

Hermann Zoltán

Tündérország

A JÁNOS VITÉZ A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

Kétségem sincs afelől, hogy a Petőfi-hagyománynak és az egész magyar színháztörténetnek is az egyik legvakmerőbb cselekedete az *eredeti János vitéz*t színpadra állítani. Egy mesemondást imitáló, a magányos olvasásra vagy *felolvasásra* szánt epikus műnek a színházi térben és időben való kibontása az irodalmi és a színházi dekonstrukció magasiskolája – lehetne.

Szász Zsolt dramaturg és Vidnyánszky Attila rendező nagyszabású vállalkozásában – rövid töprengés után, nagyjából a birkák felhővé szublimálódásának pillanatát követően – egyértelmű és pontosan követhető koncepció tárul fel. Mi, nézők együtt olvassuk a – csaknem teljes egészében elhangzó – szöveget az előadás szereplőivel. A színpadi történések a mi *János vitéz*-olvasásunkat (vagy foltszerű, homályos olvasáslelkünket), értelmezői énünket, az olvasást kísérő imaginatív képeinket bontják ki színpadi képekké. Az előadás témája az, hogyan válik a személyes olvasmányélmény a Petőfi-kultusz időtlenségébe kitágított közösségi élménnyé. A színpadon olvassák a művet, magányosan, kórusban, kánonban, éneklük, hallgatják. A Kisfaludy Károly, Czuczor Gergely, Garay János, Petőfi, Arany, Tompa és Erdélyi János által az 1840-es évek közepére aprólékosan, mérnökileg kidolgozott, az egykorú irodalmi nyelven megszólalni képes, absztrakt *népnyelv* a szemünk láttán alakul át a népies ornamentika geometriai mintáit követő színpadi képekké és mozgáskooreográfiává. A privát és megközelíthetetlen személyes olvasáslelkünk magunk által felidézett, a színészekkel magunkban együtt mondott szövegfoszlányokból, a színpadi gyerekszereplők által a Würtz Ádám illusztrálta, (1976-os) Móra kiadós mesekönyvből felvasott részletekből, az elvont népiesség sztereotip látványelemeiből vagy Jankovics Marcell 1973-as rajzfilmjének képeiből, hangfelvételekből és zenei asszociációkból összerakott, nagy, nemzeti színházi, multimedialis képeskönyvet lapoz el szemünk előtt a rendező. Ez volna a „színház költészetbe való visszavezetése”? Vajon „költőivé” válik-e a színház – ahogyan Vidnyánszky kísérletét figyeljük – a *János vitéz*ben?

Amennyire számba tudom venni, ezt a – már csak merészségéért is „megsüvegelendő” – koncepcionális mintázatot négy vissza-visszatérő, a dramaturg és a rendező nagy formátumú elképzeléséhez méltóan grandiózus hiba gyengíti: a rendezésnek az *eredetiség* fogalmához való tisztázatlan viszonya; részben ebből is következően: a jelképvilág *dekonstrukciójának* és *rekonst-*

rukciójának szembeszökő hibái; a Nemzeti színpada adta multimedialis készségek olykor zavaróan demonstratív alkalmazása; és a színészi jelenlét szándékosnak tetsző és szinte teljes hatástalanítása.

A Nemzeti Színház februári magazinja, a *Nemzeti* összefoglalót közölte a *János vitéz* közelgő premierjéről – aligha csak a szakmai értelemben mindig kötelező kritikusi és irodalomtörténeti kétkedés beszél belőlem, de az előadás létrehozóinak alapvetően nem sikerült pontosan megfogalmazniuk benne viszonyukat Petőfi Sándor *János vitézé*hez. (Különösen a színésztársaságunk – a Kukorica Jancsit játszó Mátray Lászlóval és a mostohát megszemélyesítő Szűcs Nellivel közöl beszélgést a lap – esetében látszik ez világosan.) A dramaturg, a rendező, a főszereplők ugyanis úgy hivatkoznak az *János vitéz* eredetiségére, hogy összetévesztik a Petőfi-művet egykorú fogadtatásával és a már több mint másfél évszázados Petőfi- és *János vitéz*-kultusszal. Sajnos ki kell mondani, hogy sem a dramaturgot, sem a rendezőt nem menti, hogy nem ismeri az irodalomtörténetnek a *János vitéz*ről az utóbbi két évtizedben feltárt filológiai eredményeit. Nem hasznosítják az 1997-ben megjelent kritikai kiadás kommentárjait, nem veszik kézbe – a színháztörténetként is komoly életművet maga után hagyó – Kerényi Ferenc 2008-as kritikai életrajzát, a legfontosabb, mondjuk, 1990 utáni tárgyszerű és kritikai élű *János vitéz*-tanulmányokat Korompay János munkáitól a kitűnő fiatal folklorista, Gulyás Judit könyvének *János vitéz*-fejezetéig. Az a legkisebb baj, hogy a stábnyilatkozatok sztereotip tévedéseit az újabb Petőfi-filológia nyomán tételesen lehet cáfolni. Cáfolni lehet a mű keletkezéstörténetének Gyulai Pál és Palágyi Menyhért által elterjesztett, adatokkal szembeszökő mítoszáit: hogy tudniillik a barátok unszolására írta volna tovább mesévé Petőfi az eredetileg biedermeier-népies, verses életképét. Hogy Petőfi viszonya az autentikus népi kultúrához olyan közvetlen lett volna? Ötéves kora után csak olyan közösségekben élt – iskolákban, kaszányákban, színésztársulatokban, a pesti irodalmi közéletben –, ahol az „autentikus” népi kultúra megcsodálása nem annak egyenes átvételét jelentette: ez a fajta „népiesség” még nem a történetileg eredetit gyűjtötte, ez nem Bartók és Kodály nemzedéke volt. Erdélyi, Petőfi, Arany nem leleteket mentett, hanem úgy beszélt a „föld népéről”, amilyenek az 1840-es évek szépirodalma és a városi olvasóközönség látni szerette volna, látni volt képes a tőle idegen falut. Az újabb Petőfi-kutatás világossá teszi azt is,

hogyan az 1845-ös első kiadás műfaji megjelölése, a „népmese”, mennyire nem azt jelenti, amit ma gondolunk róla: a *nép* fogalom a mű megjelenésekor még eléggé kiforratlan ahhoz, még komoly esztétikai és politikai viták kísérik, hogy a latin *plebs* vagy a *populus* fogalma illik-e rá jobban, hogy a társadalmi vagy a közéleti kontextusa erősebb-e a szónak. Ekként a *János vitéz* Petőfitől vagy Vahot Imrétől származó műfaji megjelölése egyszerre jelenti a népi eredetet, de a népszerű, populáris jelleget is. És így tovább. Sok mindennel így vagyunk még, a *János vitéz*re rakódott kinyilatkoztatások rétegeit csak a kritikus Petőfi-filológia tudja elkülöníteni. Amit Gyulai Páltól – a *Nemzeti* magazin idézte Szerb Antalón és Kosztolányin keresztül – Illyés Gyuláig, Kacsóh Pongráctól a gyerekszínházi átértelmezéseken

századra közköltészetivé vált monoton formával, a felező tizenkettessel utánozhatatlanul és virtuóz módon játszó Petőfit.) Akkor látjuk meg, hogy a Vidnyánszky-rendezés nem ebből a „költőiségből” építkezik, hogy nem a *János vitéz* kongeniális, egyéni képesítését kapjuk tőle. Nem a szöveg *locusaiból* következő kreatív asszociációkat, hanem a hozzájuk kapcsolt képi hagyományelemek felsorolását, felmondását, a jubileumi díszkiadások és gyerekkönyvek egyszer biedermeier, máskor modern illusztrációit, a magyar népszínművek jelmezkaraktereit, a barokk concertók pásztoridilljeit és a magyar hangszeres pásztorzene hangkulisszáit. A másodlagost dekonstruálja a rendezés az elsődleges helyett, és a rekonstrukció, a lebontott elemek felépítése semmi mást nem mutat, mint az elemek átrendezé-

sét: nem valami lesz valamiből, minden ugyanaz marad, a szöveg jelei és az interpretáció képi jele egymásra vannak vetítve, de nem kerülnek kapcsolatba egymással. Halljuk a Petőfi-szöveget, de a színházi illusztráció nem összeköti, hanem távolabb viszi a nyelvbe kódolt képiséget – mondjuk így, tessék – Petőfi költőiségétől.

BALRA:

Mátray László (Jancsi) és Zsigmond Emőke (Iluska)

LENT:

Szűcs Nelli (Mostoha)

és leegyszerűsítéseken át a Jankovics-film elementáris képiségéig a Petőfi-kultusz állít a *János vitéz*ről, az nem a *János vitéz* maga, hanem a *János vitéz* értelmezéstörténete. Ekként a Petőfi-mű költőiségének újrafeltámasztása csak az alkotói nyilatkozatok retorikai teljesítménye, holott igazából nem a mű, hanem a *János vitéz*hez kapcsolódó befogadástörténeti legendák színrevitele zajlik a szemünk előtt. És ez azért baj, mert az újabb irodalomtörténet által leírt összefüggések izgalmasabbak, mint amiket a kultusz másfél száz év alatt kitermelt magából. Óvatlanság azt hinni, hogy a Petőfi-filológia megállt 1990-ben, és vakmerőség ellene tartani a *János vitéz* értelmezéstörténetének, ha a színpadra állító csak szelektálni tud a hagyományból, de – és ezért vétek nem segítségül hívni a tudományt ott, ahol az segíteni tud – nem érti meg a hagyomány összefüggéseit.

Az 1844 novemberében írt és 1845 márciusában megjelent *János vitéz* befogadástörténeti misztifikációinak, legendáinak mai jelenléte – a második hatástalanító tényező – teszi éppen tönkre az *olvasás színrevitelének* izgalmas kísérletét. Amikor egy Petőfi-kötet fehér lapjai peregnek a szemünk előtt, amikor a könyv médium provokatívan arra kényszerít, hogy csak a lapon sorakozó írásjelekkel törődjünk, csak a nyelvvel, akkor találunk rá a *János vitéz* „aboriginális költőiségére”. (A versztanász esetleg kihallja a Gyöngyösi István-féle, a XIX.



Pedig lehetséges az ilyen, a szövegből képeket alkotó beszéd a *János vitéz* esetében. Nem véletlen, hogy a Vidnyánszky-rendezés oly sokat is idézi ennek a kreatív képalkotásnak az egyik sikeres megoldását. Jankovics Marcell 1973-as rajzfilmje saját ornamentikus képszerűségének alapulvéve tudta tenni a szöveg kompozíciós sémáját – és jóval korábban, mint hogy erre a Petőfi-filológia is felfigyelt volna! –, például azzal, hogy



felismerte: az egyes fejezetek kezdő és záró formuláiban megjelenő égitestek egy összefüggő költőikép-rendszert alkotnak a műben („Tüzesen süt le...”; „...A patak habjain piroslott az este...”; „A nap akkor már a földet érintette...”; „... Mellybe ezer csillag ragyogása nézett...”; „Mikor a nap fölkel, s a holdat elküldte...” stb.), s ez az idő múlását, vagyis az elbeszélés és a befogadás idejének, illetve egyúttal egy elvont, szimbolikus időnek a haladását, egyszerűbben: a mesei cselekményt imitálja. A Vidnyánszky-koreográfia körformái ezt ismétlik meg; a színpad közepén álló sokfunkciós, ki- és felnyitható tulipános láda – Olekszandr Bilozub, a *Liliomfi* után kicsit talán önisméltésszerűen, ismét próbálkozik ezzel a színpad közepére állított, körbejárható, megmászható, megforgatható *doboz a dobozban* térformával –, a felsorakozó huszárok melldőngtetése, a kettéhasított török basa és még sok más egy az egyben a Jankovics-film újrajátszása. (Az óriások metropolisszerű várának képe pedig ugyancsak a Jankovics-féle *Fehérlófiából* van!) Az előadás fináléjában a tündérr királyi és -királynői csókban összeforró Jancsit és Iluskát már egyenesen a '73-as rajzfilmből vett képkockákkal vetítik a korábban napot-égboltot-tavat szimbolizáló gigantikus körfelületre. De míg Jankovicsnál a szöveg közvetlen képi imitációja zajlik, addig a Nemzeti Színház Petőfi-adaptációjában csak a képi imitációk imitációját, a képek újrahasznosítását lehet látni.

Ez a nyelv személyességétől való távolodás és még inkább a kulturálisan felhalmozott képelemek adattárszerű beidézésének a „költőivel” való tudatos azonosítása Vidnyánszky rendezéseinek újabb keletű, belső konstrukciós elveit is mutatja. Egyfajta *oratorikus, liturgikus* színházkoncepció létrejöttéről kell beszélnünk.

(Senki ne gondoljon értékítéletre: ennek az oratorikus, a színpadi történések konfliktusaitól mentesített színházeszménynek az előzményeit még a misztériumjátékok, az iskolai színjátszás, később pedig Bolyai Farkas és Kisfaludy Sándor nemzeti misztériumai írták bele a magyar dramaturgia történetébe.)

Nemcsak a modern színházelméletekben, de a színházesztétika klasszikusainál is azt olvassuk, hogy a színházban sokféleképpen, a színház belső és külső kontextusainak teljes összetettségében jön létre a jelentés, és azt is, hogy megkerülhetetlenül, *mindig* a jelentések többszólamúsága jön létre. A liturgia szakralitása allegóriákban beszél, ha többszörösen, a jelentések akkor sem zárják ki egymást, hanem – a régi skolasztikusok elvei szerint – a *test* szerinti (vagyis szó szerinti) értelmezés, a *lélek* (a befogadó életének példázataként) és a *szellem* szerinti (a transzcendens) értelem ugyanannak a dolognak a különböző szintjeit jeleníti meg. A színház azonban *per definitionem* nem allegóriákkal, hanem metaforákkal dolgozik. A több szinten vagy egymás mellé állított drámai *igazságok*, a hősök, az eszmék igazságai mindig konfliktusba kerülnek, ütköznek egymással.

Látjuk, hogyan tapogatózik Vidnyánszky – azt hiszem, a debreceni korszaka óta – az oratorikus műfajok irányába, hogyan próbál szakrális üzeneteket közvetíteni, hogyan keres magának olyan közönséget, amely ugyan nem minden esetben érzékeli ennek a skolasztikus színházi allegorézisnek a működését, de legalább nem gondolkodó, kérdező, hanem gyönyörködő, kontempláló közönség, amelynek elég, ha lenyűgözők, mint az IMAX-moziban. Vidnyánszky maga akarja irányítani az értelmezést is, igyekszik az utóbbi munkáiban kiik-



tatni az értelmezések pluralitását. A *János vitéz* is egyetlen üzenetet akar közvetíteni, ezt a *Nemzeti* magazinja előre le is közli a 8. oldalon: „Petőfi azt sugallja, hogy egy tisztességes, hűséges tetsző végén egy lélek jutalmul megkapja élete szerelmét, a tiszta Iluskát.” Allegória: tisztesség és hűség (hűség a transzcendens hatalomhoz?), amiért jutalom jár, és Iluska ennek a jutalomnak az allegóriája – vagyis Iluska az allegória allegóriája. Vidnyánszky és a *János vitéz*-előadás – és a magazin, amely eszköz arra, hogy a színház, paradox módon, úgy tartsa távol magát az ellenségesnek tekintett színikritikától, hogy az előadás(ok)ról szóló kritikát is maga kívánja felügyelni, sőt: megírni. Ha ez valamiféle önkritika lenne, még tisztességesnek is mondhatnánk. Bizony, a *Nemzeti* mostani *János vitéze* végső soron azért nem megy – kinyilatkoztatott céljai ellenére – a szöveg közelébe, mert el akarja kerülni a metaforizálódás veszélyét.

Mert miről ír Petőfi? A nép felemelkedéséről? *Nem!* (Nem én mondom, hogy nem, hanem a *Nyugat* által annyit támadott, elvhűen konzervatív irodalomtörténész, Horváth János, az 1923-as Petőfi-könyvében.) A magyar nép lelkéről? *Úgy semmiképpen*, ahogy a XX. század után ezt a szóösszetételt használják. A népiesség irodalmi és ideológiai programjában, ahogyan ezt Petőfiék és Erdélyi János kigondolták, nem az volt a kérdés, hogy ki a magyar, és ki nem az, ez a fajta népiesség befogadó eszme volt. Mindenki magyar, aki ezt olvassa – mondták; mintha azt mondták volna, mindenki magyar, aki alkot valamit, aki magyar színházba jár, és magyar színházat csinál, és minél többféleképpen magyar az a színház, a magyar mint fogalom annál gazdagabb lesz. Ebben a felfogásban még a destrukció

sem a magyar értékek ellen irányul, hanem egyszerűen csak le akarja szűkíteni azt a fogalmat, hogy magyar. De hát ismernünk kell a kritikai kiadásból vagy a Korompay János-tanulmányokból a *János vitéz* egykorú bírálóinak, Császár Ferencnek és Zerffi Gusztávnak a fatális tévedését, hogy tudniillik Petőfi megengedhetetlenül popularizálja az irodalmat – figyelem, az értelmező nem akarhat kevesebbet belelátni egy műbe, mint ami abban benne van, mert az a kisszerűség beismerése. (Vörösmarty nem biztos, hogy értette Petőfit, de nagyvonalúan támogatta. Vörösmarty egy jellem volt.) Hogy Petőfi önmagáról írt volna? Ne tessék nevetni, komoly dilemmája volt a Petőfi-recepciónak, hogy Jancsi névváltása nem a Petrovics/Petőfi név- és identitásváltást szimbolizálja-e. De hiszen Petőfi sem allegóriákat írt, nem egyikmenetű történetet a *János vitéz*ben.

Valahol nem is mese a *János vitéz*, formailag sem, még ha elemeiben mesei „szekvenciákból” épül is. Maga az elbeszélő költemény többértelmű, egymással konfliktusban levő értelmezésekre szétszalazható történet.

Eöri Szabó Zsolt felvételei



Mátray László a címszerepben

Hogy Kacsóhnál, az operettben Jancsi otthagyja Tündérországot, ez nem egyszerűen egy századfordulós színházi gag, hanem valami nagyon átgondolt dolog. Talán Alföldiek *János vitéze* is azért fordult Kacsóh Pongráchoz, mert felsejlik belőle valami a Petőfi-mű többretegűségéből. Ösztönösebb, drámaibb, mint pusztán mese, van benne egy különös felismerés, hogy Kukorica Jancsi történetében több történet van. (Egyet Jancsi is elmond a francia udvarban, ahogy Odüsszeusz is elmond egyet a phaiákoknak, de nem azt, ami történt vele, hanem amit azok hallani szeretnének.) Kukorica Jancsi és Iluska tragikumba hajló paraszti idilljét újraírja Arany a *Tengeri-hántásban*: ahogy Dalos Eszti sorát, úgy Iluskáét is a sorok között mondja el a vers. Iluska viselői marad a patakparti nyitó jelenetben: s hogy utóbb a sírban ott fekszenek „mind a ketten”, az nemcsak Iluska „szíve és orcája”, de Iluska és a gyermek is lehet. Vajon tudja a rendező, tudják a színészek, tudják a nézők, hogy amikor az előadásban éneklük a népdalt, hogy a szerelmesek egyike nézi a „csillagos eget”, a másik lent a „vizet”, éppen a szerelmes együttlétet kell képszerűen látnunk?

Érdekes, hogy kimarad a darabból a pusztai tó mellett zajló rövid jelenet; pedig párja, a Tündérország közepén álló tó az előadás központi képi allegóriája. (Csak az a ménkü nagy csavaránya ne volna ott a hatalmas korong közepén!) Ennek az *alföldi* tónak a partján alszik el Jancsi (csak nem emiatt nincs benne az előadásban?!): álmodik, és bizony akár a mű egész hátralevő, fantasztikus, mesés története ennek az álomnak a története. És vajon a megjutalmazott hűség problémájához illik-e az, hogy János vitéz a világ végére érve, kívánt halálát addig nem találva, öngyilkos gondolatokkal lép Tündérország tavába? És Iluska feltámadása talán nem illuzórikus, s talán nem az eksztatikus és erotikus halál pillanata Tündérország? Ez mind a *János vitéz*ben, sőt, a *János vitéz* potenciális teatralitásában van, amiből a színházban csak egy nagyon vékony, a Petőfi-mű „drámáját” szisztematikusan megkerülő értelmezést kapunk. Igazat adok Vidnyánszky Attilának: „talán túl korán olvassuk” a *János vitéz*t. Sosem baj, ha túl korán, az nagyobb baj, ha később sem elégszer, vagy ha vakon.

Nem minden eleme van persze elrontva az előadásnak. Csak mintha valami rögeszme tartaná fogva Vidnyánszkyt, és csak véletlenül, amikor mintha nem figyelne oda, akkor mutatná meg a zsenialitását. Ezt a rögeszmét talán „preventív rendezői elvnek” nevezhetnénk. Arra gondolok, hogy nemcsak a sajtónyilatkozatokban, de már a rendezéseiben, igen, a *János vitéz*ben is valós vagy vélt támadásokat igyekszik kivédeni.

Támadják? Igen, támadják – de hogy minden kritika támadás volna?! És még hozzá személyes?

A Nemzetinek volt nemrég egy *János vitéze*? Volt, de az nem volt az *igazi*, hanem ez lesz!

Ha azt írja a kritika, hogy egy régi Vidnyánszky-előadás nem alkalmazható zökkenők nélkül a Nemzeti színpadtechnikájához, akkor meg akarja mutatni, hogy „csak azért is”, és mindent használ, amit lehet. Pedig csak azt kellene, amit szükséges. A *János vitéz*ben beveti a panelenként mozgatható színpadot, a hangosítást, van élőzene, van hangbejátszás, van élő szereplő és báb, ahogy Petőfi Pestjén mondták: *alles, was gut und teuer!* Minden van, mégsem lesz belőle egész.

Még a kritikát is helyre teszi – persze a nélkül az ironia nélkül, ahogy Petőfi csinálta. „Ha kritikások nem volnának: a világon legjobban utálnám a tejfőlös tormamártást, de így azok az elsőség, s csak második helyet foglal a tejfőlös torma” – írja Petőfi (ki más?), alig pár hónappal a *János vitéz* megjelenése után. Vidnyánszky egykori rajongójaként rezignáltan veszem tudomásul, hogy az előadások szerkezete most már ezekre az agresszív védekezésekre épül, és hogy a rendezői ötletek nagy részét ezek a preventív önapológiák, megelőző csapások teszik ki.

Pedig vannak olyan jelenetek, ahol egy villanással valami nagyon mély dolog kerül felszínre, ahol nem csak az ornamentikus, dekoratív felszín látjuk. Kár, hogy nem az olyan jelenetek dominálnak, amikor, mondjuk, megjelennek a kerékpáros huszárok: félelmetes, ebben *metaforikusan* benne van a magyar virtus mítoszában és a világháborúk biciklis „gyorshadtesteinek” egy képbe sűrített, gyönyörű, groteszk és tragikus ironiája. Amikor egyszer csak a reménytelen, konzerv zenei

eklektikából „kiragyog” Dresch Mihályék *Bánat, bánata*. Miért nem erre a zenei szövetre épül végig az előadás hangkulisszája? Valószínűleg ez az előadás legmegrendítőbb – az egyetlen igazán megrendítő – pillanata. Ijesztő a szimbólumok ilyen eltékozlása: miért épp egy dramaturgiai hangsúlytalan helyen van a legnagyobb emocionális nyomatek?

A csak hangként való színészi jelenlét esztétikai hatásait – egyszerűen mert a testetlen hang kilép abból az időből is, amibe a színjáték kezdete beléptette a nézőt – nehéz felmérni. Olyan végtelen eszköz, amely – mert kizökkent – vagy lenyűgöz, vagy felbosszant az erőltettségével. Borzasztó például Cserhalmi György Jancsijának a Jankovics-rajzfilmből kiollózott hangsávját hallani a hangszórókból az előadás elején, ugyanakkor dramaturgiai értelemben a legfontosabb helyen szóval meg – egyébként is a Petőfi-mű kulcsa a cselekménytelen XXVI. fejezet, Tündérország leírása: „Tündérországban csak híre sincs a télnek...” – Törőcsik Mari hangja, valószínűleg az 1999-es, jubileumi rádiófelvételtől.

A többi csak rögeszme, esetlegesség és dramaturgiai restség, amit a bonyolult színpadi technika sem tud elfedni. És miért a metaforák megjelenése hozza a fontos színházi történetet, és miért nem megfigyelt allegóriák?

És végül, negyedszerre: ez a Petőfi *János vitéz*én keresztül bemutatott beavatási liturgia – éppen mert a hősök a liturgikus szerepükben vannak a színen, és nem a konfliktusaik által – korlátozza a színészi játékot. A szentleckét felolvassák, és a misztérium színészei testüket adják a történethez. Hiába lenne drámai Jancsi, Iluska, a mostoha és Jancsi gazdájának a második részben a romantikus fantasztikumba tágitott viszonyrendszere, ha az illusztratív és oratorikus koreográfia csak élő díszletelemként (ez a szerepe a Színművészeti Egyetem IV. és a kaposváriak II. évfolyamának hallgatóiból álló *karnak*) vagy csak a kimondott szó forrásaként tekint a színészekre. Mozgásaik karaktermozgások, Mátray Lászlónak nagyon kell tudnia „fájni” a színpadon, de többet nem is vár tőle az előadás; Szűcs Nelinek és Varga Józsefnek csak tájszínházi karikírozásokat enged meg a koreográfia; Iluskával, az allegóriával pedig (Zsigmond Emőke) többnyire csak az történik, hogy felemelik. Felmutatják, mint a liturgia *áldozatát*.

Az előadás éppen arról mond le, hogy azonosulni tudjunk a hősökkel. Akár csak annyira, amennyire a Würtz Ádám-képeskönyvet olvasó gyerekszereplők azonosulni tudnak a mesehősökkel. De ha a néző nem kétkedések nélküli mesei hősökkel szeretne azonosulni, nem példákkal, hanem a saját valóságos érzelmeivel, mondjuk, éppen a *Bánat, bánattal*? Ehhez azonban a színészi játék semmilyen fogódzót nem ad. A szép szép, mint egy óriási festmény, még a csúnya is szép, nincs „nap kelte, nap lenyugovása”.

Tündérországban vagyunk-e? Ez az „örökös hajnal”? A nagy anyacsavar mozdulatlan tengelyén forgó hajnali égbolt, a csillagok szemünkbe szűrő, dárdszerű sugarával? Ez a *jutalom*? Ez az eksztatikus *halál*, a halál szépsége? Azt ígérik. Csak nyugtalanít, hátha mégsem lesz szép.