

KÖNYV A SZÍNHÁZRÓL ÉS A SZÍNIKRIKÁRÓL

Jovan Hristić: *Pozorište, pozorište*, Prosveta, Beograd, 1977

1.

Könyvének előszavában Jovan Hristić arra vállalkozik, hogy definiálja a színikritikát. Nem a pusztán és száraz műfaji körülírást kísérli meg, hanem esszéíróként próbál a sokat vitatott műforma zsigerei közé hatolni, hogy elmés, mutató és frappáns hasonlat formájában emelje elének hamisítatlanul egyéni színikritikai-definícióját. Nem valószínű azonban, hogy jól választotta meg kiindulópontját, miszerint a két médium közül a színikritika időállóbb a színháznál. Igaz ugyan, hogy mulékonysága miatt a színházi előadás hosszú távon nem szállhat perbe a kritikával, amely leírva, újságban, folyóiratban, elvéve könyvbe gyűjtve, az utókor számára is fennmarad. De az sem felejtendő el, hogy a kritika összes változatai közül — tárgya mulékonysága miatt — éppen a színikritika az, amely legszorosabban kötődik ahhoz, amiről szól: az előadáshoz. Olvasunk akár egy-két évvel, vagy akár emberöltőkkel ezelőtt írt kritikát, ha nem idézi meg magát az előadást, amely kapcsán íródott, ha csak annyit tartalmaz, hogy a rendezés és a játék jó vagy rossz volt, akkor lényegében semmit sem mond. Túléli a produkciót, de élőhalott módjára. Megkereshető, elolvasható, de semmit vagy keveset mond, mert az hiányzik: belőle, ami életre hívta, ami lehetővé tette a megírását. Igencsak kétélű tehát ez a túlélés. S már ezért sem fogadhatjuk el Hristić alkalmasint tetszetős meghatározását, hogy a „színházi kritika legalábbiban tökéletes bűnténynek definiálható”. Hiába éli túl az „áldozatát”, ha önmagában, ha a „bűntény” tárgya nélkül, vagy legalább ennek szelleme nélkül, a színikritika létezése, jogossága is megkérdőjelezhető.

És hogy Hristić színikritika definíciója nem állt éppen szilárd lábakon, arra ő maga vezeti rá olvasóit, amikor kimondja, hogy a színikritika nemcsak „tökéletes gyilkosság, hanem ugyanakkor tökéletes emlékezés is”. Ha pedig emlékezés, s valóban az, illetve az is, akkor abban az emlékezés tárgyának szintén életre kell kelnie, elevennek kell maradnia, különben a kritika is csak néhány oldalnyi holt betű. A kritika vagy együtt hal meg az előadással, vagy együtt él vele tovább.

Ehhez kötődő kérdés: vajon a kritika funkciója a minél teljesebb emlékezés, vagy pedig a megjelenés pillanatának intenzitását kell kifejeznie? Eszményi: a kettő együttese. De ilyen ideális kritika szinte nincs is, vagy alig van, csak kivételes előadás-kritikus együttregzés eredménye. Ha nem lenne lejáratosan komikus melléke, azt mondanám, speciális ihlet kell az eszményi, a megjelenés pillanatában teljes szellemi intenzitásával ható és az utókor számára is lényegi színházi vonatkozásokat

tartalmazó színikritika születésére. Erről, hogy a kritika igazi szerepe a jelenben vagy a jövőnek felmutatható múltban van, Hristić nem ír. Kritikái azonban azt mutatják, hogy ő is elsősorban és csakis a jelenre gondol. Nem emléket akar átmenteni az örökkévalóságba, hanem véleményt mondott ki. Színikritikái tehát teljesen megfelelnek mindennemű kritikairás alapvető követelmények: állásfoglalások, szüntelen véleménynyilvánítások; a színházról a színházi kultúra érdekében. Ahogy Hristić megfogalmazta: a kritikus „egy még nem létező színház nevében ír, de amelynek létezésére szükség lenne ahhoz, hogy a színház a közösségi életben elfoglalja a neki szánt helyet”.

Színikritikáiban Jovan Hristić ennek a közösségi, illetve a közösséghez szólni tudó színháznak a lehetőségeit keresi.

Ebből az is következik, hogy nemcsak futó benyomásokat rögzít, hanem megbízható színházi emlékei is vannak — ezek biztos viszonyítási alapot adnak —, a belgrádi színjátszás nagy korszakát, pillanatait őrizi magátan, és szilárd pontokra lebontható kritikusi rendszere van. Ami viszont előnye is, hátránya is a kritikának. Hátránya, mert görcsbe ránthatja a kritikust, megmerevítheti, véleményét saját előítéleteitől teheti függővé, s őt alkalmatlanná a még amorfi, de nélkülözhetetlen változások, új megoldások befogadására. Előnye pedig hogy értékítéletei stabilak, mércéi állandóak, nem előadásról előadásra alakítja ki őket; nem improvizál. Ezt viszont kevés kritikus mondhatja el magáról. De aki elmondhatja, illetve akiről ez elmondható, annak tekintélye van. Megszenvedett, megalapozott tekintélye.

Nem tudom, hogyan fogadják Hristić kritikáit azok, akiről ír, de mivel láthatóan kialakított érv- és értékrendszer biztonságos fedezéke mögül mondja ki a legkellemtlenebb véleményt is, azt kell hinni, hogy tisztelik. Pontosabban: hisznek neki. Azt is elfogadják, amivel intímen nem értenek egyet. Az ilyen pozíciókra jutott kritikus azután lehet bántóan egyenes, elnézik neki, mert érzik — hiteles, s ami ebben a sokszor és nagyon lejárattott műfajban nem mellékes: őszinte. Ez adja nemcsak kifogásainak, hanem dicsérreteinek is súlyát. A belső hitelesség olyan állóképességet biztosít, amelyből a tévedések sem mozdíthatják ki a kritikust; az ilyen kritikusként tévednie is szabad.

2.

Ha néhány belgrádi évad — ideszámítva a BITEF-eket is — kritikáiban a hristići színházszemlélet kulcsmondatait keressük, akkor az 5. BITEF-ről írt oldalaknál kell megállapodni. Itt összegezi Jovan Hristić a „modern színház problémái”-ként mindazokat a szempontokat, amelyek szerint az előadások megmérésére vállalkozik. Szerinte a modern kizárólag vitálisként értendő, az életképesség szinonimája. Ebből indul ki, a

színház életképességét kutatja, amikor az alábbi három fejezetre osztja a modern színház problémáinak kérdéskörét:

- Irodalmi és nem irodalmi színház.
- Újból felfedezni az életet.
- Az élet formái és a művészet formái.

Ez a hármas nézőpont nemcsak egyetlen íráson, hanem az egész könyvön belül meghatározó érvényű.

Az utóbbi másfél-két évtized színházi gyakorlatában az irodalmat színházellenes elemként kezelték, amely meg nem érdemelt prioritást élvezett az előadásokban, s ily módon elnyomta, másodlagossá szorította vissza e művészeti ág sajátos kifejezési formáit. És épp a színjátszás minél teljesebb kibontakozása érdekében sürgősen, mint holmi liderctől, rossz lelkiismerettől, meg kellett szabadulni tőle. Így született meg az antiirodalmi színház, amelyből vagy teljesen száműzték az irodalmat, testtel, mozdulatokkal, artikulálatlan hangokkal próbálták helyettesíteni, kifejezni azt, ami oly sokáig az irodalom kizárólagos szerepe volt a színházi előadásban, vagy az irodalmi rész néhány, nemegyszer improvizált szövegfoszlányra, esetleg valamely ismert mű — biblia, antik görög drámák — töredékére korlátozódott. Elsősorban a színjátszás életformaként választó amatőr társulatok törekedtek ilyképpen az irodalom valóban sokszor indokolatlan színházi egyeduralmának a megszüntetésére. Néhány esetben (Living Theatre, Bread and Puppet . . .) nem is sikertelenül. Amikor az antiirodalmi színházi forradalom felélte gyér készletét, némileg kifáradva, önisméltésbe kényszerült, akkor ismét lényegessé vált az irodalom a színházban, de nem régebbi, hegemonisztikus formájában. Visszatértek a világirodalom nagy drámái, de megváltozott a színpadi irodalom olvasata. Ez a rendezőszínház idősza. A főszerep a rendezőé, aki az irodalmat is teljesen szabadon, csak ürügyként kezeli, alárendeli saját, nemegyszer meghökkentő elképzeléseinek. Az irodalom tehát, amely valaha — sokáig — a színházi előadások sarkpontjának számított, mindkét változatban különféle színházesemények ütközőpontja lett.

Hristi mind a két változatot csak fenntartásokkal tudja elfogadni. Például a Bread and Puppet Belgrádban látott előadása esetében, mert a népi színháznak ebből a formájából a lelkesedés, a hivatás tisztaságának sugárzását érezte — „amit talán színházban a legnehezebb megvalósítani” —, s mert a „néző valóban ellenállhatatlan vágyat érez, hogy részt vegyen az előadásban, annak ellenére, hogy senki sem mászik a képébe vagy üvölt a fülébe”. Nem utolsósorban pedig mert az előadás befejeztével a résztvevők „az utolsó vacsora kemény és nem kimondottan izletes kenyereből” osztogattak, és ebben az „egyszerű gesztusban több tiltakozás és elkeseredés volt, amiért így élünk, ahogy élünk, mint minden cheguevarrista magamutogatásban és operettes tiltakozásban”. De elutasítja a La Mamma társulat Andrei Serban rendezte Trójai nők, Elektra, Medeia trilógiáját, mert a rendező félreértette a nyelv szerepét, és

kiáltásokkal, sikolyokkal, sóhajokkal akarta helyettesíteni a szavakat. Akárcsak Eugenio Barba kísérleti színházát, mert számára — a hasonló stílusú, de irodalmi szövegekre építő Grotowskival szemben — azt példázza, „mit *nem lehet* a testtel kifejezni, meg hogy az antiirodalmi színház nem felszabadult, hanem megcsonkított formája a színjátszásnak”. Értelmes beszéd, illetve irodalmi értékű szöveg nélkül nincs színház, alapítja meg Hristić, s ennek alapján az avantgard feltétlen hívei nyugodtan konzervatív kritikusként is tarthatják. Ilyen egyértelműen azonban nem minősíthetünk. Tény viszont, hogy Hristić óvatosabb, sőt talán túlzottan hagyománytisztelő az irodalom színházi szerepét illetően, mint ahogy ezt a színház megújulása megköveteli kritikusaitól. Hristić azonban nemcsak az antirodalom, hanem a rendezőszínház divatját sem veszi át egykönnyen. Nem fogadja el Wekverthnek túlságosan politikusra hangszerelt III. Richárd-rendezését, mondván, hogy „Shakespeare műve mértéketlenül gazdagabb és bonyolultabb”. Figyelemreméltóan próbálja magyarázni a keletnémet rendező tévedését: „A III. Richárdot mai ismereteink alapján olvasta, teljesen elfeledkezve arról, hogy a természetes folyamat éppen fordított irányú: mai ismereteinket azért szerezhettük Shakespeare műveiből, mert ő a megteremtője annak a modern mitológiának, amely a mi civilizációnk emberének alaphelyzeteit katalogizálja. Ezért történt, hogy miközben az előadást néztem, úgy éreztem magam, mint aki elé röntgenfólvételeket tettek hús-vér emberek helyett.”

A klasszikus művek végtelen tisztelete nyilvánvaló Hristićnél. De kivételek nála is vannak. Azért fogadja el Peter Brook Szentivánéji álomrendezését, mert számára a mű új dimenzióját tárta fel. Brook rendezésében ez „nem szerelmi dráma, hanem a színházról szóló dráma”. A színház és a színész sorsának vízióját fedezi fel, örömmel. Hasonló okokból rajong Peter Stein Nyaralók-rendezéséért, „nem szegényítette el, s nem szárította ki a drámát”, ellenkezőleg az előadás Nyaralókja „jobb és mélyebb mű”, mint amilyen pusztán irodalomnak volt. Minden hagyományőrző hajlama ellenére Hristić irodalomtisztelete nem elvakult, nem korlátolt. Ellenkezőleg. Képes igen figyelemreméltó új lehetőségeket felfedezni egy-egy könnyen zárt egységnek tartott műben. A Warrenné mesterségében a hatalomért folytatott harc drámáját ismeri fel. „... nem arról van szó, hogy Vivie elmegey anyjától, mint Ibsen Nórája, hogy önmagára eszméljen, megtalálja tisztaságát és szabadságát, hanem arról, hogy Warrenné szexuális és financiaális diktatúrája lánya aszexuális és afinanciaális diktatúrájává változhasson... Ami pedig engemet illet — zárja le fejtegetéseit a kritikus —, inkább rokonszenvezek Warrenné hatalmával, mert felismerhető valamilyen emberi arca, lányának hideg hatalma pedig elriaszt.”

Érdekes lenne látni a hristići szemlélet szerint színpadra vitt Schawmüvet. Nem kevésbé a Glembay urakat olyan értelmezésben, mely szerint a dráma alakjai nem egy polgári tragédia szereplői, sőt, ha így te-

kintünk rájuk, jelentéktelenebbek, mint valójában. „A Glembayok — írja — nem a mi Buddenbrookjaink, és nem a mi Forsyte-jaink, hanem komikus és nagyravágó vidéki burzsoázia, amely azt hiszi önmagáról, hogy minden tekintetben egyenlő az európai polgárság felső rétegével, holott éppúgy, mint Nušić figurái: egy éjszakán át megtozsolódott vidéki alakok, akik nem a valóságból, hanem saját nagyravágásukból táplálkoznak...”

Olyan hagyománytiszteltet ez tehát, amely nem is tiszteli túlságosan a hagyományt. De az új értékeket sem fogadja el fenntartás nélkül. Az agyondicsért Simović-műről, a Hasszán aga hitveséről, kegyetlen pontossággal állapítja meg, hogy alakjai lélektanilag motiválatlanok, szőfelhőkön lebegnek, ez költészet, de nem dráma. A meggondolatlanul modern tragédiának nevezett Komanin-drámáról — Tűzhely — ennél is szigorúbb véleményt mond: „meglehetősen tudatlanul írt darab, amelyben a tragikus összeütközések minden igazi kibontakozását népitánc- és éneketétek akadályozzák meg. A betétek átvehetnék a tragédiák kórusainak szerepét, de csak miután a személyek közötti konfliktusok eljutnának addig a pontig, amelyig Komaninnak nincs ereje felemelkedni.” Visszamedelve a két előadás belgrádi kritikai visszhangjára, megállapítható, hogy Hristić véleménye legszélsőségesebben elmarasztaló. (Hasonlóan függetleníti magát kritikustársai kórusától, amikor találóan sok kifogásolnivalót lát az agyondicsért Mister Dollár vagy a Dundo Maroje című előadásokban.) Ugyanakkor kevésbé élesszemű, inkább érzelmileg viszonyul Anouilh-hoz és Williamshez, mindkettőjükben a drámaírás olyan mestereit látja, akiket nem szabad csak egyszerűen és túl korán féltetni. Általában Hristić számára a színházban az a lényeges, amit a Stein-rendezés bírálatának zárómondataként fogalmaz meg: „És elhiszi az ember, hogy ez a tarka hazugság, amit színháznak neveznek, képes bizonyos igazságok kimondására.”

Tehát számára létfontosságú az igazság kérdése. De ez már az „élet újbóli felfedezésének” vizsgálódási látószögébe tartozik.

Hristić színházszemlélete szerint a jó színháznak talán az értékes irodalomnál is nélkülözhetetlenebb ismérve az élet vagy életszerűség felismerhetősége az előadásban. Ahogy Slobodan Novak regénydramatizációjának alakjairól írja: „... ami mindenekelött jellemzi őket, az megbízható életbeli autentikusságuk.” Természetes, hogy a szemlélet- és véleményazonosság érezhető rátalálásának örömeivel veszi Božidar Violić rendező saját munkáját meghatározó tömör megfogalmazását, mely szerint „rendezni, annyit jelent, mint fényt deríteni a szereplők drámabeli sorsára”. Ezt, az alakok sorsának hiteles életszerűségét keresi az előadásokban, s csalhatatlan biztonsággal fedezi fel az élet reális dimenzióinak hiányát mind a drámai szituációk, mind pedig a drámai hősök esetében. Alkotói és szemléletbeli stílusoktól teljesen függetlenül tud lényegi kapcsolatokat kifejezni időben is távoli művek között, mint például amikor

Mrožek Emigránsokjait így jellemzi: „Éjjeli menedékhely a Játszma vége stílusában írva.” Am ha az életszerűség hiányára ismer, akkor még az efféle frappáns és kifejező megfogalmazás sem tudja vele feledtetni kifogásait. Így folytatja az Emigránsokról írt drámatörténeti és stílusbeli hasonlítás: „... azzal a különbséggel, hogy Mrožek hőseinek van egyéni szituációja, de egyéni élete túlságosan jelentéktelen ahhoz, hogy higgyünk nekik... megszűntek metaforák lenni, de még nem váltak egészen élő emberekké.” Bármennyire is fontos azonban az életszerűség Hristić számára, nem fogad el fenntartás nélkül mindent, ami az élet hitelességének látszatát kelti. Igen meggyőző példa erre a realiztikusnak tartott Franz Xaver Kroetz Férfi dolgok című művének előadásáról írt kritikája, melyben határozottan különválasztja a szelekciónélkülöző realizmust a művészi realizmustól. Tény, hogy Kroetznél valóban könnyen felismerhető alakjainak mindennapisága, akiktől azonban, „ha az utcán találkozunk velük, elborzadunk, mint az élet teremtette ember-alatti-emberektől”. A kritikus következtetése, hogy ez az író inkább csak „élvezi a rútat, ahelyett, hogy a rút lényeges életigazságokhoz vezetné el”. Művei ezért a „rút esztétizmusára korlátozódnak, mert mind csak esztéta, aki nem az igazsághoz akar elvezetni, hanem megelégszik a formákkal”. Mindebből azonban semmiképp sem következik, hogy az élet felismerhetősége a színházban elvonatkoztatva érdeklí Hristićet; ellenkezőleg: csak konkrétumokban keresi és fogadja el. Pontosan tudja, hogy az életszerűség elsősorban olyan mértékben a színésztől — ő a legkonkrétabb konkrétum a színházi előadásban — függ, hogy afféle színházesztétikai paradoxon ellenére is igaz: „a színész akkor is életet tud varázsolni a színpadra, ha az általa kimondott szavak és végrehajtott cselekvések életszerűség tekintetében hamisak.” A színházi realitás eszköze a színész, a legfontosabb forrása pedig az emberi élet.

Így jutunk el a harmadik hristići princípiumig: „az élet formái és a művészet formái”-ig. Nem elég ismételten felfedezni az élet hitelességét, hanem ismerni kell megnyilatkozásait, akár csak a művészet sajátos formáit. „A művészet több mint fél évszázada annak a megszálottja — írja Hristić —, hogy új formákat kell teremtenie, holott ennél sokkal fontosabb lenne felismernie az élet új formáit.” Kizárólag így kerülhetők ki a művészi sterilitás és hazugság csapdái. S példaként említi Hristić a párizsi Napszínház valóban felejthetetlen produkcióját, az 1789-et, melyből „egy életforma sugárzó intenzitása olyan tisztasággal és tömörséggel árad, hogy a már régóta minden értelemről kiürült esztétikai formákat értelmessé teszi”. S itt, az élet- és a művészi formák relációján jut el Hristić az avantgardig.

Az avantgardban is elsősorban az élet hitelességét keresi, méltányolja. S mert ezt nem érzi, képtelen elfogadni például Wilson felmagasztalt produkcióit, melyekről az a véleménye, hogy „talán tökéletes és koherens rendszerként állnak egybe, de ez a rendszer annyira zárt, hogy szinte

lehetetlen belehatolni". Ezzel szemben Jovan Hristić lelkesedik Ronconi hatórás Oreszteia-előadásáért, mert „a tragédia a színpadon azzal válik általánossá, kozmikus végtelenségűvé, hogy nem csak a színészi test, hanem az anyag — sajátos ácsolású és mechanizmusú színpadon játszódik az előadás — által definiálódik". Az avantgard színházat tehát mint az élet lehető formáját tudja csak elfogadni. Ezért kéri számon tőle a szüntelen megújulás igényét, melyhez következetes akkor lesz az avantgard, ha „halálát is ugyanolyan pompával ünnepli, mint a születését". Ennek alapján lehet igaz, hogy az avantgard „igazi élete az állandó elmúlásban és újrateremtődésben" van. Ez viszont már szorosan összefügg a társadalom, a közösség ízlésformáinak alakulásával.

A 70-es évek — ebből az időből valók Hristić írásai — konkrét viszonyai között azzal, hogy mindjobban elúrhodik az a fajta polgári ízlés, amely szerint a „színháznak elsősorban dekoratív funkciója van, éppúgy a társadalmi presztizs tartozékává válik, mint a divat, az új autómódel vagy egy előkelő és drága étteremben elköltött vacsora". Ebből is világos, hogy az esztétika és a szociológia legközvetlenebb, leggátlástalanabb találkozásának és keveredésének vált áldozatává a színház általában, s külön-külön, mint például a Belgrádi Drámai Színház, amely a fővárosi színjátszás egyik legjelentősebb háború utáni korszakának volt reprezentatív intézménye — ez a színház még ma is Hristić színházeszménye —, de megbukott, mert törekvései nem estek egybe a növekvő polgári ízlés irányával. Az efféle deformációnak az eredménye többek között az is, hogy „nálunk az a különös meggyőződés uralkodik, miszerint ha valamely drámában az intellektuális érték legkisebb nyoma is felfedezhető, annak a műnek szükségszerűen lomhának és unalmasnak kell lennie... az intellektus nálunk nem szokott teljes fényével fellobbanni, ellenkezőleg, csak arra való, hogy megfojtson minden csillogást és minden mozgást". Mind-ebből pedig az következik, állapítja meg egy helyütt Hristić, hogy „színházainkban vannak jó és vannak rossz előadások, de lényegében semmi sem történik".

Ezért kell a kritikusnak szókimondónak, hitelesnek, biztos mércék szerint ítélőnek lennie. A jelen színháza érdekében.

3.

És ezzel a kör bezárult. Visszajutottunk a kritikusai véleménynyilvánítás esztétikai és etikai dimenzióhoz. Az pedig, hogy minderről, a kritikusai helytállásról, a mércék rendszerre formálódó állandóságáról, s egyáltalán a színikritika szerepéről, értelméről és jogosságáról beszélhetünk, mégpedig ezt nem a könyvbe gyűjtött kritikák ellenében, hanem azok segítségével tehetjük, olyan erény, amellyel kevés ilyen jellegű kötet dicsekedhet. Hristić kritikusai tartásának szilárdsága mellett — bi-

zonyos konzervativizmusa, viszonylagos szemléletbeli merevsége ellenére is — ebben mutatkozik meg kritikagyűteményének igazi értéke. Kritikái nem segítenek hozzá a színházi előadások majdani rekonstruálásához, de alkalmat adnak abszolút lényeges színikritikusi kérdések és válaszok, dilemmák és szilárd elvek kifejtésére és átgondolására.

GEROLD László

LELEPLEZŐ SZTEREOTÍPIÁK

Hajnóczy Péter: *M*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977

A novella a legsalaktalanabb prózai műfaj, az erős tehetség és a rövid lélegzet műfaja, melyben a kor „dimenzió-tébolya” elleni visszahatás jelentkezik. Így jellemezte 1932-ben Németh László azt a műfajt, amelynek a mai magyar prózában Hajnóczy Péter a legmarkánsabb képviselője. Németh László észrevételeit nem véletlenül juttatták eszünkbe *A fűtő* (1975), majd az *M* (1977) novellái. Hajnóczynak ez a két karcsú kis novella kötete mintha külső formájában is a Németh László-i „visszahatás”-tézist igyekezne igazolni: az elsőkben hús szöveg (13 novella, 7 mese), a másodikban mindössze hét elbeszélés, novella. Ettől az adattól természetesen lényegesebb az, hogy a Németh László által idézett minőségek Hajnóczy novelláinak belső formáját, fegyelmezett anyagkezelését, lényegretörő szerkesztésmódját adekvát módon jellemzik: talán éppen a salaktalanság lehetne az a fogalom, amely a legtömörebben definiálhatná Hajnóczy írásművészetét.

Az a tény, hogy Hajnóczy novelláinak túlnyomó része kielégíti az idézett, lényegében klasszikus novella-követelményt, korántsem jelenti azt, hogy *A fűtő* vagy az *M* szövegei a hagyományos sémák szerint megközelíthetőek és elemezhetőek. A novellák teljesítményértékei jóval összetettebbek ennél, mivel az a világ, amelyet a cselekményszöveggel, a témákkal, a különböző beszédszintekkel, a hősök szituációhálózataival s nem utolsósorban magával a kompozícióval felállít, alapvetően új, autentikus törvényszerűségeknek engedelmessékedik. A kifejezésstruktúrában érvényre jutó megoldások sokkal inkább mutatnak a megszokottól eltérő irányba, s az a mozzanat, hogy e novellák nagy részének mégis van a klasszikus novella magvához hasonló centrumuk, eseménymenetük, s a szituációba állítás is oly fontos szerepet tölt be bennük, mindez az értékstruktúrának csupán egyik összetevőjeként funkcionál. A hagyományos novella-képletet megőrző és alkalmazó szövegek is alapvetően új jelentéstartalmak hordozóivá teszik ezt e keretet, míg a novellák másik vonulata (*A szertartás*, *A kék*