

# IDEOLÓGIAI SZÍNHÁZ

TOMISLAV KETIG

Aki évről évre figyelemmel kísérte a jugoszláviai drámairodalmat, s akinek emellett jó az emlékezete is, az mindenképpen felfigyelt rá, hogy ebben az évadban olyan dolog történt, mely példátlanul áll a jugoszláv dramaturgia történetében. Az idei Színházi Játékokon a nagysikerű színpadi alkotások egész sorát vonultatták fel, társadalmunk pillanatnyi szellemi helyzetének valóban precíz és sokoldalú elemzéseit láthattuk. Meglepően magas osztályzatot érdemel a bemutatott művek dramaturgiai kiteljesítése is. Azonban drámairodalmunk európaiasodása — mind a művészi színvonal és az átütőbb siker, mind pedig a szerzők gondolatainak és gondolkodásmódjának mélysége szempontjából — nem valami autochton, véletlenszerű jelenség, hanem része annak a folyamatnak, mely ebben a vége felé járó évtizedben áthatja egész társadalmunkat, tehát következésképpen és szükségszerűen a művészetet is mint az aktív filozófiai és esztétikai viszonyulás kifejeződését az iránt a közeg iránt, melyben létrejön.

Ez a folyamat legelőször a költészetben jelentkezett (a kezdet: Miodrag Pavlović és Vasko Popa versei), majd a regényirodalomban (az első kísérlet — Vladan Desnica: *Téli nyaralás*). Ugyanakkor a képzőművészetekben is egész sor alkotó értékű magatartást hívott életre, a filmművészetben pedig teljesen megtörte a jeget, érvényt szerezvén a radikális kritikai realizmusnak, mely a művészet igazi viszonya a társadalomhoz.

A drámairodalomnak hosszabb utat kellett megtennie, míg eljutott zenitjéig. Nagyobb hagyományok híján olyan nyelvezettel élt, mely csak kétféle kifejezésmódot ismer a művészetben: vagy a narráció, vagy pedig a metafora eluralkodását. Az ötvenes évek első feléig írt és játszott darabok túlnyomó többsége romantikus vagy folklorisztikus jellegű volt. A kitűnő és egyúttal termékeny Krleža egyedül nem teremthette meg a polgári társadalom bírálatának hagyományát a drámairodalomban, mint ahogy Nušić sem a hiteles vigjátékét. A háborús évek eszerint nem hagytak maguk után káros következményeket. Ellenkezőleg. Soha annyi színpadi kísérlet nem volt, mint a háború után. Amde abban a korszakban, amikor a politikai lelkesedés és a jó szándék irodalma uralkodott, egy olyan sajátságos irodalmi műfaj, mint amilyen a dráma, a legkevésbé sem tűrhette a hitelesség hiányát és a „lakkozást”, a mítingelést és a vége-hossza nincs politikai monologizálást, s így esett, hogy a színházi előadások a Joakim Vujić korabeli

színház nivójára süllyedtek. A nézők számára ez elviselhetetlen, élvezhetetlen volt, mint minden nagyigényű dilettantizmus.

A közelmúltat jellemző színházi helyzethez képest tehát, ez a mai annál nagyobb ugrást jelent. Ha azonban elismerjük azt a tényt, hogy a drámairodalom lényegében az ember eszméinek és életének színpadi bemutatása, akkor a mi drámairodalmunk is a *Mennyei osztag* és Matković drámatrilógiája („Prométheusz”, „Héraklész” és „Akhileusz öröksége”) óta bizonyos társadalmi folyamatok előfutára, melyeket — mint minden gyors és ellentmondásos folyamatot — nehéz volt teljeségükben felölelni azoknak, akik sodrásukban éltek. A visszapillantás más képet ad. Megfosztja értékétől elégedetlenkedésünket, amivel saját fejlődésünket kísértük, mert a történelem értékskáláján csak a belső összehasonlítások érvényesek, tehát az *ettől — eddig*, semmi esetre sem a viszonylagosságok.

Ez az előfutárjelleg alapvető társadalmi ismérve mai drámairodalmunknak. Irodalomesztétikai jegye pedig a költőiségre való törekvés. Mintha nem volna érzékünk a velős angolszász mondat típus iránt. Csak itt-ott találkozunk vele, akkor is azoknál az íróknál, akik ennek az irodalomnak a fordításával foglalkoztak, s így megmaradt fülükben (pl. Šoljannál). Az a mondatfajta, amely nálunk divik, megtartja a színjáték mágiáját, de a természetes érintkezésmód helyett, a „magasröptű” társalgást ápolja a színen —, az olyan párbeszédet, melyben nem élő alakok társalognak, hanem intellektuális esszenciájuk.

A rendelkezésünkre álló, még nem teljes adatok szerint mai jugoszláv szerzők körülbelül ötszáz műve került színre a háború után. Ha ehhez hozzáadjuk a rádió- és tv-játékokat, márpedig ide kell számítanunk, mert irodalmi és társadalmi szempontból jó néhány értékes szöveg van közöttük, ez a szám megkétszereződik.

Azonban az ötszáz színdarab közül alig húszegynéhány bírja el a szigorúbb mérceét. Ez bizony kevésnek látszik, de hát a mennyiség és a minőség mindig is két különböző, egymástól független, noha egyidejű jelenség volt irodalmunkban, úgyhogy míg a „tömegmunka” drámairodalomban a legnagyobb eszmei és formai anakronizmus uralkodik, az elit-dráma megtartja élen járó szerepét az adott milióban.

Ez a vezető drámairodalom, legjobb pillanataiban, mindig politikailag elkötelezett volt. Amikor azt mondom, „politikailag”, a társadalmi elkötelezettség valamennyi változatára gondolok, de különösen kettőre: a társadalombírálatra és a nemzeti keretekben való érvényesülésre a történelmi és kulturális értékek kritériumainak mai fokán. Ez a megszorítás azért lényeges, mert az utóbbi időben a *politika* fogalmának olyan értelmezése gyökeresedett meg, mely azt valamely adott társadalom éppen időszerű ideológiai gyakorlatára szűkíti. Pedig a politika valójában a belső és külső viszonyok összessége a közösségben, illetve más közösségek iránt.

Az elkötelezettség első változata régebbi jelenség. Legjobb drámáinknak nagy része ide sorolható. A másik változat (mely ugyancsak ennek az egész problémának a kapcsán került terítékre) csak nemrég bukkant fel. Itt-ott találkozunk már vele Borislav Mihajlović *Banović Strahinja* c. drámájában, az idei Színházi Játékokon pedig Neđeljko Fabrio *Reformátorok* és Miroslav Jančić *A bosnyák király* c. drámája képviselte.

A színpadról való társadalombírálatnak kétféle módját különböztetjük meg. Ha a bírálat tárgya általánosabb értelmű erkölcsi, eszmei

vagy bölcséletelméleti probléma volt, a cselekményt valamely régebbi történelmi keretbe ágyazták a szerzők. Mivel ezek a szituációk közismertek, s egyes részletekben vagy teljességükben alkalmasak a mai jelenségekkel való azonosításra, a kiválasztott helyzetek biztosították az eszmecsere tisztaságát, ami korunk tisztavirág-életű jelenségeinek tömkelegében lehetetlenné válik.

Ha azonban a dráma valamely konkrét társadalmi helyzetre vagy egészen új jelenségre alapoz, a cselekmény mai kerete nélkülözhetetlen.

Még manapság is nehéz eldönteni (s talán soha nem is dől el), melyik eljárás az előnyösebb. Itt emlékeztetnünk kell arra, hogy a kor szempontjából, melyben íródott, Shakespeare *Julius Caesar*-jában Antonius beszédének a halott Caesar fölött semmivel sem kisebb az irodalmi és társadalmi értéke, mint Wolsey monológjának ugyancsak Shakespeare *VIII. Henrik*-ében annak ellenére, hogy a nagy angol drámaíró kortársait Caesar halálától tizenhat és fél évszázad választotta el, VIII. Henrik korától pedig csak ötven év.

Társadalmunk demokratizálódásának üteme azonos a kritikai hang erősödésével és azzal a tempóval, ahogyan áthatja az élet összes szféráit. Az út, amely Matković „antik” ciklusától Šoljan *Galilei mennybemenetel*éig vezet, éppoly jellemző, mint a Lebović—Obrenović *Mennyei osztag*ától a Kozak *Kongresszus* c. drámájáig vezető út. Kezdetben ez még csak egy általános értelmű humanista vízió, reménnyel átszőtt párbeszéd egy jobb világ érdekében, melyben az erkölcs nem lesz konvenciók gyűjteménye, hanem természetes magatartás, kezdetben még csak helyel-közzel jelentkező apró kétely és zsémbes elégedetlenkedés a dolgok rendjével és a viszonyok alakulásával. Az út másik vége azonban minden létező kíméletlen bírálatába torkollik (mely kifejezést nem ok nélkül hangoztatják ifjú marxistáink).

De nem csupán a demokratizálódás folyamata teremtett kedvező feltételeket ehhez a fokozatos fejlődéshez, mely a vidékiességtől a korszerű felé tart. Az írók egy olyan társadalomban éltek, melynek — igaz — megvoltak a maga meghatározott általános politikai és szociális jegyei, de amelynek rétegződését és belső ellentmondásait elrejtette a hamis egyöntetűség spanyolfala, a személyes érték pedig ki volt egyenlítve annak a tisztségnek a társadalmi értékével, melyet az adott egyén a közösség szervezeti hierarchiájában betöltött. Erőteljes polarizációnak, eszmei pálfordulónak kellett bekövetkeznie, hogy a szocializmust olyan társadalmi rendnek kezdjék felfogni, mely a dialektika ugyanazon törvényeinek van alávetve, mint bármelyik más, szervezett társadalom, és hogy az eszmék viszonylagos tartóssága tekintetében az egyéntől még kevésbé tartós eszmei és erkölcsi ortodoxiát remélhetünk. Manapság már nem ütközik nehézségekbe az erre a korszakra és társadalomra jellemző figurák egész sorának irodalmi megformálása, ami — bizony — hosszú ideig igen fogós volt.

Ez az irodalmi-társadalmi párhuzamosság egyúttal a modern társadalmi struktúra megérését jelenti, és azt, hogy a jugoszláv Weltanschauung és a délszláv műveltségek bekapcsolódnak a modern világ kulturális vérkeringésébe. A társadalomfejlődés e rendkívül érdekes útjának megrajzolását azonban átengedem a szociológusoknak. Én csak drámairodalmunk egyébként nem kevésbé szemléletes fejlődésútjánál

időznék tovább. Az eddig elmondottakra azért volt itt szükség, hogy elkerüljük a szükségtelen kitérőket.

Bizonyos álláspontokat, melyek ma a korszerű szocialista humanizmus alaptételei, valamikor nem így értékelték. A dogmatizmus merev, fekete-fehér logikája még a modern koegzisztencia alapelveit is burzsoá kozmopolitizmusnak bélyegezte. A filozófia és az esztétika ez alantas rétegeiből keserves út vezetett felfelé. Amikor Matković megfogalmazta az emberiség axiómáit, az emberi szellem jövő építményének alapjait vetette meg. Ez az emberi szellem már felszabadult mind az osztályjelleg, mind pedig önnön primitivizmusának járma alól, és képes szembeszállni az anyag fétiseinek, e modern valláspótléknak támadásaival.

A drámák egész sora, mely ezután jelentkezett (Krlježa: *Areteus*, Velimir Lukić: *Osvald király hosszú élete*, Jovan Hristić: *Tiszta kezek* és elsősorban a *Savonarola*, Dominik Smole: *Antigoné* és Borislav Mihajlović: *Banović Strahinja*), mind támadás volt a társadalom felépítményének az emberi egyéniség felett gyakorolt terrorja ellen, harc az egyéniség elsődlegességéért a gyakorlattal szemben, ellenállás a technokratikus ökonomizmussal szemben, melynek kerekéi között őrlődtek az emberek, az eszmék, a dialektika —, és mindez a szervezettség adminisztráló eszménye nevében. S e szervezettség törvényei olyanok, hogy csak addig tanúsítanak türelmet az ember egyénisége, az erkölcs és általában az emberiség iránt, amíg útjaik nem keresztesződnek. De amikor ez bekövetkezik, attól a pillanattól fogva a barátság — „összeesküvés”, az emberi skrupulusok — „túlhaladott előítélet”, a szabadság — a helyeslés joga, a demokrácia — a tömegek megrendezett tapsa.

Az említett drámák az adott helyzettel való meg nem békélés dicsőítései. Mert a körülményeket, amelyek között játszódnak, a hatalom brutális diktatúrája, a hatalmi csúcsok gazdasági túlsúlya, az adminisztratív centralizmus vagy a tömegek nyárspolgári primitivizmusa jellemzi. E drámák avantgardizmusa abban lelhető fel, hogy létezik egy jobb konceptus, hogy a jövő olyan áhított képletei vannak jelen, amelyek az emberi faj tartós erkölcsi szabályainak és az egyenlő jogok meg társadalmi helyzet szintéziséből fakadnak.

Az embert leigázó hatalmat hívhatják akár Caius Anicius Severusnak, báró Van der Blootennek, vagy Kreontnak, vagy pápai kúriának, vagy akár a Jugovićok anyjának —, alapvető típusjegyeik azonosak, a szóban forgó drámák látszólagos anakronizmusa pedig nem más, mint egy mód annak a ténynek a bizonyítására, hogy a hatalom és a humanizmus az osztálytársadalom kialakulása óta mindig is szemben állt egymással, s hogy csak a formák változtak —, a lényeg maradt.

Ezeknek a drámáknak a hősei: harcosok, próféták és áldozatok. Mindig intellektüelek, s ez történelmileg hiteles és logikus is. A kollektív akció vagy a kollektív mártíromság csak azután következik, hogy az eszme a dolgok fennálló rendjével való összeütközésben elnyeri igazolását.

Az elemi emberi jogokról szóló drámákat olyan művek váltották fel, amelyek e kor és társadalom emberének némely sajátos jogával és dilemmájával foglalkoznak. Négyet közülük a korábbi Játékokon láttunk, kettőt pedig az idén. Ezeket a színpadi alkotásokat a következőképpen is csoportosíthatjuk:

1. A közvetlen társadalmi elemzés drámája (Primož Kozak: „Affér”, „Párbeszéd”, „Kongresszus”);
2. a háborús nemzedék drámája (Lebovič: „Mennyei osztag”, „Alleluja”, „Győzelem”);
3. a személyiség sérthetlensége próbájának drámája (Kole Csasule: „Vitel”);
4. a tragikus optimizmus drámája (Gregor Strniša: „Unicornis”);
5. az ortodox vizionárius drámája (Nedeljko Fabrio: „Reformátorok”);
6. a nemzeti dilemmák drámája (Miroslav Jančić: „A bosnyák király”).

Kozak és Lebovič koruk monumentális körképét festették meg. Velük ellentétben Csasule, Strniša, Fabrio és Jančić megkíséreltek egyes olyan kérdések mélyére hatolni, melyek korunk emberét nyugtalanítják.

Csasule például a forradalmár integritását vette górcső alá. A fogház és az ellenzéki nyomozó szerepeltetése itt jelkép, az emberi lélek megkísértéseinek látható megnyilvánulása. Csasule valójában azt a kérdést teszi fel, mi történik az emberrel, akinek legendás hősiessége lassan feloldódik az egyéniségnek a megalkuvások során át vezető fokozatos átalakulásában. Vajon a forradalmár hasznos tagja marad-e a társadalomnak akkor is, ha önmagát cáfolja meg? A szerző igenlően válaszol. A rossz elleni lázadás éppolyan haladásra serkentő erő, mint a jobb életre való törekvés. A visszahúzó erők tehát semmiképpen sem nyerhetik meg a csatát.

Ennek a történelmi tapasztalatokon alapuló logikai paradoxonnak, természetesen, megvannak az optimista bizonyítékot meghatározó összes jegyei, ha nagy egységekben, nagy távlatokban gondolkodunk. Ám teljesen tárgytalanná válik, ha az emberiség sorsát az egyén sorsán keresztül szemléljük, nem pedig megfordítva: az egyén sorsát az emberiség sorsának prizmáján át. Éppen ez az, ami lehetővé tette a civilizáció előrehaladását, a társadalmi evolúciót, csakhogy e grandiózus igazság odavetett vázlatán nem látszik azoknak a vére, verejtéke, kínja, akik (névtelenül vagy hősként, mindegy) feláldozták magukat (vagy feláldoztattak), akik tehát a végső számvetésben valami egyszerit, megismételhetlent adtak cserébe valami ideiglenesért.

Ugyanezt a logikát visszhangozza, noha diszkrétebben, poétikusabban, Gregor Strniša drámája is. Az isteni bárdnak itt is levágják a kezét, mellyel hangszerének húrjait pengette, és szerelmének sóhaja a máglya füstjébevész. Az optimizmus azonban mégis jelen van, amikor az erdő sötét mélyéből ismételt felhangzik az Egyszarvú erőtlenes rögása — a szabadság dala.

E nagy koncepciók sorához társul Fabrio protestáns tudósa: Matija Vlačić. Ő kiállta az összes megpróbáltatásokat, a jó és a gonosz kísértéseit egyaránt. És mindvégig következetes maradt, ellentétben Lutherrel és Melanchtonnal, nagy elődjével. De amikor a strasbourgi Szt. Tamás templom szószékéről elmondott megrázó prédikációját befejezte, hirtelen őt is olyan érzés fogta el, hogy egész életében valami olyasmit épített, amit időközben már le is romboltak az új kedvéért. És az ortodox hős a végén ott lebeg valami megfoghatatlan, metafizikus, légtelen térben, melyben mindenki mást hall, de őt már senki sem hallhatja.

Így lett a három problémából egyetlenegy, de amelyre háromféle

választ kapunk: Kole Csasule optimista, Gregor Strniša semlegesen egzakt és Nedjeljko Fabrio pesszimista választát.

De hát az ember, a társadalmi és történelmi szerepet viselő és távlatos, de egyéni sorsa szerint tragikus ember, végül is választani kénytelen.

Hogyan történhetik ez, *A bosnyák király* c. drámában láttuk. Jančić Tvrtko királya koronás intellektüel, aki négy évszázaddal előbbre látott kortársainál. Ez a király egy még mind vallási, mind pedig nemzeti szempontból meghatározatlan ország élén áll. A megoldás négy módja közül választhat, de ő egy ötödikkel kísérletezik, mely abból áll, hogy hagy mindent a régiben, maradjon a status quo. Mint minden döntés, mely valamit megszab, szükségszerűen magával hozza az ellenvéleményt, tehát ahelyett, hogy mindenkit élni engedünk — összeütközést, gyűlöletet, vérontást szül, a hatalmon lévők és leigázottak kettősségét eredményezi.

A népköltészetben, melyre ez a dráma kétségtelenül támaszkodik, gyakran találkozunk hasonló helyzetekkel. Rendesen úgy kerül sor rájuk, hogy az udvar legbefolyásosabb hatalmasságai, az egyházi mozgalmak vezetői között, akiket addig a király mint a legfőbb pártatlan tekintély tartott kordában, villongások törnek ki. A legfőbb tekintély bukásával azonban széthullanak a társadalom eresztékei, s olyan szemben álló erők szabadulnak fel, melyek vakon rohannak a tragikus összeütközés felé. Ez pedig csak teljes destrukcióval vagy valamelyik irányzat véres rémuralmával végződhet.

Jančićnál létezik ez a legfőbb tekintély, de csak addig, amíg egyik párt sem érzi magát elég erősnek a győzelemhez. Abban a pillanatban, amikor valamelyik párttűtő meggyőződik erejéről, a legfelsőbb tekintélyből csillogó díszlet lesz, mely mögött vak szenvedélyek sötét haragja fortyog. A következtetés világos: legfőbb tekintély nem is volt. Az csak hallgatólagosan elfogadott provizórium, az erőegyensúly jeleként.

A megoldás kulcsa tehát mégis az akcióban van, a passzív türelmeségen alapuló humánus társadalomról szóló elképzelés pedig tarthatatlan.

Ennél jóval nagyra törőbbek Lebović és Kozak vállalkozásai.

Lebović mai, neurozisos korunk kezdeteit kutatta, és az emberek magatartásában találta meg, akik a második világháború után szerepet cseréltek. Úgy vonult előttünk a „mennyei osztag”, mint az igazság rémséges filmje, melyben a koncentrációs táborok foglyai énjük legalsóbb régióiba szállanak alá. Mivel egész magatartásuk az elemi egzisztencia megmentésére összpontosult, tanúságot tettek egyéniségükről, s Lebović már akkor rámutatott egy lényeges igazságra: a gyávaság és a hősiesség, az árulás és a törhetetlenség közötti különbséget csupán a kitartás, az ellenállóképesség valamelyik fokozata határozza meg —, egy olyan helyzetben, melyet lehetetlen a békebeli erkölcs mércéivel mérni. Ennek a megállapításnak a helyességét már a ciklus következő drámája, az *Alleluja* is bizonyítja. Kiderül, hogy a leegyszerűsített elvek merev sablonjai alkalmatlanok az emberek közötti, érzelmileg átszőtt érintkezésre, aminek következményeképpen azok, akik a korábbi helyzetben esendőbbeknek mutatkoztak, most, bizonyos rejtett erényeik révén, eredményesebbek és emberibbek, mint a szegletes, kimért hőslelkek.

Még fontosabb azonban az a kérdés, hogy valójában ki a hős és ki a gyáva, ki a győző és ki a legyőzött.

A *Győzelem*ben, Lebović trilógiájának legutolsó és mindenképpen legjobb darabjában, igen érdekes és olykor meghökkentő válaszokkal találkozunk. A valamikori hullajelöltek mindegyike, miután a háború befejeztével visszakerült a többi ember közé, továbbra is magában hordja traumáit, és viselkedése is kiszámíthatatlan, túlzó, sőt hisztérikus. Ezek az emberek egyszerűen képtelenek visszazökkenni háború előtti, kevésbé ingerült testi-lelki mivoltukba. Ráadásul még az is sújtja őket, hogy csalatkoztak reményeikben, az önmagukba vetett hitükben, abban, hogy áldozatok nem volt hiábavaló —, mert íme, a látóhatáron a régi problémák sötétlenek, az új szeretet helyett új gyűlölet ébredzik, és a világ fegyverek fölött néz egymással farkasszemet. A hétköznapiak érzélgősségtől mentes logikája erősebb a legendáknál és az emlékműveknél, a valamikor ellenségesen szemben álló emberek pedig, önnön múltjuk hálójában vergődve, egy olyan társadalom látóterében egzisztálnak, mely társadalom lendületesen halad előre, a pacifizmus tanításának eleven szemléltetése gyanánt. Azok, akiknek igazságot szolgáltatottak, elnyerték, akik pedig még keresik, lehullanak a kor közömbösségének porába.

Primož Kozak olyan világot eleméz trilógiájában, amely egy humánus társadalmi rend létrehozásán fáradozik. Ámde ez a világ is a szabadság és az egyéniség hiányának kórjában szenved. A vezérek dogmáktól megittasult tudata gúzsba köti ezt a világot. Kozak a szocialista társadalom fejlődésében három döntő szakaszt lát. Ezek: a fegyveres forradalom, a tájékoztató irodás perek korszaka és az állami központi hatalom páncéltatának végleges levetkezése, amikor a szocializmus szabad embere az egyéni gondolatnyilvánítást követő és az öngazgatási elven alapuló együttműködést és kollektív akciót emeli piederstárla.

Kozak drámai művei talán a legkevésbé irodalom a szó szigorúan esztétikai értelmében. De vitathatatlanul ez a legidősebb, amit jugoszláv színpadon játszanak. Nem túl gazdag, nem tékozló, de azt, amit csinál, bámulatraméltó precizséggel csinálja. Az alakok, jellemek, az alapeszme, a dialógusok —, mind európai színvonalú jártasságról tesznek tanúságot, mentesek mindazoktól a sallangoktól, melyekben a polgári dráma annyira bővelkedik.

Kozak számára továbbá minden világos: az okok és okozatok, a következmények és a távlatok is. Minden ízében elkötelezett, és tudja, hova tartozik. Lévéen szüntelenül a legidősebb történések közép-pontjában, Kozaknál kifejlődött a jó diagnosztának az az érzéke, melylyel csilhatatlanul meg tudja állapítani, mi az, ami a haladást szolgálja, és mi az, ami visszahúz, hiszen a visszahúzás mindig jelen van az avantgarde regenerációjának folyamatában.

Ezeknek a legjobb és legjelentősebb háború utáni drámáinknak a tükrében szemlélve, megállapíthatjuk, hogy drámairodalmunk a társadalmilag angazsált irodalom minden jegyével rendelkezik. Helytelen az a meghatározás, melyet oly hatástkeltően röppentettek el az ideai Játékokon folytatott beszélgetésekben, hogy a politikai színpad feltörekvésének vagyunk tanúi.

Itt valójában egy problémákat feszegető, ideológiai színházfajtáról van szó, melynek Camus és Sartre (nem Brecht!) a teremtő atyja, és

amely azért terebélyesedhetett ki ilyen mértékben éppen nálunk, mert annyi éven át egyetlen társadalom sem tanúsított olyan lankadatlan és osztatlan érdeklődést jelene és jövője iránt, mint a miénk.

Napjaink kétségtelenül legfontosabb problémáinak lényege pedig nem más, mint az a törekvés, hogy megállapítsuk az egyén és a közösség helyes viszonyát, azt a viszonyt, amely legjobban megfelel mind az egyén, mind pedig az egész társadalom fejlődésének.

*Borbély János fordítása*