

## XXVI. STERIJA JÁTÉKOK

### IRÁNY A MEGVÁLTOZOTT SZÍNHÁZESZMÉNY

GEROLD LÁSZLÓ

*Estéről estére*

NAHOD SIMEON

Csendes észrevétlenséggel, majdhogynem unalmas eseménytelenséggel kezdődött az újvidéki színházi fesztivál. Nemcsak a nyitó előadás — Jovan Sterija Popović Nahod Simeon című tragédiája, ami magyarra talán Simon, a talált gyermek vagy csak Talált gyermek címre fordítható, bár a nahod afféle alsó szerzetesi rangot is jelent —, hanem az előadást követő beszélgetés is, ahol szinte nem akadt felszólaló, érdektelenül zajlott. Holott a Sterija-művek remek átértelmezéséről ismert rendező, Dejan Mijač ezúttal is bravúros vállalkozásba bocsátkozott. Sterija eddig soha nem játszott tragédiáját komédiaként állította színpadra. Vitathatatlan, hogy az átértelmezéshez megfelelő színpadi formát talált, következetesen alkalmazott stilizált gesztusrendszert dolgozott ki, s a komikus hatás olykor valóban nem is maradt el. Csakhogy a tökéletes forma kevés ahhoz, hogy a kettős vérfertőzésről szóló szomorújátékot korszerű színházzá változtassa. A rendező szándéka az volt, ahogy egyik interjújában utalt rá, hogy az értéktelennek tartott Sterija-műről bebizonyítsa, igenis használható színpadi alkotás, csak megfelelő módon kell megjeleníteni. Az előadás azonban nem bizonyított a rendező mellett. Hiába látjuk a cizellált ötvösmunkára emlékeztető mozdulatokat, a pontos koreográfiát, ha a szerencsétlen sorsú császárnő, aki saját apjának felesége, majd annak halála után saját fiának — a talált Simonnak

Jovan Sterija Popović: Nahod Simeon, Jugoszláv Drámai Színház, Belgrád, rendező: Dejan Mijač, díszlet- és jelmeztervező: Vladislav Lalicki, szereplők: Sverlana Bojković, Dijana Šporčić, Vladica Milosavljević, Miodrag Radovanović, Branislav Lečić, Marko Todorović, Irfan Mensur (Nahod Simeon), Branko Cvejić.

— testvére és felesége is, története teljesen hidegen hagy. A stílus, amire a választás indoklásaként Vladimir Stamenković főszerektor hivatkozott, mégha olyan játékos is, mint Mijačnál, nem helyettesítheti a gondolatot. A belgrádi Jugoszláv Drámai Színház előadása csak „sztanioltragédia” marad — ahogy egy kritika minősítette, utalva a sztaniolpapírba borított színpadképre —, esetleg remek stílusgyakorlat. Ennél semmivel sem több. Az sem lehetetlen, hogy csak a Sterija-évforduló a magyarázata az előadás műsorba iktatásának. Talán szerencsésebb megoldás lett volna a díjosztó záróesten versenyen kívül bemutatni, annál is inkább, mert néhány izgalmas produkciót kénytelen volt a főszerektor mellőzni.

### SZOLGÁK

Annak ellenére, hogy Mijač műfajváltoztatást követett el, előadása sokkal kisebb feltűnést keltett — nyilván mert megmaradt az esztétizálás síkján, és kit érdekel manapság az esztétikum —, mint Dušan Jovanović Szolgák rendezése, amely megmaradt a Cankar-mű műfaji keretei között: drámaként értelmezte a drámát. „Mindössze” annyit tett, hogy a mű keletkezésének idejéből származó tankönyvrészleteket és verseket, valamint Cankar Miért lettem szocialista? című vallomását beleszította a dráma szövegébe, s így egyrészt kitágította a lázongó néptanító, Jerman történetének társadalmi, eszmei hangterét — ez az akusztikamódosítás teszi lehetővé és indokoltá, hogy a Cankar-műtől eltérően Jovanovićnál Jerman ne kivonuljon a társadalomból, hanem elkeseredésében öngyilkos legyen, ahogy egyik kritikus mondta, önkasztrációt végezzen —, másrészt viszont azzal, hogy az egyéni sors helyett a drámai szituációt teszi meg az előadás központi helyévé, a cankari szociális mozzanat helyett a nevelés kérdésének eszmei vonatkozásait erősíti fel. Úgy változtatja meg a Cankar-dráma struktúráját, hogy egyszerre marad hű az íróhoz, s tud mai és időszerű lenni. Korántsem kell arra gondolni, hogy a rendező párhuzamot von a hetvenévnyi távolságra levő két kor között, nem a mi korunkra értelmezi az első világháborút megelőző viszonyokat, ezt a két kor alapvető különbözősége erőltetetté, sőt lehetetlenné tenné. Épp az egykori tankönyvrészletek, a vallás doktrínái, a darabbeli plébános felerősített eszmei szerepe folytán maradt hű az előadás az író korához, de azért a nevelés mechanizmusának a leleplezésével bennünket is figyelmeztet Jovanović előadása: okosan neveljük

Ivan Cankar: Szolgák, Ljubljani Városi Színház, rendező: Dušan Jovanović, díszletterv: Marija Štih, jelmezterv: Meta Sever, főbb szerepekben: Janez Eržen, Zlatko Šugman, Franček Drofenik, Janez Hočvar, Janez Škof, Tone Kunner, Jožica Abvelj, Majda Grbac, Maja Boh, Matjaž Turk, Ivan Jezernik, Margeta Gregorač, Vera Per, Franc Markovič, Marija Lojk, Srečo Špič.

a gyerekeket. A színen látható egykori és a saját tapasztalataink alapján ismert mai iskola nem azonosítható, de a példa intő lehet, kivált manapság amikor a kellő kiérlelés nélkül alkalmazott nagyarányú iskolareform minden elméleti jogosultsága és hasznossága ellenére beláthatatlan károkat is okozhat, hasonlóan automatizálja a nevelést, csak rész-műveleteket végző, körültekintően gondolkodni nem tudó, félművelt kis embermasinákat termel, mint azok a korok, amelyeknek ez tudatos törekvése volt. Jovanović előadása azzal, hogy leggyakoribb színhelyül az iskolát választja, s hogy Cankar művétől eltérően nemcsak az oktatókat, hanem a tanulókat is színpadra hozza *a tanító drámájából a diákok drámáját formálta meg*. A mai néző számára, bármilyen kegyetlenül is hangzik, nem az egykori néptanító, hanem valóban a kisdíákok sorsa izgatóbb. Így válhat többértelművé az iskolai zárójelenet, amelyben a kukoricán terdelő kisdíákok ütemes vezényszóra a katekizmus szigorú kitételeit skandálják, s amelyben cérnahangon beszivárog Oton Zupančič *Az ifjúság dala c. verséből a Mi idemo napred...* kezdetű rész egyszerre groteszk lehetetlenséget és tehetetlenséget, valamint messze tekintő bizakodást jelző kántálása is.

Azzal, hogy a rendező szándéka nem elsődlegesen Jerman drámájának megjelenítése volt, szükségszerűen módosulnia kellett az előadás struktúrájának is. A társadalmi dráma egymásbafonódó jelenetépítését az eszméiséget felerősítő töredeztetési technika váltotta fel. A színen nem a Cankar elképzelt barátságos kertvendéglőt, az iskolai könyvtárszobát, Jerman szegényesen berendezett szobáját vagy a falusi kocsmát látjuk, hanem sportcsarnokok lelátóira emlékeztető emelvényt, felette riporterek kabinjait idéző ablaksorral, jobb oldalról falat és ajtót, balról pedig börtönt idéző rácsozatot. A tribün, a tanterem, a tanári, a kocma, az ablaksor mögött hangzanak el a kollégák és a falubeliek kommentárjai, az ajtón Jerman édesanyja, a rács mögül pedig leginkább a néptanító és barátai lépnek a színre. Az így kialakított helyszínen, amely a német színházakban alkalmazott vizuális megoldásokat juttatja emlékezetünkbe, elképzelhetetlen a hagyományos jelenetfolytonosság, csak a jelenetek egymásmellettsége lehetséges. A nyilvánosság színhelyét jelképező tribün egyértelműen kifejezi a rendező szándékát, hogy belterjesség helyett a ma jellegzetesebb „nyílt” tér álljon előttünk. Egyedül Jerman és az anyja találkozásai köré kell időnként a hagyományos cankari helyszínt elképzelni, de mivel ez a kapcsolat az előadásban a szóltan konfliktus szintjére redukálódik — az anyja olykor megjelenik, áll némán, nézi a fiát, aki minden esetben, ha lázadóként nyilatkozik meg, ha kiejti a szocializmus szót az anyjára néz, jelezve ezzel is a család és az elhivatottság közti választás elkerülhetetlenségét, végül talán, hogy az anyja féltő-korholó tekintetétől megszabaduljon, Jerman megöli őt, választ, később végső elkeseredésében pedig öngyilkos lesz —, a jelenet azonnal el is oszlatja a klasszikus színpadkép utáni nosztalgiánkat.

Szükségtelen a Cankar-dráma klasszikus megjelenítése után sóvárogni, mert Jovanović sajátos átstrukturálásával a Szolgák sokkal maibb, izgalmasabb színházi eseménnyé vált, mint eredeti formájában lehetne. Sajnálhatjuk azonban, hogy Stamenković nem találta fontosnak Jovanović előadásával párhuzamosan készült és futó, szintén vitát kiváltó, másik ljubljanei előadás, a Mile Korun rendezte Szolgákat is másorba iktatni.

### ANTIGONÉ, TÉBA KIRÁLYNŐJE

A Szolgák felhevítette légkör után ismét az eseménytelenség csöndje következett. Stamenković legnagyobb ez évi melléfogásaként a spliti Horvát Nemzeti Színház előadását, Tonči Petrasov Marović *Antigoné, Téba királynője* című apokrif tragédiáját láttuk.

Látszólag izgalmas ötletre épít az író: Antigonéból Kreon lesz, és jelentkezik a fiatal, szintén lázadó Antigoné is, aki elődjéhez hasonlóan szembeszáll a teljhatalmú uralkodóval. Az ötletet azonban nem sikerül feldúsítani, mert hogy kiderül, az egykori lázadó a hatalom birtokosaként éppen olyan merev, önmagát sérthetetlennek tartó zsarnok lesz, mint elődje volt, semmiképpen sem hat manapság, a hatalomról szóló dráma, példabeszéd, tragikomédia és farce dömpingje évtizedeiben újszerűen. Hasonlóan elégtelennek bizonyult az a lefordíthatatlan szójáték is, mely szerint a Téba ragos alakja a szerbhorvátban összetéveszthető a te (ti) ragos változataival a *tebe*-vel vagy *tebi*-vel vagy az *u tebi*-vel, arra, hogy a királynőben és az országban, Tébában uralkodó állapotot fanyar játékosággal kifejezhesse. Hogyan juthatott el Petrasov Marović irodalomnak is vértelen műve a fesztivál záróműsorába? Egyetlen magyarázat a tapisserie-eiről neves, kiváló iparművész Jagoda Buić eredeti megoldásokat sugalló díszlete lehet. Vitatható érv, főleg ha az öt-hat hatalmas kötömböt helyettesítendő redőzött textíliával borított néhány méternyi magas hasábok mozgatója ügyetlen; félelmetes, embereket körülzáró kötömböknek pedig felületük hullámozása miatt inkább túl könnyűnek, mint súlyosnak találhatik. A díszlet egyetlen egyszer funkcionál drámai erővel: miközben a királynő fenyegetően figyelmezteti a vele szembeforduló jósnőt, hogy „kövel, földdel tömi be a száját”, a hasábok falként simulva sorakoznak fel, csupán annyi rést hagyva két tömb között, hogy a jósnő elférjen, de érezze is, egyetlen pillanat szükséges és agyonpréselhetik. Különbön otromba mozgásúak akár zárt, akár nyílt teret képeznek ki belőlük. Hasonlóan a jelzés szintjén reked meg a kórus is, amely egyarcúságával és műkedvelőket idéző mozgásával, meg

Tonči Petrasov Marović: *Antigoné, Théba királynője*, Horvát Nemzeti Színház, Split, rendező: dr. Vlatko Petrović, díszlet- és jelmez: Jagoda Buić, főbb szerepekben: Dara Vukić, (Antigoné), Zdravka Krstulović, Zoja Odak, Neva Buić, Jasna Utrobičić, Rade Perković, Vlatko Perković.

szövegmondásával épp oly bosszantó hibája az előadásnak, mint az az épületes rendezői ötlet, hogy a királynőt tíz percig nem látjuk, csak halljuk, amint az egyik „kóhasáb” mögül beszélget a jelentést tevő őrpapancnokkal. Ezt az előadást csak túlzott jóhiszeműséggel lehet újklasszikusnak vagy irodalminak mondani.

## KARAMAZOVOK

Húsz év telik el Dušan Jovanović Karamazovok (a szarajevói Kamerni Teater '55 előadása, rendező: Zvone Šedlbauer) című művének első és második része között. Az első rész 1946-tal indul, 1948 és 1949-vel kulminál és az ötvenes évek közepén fejeződik be — tragikusan. Svetozar Mitić, a háborúból szerkesztőségbe került fiatalember teljes lendülettel és öntudattal az újjáépítésbe veti magát, az sem tudja kikökkenteni, hogy felesége két gyermekével magára hagyja. Hamarosan újranoősül, s most már nyílegyenesen törhetne életútja a szebb és boldogabb jövő felé, ha a politikai életben bekövetkezett változások nem lépnének közbe, 1948-ban Svetozar Mitić nem fogadta el a JKP határozatát, amelyvel elutasítja a tájékoztatóirodás sztalinista vádakat. Számára felfoghatatlan, hogy ami „évekig fehér volt, hogy lehet egyik percről a másikkra fekete, az istenből hogyan lehet sátán”. *Tévedett.* És tévedéséért magas árat fizetett. Börtönbe került. Nyolc évi átnevelés után szabadult. De nem sok öröme van a visszanyert szabadságban: miután megtudja, hogy fiai közül az egyik, volt felesége pénzén, külföldön, Londonban, tanul, a másik javítóintézetben van — a harmadik még túl fiatal, hogy bármi jelentős történhetett volna vele —, Svetozar Mitić a hazaérkezés pillanatában meghal.

A húsz évvel később, tehát a hatvanas évek végén játszódó második rész főszereplői a Mitić-fiúk. A kor a mi korunk, ahogy a drámáért kapott Gavella-díj utáni interjúban Dušan Jovanović mondta: „A mi időnk a Karamazovok második részének időpontja, magán viseli a fergegetes, dinamikus ipari fejlődés, a migrációs folyamatok, a policentrikus átalakulás minden jellegzetességét. Az emberek rövid távon rendezik be életüket, így dolgoznak, gondolkodnak, élnek, úgymond kizárólag a jelen időben, a pillanatnak. A felforrósított, új urbánus élet ritmusa ez. Mindent pénzért csinálnak, sikerért, anyagi javakért. A munka nem becslés kérdése, nem hőstett, egyetlen célja a kereset. A közösség mint fogalom, vagy a jövő mint fogalom, nélkülözik azt a serkentő erőt,

Dušan Jovanović: Karamazovok, Kamaraszínház, Szarajevó, rendező: Zvone Šedlbauer. díszlet: Miroslav Bilac, jelmez: Ozrenka Mujezinović, zene: Josip Pejaković, főbb szerepekben: Josip Pejaković, Vesna Mašić, Zoran Bečić, Zijah Sokolović, Hranislav Rašić, Faruk Sofić, Etela Pardo, Jasna Diklić, Dara Stojković, Anđelko Šarenac.

amivel közvetlenül a felszabadulás utáni években rendelkeztek". Ennek megfelelően a három fiú három önmagára hagyott egyed, kik vagy megpróbálnak önerejükből érvényesülni, kihasználva a pillanatnyi konjunktúrát, mint Janez, a pop-énekes legkisebb fiú, vagy teljesen kiégnek, értelmetlennek érznek mindent, csak önmaguknak próbálnak élni — „Utálok a tömeges eksztázist. Utálok a birkákat és a zsandárokat, a karéneklést, a templomi ceremóniát, a pártgyülekezeteket, a családi ünnepeket, a szerelmi fogadalmakat. Egyedül! Magányosan menekülni!” —, de ehhez nincs kellő energiájuk, hiányzik belőlük a dacoló keménység, mint Brankóból is, a középső fiúból, vagy a látszatéletet választják, így titkolva saját tompa komformizmusukat, mint Dejan, az orvosnak tanult legidősebb Mitić-gyerek. Mindhármuk titkos célja, saját identitásuk megtalálása. De ez egyiküknek sem sikerül. Mielőtt azonban Branko öngyilkosságával befejeződne ez a rész, szemtanúi vagyunk a kapcsolatok teljes megromlásának, testvérek, házastársak, gyermekek és anyjuk között. Branko elcsábítja Dejan feleségét, aki már régóta unja a férjét, csak kényszerből él vele, méltatlanul beszélnek az anyjukkal stb.

Ennyiből is kideríthető, hogy Jovanović (el)vitatott és támadott drámája, amit ő modern tragédiakísérletnek nevez, két majdhogynem elkülöníthető részre tagolódik. Ám a két rész összekapcsolása sem elképzelhetetlen. Tény, hogy nem a közös szereplők, a három fiú és az anya kötik össze, nem is azok a motívumok, melyek az apa nélkül, a megbélyegzett apa nélkül maradt gyerekek lelki traumáihoz vezetnek, bár ezek tagadhatatlanok, de drámai funkcióval nemigen rendelkeznek. Sokkal inkább a két helyzet azonossága és különbözősége jelent összekötő kapcsolatot a Karamazovok első és második része között. A két kor — a dráma sugallata szerint — alapvető különbsége abban van, hogy egykor erősebb volt a hit, mégha ez téves ideálokhoz kötődött is, mint húsz évvel később, amikor az emberek identitásuk keresésében mennek tönkre, pusztulnak el, s közben mindinkább magukra maradnak, mindinkább kiveszik belőlük a közösségi érzés. Közös viszont — ismét a dráma sugallata szerint —, hogy mindkét korban elromlott, meghibásodott valami. Akkor a politikában, ami számunkra ma már forradalmunk történetének része, amelyről emlékiratokból és interjúkból gyakran értesülünk, tehát semmiképpen sem tabu, de tény, hogy a drámairodalomban nemigen dolgozták fel — egyedül talán ezzel magyarázható a feleslegesen kavart vihar Jovanović műve körül —, később pedig az emberekben, az emberek életformájában keresendő a rövidzárlat oka. Svetozar Mitić rosszul megválasztott ideálja, fiai pedig ideálnélküliségük miatt szenvednek. Ha valóban tragédiának minősíthetjük Jovanović művét, akkor ezt nem az apa és egyik fia halála, hanem mindkettőjüknek tévesen élt élete alapján tehetjük. És — számomra — a két élet közül Brankóé az elgondolkodtatóbb. Svetozar kora kissé távolabbi, már-már történelem, de kétségtelenül figyelmeztető közelmúlt. Brankóé viszont a mi korunk.

Az ő — és testvérei — története a mi jelenünk is. Az első rész a történelmi önvizsgálat és figyelmeztetés drámája, a második viszont korszerű, jelen idejű dráma, ahogy mondani szoktuk, modern tragédia.

Ha valamiért szigorúan kettéválasztható a Karamazovok két része, az elsősorban az írói megformálás hitelességének kettőssége. Jovanović — megfigyelhettük korábbi drámái, elsősorban a Sterija-díjas Szkopje felzabadosulása esetében — nem hagyományos drámát, hanem filmszcenáriumszerű színpadi művet ír. Képekben, jelenetekben gondolkodik — rendező is! —, párbeszédei szűkszavúak, egyetlen feladatuk, hogy az elképzelt jelenetet szövegileg kiegészítsék. Ennek folytán „drámái” kevésbé irodalmiak, inkább valóságizűek. Nem a megmunkálás szépsége, hanem a hitelesség a célja.

Ez a technika nagyszerűen érvényesül a Karamazovok első részében, ahol a jól megválasztott jelenetek elsősorban a sűrű történelmi pillanat folytán önmagukban is kellő drámaisággal rendelkeznek, frappáns sorsdrámák, egy nagyobb mű egyenértékű fontos részei. Ilyen a pártértekezlet, a látogatás a börtönben, Svetozar és a felügyelő jelenetei. De már kevésbé hiteles pl. Svetozar első feleségének távozása vagy a leánykérés. Ezek vagy konstruáltak, vagy emellett hamisan érzélgősek is. Sokkal nehezebb a laza jelenetezési dramaturgiát kedvelő szerző feladata a Karamazovok második részében. Egyfelől nyilván túl közeli a kor és nincs még meg az a szükséges rálátási távolság, amely a jelenetek kiválasztásánál fontosnak látszik ahhoz, hogy hatásosságuk az első rész legjobb jeleneteivel legyen mérhető. Könnyebben téved a naivitás, a felületesség, a következetlenség talajára. Másfelől viszont hiányzik a történelmi pillanat drámaisága, amely feleslegessé teszi a motiválás, az ok—okozati összefüggések hagyományos formáit. Az első részben a történelem motivál, a második részben az írónak kellene. Csakhogy Dušan Jovanović sokkal inkább forgatókönyvíró, mint író. S ezért, amikor a régi és hagyományos drámaírói módszer célravezetőbb lenne, mint a szcenárium-dramaturgia, akkor Jovanović kevésbé erőteljes, a dráma kevésbé hiteles. Jovanović nagyszerűen tud jeleneteket elképzelni, de eléggé ügyetlen, amikor sűrű és biztos szövésszerű irodalmi alapot kell szereplői alá szerkeszteni. Sejtjük például a két testvér, a jómódban — nyilván így — élő orvos és az életét eltérő Branko szembenállásának drámai feszültségét, amikor Branko azt kérdezi bátyjától, hogy a fél szemét vagy a fél veséjét, ha kellene, odaadná-e neki, majd pedig az igenlő felelet után azt kérdezi, vajon megtakarított pénzét is odaadná-e, s a felelet, némi gondolkodás után egy rövid, de határozott nem. Ahhoz azonban, hogy bármelyiküknek is igazat adhassunk, hiányzik a két szereplő teljesebb ismerete, világa. Hasonló a helyzet a harmadik fiúval, a pop-énekes Janezzal, aki a halálról, az álmatlanságról, a magányról, az utazásról, a töprengésről, a forradalmakról énekel, de önmagával, életével nem hitelesíti dalait, csak divatos közhely, üres képlet marad, amit saját sorsa, története, nem

tölt ki. Hiányzanak a mélyebb belső összefüggések, és ezért a Karamazovok második része csak jelzi a problematika korszerűségét, de nem tudja a nézőkbe továbbgondolásra belesulykolni.

A rosszul megválasztott dramaturgiai eljárásra figyelmeztet, hogy mind rendezés, mind színészi játék tekintetében az első rész jelentősebb. Zvone Šedlbauer pontosan ráérezett e jelenetelési technikai lehetőségére az első részben, de tehetetlen volt a másodikban. Josip Pejaković Svetozar Mitiće hiteles, Janez pedig üres pózba görcsölve imitálja csak a popénekeseket. Igaz viszont, hogy Zijah Sokolović Brankóként belülről áradó hitelességet mutat, de ez feltehetőleg inkább a színész és a szerep alkati jellegű találkozásának, semmint a szerep, — bár Branko hármuk közül a legteljesebben megírt — írói kidolgozásának eredménye.

### BORISZ DAVIDOVICS SÍREMLÉKE

Akik az irodalomból ismerik Danilo Kiš Borisz Davidovics síremléke című jelentős novelláját, azok számára egészen más színházi élményt nyújt a Ljubisa Georgijevszki rendezte zenecai előadás, mint azoknak, akik először a színházban találkoznak a „javíthatatlan” forradalmár és a sztalinizmus menthetetlen áldozata, Borisz Davidovics Novszkij történetével.

A novellát Danilo Kiš nem színpadra alkalmazta, hanem az új műfaj törvényeit tartva szem előtt drámát írt belőle, miközben mindvégig ügyelt a konfliktusteremtésre mint a legjellemzőbb drámai komponensre. Nem véletlen, hogy a katalógusban levő vallomásban Kiš a novellából az alábbi sorokat idézi: „A két ember, kifulladás és kimerülten, sűrű cigarettafüstben hajolva papírjaik fölé, hosszú éjszakákon át viaskodik a vallomás nehéz szövegével, s mindketten arra törekszenek, hogy belevigyenek valamit a maguk szenvedélyeiből, s maguk meggyőződéséből, a dolgokat egy magasabb nézőpontból szemlélő, egyéni látásmódjukból.” Hamisíthatatlan drámai konfliktushelyzet, amely a drámaíró is arra ösztönözte, hogy ne Borisz Davidovics életútjának bemutatásával, hanem Fegyukin vizsgálóbírónak Novszkijt gyomrozó kísérletével indítsa a történetet. Borisz Davidovics Novszkij és Fegyukin „birkózásában” a fogoly „azért küzdött, hogy halálában, bukásában megőrizze nemcsak személyének méltóságát, hanem a forradalmárok méltóságát is általában, Fegyukin pedig a fikciók és feltevések boncolgatásával arra törekedett, hogy megőrizze a forradalmi igazságszolgáltatásnak és ezen igazság kiszolgálóinak szigorúságát és következetességét; mert jobb ha egyetlenegy

Danilo Kiš: Borisz Davidovics síremléke, Zenicai Népszínház, rendező: Ljubisa Georgijevszki, díszlet: Radovan Marušić, jelmez: Vesna Karaus, főbb szerepekben: Zdravko Biogradlija (Borisz Davidovics Novszki), Žarko Mijatović, Anka Đorđević, Desa Biogradlija.



embernek, egyetlen porszemnek, az úgynevezett igazsága szenved csorbát, mintsem hogy magasabb elvek és érdekek kerüljenek veszélybe miatta". Az író, szándékának megfelelően, az első jelenetet a foglyokat szállító marhavagonban képzelte el, s bár a novellában alig észrevehetően épül be az indítás színhelyéül választott marhavagon. — „A mellékvágányon egyetlenegy marhavagon állt, abba ültették Novszkijt. Fegyukin a magas, himlőhelyes és tántoríthatatlan vizsgálóbíró, valami öt-óra hosszat töltött akkor négyszemközt Novszkijjal... „hogy meggyőzze arról, hogy egy hamis beismerő vallomás erkölcsi kötelessége lett volna” —, és a Novszkij meg Fegyukin párbeszéde helyett a fogolynak magát elhatároló, természetszerűen konok hallgatása következtében a vizsgálóbíró hosszú monológjává alakul, a drámának a novellától eltérő indítása egyértelműen előlegezte a történet drámai építkezését. S ezt csak alátámasztja az a szerkesztési eljárás, hogy a tizenegyedik jelenetig szigorú szabályossággal váltják egymást a vizsgálóbírónál játszódó epizódok és az életrajz egy-egy részlete. A marhavagon-jelenet után a letartóztatást közvetlenül megelőző epizódban Novszkijt a szeretője ágyából berregi ki a telefon. Ezután először látjuk Fegyukin irodáját, még Novszkij nélkül, de helyette a fogoly beszállított, vizsgálandó holmiját, kísérszövegként pedig a vizsgálóbírónak és egyik fogdmegjének Novszkijről folytatott informáló párbeszédét halljuk. Az informálás folytatódik a további két jelenetben: Geraszimovék petrográdi szalonjában, 1912-ben, és a szalonból a vizsgálóbíró elé került Marja Gregorovna vallomástételében. Csak ezután lép ismét Novszkij a színpadra. A davosi szenatórium teraszán látjuk abban a pillanatban, amikor Grünwald doktor a társalgás beálló szünetében közli vele, hogy „Pétervárott valami forradalom van”, és ezzel sorsdöntően meghatározza Borisz Davidovics életének további alakulását. Erős ellenpontként következik erre az első hamis tanú és Novszkij eredménytelen szembesítése, és a tanúnak a vallomást megtagadó Novszkij „miatt” történő kivégzése. Majd a kronstadti kikötőben horgonyzó Szpartak torpedórombolón lejátszódó menyegző következik, 1919-ből, hogy ezután megismétlődjék a Fegyukinnál játszódó előző jelenet, egy másik tanúval, ugyanúgy eredménytelen szembesítéssel és vallomásrabírással, de szintén kivégzéssel. Majd a leendő feleségével, Zinaida Mihajlovnával való beszélgetés során Novszkij életrajzából tudunk meg néhány fontos mozzanatot, hallunk az apjáról, Borisz Davidovics rendkívüli műszaki tehetségéről, álnéven folytatott publicisztikai tevékenységéről, letartóztatásairól, száműzetéseiről... „hogy ezután egy jelenet — az életének egyetlen epizódját — leszámítva a történet megmaradjon Borisz Davidovics utolsó és végleges letartóztatásának színhelyén Fegyukin vizsgálóbíró irodájában, ahonnan majd a zárójelenetben jut ki, az öngyilkosságba menekülő „bolsevik Hamlet”, Borisz Davidovics Novszkij.

A jelenetek sorrendje a ritmusra ügyelve és az informálás mellett nem-

egyszer az ellenpontozás elvét követve szolgálja a novellát drámává formáló író szándékát, amelyet a szerkesztés láthatóan nagyfokú tudatossága ellenére a befejezés, feltehetőleg némi elnagyoltság folytán, nem juttat el a prózai alapszövegből ismert feszültség magaslatára. Ebben talán a színpadi megjelenítés lehetőségei, korlátai is közrejátszottak. Ettől függetlenül azonban a műfajváltás minden többletével és hiányával együtt dráma Danilo Kiš Borisz Davidovicsa. Színpadon élni képes matéria, amelyből azonban — szükségszerűen — hiányzik a novella irodalmi ereje. Ezt az előadásnak, a rendezés ötleteinek, vízióinak kell pótolnia.

Ljubisa Georgijevszki olyan gazdag képzelőerővel bíró rendező, aki képes az irodalmi feszítőenergia színpadi helyettesítését művészi fokon és erővel elvégezni. Ahogy Kišnek elegendő volt a mellékvágányra tolt marhavagont említő egyetlen mondat, hogy a történethez leginkább illő drámai helyzettel indítson, ugyanúgy a rendező felismerte az író elképzelte kiinduló helyzet hatásos színpadi lehetőségét. Radovan Marušić díszlettervezővel az egész óriási méretű színpadot hosszában kettészelve vasúti sínpárt szerkesztett és ezen gördül félelmetesen elő — egész a nézőtérig — az a bizonyos marhavagon, melyről fegyveres katonák ugárnak le, lenyitják a vagonnak a nézőtér felőli végét, és ezután kezdődhet Fegyukin és Novszkij küzdelmének első menete. Hasonlóképp ismerte fel Georgijevszki a novella utolsó soráiban említett kutyák, természetesen német juhászkutyák, többszöri szerepeltetésének drámai feszültséget teremtő lehetőségét. Az előadás folyamán néhányszor végigjárhatja őket a sínek mellett, egy-egy fegyveres katonát vonszolnak vonyítva maguk után, jelezve így is a nyomozás és a vizsgálat élethálharc jellegét. Ugyanakkor pedig az előadás egyik legerőteljesebb pillanatát is, a kutyás-ötletnek köszönheti: az irodájában alvó Fegyukin a kutyák váratlan felugatására, nyilván belső lidérceitől indítatva riadtan felkapja revolverét és tüzel, de „csak” a szemközti falon levő, a céltáblák köreire emlékeztető kiképzéssel készült hatalmas Sztálin-képet találja telibe. A színpad monumentalitását használja ki a rendező amikor a torpedórombolón lejátszódó menyegzőt jeleníti meg. A sínen hatalmas hajó gördül be, rajta, akárcsak mélyen a háttérben, a fenékfalon levő korláton katonák, akik hangos szóval, díszlovésszel, zászlókkal köszöntik az ifjú párt. Az új színpad kivételes technikai adottságait használja ki Georgijevszki, amikor az első, sikertelen, hamis tanúskodás utánra kilátásba helyezett büntetés jelzésének szándékával a vizsgálobíró üzembe helyezi a sülyesztőt, amely a visszatérés minden reménye nélkül indul meg az áldozattal a szörnyű mélységbe. Félelmetes jelenet, amely azonban hatásosabb lenne, ha Fegyukin egyik pribékje nem állna az áldozat mellé és nem fojtaná meg a még aláereszkedő sülyesztőn. Így túl teatrális, enélkül döbbenetes lenne. Ljubisa Georgijevszki munkáját lényegesen megnehezítette, hogy kimondottan szerény képességű

színészi gárdával kellett dolgoznia és nemigen számíthatott a színészi erő és jelenlét feszültséget teremtő és fokozó többletére. Ezért igyekezett minden jelenetet maximálisan megszerkeszteni, a petrográdi vagy a davosi szalon esetében a ruhák megválogatásával és a színeket hangsúlyozó fénybeállítással próbálta azt az atmoszférát megteremteni, amihez színészei nemigen nyújtottak segítséget. A vizsgálóbírónál játszódó kamarajelenetekben azonban a rendező lehetőségei lényegesen redukálódtak, ezért ezek már kevésbé hatásosak, kevésbé megrázóak, mint az említett monumentális — vagy tömegepipizódok. A hamis tanúskodást vállaló szerecsétlenekkel való szembesítés, a tanúk kegyetlen kivégzése vagy Novszkij és Fegyukin „birkózása” sokkal kevésbé sikerült drámaira, mint ahogy ezt a helyzet eleve feltételeznék, vagy ahogy a novellából drámát író Danilo Kiš szándékából következnek. Ezzel magyarázható, hogy míg az író a kihagyott konfliktust szerette volna erőteljes drámába önteni, az előadásban viszont, a színészek erőtlensége folytán, az ember megsemmisítésére törő hatalmas gépezet, az elveszettséget sugalló tágasság és történetesen arra vállalkozott volna, hogy kamaradramaként jelenítse meg Kiš művét, ami kiváló színészekkel szintén elképzelhető, akkor most egy remek novella teljes színpadi csődjéről kellene tudósítanunk.

### A-MOLL MISE

A Ljubisa Georgijevszki rendezte zenecai előadáshoz néhány szempontból hasonlítható a ljubljanoi Ifjúsági Színház A-moll mise című előadása, melyet Ljubiša Ristić rendezett. Mindkét színpadi vállalkozás Danilo Kiš Borisz Davidovics síremléke című novelláját használja fel. Mivel mindkét rendező kivételes színpadi invencióval bíró színházi alkotó, sajátos színpadi formát is teremtettek, szerkesztettek, a „bolsevik Hamlet” egész századunkon vörös fonálként végigvonuló drámai története köré. A két rendezés között azonban lényeges különbség is van. Georgijevszkitől eltérően Ristić nem csak rendezője, hanem szerzője is az előadásnak: Borisz Davidovics történetét más szerzők — Lenin, Trockij, K. Zetkin, Kolontaj, Mihail Bakunin, Steiner, Goldman, Thomas Mann, Mallatest, Kropotkin, Proudhon, Berkman, Majakovszkij, Burljuk, Hlebnikov — szövegeivel építette körül. A novellából nem drámát formált, hanem esszét, s ehhez talált megfelelő színpadi formát, amely alapján az *A-moll mise*, bár ahogy beszámolójában Stamenković

Ljubiša Ristić: A-moll mise, Szlovén Ifjúsági Színház, Ljubljana, rendező és díszlettervező: Ljubiša Ristić, jelmeztervező: Doris Kristić, szereplők: Milena Grm, Mina Jeraj, Draga Potočnjak, Marinka Štern, Majolka Šuklje, Damjana Černe, Maja Blagovič, Saša Pavček, Irena Varga, Olga Grad, Vladimir Jurc, Sandi Pavlin, Pavle Rakovec, Pavle Ravnohrib, Marko Mlačnik, Vojko Zidar, Niko Goršič.

megjegyezte, semmilyen közforgalomban levő színházi jelzővel nem illethető, legpontosabban mégis színpadi esszének nevezhető.

A rendező katalógusbeli nyilatkozatában olvasható, hogy az A-moll mise „bár színházban történik, mégsem színházi előadás. Célja nem az, hogy bárkit is felvidítson, vagy elszomorítson, bárkit is megvigasztaljon vagy kioktasson. Nem szórakoztat.” Azaz: színház, ott történik, de nem akar hagyományos értelemben színház lenni, nem akar kikapcsolni, átnevelni, megríkítani. Ennek bizonyítására fűzi hozzá, mintegy leszögezve a fenti antiszínházi gondolatot Ristić rendező: „Az A-moll misének nincs tartalma.” Hagyományos értelemben valóban nincs. Mert bár egy forradalmárról szól, de nem Borisz Davidovics és Fegyukin drámai gyomrozását látjuk, a feszültség inkább egy életrajz és a század történelmi, társadalmi, forradalmi mechanizmusa között alakul ki. Az előadás Borisz Davidovics története, de több, általánosabb is ennél. Bevezetőként halljuk Borisz Davidovicsnak a Kiš novellából ismert életrajzát. A nézőteret körülfogó színpadi emelvény különböző pontjain felhangzó adatok idővel egységes életrajzzá állnak ugyan össze, de mivel egyfelől a biográfia-felmondás szinte teljes sötétben zajlik, tehát mindegy, hogy ki mondja, másfelől viszont a későbbiek során tapasztaljuk, hogy nemcsak egy, hanem több Borisz Davidovics jelenik meg, — nyilvánvaló, hogy nem az életrajz szubjektuma, hanem a forradalmársors az érdekes, az emberek, akik Borisz Davidovicshoz hasonlóan végigverekedtek, végigszenvetdék, végigügyeskedték a század nagy forradalmát, de a forradalom utáni éveket, megpróbáltatásokat már nem sikerült átészelnük. Borisz Davidovics ennek az elképzelésnek megfelelően megsokszorozódva jelenik meg, egy sors, tragikus sors modelljévé alakul Ristić színpadán, ahol — mostmár teljes színházi világításban — hol előttünk, hol mögöttünk, hol jobbról vagy balról az életrajz, a modell adalékaként felvillan egy-egy epizód. Ezek hamisíthatatlan és jó színházi jelenetek —, a ljubljanaiak fegyelmezett és magas színvonalú tolmácsolásában —, de szemlélve őket mégsem gondolunk arra, hogy színházban ülünk. Nem azért, mert kényelmetlen a kifelületű, támlanélküli, sámliszerű ülőalkalmatosságokon gubbasztani két órányit, egyszerűen mert a vízkereszt, Borisz Davidovics születése, a kisfiú vesszejének körülmetélése, a több nyelven beszélő moszkvai rádió hírközlései, Trockij szónoklata, a kronstadti rádió tompított hangú híradása, a kongresszusi néma szónok — manipuláltságában — tragikomikus gesztikulálása színpadi jelenetből valósággá emelkednek: úgy érezzük a színpaddal körülölet nézőtéren ülve, hogy a történelemben ülünk, nyakig ülünk benne, hogy körülöttünk, a fejünk fölött viharzik át a század és ezt az érzésünket fokozza az a látszólagos hangzavar, amely az egyes szövegrészeket szlovén, orosz, német, angol, magyar nyelven történő felmondásából keveredik. Sajátos, modern, barokk tobzódású színház Ljubša Ristić előadása. A rendező színházi esszét ír, afféle holdkóros módjára, aki

nem törődik semmivel, csak a maga mondanivalójával, s ennek rendel alá mindent: szöveget, fényt, színt, színészt, nézőt.

Így csinál színházat, pedig nem színházcsinálás a célja.

### SZOMORÚ TÖRTÉNETEK KÉPEI

Az utolsó előadással a fesztiváli feszültség a kezdés szintjére süllyedt. Deana Leskovar Szomorú történetek képei című műve inkább képeskönyv, semmint drámai erejű alkotás, előadása is inkább a krónika hibáit, mint erőnyeit mutatja meg.

A szlavóniai Kromberg család félévszázados történetét írja meg Deana Leskovar három hosszú felvonásban, az első 1924-ben, a második 1943-ban, a harmadik pedig 1977-ben játszódik, anélkül, hogy az ostobán élni iszonyatán, az egymást pusztító gyűlöleten, a forrófejűségből adódó tragikus eseteken kívül bármi fontosat is közölne a Krombergekről, még kevésbé pedig arról a világról, amely a drámabeli család, a mi vidékünk, embereink felett elviharzott. Megtudjuk, hogy a testvérek utáltak, gyilkolták egymást, hogy a nők tüdővészben pusztultak el, hogy a háborúban egyesek az egyik, mások a másik oldalon álltak, hogy a szerelem erősebb a katonai fegyelemnél, hogy napjainkban különféle dekadens megnyilvánulások vannak stb. Csupa közhely, ami elképzelhető drámaepizódként, de ahhoz dráma kell, vezérelv, amely az epizódok kiválasztását indokoltá teszi. Dráma pedig nincs, csak kockákra töredezett krónikaanyag van, melytől nem lehet elvitatni bizonyos naturalizmust, de ez valóságnak is, drámának is elégtelen. Az első felvonásban még felismerhetők a kialakulható dráma körvonalai, de a második felvonás már háborús anekdotizmussá sekélyesül, a harmadik pedig szinte tüntet panelkorszerűségével, ürességével. Igaza van annak a kritikusnak aki szerint: „a szerző nem állóképekben gondolkodik, mégis állóképekbe kényszeríti a mondanivalóját”. És a belgrádi Atelje 212 előadását rendező Zoran Ratković hűségesen és meggondolatlanul átveszi az író állóképeit. Az előadás dramaturgiája pontosan rögzíti a nyitójeleket: Reggel. Ébrednek az emberek és az állatok. Köhögés, és énekszó. Egészségesek és betegek. Mennek a kútra mosakodni, teljesen felébredni. Befognak. Érződik az alkohol szaga, az állatok bűze. Az emberek meztláb járnak, a gyerekek sírnak és nem tudni miért. A kovácsműhelyben, az istállóban, az ágyban, a sírban látjuk a Krombergeket, akikről ha akarjuk elhisszük, de inkább nem, hogy a pusztítás démona szállta

Deana Leskovar: Szomorú történetek képei, Atelje 212, Belgrád, rendező: Zoran Ratković, díszlet: Todor Lalicki, jelmez: Olga Pavković, főbb szerepekben: Milutin Burković, Ljubisa Bačić, Ljiljana Krstić, Petar Božović, Bekim Fehmiu, Fedja Stojanović, Sonja Knežević, Mira Peić, Aleksandar Berček, Ljiljana Dragutinović, Gordana Kosanović, Vesna Pećanac, Aljoša Vučković, Đorđe Jelišić, Dara Džokić.

meg őket. Miért? Nem derül ki. Ha valaki Kromberg, annak eleve átkozottnak kell lennie. Érdekes, csak motíválatlan.

Egyetlen jelenete van az előadásnak, amely emlékezetes marad. A második felvonásban a fasiszták oldalán levő fiú egy piros almát ad az egyik Kromberg-lánynak ajándékba, ez továbbadja, majd néhány perc alatt többször is gazdát cserél a bűnös gyümölcs s végül visszakerül a Kromberg-lányhoz. Így jár kézről-kézre Krombergtől Krombergig a pusztító sors is ennél a drámabeli családnál, csakhogy míg az alma körforgásához elegendő a szemek, a kezek találkozása, a másik utáni vágy, a másik ámitása, a pusztításhoz motívumok kellenek. Ezek nincsenek. Színház sincs.

### *Vitáktól esztétika felé*

— A javasolt előadások — áll Vladimir Stamenković főszelektor jelentésében — sajátos fényben mutatják meg színjátszásunk jelenlegi állapotát, ez egyformán meglepetés lehet mind a közönségnek, mind a kritikának. Négy érdekes új művel és egy olyan színházi projekttel ismerkedhetnek meg, amelyre nem illenek a közforgalomban levő színházi jelzők. A Játékok továbbá kísérletet tesz a klasszikus műveket a jelenkori joguszláv színjátszás fővonulatába szervevesen integráló színpadi forma meghonosítására is. Ezenkívül pedig forma tekintetében az előadások legtöbbször az európai színjátszásban az elmúlt évtizedben robbanásszerűen bekövetkezett változásokat hozó nyílt alkotói hozzáállás hazai megnyilvánulásának is tekinthető.

Valóban, a műsor némi üregeisége ellenére állítható, hogy soha ennyire jogos magabiztossággal nem summázhatta beszámolóját Stamenković, mint az idén.

És — mégis, vagy pont a szelektori határozottság következményeként — soha ekkora vihart nem kavart az országos fesztivál, mint az idén.

Kezdődött azzal, hogy a főbizottság eredményt hitelesítő nyilvános értekezletén felvetették a legjobb előadás és a két legjobb rendezés érthetetlen módon történő szétválasztását ezen a zömmel rendezői előadásokból álló szemlén — emlékeztetőül: a legjobb előadás Cankar Szolgák-ja, rendező Dušan Jovanović, a két díjazott rendező pedig Ljubiša Georgijevszki és Zvone Šedlbauer! —, valamint a kritikusok fóruma által legmagasabb osztályzatot kapott A-moll mise egyértelmű és teljes mellőzése a díjlistáról. Folytatódott azzal, hogy ugyanezen az értekezleten Josip Vidmar akadémikus, a Sterija-játékok elnöke, elhatárolta magát a zsüri döntésétől, mondván, hogy a legjobb előadásért járó díjat azok ítélték oda a rendező által módosított Szolgáknak, akik nem ismerik Cankar életművét. Vidmar szerint megengedhetetlen, hogy rendező úgy bánjon egy Cankar-művel, ahogy Jovanović tette. Sajnos, Cankar halott és nem tiltakozhat. Ám ha Krleža-műhöz viszonyulna így a ren-

dező mindenképpen pórul járna. Az elnök élesen fogalmazott véleménynyilvánítására Kosta Spaić rendező, a zsüri elnöke reagált drámatörténelmi példák felvonultatásával. A Játékoknak szentelt esti tévébeszélgetésben tovább gyűrűztek a reagálások. Andrej Inkret, a zsüri szlovéniai tagjai — különben az első kritikus-díj tulajdonosa — sajnálatát fejezte ki, hogy a szerinte is nagyon értékes A-moll mise díj nélkül maradt; ezzel a bizottság kommunikációjában hangoztatott véleményazonosság vált kérdésessé. Ezután egymást érték a különféle, de kivétel nélkül éles hangú sajtóvélemények. Ezek vagy saját konzervatív ízlésüknek igazolást keresve a „nép hangját” vélték kihallani a hagyományt védő elnök sarkítottira fogalmazott megjegyzéséből, mint ahogy az újvidéki Dnevnik kritikusa tette, vagy elvetették Vidmar elnök véleményét, ahogy a Politikában megjelent kommentár írója tette, mondván, hogy „a tradicionalizmusnak arról a változatról van szó, amely a múlt megkövesedését szorgalmazza. Holott a hagyomány, kivált, amely haladónak minősíthető, ha így viszonyulunk hozzá, megszűnik serkentőnek lenni, poros múzeum lesz csak, kincseket rejtő trezorra hasonlít, ahonnan, hogy ne feledkezzünk meg róla, időnként előveszik és megmutatják a múltat. Ily módon a színház ahelyett, hogy az életé s a mindennapi harc központja lenne, megmarad, látszatnak, árnyékvilágnak”. A folytatás során — ide sorolható a belgrádi NIN néhány írása, amely a hagyomány átértelmezhetősége mellett érvel, — ismét nyilatkozott Vidmar elnök, most már „kulturális terroristáknak” bélyegezve a hagyomány gyalázóit. S nyilván nem ez az utolsó szó ebben a jugoszláv színházi viszonylatban nem mindennapi vitában, amely a fokozatos lehiggadás után majd talán felszínre hozza és megvizsgálja azokat a színházi, alkotói kérdéseket is, amelyeket a XXVI. Sterija Játékok műsora tett evidenssé.

A valóban szokatlan élességgel folyó vita lényegében ízlésháború, a színház szerepéről, feladatáról, ezzel együtt eszközeiről, művészi — s ettől nem független politikai — szabadságáról, olyan tényezőkről, amelyek egy korszerű színházszemlélet kialakulásának, egy modernebb — Stamenković európai jelleget említ — színházeszmény általánosabb elterjedésének sarkalatos pontjai.

A jugoszláv színház általában még közel sem olyan, amilyennek az idei Sterija Játékok négy legjobb előadása alapján gondolhatnánk, de — épp ezek az előadások jelzik — idővel felerősödhet (nem jelent kizárólagosságot!) ez a vonulata is színjátszásunknak. Ehhez azonban elengedhetetlenül szükséges a gyakorlat, hasonló előadások keletkezése, de az is, hogy elméleti síkon sor kerüljön a szükséges helyzetfelmérésre.

Igaza van Stamenkovićnak, hogy nem politikai, hanem inkább politikai színházról kell beszélni, mert ez a fogalom pontosabban fedti az emberi sorsokról szóló művek és előadások igazi jellegét: a politikumot megelőzően a felerősített társadalmi momentumok kapnak meghatározó szerepet, az egzisztenciális problematika politikussága a szemlélet élessé-

ge, ha nem lenne különös mellékszöngéje, azt mondhatnám pártossága folytán jut kifejezésre.

A színház vitatkozó szerepének hangsúlyossá válásával párhuzamosan változnia kell színházesztétikánknak is. Következésképp nemcsak dramaturgiai, szakmai kérdés, hogy elfogadjuk-e, a hagyományos szerkesztéssel egyenrangúnak tekintjük-e a módosult jelenetkezési eljárást, a filmszcenárium-szerű dramaturgiát, mert ez a megváltozott tartalmi és formai igényeket pontosabban kifejezheti, mert a nyílt szerkesztési formával, a jelenetekben, s nem felvonásokban történő gondolkodással ki-kerülhető a klasszikus drámaforma legvalóságellenesebb mozzanata — a konstruáltság, a forma törvényeihez való szigorú kötődéssel járó meszterkéltség, a bosszantó drámai véletlenek sora, melyektől a zárt szerkezet, éppen merevsége miatt, nem szabadulhat.

A dramaturgiai változással együtt jár a színpadi formanyelv átalakulása is. A kettő kölcsönösen feltételezi egymást. Sőt, a színészi játék jellegének a változása is elkerülhetetlenné válik ebben a színházban. Mind gyakrabban kerül lehetközelbe a néző és a színész, s ez nemcsak divat, bár sokszor nem több ennél, hanem többek között a tévé közvetlenségének, a képernyő közelképei hatásának felismerése és alkalmazása is. A színész nemcsak fizikailag kerül közelebb a nézőhöz, hanem gesztusai, szövegmondása tekintetében is, s ezért arra kényszerül, hogy feladja a hagyományos érzelmi töltetű szerepjátszó helyzetét, modorát. Nem játszani, hanem élni kell a szerepet, a lehető legtermészetesebben, mert a megváltozott dramaturgia ezt követeli tőle. Bár nagyon neobrechtiesen hangzik mindez, mégsem azonosítható a mereven értelmezett brechtianus elidegenítő színjátszással. Inkább a kettő, a hagyományos és a hideg brechti stílus keverékének kell tekinteni.

A dramaturgiai, színészi, rendezői eljárások módosulásával a színházhoz tartozó egyéb tényezők szintén változáson mennek át. A néző színházviszonyára már utaltam, de jelezni kell a kritikai terminológia átalakulásának szükségszerűségét is.

Minderről, s még sok mindenről beszélni kell. Egy új színházesztétika érdekében. Ennek jelentkezésére figyelmeztet az idei országos fesztivál.