

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai VI.

Az a szerzői/társulati színház, mely nem megírt anyagokat használ fel, hanem eleve a társulatra íródik, gyakran a színészek aktív részvételével, az utóbbi évtizedben mind fontosabb tendenciává vált. A korábban inkább egyes alternatív színházak által alkalmazott alkotásmódot részint néhány megizmosodó, a színházi térképen megkerülhetetlenné váló független csapat, részint egy-két jelentékeny kőszínházi rendező munkái állították fókuszba. Dominánssá persze nem vált (és nyilvánvalóan nem is fog) a kortárs színházi életben, de elfogadottá, a lehetséges alkotómódszerek egyikévé igen. Ez az attitűd nyilvánvalóan szakít a hagyományos értelemben vett interpretációval, de nem feltétlenül veti el a hagyományos színházi formákat. Nehéz bármi általános érvényűt mondani az e körbe tartozó előadások formájáról, tartalmáról, de még az őket létrehozó alkotói folyamatokról is. Ha csak azt a két

ség, a közérthetőségre törekvés. Az e körbe tartozó produkciók egy részénél azonban a szöveg csupán a bemutató egy szegmense; a cél a különböző formák, esetenként különböző színházi nyelvek (leggyakrabban a szó és a mozgás, esetenként a szó és a zene) sajátos színházi nyelvvé keverése. A másik póluson pedig alkalmi színházi közösségek felszabadultan komédiázó, ökörködő, kötöttségekkel keveset törődő, diákszínházi eszközöket is bőségesen használó, gyakran igen szórakoztató, de igazi téttel ritkán bíró produkciói láthatók. Az utóbbi egy-két év mindinkább kikristályosodó jelensége pedig az a fajta sajátos közérzetszínház, amelynek alkotói hol áttételesebben, hol közvetlenebbül, személyesebben, hol több, hol kevesebb humorral s többnyire erős önreflexióval beszélnek részben saját lelkiállapotukról, részben az őket (és persze bennünket) körülvevő világ állapotáról. Ez a fajta színházcsinálás valame-



Az Adaptáció Triolor a MU Színházban



A Gyász a Kamrában

alkotót hasonlítjuk össze, akinek a neve e tendenciáról szólnán legtöbbször eszébe jut, röggvest legalább annyi különbséget regisztrálhatunk, mint hasonlóságot. Mohácsi János előadásai esetében a szövegkönyv a bemutatóval párhuzamosan készül, a színészi ötletek, improvizációk is alakítanak rajta (ha a rendező összeszokott, a Mohácsi-féle nyelvet jól ismerő társulattal dolgozik, nyilvánvalóan jóval többet, ha nem, akkor vélhetően kevesebbet), míg Pintér Béla maga írja társulatára a darabjait. Ő kizárólag saját darabjait rendezi, míg Mohácsi sajátos alkotómódszere és világszemlélete az irodalmi alapú bemutatók esetében is érvényesül. Mindkettőjüknél meghatározó jelentőségű ugyan a zene, de ennek alkalmazása, szerepe, jellege egyaránt eltér egymástól.

Ráadásul Mohácsi és Pintér távolról sem a paletta két végpontja, hiszen őket azért összeköti a verbalitás fontossága, a humor szerepe, a társadalmi-szociális érzékeny-

lyest ki is váltja a kortárs dráma egy lehetséges típusát. A teoretikus szándék mindenesetre kevésbé jellemző; az előadások létrehozói ritkán akarnak a hagyományos drámairodalom által ignorált színházi műfajokat teremteni, miként a kortárs magyar drámát sem próbálják lerombolni azért, hogy új, teátrális valóságot teremtsenek. Előfordul ugyan némi halovány tapogatódzás, épp az utóbbi évadban volt néhány, a dokumentumszínház irányába tendáló bemutató, de attól, hogy ez markáns irányzattá érhesen, még igen messze járunk.

A létrejött előadások nemcsak stílusosan, tematikailag és szándékaikat tekintve, de természetesen minőségileg is eltérnek egymástól. Itt azonban nem olyan látványos a szakadék, mint a hagyományos drámainterpretációk esetében; talán azért, mert ha a szakmai színvonal és a tét különböző is, az alkotókedv, az energia, a befektetett munka szinte minden esetben észlelhető.

A válogatási periódus alatt látott előadások is érzékelték a paletta sokszínűségét – mind tartalmi, mind stílári, mind minőségi értelemben. A független szféra nem egy társulata járja következetesen a maga útját, a verbalitást a mozgással vagy a zenével vegyítve próbálván eredeti színházi formát felmutatni. Ennek az alkotásnak a lehetőségeit és korlátait legpregnansabban talán a Hólyagcirkusz Társulat produkciói mutatják. Kevés olyan alkotócsoporthoz ismerek, mely hozzájuk hasonló következetességgel, alapossággal és tehetséggel épített volna ki egy öntörvényű színházi nyelvet. Előadásaik szövegeknyve irodalmi fragmentumokból, citátumokból és saját szövegekből (melyeknek egy része – gondolom – rögzített improvizáció) épül fel. Ehhez jórészt különleges hangszereken előadott muzsika társul (nem egy esetben nemcsak az akusztikus élmény erőteljes, hanem a hangszerek megszólaltatásának puszta látványa is). Mindezt alkalmanként más színházi formák is kiegészítik, s minden előadásnak nagyon erőteljes az atmoszférája. Mégis, amikor a *Tudom, hogy élsz* című produkciójukat néztem, nem először volt az az érzésem, hogy – bármilyen furcsán hangozzék is ez – a színházi nyelv az optimálisnál jobban meghatározza a játékot; hiába térnek el az egyes előadások élesen a felhasznált szöveget tekintve, a nagyon markáns forma miatt mégis erősen hasonlítanak egymásra. A szövegek

lenne Horváth Csaba rendezői eljárásainak. Némiképp erre látszott utalni a talán leginkább ez irányba mutató előadásuk, az „Így jár az, aki távoli, ismeretlen hangtól megijed”, mely a *Pancsatantra* állatmeséből készült. Egyetlenül kidolgozott, nem egységes erejű és hatású, de néhány részletében frappánsan szellemes előadás jött létre, amely a többi bemutatójuknál talán kötetlenebb, játékosabb alkotófolyamat kontúrjait mutatta. Szabó Réka és társulata, a Tünet Együttes voltaképpen megalakulásától kezdve keresi szöveg és mozgás szimbiózisának lehetőségeit, meglehetősen különböző utakon. Eltérő lehetőségeket mutatott a mostani két bemutató is. A „united sorry”-val közösen készített *Propaganda* azonban nem társadalomkritikai töltésével vagy stílári sokrétűségével hatott, hanem a befogadói várakozásokra történő szüntelen rácáfolás provokatív gesztusával. Ám ez a gesztus egyszerűen nem hozta létre az előadást. A Kamrában, a Katona József Színház színeivel közösen készített *Gyász* viszont perspektivikus produkciónak tűnt; egyetlenül, néha kicsit esetlenül, néha azonban felettebb meggyőzően vegyített személyességet, iróniát, idézőjelbe tett mitizálást, s többnyire gördülékenyen működtek együtt a két társulat eltérő képzettségű tagjai. Törekvéseikben és alkotómódszerekben jóval vegyesebb képet mutatnak ugyan Gergye Krisztián Társulatának bemutatói, de Gergye az utóbbi időben mind kőszínházi munkáiban, mind saját társu-



Az utolsó roma a Szikra Coolban



Az Így jár az, aki... a West Balkánban

gyakran összefolynak, jelentésük másodlagossá válik. Ez persze lehet a befogadó hibája, felületessége is, mégis úgy érzem, izgalmasabbá tehetné a társulat bemutatóit a forma lazítása, az atmoszféra változatosabbá tétele.

Szó és tánc társításával jó néhány együttes is foglalkozik, s nem is mindig könnyű meghúzni a határokat. A mozgásszínházi előadások egy részének utóbbi időben sajátja a beszélő táncos – s nem mondhatnám, hogy mindig kellemes sajátja. Attól, hogy a tánc mellett/helyett szó is elhangzik egy előadásban, még aligha beszélhetünk szerzői színházról. Ám több fontos független színházi alkotó is következetesen kísérletezik ezzel a nyelvvel. Érdekes, hogy a Forte Társulat Horváth Csaba rendezte előadásai milyen makacs következetességgel tapadnak irodalmi textusokhoz, holott a saját szövegekből vagy legalábbis irodalmi fragmentumokból való építkezés szerintem természetesebb közege

latával egyre meggyőzőbb kísérleteket tesz a szöveg, a mozgás és a zene által létrehozandó színházi nyelv megteremtésére. A kőszínházakban többnyire az interpretáció mezsgyéjén halad, de a saját társulatával bemutatott *Adaptáció Trikolor* jellegzetes szerzői színház. S annak is a társadalmi folyamatokra reagáló változatát képviseli. Lendületesen, erőteljesen, főként a zenét és az atmoszférát tekintve igen meggyőzően, egyebekben azonban helyenként mértéket, ritmust tévesztve, nemegyszer zavaróan didaktikusan.

Ezen előadások közös vonása a hagyományoktól (vagyis mind a szó-, mind a táncszínházi hagyományoktól) való radikálisabb elszakadás, az új színházi nyelv kialakítására irányuló igény. Teljesen másképpen, de hasonló törekvés jellemzi a *Vándoristenek* című előadás-sorozatot. Kárpáti Péter egy napról napra változó összetételű (de magját tekintve állandó) társulattal arra vállalkozott,



A Kicsi nyuszi hopp hopp a KINO moziban



A Kihagyhatatlan az Örkény Színházban

hogy a nézők szeme előtt, menet közben alakuló előadásokat hozzon létre; olyanokat, melyeknek csupán alaphelyzete pontosan körvonalazott, végpontja nem, s amelyek fordulatait egyfelől a színészi, másfelől a rendezői improvizáció alakíthatja. Elméletben akár különleges energiákat is felszabadíthat ez az alkotómódszer, s egészen eredeti produkció is létrejöhet. Ennek esélyét az általam látott két előadásból nehéz megítélni (az első inkább a lehetőségeket mutatta, mint a kész eredményt, míg a második leginkább a vállalkozás korlátaira figyelmeztetett), de az volt az érzésem, hogy kicsit rögzítetebb váz, előre kijelölt végpont erősebb tétet és feszültséget adhatna a játéknak.

A szerzői/társulati színházi előadások nagy részét azonban nem a nyelv- és formateremtés igénye hozza létre; alkotóik egyszerűen az irodalmi anyagoknál közvetlenebbül, saját szavaikkal kívánnak beszélni mindennapjainkról, ideértve az aktuális társadalmi-politikai jelenségeket és a személyes örömeiket, illetve kudarcokat is. Tematikájukat tekintve nem éppen jókedvű előadások ezek, de a humor, az ironia és a gyakran érezhető elsöprő játékkedv sokszor mégis felszabadult és felszabadító erejű produkciókat eredményez. Pintér Béla és Társulata az utóbbi évtizedben ennek a fajta színházcsinálásnak az emblemikus alkotóműhelyévé vált. A bemutatók többnyire égető fontosságú társadalmi jelenségeket járnak körül, miközben a reálszituációkat egyfelől szarkasztikus humorral dúsíttják, másfelől – elsősorban a zene segítségével – el is emelik. Bár Pintér

stílusa összetéveszthetetlen, az előadások színvonala erősen hullámzó. A válogatási periódus alatt bemutatott két produkció közül a *Szutyok* a fontosabb. Sematikus azt mondhatnánk, a szélsőjobb eszmék hazai térnyerése áll a fókuszban, de a bemutatóra a sematizmus a legkevésbé jellemző. Pintérék úgy foglalnak határozottan állást, hogy komplexen vázolják fel a kérdéskört, a politikai korrektség helyett a mélyebb társadalomábrázolást tartva fontosabbnak. A játék fokozatosan komorodik el, s torkollik a mitizált-tragikus végbe. Noha Pintér színházának számomra mindig problematikus vonásai (egyes cselekményszálak aránytalanságai, a viccek helyenkénti túlbujánzsága, a stilizálás következetlenségei) ezúttal is érezhetőek, a szituációk precíz felépítése, a probléma összetett megmutatása és a színészi alakítások szuggesztivitása (elsősorban a címszerepet adó Szamosi Zsófiáé) fontos előadást eredményez. Ehhez képest a másik bemutató, a *Tündöklő középszer* hiányérzetet kelt; a színházi közegben játszódó történet lehetne személyes vallomás jó adag ironiába csomagolva, miként lehetne a színházat metaforaként használó társadalmi helyzetjelentés is, de ennek is, annak is túlságosan általános, közhelyes marad. (Emlékezetes viszont a „prózaí színészként” debütáló opera-énekesnő, Herczenik Anna színes és erőteljes játéka.)

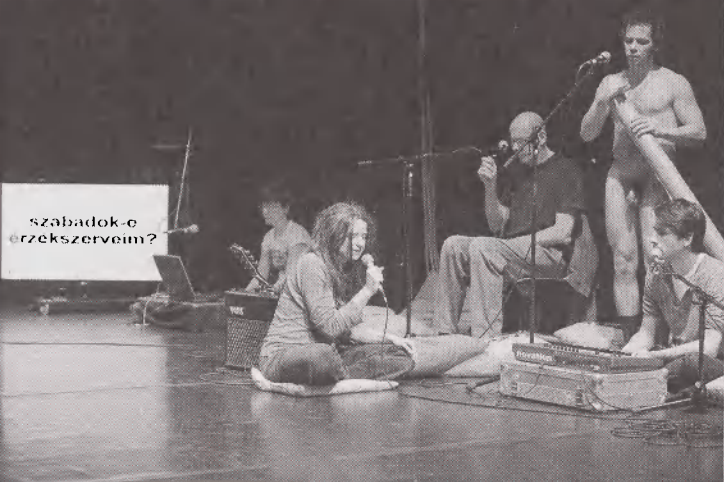
Az utóbbi években alakult két jelentékeny független társulat bemutatóinak egy részét is hasonló igény hívja létre. Ám a Szputnyik Hajózási Társaság előadásai elemeltebbek, groteszkebbek, szertelenebbek Pintér Béla

A Tudom, hogy élsz a Merlinben



A Tündöklő középszer a Szkénében





A Propaganda a Trafóban



A Törmelékek a MU Színházban

darabjainál, míg a KoMa bemutatói erősebben tapadnak az aktuális társadalmi valósághoz, illetve annak dokumentálásához. A Szputnyik produkciói áttételesebben, a személyes sorson vagy inkább közérzeten keresztül reagálnak az aktuális társadalmi folyamatokra. Két, e körbe tartozó bemutatójuk közül a rendkívül rövid próbaidő alatt készült, négy rendező által létrehozott, a kreatív színészi alkotómunkára nagyban támaszkodó *Törmelékek* frivol etűdsorozat, élesen elrajzolt figurákkal, groteszk helyzetekkel, blóddli ízű jelenetekkel. Ám az abszurdba lépten-nyomon beszüremkedik a valóság, némi komor tónust is adva ezzel a játéknak, amelyet egyébként a professzionális hatásmechanizmuson túl leginkább az az alkotói gesztus éltet, mely éppúgy képes nem túl komolyan venni a világot, mint önmagát. A Czukor Balázs rendezte *Hókirálynő* jóval kidolgozottabb és jóval spekulatívabb bemutató: az egyszerre mitizált és erősen ironizált történet azonban, melyben az átértelmezett mesemotívumok könnyed helyzetgyakorlatokkal keverednek, sterilebb marad a kellesztésénél. A KoMa idej előadásai határozottan mozdulnak el a mai magyar valóság dokumentálása felé. A Keszég László rendezte *Szuper Irma* leginkább a dokumentáláshoz való személyes viszonyról szól, s kezdetben úgy látszik, hogy a vidéki közegbe „tévedt” társulat ironikus reflexiói és önreflexiói tétellel bírhatnak, ám a játékot agyonnyomó, invencióban szegény, nyelvi szegényes szöveg meggátolja, hogy valóban érdekes, fontos kérdésekre reflektáló előadás szülessen. Az *utolsó roma* jóval nagyobb igényű

vállalkozás; jelenetek, etűdök lazán összefüggő füzére, mely a „cigánykérdést” mind tartalmi, mind stílus szempontból változatosan igyekszik körüljárni. A változatosság azonban egyenletlenséget is jelent; erőteljes jeleneteket forszírozott szituációk, elviccelt problémák, jó ötleteket szakállas tréfák követnek, így igazán átütővé csak egy-két jelenet erejéig válik a játék.

A mai magyar valóság egy másik szegmensét markánsabban villantja fel a *Kicsi nyuszi hopp hopp* című előadás. Noha a szereplők nyilatkozataiból tudható, hogy a bemutató létrejöttében a szabad alkotói energiák lekötésének igénye is szerepet játszott, Réti Adrienn és Csémy Balázs nem hálás szereplehetőségeket kerestek, hanem egy olyan történetet vittek színre – Pelsőczy Réka rendezésében –, mely nemcsak végkimenetelle, hanem az ábrázolt közeg reflektálatlan énképe okán is tragikus. Az átgondoltan építkező, mértékkel stilizáló, színészi-erőteljes előadás hatását csak eleinte gyengítették kisebb-nagyobb ritmusproblémák; a végére sikerült megértetni, hogy nemcsak a tradicionális értelemben vett vesztesek világa lehet teljesen kilátástalan.

Az utóbbi évek fejleménye a szerzői/társulati színháznak a kőszínházakban tapasztalható markánsabb jelenléte. Ami immáron nem pusztán Mohácsi Jánoshoz köthető, hanem néhány fiatal rendezőhöz is. Igaz, ezek a bemutatók egyelőre inkább a repertoár margóján jelennek meg, de előbb-utóbb talán jelentősebb hatásuk lehet egyes színházak műsorpolitikájára. Az Örkény Színházban tavaly nyári bemutatóként láthattuk a *Kihagyhatatlant*. Dömötör András rendezését leginkább az erős ironia jellemzi, amely elsősorban korunk mediatizált valóságát célozza. A kollektív alkotófolyamat során létrejött játékban sok az igazán találó, jó ötlet, de sok a közterek felmutatásán túl nemigen lépő jelenet is. Ám olyan pazar musicalparódiát, mint amely az előadást zárta, soha nem láttam még, s egyhamar aligha is fogok. Már csak ezért is sajnáltam az előadásnak az indokoltnál jóval hűvösebb szakmai fogadtatását, melynek következményeképp a produkció végül nem épült be a színház repertoárjába. A Vígszínház viszont jelenleg is műsoron tartja az új színházi játszóhelyén bemutatott, *period...* című előadást, melyet a rendezőként még egyetemista Szócs Artúr hozott létre, feltehetően nagyban támaszkodva a színészek személyes mondanójára, kreativitására. A *period...* talán legjellemzőbb példája a cikk elején említett közérzetszínháznak; a rossz közérzet hol személyes indíttatású monológokban, hol

A Vándoristenek a Fogasházban



ironikus etűdökben, hol folyamatos önreflexiókon keresztül fogalmazódik meg. S noha egy vezérfonal határozottan összetartja a sokfelé ágazó szálakat, nincs törekvés arra, hogy amit látunk, egységes egésszé váljék. Fontosabb a hangulat, a személyesség, az őszinteség, ami rendben is van, csak talán valamivel erősebb önkontroll és arányérzék kellene egy átütőbb erejű előadáshoz. Ám kezdetnek a *period...* kifejezetten biztató – a folytatás remélhetőleg nem marad el.

A legjelentősebb ilyen típusú előadás, egyben a válogatási periódus legjelentősebb előadásainak egyike kőszínházban jött létre – Mohácsi Jánosnak és a Nemzeti Színház társulatának köszönhetően. Az *Egyszer éliünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* egy valós történet magvait felhasználva beszél az elmúlt fél évszázadról – és természetesen a máról. Maga a valós történet tragikus, de önmagában vékonyka: a háború utáni években egy magyar falu műkedvelői a Kacsóh–Heltai–Bakonyi-féle *János vitéz* előadására készültek, amikor orosz katonák erőszakoskodni kezdtek az alkalmi színésznőkkel. A segítségükre sietőket letartóztatták, majd többüket a Gulagra deportálták. Amit ebből az alapanyagból Mohácsi és a társulat létrehoz, az egyszerre allegorikus történet és szimbolikus mese, mítosz és rögválóság – pontosabban komoly és ironikus szembenezés mind a mítosszal, mind a valósággal. A történet szereplőinek egy része megjárja a harcteret, megjárja a Gulagot, van, aki visszatér, van, aki nem, s van, aki már Auschwitzban ottvesszett. Aki visszatér, látja, hogyan épül a kommunizmus, milyen új és régi alakok népesítik be a „szép, új világot”, s azt is, hogyan lesznek a kis kompromisszumokból aljas árulások, és hogyan válik a (túl)élni kell parancsa morálisan vállalhatatlan életprogrammá. A realiztikus történetet azonban lépten-nyomon meseszerű, illetve szürreális elemek szövik át. Ezek közt van, ami fenséges szépségű és hátborzongató erejű pillanatokot szerez (mint az orosz tábornok által meggyalázott és meggyilkolt lány története, aki náddá változott, de a tábornok levágta, sípot készített belőle – hogy majd ezen a sípon játszva, táncolva jelenjen meg először), van, ami a játék meghatározó gondolatának lesz alapja (az élőket kísérő halottak és elveszejtésük története), s olyan is, ami abszurd módon reagál a valóság abszurdítására (mint a nagy barguzini túlélő, a helyeket magyar nyelvre és irodalomra tanító Petőfi Sándor legendája). Ám az előadás egészen is végigvonul a mitizálódott mese: *János vitéz* meséje. Az első felvonás magyar falujából nem a francia király, hanem az orosz lágerparancsnok udvarába jutnak hőseink, hogy aztán ne a Tündérorságba, hanem az akárhányadik évben rendezett november 7-i ünnepséget ülő faluba jussanak vissza. Jancsi, aki a háborúban elvesztett látását csak a Gulagon nyeri vissza, éppúgy az Iluskát játszó Ilonkába szerelmes, mint a férfiként és színészként is örök második – Bagót játszó – Imre, aki János eltűnése idejére a színpadon és az életben is átveszi a helyét. Ám az inkább perspektívavágytól, mint szerelemtől fűtött Iluska/Ilonka nem megy a Gulagra, a faluban marad, hogy férjeit egymás után cserélgetve mind magasabba hágjon a társadalmi ranglétrán és a színésznői karrierben. S Jancsiék hazatérésekor nem kék tóból lép ki a róza hatására, hanem valamilyen csatorna/dézsza kombinációra emlékeztető elvetélt találmányból, bőrig ázva.

A mítosz ironikus kifordítása egyúttal fájdalmas, keserű szembenezés kollektív álomképeinkkel, identitás- és tudatzavarainkkal, kisebbségi és felsőbbrendűségi komplexusainkkal. Ezért szól a múlton keresztül a máról is oly hangsúlyosan az előadás (s ennek az ironikus jelenidejűségnek pusztán egy fejezete az, amikor Mohácsi a második felvonásban nagyon is aktuális áthallásokat létrehozva szarkasztikus paródiáját adja a „remény színházának”, illetve annak a fajta színházeszménynek, mely az adott mű személyes hangú színpadi megjelenítése helyett mániákusan az írói intenciót kutatja, vagy inkább azzal próbálja saját fantáziátlanágát, gondolatlanágát takargatni).

Az előadás verbális rétegét ezúttal is a Mohácsira mindig jellemző roncsolt mondatok, kiforgatott szólások, közmondások határozzák meg, de ezeket a szoktnál gyakrabban szövi át a mesék poétikus nyelve. Hogy a Mohácsi testvérek által írott szövegekönyv mennyiben támaszkodik a színészi kreativitásra, nem tudom, az előadás egésze azonban kivételes társulati össz munka eredménye. Ennek az össz munkának természetesen nélkülözhetetlen elemét jelenti a Mohácsi testvérek hűséges alkotótársainak munkája: Kovács Márton egészen eredeti ritmusképletekből táplálkozó, azokat is dallammá hajlító muzsikája elemi erővel határozza meg a játék ritmusát és atmoszféráját, utóbbinak fontos része a Khell Zsolt és Remete Krisztina által teremtett látványvilág is – sőt, Khell díszlete, a maga múzeumi keretével, újabb asszociációs mezőt is megnyit. A színészek pedig – noha sokukkal most először dolgozik együtt a rendező – magas szinten beszélnek ezt a sajátos színpadi nyelvet; tökéletes precizitással valósítják meg a minden Mohácsi-előadás alapját képező ensemble-színészetet, hogy azután igen erőteljesen teremtsék meg, kerekítsék ki a maguk figuráját. A szereposztásban van némi teátrális kikacsintás is (játékos reflexió a Nemzeti Színház Alföldi Róbert rendezte, viharos fogadtatású *János vitézére*), de fontosabb, hogy a sikerült alakításokat pásztázva gyakorlatilag az egész színlapot végigsorolhatnám. Merthogy a mellékszereplők közül is majd' mindenkinek van egy remek villanása, monológja, a főbb szereplők – Makranczi Zalán, Hevér Gábor, Radnay Csilla, Szarvas József – játéka egyenletesen magas színvonalú, s látható két egészen nagyszerű alakítás is: a három felvonásban három különálló, de lényegét tekintve egynemű szerepet delejes humorral és sajátosan egyéni eszközökkel egyszerre démonivá és röhejesé formáló Kulka Jánosé és a mindenki életét megóvni próbáló vezetőből a saját életét egyengető spiclivé züllő tiszteletes összetett, ellentmondásos karakterét kivételes erővel megragadó Stohl Andrásé. Rendező és társulat ritka egymásra találását mutatja az előadás, mely egyúttal a szerzői/társulati színház kimagasló jelentőségét is igazolja. Természetesen nem először Mohácsi János és alkotótársai pályáján; ám tény, hogy e pálya kimagasló állomásai (ideértve Mohácsiék számomra mindmáig legteljesebb és legjelentősebb előadását, a *Csak egy szöveget* is) inkább magányos oromnak tűntek a magyar színházművészetben. A mostani bemutatóra eső – meglehet, nem csupán esztétikai indíttatású – figyelem talán elősegítheti azt, hogy az előadás közvetlenebb hatást is kifejthessen a honi színházi alkotómódszerekre.