árnyalatok, kísérletező kedvvel bíró színészcsapat szükségeltetik egy sikeres Kárpáti-bemutatóhoz. Bizonyos „rafinált naivitás” vagy „naiv rafináltság”. A színdarab jellemzése és a bemutatóra egyaránt jellemzőnek érzem az antagónisztikus kifejezést, amellyel Langer a zsidó lelket jellemzi. „Az elbeszélés stílusa egészen egyszerű, pátosmentes, csapongó”, ha a haszidok „gátlástalanul mesélnek”, és szerencsére ilyen az előadás hangvétele is.

A főhős, aki átvetet a haszid mitológia rengetegén, a sztreliszka Szeráf, Reb Írele. Ő a legmodernebb személyiség a caddikok közt. Nyugtalan, helyét nem leelő ember. Csodagyerek, majd tudós és szigorú talmudista, büntelen házasságban élő férfi. Mégis felkerekedik, hogy megkeresse mesterét, aki „meg tudná mutatni a helyes utat istenhez”, aki előtt „nyelve megbicsaklik, térde resz-