

A DRÁMAISÁG REHABILITÁLÁSA

Az a régi előítélet, amely szerint a drámaiság lényegében nem tartozik az irodalom, hanem csupán a színház fogalomkörébe, mindmáig alapvető tévedések továbbélését eredményezi. Ezek közül a legerőteljesebb és legtartósabb a következő: a *drámaiság a színház szinonimája* (a látványé, színpadé, rendezése). A drámaiság valójában színház-fölötti, színpad-fölötti, rendezés-fölötti kategória. Nem lehet eléggé határozottan küzdeni az idézett súlyos esztétikai tévedés ellen, amely megakadályozza vagy befolyásolja a drámaiságnak mint fogalomnak a meghatározását, és általában a színházi jelenség helyes elemzését. Az „előadás“ gondolatának túltengése, egyeduralma oly teljessé vált, hogy általában képtelenek vagyunk a *színház* (színpad, díszletek, rendezés, színészi játék) fogalmát elválasztani a *drámai szövegtől*, amely előfeltétele ennek az irodalmon kívüli és végső soron drámaiságon kívüli bonyolult felépítménynek. A színdarab természetesen kölcsönhatásban van a drámaisággal. Drámaiság azonban létezhet színdarab vagy színelőadás nélkül is; színdarab és előadás viszont nem jöhet létre a drámaiság ontologikus megléte nélkül.

A drámaiság lebecsülői — egyenlő mértékben — a színészek és az esztéták sorából kerülnek ki, a szerepek megfelelő elosztásával. A komédiásszemlélet a drámai szövegben csak alkalmat lát a mutatványra, tetszőleges szövegkönyvet. Minél lazább és szabadabb ez a szöveg (mint a *commedia dell'arte* esetében), annál becsebb, ugyanis több lehetőséget nyújt a rögtönzésre, tehát a színész egyénisége zavartalanul érvényesülhet. Ha maga a dráma szerzője nem színész vagy rendező (mint Molière), elveszti a színdarabbal kapcsolatos jogait, ezek a társulat tulajdonába mennek át. Sok esetben a szerző neve egészen máig ismeretlen maradt, olyannyira elhanyagolták a személyét. A spanyol *aranyszázad* terminológiája épp ezt a helyzetet fogalmazza meg: az *el autor* nem a színdarab szerzője, hanem a társulat rendezője és vezető színésze, aki — miután megvásárolta a színdarabot — azt tesz vele, amit akar. Tíz év múlva a szerzőnek fogalma sincs, mi történt az „ő“ alkotásával, amely teljesen kikerült ellenőrzése alól.

Ha valaki önálló irodalmi személyisége jogos védelmére kel, bajba jut. Racine-nal azért veszekedtek a színészek *Alexandre* című drámájának bemutatója alkalmából, mert... túl gyorsan nyomtatta ki a szöveget. A társulat úgy érezte, hogy megnyirbálták jogait, sőt „meglopták“. A XVIII. századi Angliában egyetlen színház történetet sem írtak. Megjelent azonban több színész élettörténete, bizonyítékaul annak, hogy a

színész a *res theatralis histrionica* főszereplője, alapeleme. Shakespeare sem igen törődött színdarabjai kinyomtatásával. Az első gyűjteményes kötet csupán halála után jelent meg, két barátja és színésztársa gondozásában (1623). Felfogása tehát nem a hivatásos „színpadi szerző“ felfogása volt.

A teoretikusok, akik a dráma lényegének elkülönítésére és meghatározására törekednek, a legkülsőségesebb, tehát azonnal érzékelhető aspektusból indulnak ki: a színházi előadásból. Az epika a közvetett beszédet használja, a szavakat teszi a dolgok helyébe, a dráma azonban a közvetlen beszédet, az „eredeti“ tárgyakat, a reális színpadi előadókat veszi igénybe. A reneszánsztól kezdve az egész bizonyítás vázlata azonos maradt. Dráma „a színház számára írt minden színdarab“, tehát „az a költemény, amelynek alanya színpadi cselekményben vesz részt“, vagyis előadják, nem elbeszéli. Ez a felfogás olyan mély gyökeret eresztett, hogy a Goethehez hasonló kifinomult elmék véleménye szerint is az egész költészet a dráma felé irányul, figyelembe véve az „azonos megjelenítést a reális és teljes jelenlét alakjában“. Íme az örökös tévedés, amelyet a „megjelenítés“ fogalmának kétértelmősége is táplál: irodalmi kép, mely a képzeletre hatva sugalmaz — azonnal érzékelhető színpadi kép. Mindkettő „megjelenít“, de egymástól merőben eltérő módszerekkel.

Ezek szerint a színpad és a színház művészete a színháznak teljesen alárendelt drámai költészet szükséges és nélkülözhetetlen járulékának számít. A német romantika előszeretettel hirdetett ilyen gondolatokat (Schleiermacher, W. Schlegel), amelyeket Hegel is átvett. Objektív oldalánál fogva a drámai költészet „igényli... a teljes színpadi kibontakozást“. Innen a következőket: „lényegében *drámai* az egyének szóbeli megnyilatkozása az érdekeikért vívott harcban és a jellemeik, szenvedélyeik közötti konfliktusban.“ A drámaiság tehát kifejezési *formává* redukálódik, bár a valóságban — amint látni fogjuk — szorosan összefügg a *tartalommal*. A „teatralitás“ nagyon sok modern híve, aki a „színházi emberek“ közül kerül ki (elméleti becsvágyú rendezők, sikeres színpadi szerzők, sztár-színészek, színháztudományi fakultások tanárai), nem képes felfogni, hogy drámaiság létezhet a színpadi effektusokon, a drámai fordulatokon, a tapsolásra hivatott közönségnek szánt előadáson kívül.

Feltétlenül szükség van arra, hogy a drámaiságot felszabadítsuk a színház és a teatralitás kizárólagosságának szorításából, önálló, kategóriaszerű méltóságának teljes elismerése révén. Ezért sürgősen el kell háritani két dráma-ellenes parazitafajta — a ripacskodás és az élet színháza — nyomását. Nagyon gyakran előfordul, különösen a színészek jóvoltából, hogy a színház hamis, mesterkelt, konvencionális, hitelét veszített művészetté válik. A drámai szöveg és a néző közé a látszat és a grimaszok, a maszkok és csalás nemegyszer elviselhetetlen fala ereszkedik. Ez a fő oka csaknem minden „bukás“-nak. De ugyanilyen mértékben semmisíti meg a drámai jelleget az ellenkező végtel, a színház áttétele az életbe, amikor „színházat játszunk“, pózolunk, szimulálunk, meghamisítjuk önünket, és a lét önző, kínosan ható komédiáisaivá válunk. A híres irodalmi megfogalmazás, „az élet színház“, részben éppen ezt a helyzetet idézi meg. Csakhogy az így értelmezett teatralitásnak nyilvánvalóan preesztétikus, elemi, sőt szubteatralis jellege van.

Már Arisztotelész lényeges különbséget látott a tragédia „önmagában

való“ és „a színpadi előadás prizmáján át“ történő megítélése, e két önállóan elkülönülő szempont között, amely elsősorban irodalmi mentalitású színpadi szerzőknél található meg gyakran. Schiller kijelentette a *Haramiák* előszavában, hogy számára közömbösek a drámai kompozíció törvényei és a színpad nyújtotta előnyök. Goethe megjegyezte Shakespeare-rel kapcsolatban, hogy költőként nagyobb volt, mint drámaíróként. Hegel maga is felismerte, hogy a színművészet „viszonylag független a költészettől“, tehát azt a fontos tény is, hogy az előadás külsőséges, mintegy véletlen járuléka a drámai szövegnek, ez ugyanis drámai marad attól függetlenül, hogy színpadra viszik-e vagy sem. Nem tagadható, hogy a színpad számos megkötést és igényt jelent be (a cselekmény felbontása és főleg szintetizálása; a témák, a szereplők és a megjeleníthető tárgyak korlátozása). A színpadra vitel azonban többé-kevésbé „véletlen“ társadalmi és statisztikai jelenség marad mindaddig, amíg senki sem cáfolja meg az írott színpadi mű létét és ugyanakkor életképességét mint „olvasott“ műfaj, mint irodalmi, sőt „belső“ színház; ezek mind hangsúlyozottan drámaiak az előadás zsarnoksága alóli felszabadulásuk ellenére, sőt gyakran éppen emiatt. Bármit állítanak is a „színház emberei“, a nagy drámaíró csaknem mindig tudatában volt független alkotói létének, az irodalmi szöveg bármilyen lehetséges „színpadi kísérletet“ megelőző önálló értékének.

Amíg „a színdarab szép és tetszetős kell hogy legyen, a színészek segítsége nélkül és az előadáson kívül is“ (Corneille), vannak „olyan művek, amelyeket szívesen olvasunk és képzelünk el, de színpadon teljesen másként hatnak, s ami olvasás közben elbűvölt, színpadon esetleg hatástalan lehet“ (Goethe); egész irodalma van az ilyen típusú előadásoknak. Ezért aligha lehet azt állítani, hogy a színházi előadás alapvető eleme, *sine qua non*ja a drámaiságnak. A színpadtól elválasztva, a drámaiság elsősorban az irodalmi szöveghez, „a dráma lényeges részé“-hez tartozik. A dráma nem téveszthető össze a színházzal. Ez az igazság azonban nem érvényesíthető más félreértések és előítéletek leküzdése előtt.

Az epikai-drámai hasonlóságok megléte semmiképpen sem teheti lehetővé a két alapvetően irodalmi helyzet asszimilálását, vagyis azt a tévedést, amelyet a *cselekmény* fogalmának hagyományos és önkényes szinonímiája táplál. Igaz, hogy mind a regény, mind a színdarab cselekményt idéz fel, amelyet mindkét esetben — a körülményektől függően — „intriká“-nak, „tárgy“-nak, „mesé“-nek neveznek. Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tény is, hogy vannak nagyon is drámai jellegű epikus művek (jó példa erre Caragiale); ebből következik színpadra alkalmazásuk lehetősége is. Bármely cselekménysorozat elbeszélhető vagy előadható.

A drámaiság más jellegű, a sajátosan epikustól eltérő típusú cselekményt feltételez. A különbség a két fogalom — *elbeszélés* (narráció), illetve (színpadi) *cselekmény* — hagyományos, mondhatni klasszikus ellentétéből is látható: narrációt akkor alkalmaz a színház, ha „a dolgok nem alakíthatók át színpadi cselekvéssé“. De ugyanakkor a tárgy természetétől függően a narráció maga is cselekményt képvisel. Ami nem jelenti azt, hogy egy színdarab összeállítható csupán narratív részekből, hiszen ezáltal hosszú szónoklatokból, kinyilatkoztatásokból állana, amelyeket a színészek mondanak a közönségnek. Éppen ezt a hibát kell elke-

rülni, vagyis mindazt, ami — Sébastien Mercier szerint — a regényre emlékeztet. Bár sok színdarabot cselekményességéért dicsérnek, nyilvánvaló, hogy az „epikus“ élvezet nem téveszthető össze a „drámai“ élvezettel. Az epikai hitelnek végül is más törvényei vannak, mint a drámainak.

Mindezek ellenére a cselekmény drámaisága nem határozható meg a színház funkciói és igényei függvényében. Két érv döntőnek látszik ebből a szempontból. Egyrészt: a tökéletesen előadható, de minden drámai feszültséget nélkülöző színdarabok nagy száma. Ezek cselekménye kuszált, kaotikus, kiszámíthatatlan, hiányzik belőlük a „tervszerűség“, a határozott célkitűzés. Ez különösen a reneszánsz színházra és a pásztor-dramákra érvényes, amelyekből hiányzik a feszültség és a konfliktus. Lényegük a narráció és a párbeszéd. Az „allegorikus“, „parabolikus“, modern színdarabokkal ugyanez a helyzet. Olyan előadásokat láthatunk, amelyek folyamán lényegében semmi sem történik: csupán szimbolikus gesztusokkal teletűzdelt és hangsúlyozott hosszú monológok hangzanak el. A *Godot-ra várva* című Beckett-darabban, Marin Sorescu *Jónásában* és sok más színdarabban nem a gyakorlatilag teljesen hiányzó cselekmény sugallja a drámai hatást.

Semmiképpen sem igaz, hogy a drámai cselekménynek feltétlenül láthatónak, megjelenítettnek s különösen epikai szempontból bonyolultnak kell lennie. Ellenkezőleg, az intrikák, kalandok, drámai fordulatok nagy száma a közepszerűség jele. Ezt a régi megállapítást joggal helyezi előtérbe minálunk Camil Petrescu. Ha a drámai helyzet csupán a „kaland“-tól függene, akkor a drámaiság köréből kimaradna az eszmék összecsapása, kimaradnának az erkölcsi feszültségek és ellentmondások, a belső konfliktusok és drámák. Ezek szerint megszűnne a drámaiság létének és elmélyülésének a lehetősége.

Még tévesebb a drámaiság meghatározása a *hősök* lététől függően, akik csak képviselői a drámaiságnak, nem pedig előfeltételei. A fontos és elmaradhatatlan hősről alkotott felfogás voltaképpen nem esztétikai eredetű. Maga Arisztotelész is elismeri, hogy „tragédia cselekmény nélkül nem létezhet, hősök nélkül azonban igen“, mert „a tragédia nem egyes emberek, hanem a tények és az élet utánzása“. A színész művészetének hosszú uralmi korszaka mégis az ellenkező felfogást erősítette; ez csak a XVIII. században vesztett hatásából, amikor a hangsúly az autarkikus szerepét vesztett hős társadalmi és erkölcsi jelentőségére tevődik át. Diderot így fogalmazta meg ezt a változást: „Eddig a színdarabban a jellem volt a fő tárgy, társadalmi helyzete csupán járulék; ma a helyzetnek kell fő tárggyá, a jellemnek pedig járulékossá lennie.“

A drámaiság nem függ a hősök lététől, tehát ezek *párbeszédétől* sem függhet. Vannak — reális vagy konvencionális — párbeszéddek a lírai költészetben, sőt olyan sajátos műfajok is, főleg a középkorban (romance, pastourelle, débat, contraste), amelyek csak párbeszédéken, érzelmek és vélemények ellentétén alapulnak. A modern szürrealizmus is azt hirdeti, hogy helyreállítja a párbeszéd abszolút igazságát, ami egyenlő a monológgal. A regény, akár klasszikus, akár „új“, még inkább él a párbeszéd-dél, a beszéltetéssel és azzal, amit „szubkonverzáció“-nak nevezünk. Tulajdonképpen minden párbeszédés szöveg színpadra vetíthető. De ne feledkezzünk meg az ellenkező esetről sem, azokról a színielőadásokról,

amelyek nem tartalmazznak semmilyen párbeszédet (pantomim, báb- és árnyjáték), különösen pedig a monodrámákról, melyek néha sokkal drámaibbak számtalan, párbeszédekből jól megkomponált színdarabnál (Wilde, néha pedig Shaw). A párbeszéd ugyanis kétségtelenül alkalmas ad a drámaiságra, de ennek nem oka.

A színházi jelleg zsarnokságától megszabadulva, a drámaiság feltárja igazi lényét: ez a *konfliktus*. A hagyományos doktrína ez esetben is csak a drámában, illetve a drámai műfaj egészében fedezi fel a konfliktus meglétét. A valóságban a konfliktus nemcsak a színpad szűk dimenzióiban létezhet, hanem az egész irodalomban, sőt minden művészet tartalmában (vannak mélyen drámai festmények és zenei művek).

Hogy csupán az irodalmi eszmék körére szorítkozzunk: drámaiság jellemez minden ellentmondást, a konfliktust szülő hősök, helyzetek, eszmék bármilyen összecsapását, vagyis az irodalom bármely strukturális-dialektikus rétegét, legyen az lírai, epikai vagy drámai-színházi. A konfliktus-elmélet támadásakor különösen a konfliktus nélküli színdarabok példáját említik. Tagadhatatlanul vannak ilyenek is, ám a drámaiságtól mentes előadások nem jelentenek „drámát”. Ezek egyszerűen színházi előadások, drámai jellegtől mentes művek, mint például Thornton Wilder *A mi kis városunkja*.

Bármely drámai konfliktus bizonyos számú alkotóelemet feltételez; ezek közül a legfontosabb két vagy több *ellentétes erő* jelentkezése *elleneséges viszonyban*, egy *akció—reakció* rendszer keretében. A drámaiság szükségszerűen feltételezi a polemikus összecsapást, a „harcot”. Ahol nincs — lappangó vagy felszínre jutó — ellentét, ott drámaiság sem lehet jelen.

Az ellentétes erők közé bizonyos *akadály, sorompó, ellenállás* ékelődik: egy erősebb akarat, egy vagy több magasabb rendű gondolat vagy motiváció, nehezen leküzdhető okság. A tettek útjában álló meg nem felelés, harmóniahány, nehézség, obstrukció mindig drámai jelleget kölcsönöz.

Az eredmény az *összeütközés, a sokk*, amelyet a *krízis* vagy *egyensúlyvesztés* szakasza követ. A drámaiság az összecsapásokból, szinttörésekből, helyzetfordulatokból, állapotmódosulásokból, a boldogság és boldogtalanság, győzelem és vereség, siker és kudarc váltakozásából származik.

Az elért hatás a belső vagy nyílt *feszültség*, amely kötelező módon megoldás felé mutat. A drámai helyzet a legsúlyosabb pillanatokban is feltételezi a megoldás lehetőségét, a zsákutcából való kijutás esélyét. Ha ez hiányzik, a drámaiság *tragikum*má változik. A két kategória különbsége éppen a konfliktus nyitottságában, illetve zártságában rejlik. Az önkéntes, energikus, kombattív s ezért mélyen humánus drámai mindig biztosít valamilyen esélyt, menekülési lehetőséget a hősnek. Reménye nem semmisül meg, szabadságától valójában nem fosztják meg. A fatális, elkerülhetetlen tragikum ezzel ellentétben menthetetlenül elítéli a hőst, aki áldozata a vak szükségszerűségnek, az abszurdum káoszának, a teljes ésszerűtlenségnek. A drámai ösztönöz, a tragikus lehangol. Végső elemzésben az egyik bátrító és hősi, a másik helyrehozhatatlan, katasztrofális.

A drámai *technika* lényeges eljárása az irodalomban tipikus eltávolodásból és objektívációból következik, amelyet a drámai műfaj jellegzetességéhez alkalmaztak. A drámai érzelem nem csupán elkerüli „a színházi illúzió“-t, ahogyan a régóta fenntartott elmélet hirdeti („a drámai művészet szándékosan becsap“), hanem ellenkezőleg, lehetetlenné teszi az olvasó vagy a néző áthelyeződését a színpadi helyzetbe. Amikor ez az azonosulás a valóságban bekövetkezik, akkor „hiszünk“ a hősök reális létében, szeretjük a „jókat“ és gyűlöljük a „gonoszokat“, közvetlenül részt veszünk összecsapásukban, létrejön a gyakorlati, lélektani, nem pedig a drámai érzelem. Nincs esztétikum-mentesebb, mint a közvetlen rokonszenvezés az esztétikai szemlélődés tárgyával, különösen a drámai előadással, amelynek sajátos befogadása szükségessé teszi annak a ténynek a világos tudatosulását, hogy előadással van dolgunk, tehát el kell kerülni mindenféle misztifikációt és illúziót. Nemcsak arról van szó, hogy a drámai érzelem feltételezi az előadás iránti hitetlenség önkéntes felfüggesztését, amint Charles Lamb állítja. Ha „önkéntes felfüggesztésről“ beszélhetünk, akkor ez éppen a „hitetlenségre“, a fikciónak valóságként való elfogadására vonatkozik. Tulajdonképpen nem az akarat lép közbe, hanem az esztétikai nevelés. Az igazi néző tudja, hogy színházban tartózkodik. Ebből több lényeges következtetés származik.

Alapvetően fontos a konvenció elfogadása, az illúziómentes álláspontra helyezkedés, a színpad és a tudati tükröződés közti távolság állandó megtartása. A közöny és nyugodt szemlélődés, az előadáshoz fűzött szabad reflexiók, az elemző eltávolodás pillanatai nélkül a jellegzetes drámai hatás lehetetlenné válik. Schiller szerint éppen ez volt a kórus szerepe az antik tragédiában: hogy időszakos közbelépései révén elválassza a reflexiót a cselekménytől, s ez utóbbinak így költői erőt kölcsönözzön. Lényegében minden esztétikai érzelem feltételezi az eltávolodást, a nem-részvételt, de a színpadon előadott drámai irodalom esetében a szemlélődő különleges, pótlólagos erőfeszítésére van szükség, ami a közönséges nézőnél nehezen érhető el.

Sok modern drámai szerző, amikor a nyilvánosság elé hozza eljárásait, „fogásait“, Pirandellohoz hasonlóan megmutatja, hogyan készül a dráma a néző szeme előtt (mint a *Hat szerep szerzőt keres* esetében), vagy amikor a brechti Verfremdungseffekthez folyamodik, ugyanazt a látszólag paradox magatartást ölti magára. Különösen az „eltávolodás“ elve, amely szokatlan eljárásokkal (a néző felvilágosítása, magyarázó feliratok) rontja a színpadi illúziót, a színházi előadás „háttérben maradásának“ hatékonyságát igazolja. Ez különösen érvényes abban az esetben, amikor a nézők kritikai magatartásának bátorítása a cél. A kiindulási pont nem mindig esztétikai, hanem ideológiai, kritikai, propagandisztikus, s ez is azt bizonyítja, hogy a néző szellemi függetlenségének támogatása valóban lehetséges.

A „drámai“ lappangó vagy nyílt állapotban mindnyájunkban megvan. Hogy magunkévá tehesük, saját fogalmainkra kell lefordítanunk, feltételezett résztvevőként kell megfigyelnünk önmagunkat. De éppen ez a viszonyulás elemzést, összehasonlítást, tehát újra önreflexiót igényel. A valóságban csupán a képzeletbeli és a valóságos én közötti állandó távolság megtartása révén érjük el az igazi drámai tudatosulás stádiumát.

Tehát nem a részvét, a borzalom és más érzelmek válnak drámaivá, hanem csakis a tőlük eltávolodott, reflexív magatartás.

A drámai hatást kiváltó és felerősítő eljárás még nyilvánvalóbb esztétikai struktúrát hoz felszínre. Mivel a cselekmény fontos követelménye a „meglepetés“, az események előreláthatatlan sorozata, a drámaiság sajátos formákban átveszi és továbbfejleszti ezt a szubsztrátumot, amelynek következtében a színdarab érdekes, vonzó, eredeti lesz, vagyis mindazokkal a klasszikus erényekkel rendelkezik, amelyek a „kíváncsiság“ felkeltésének szférájába tartoznak. Avantgarde jellege ellenére Antonin Artaud „kegyetlen színháza“ nem haladja meg ebben a vonatkozásban (meglepetés, drámai fordulatok) például Fontenelle programját, amely szerint a kíváncsiság felkeltésének egyik nagy titka a végkifejlés bizonytalansága. Itt a drámaiság egész történetének legnagyobb közhelelyével van dolgunk, a drámaiság ugyanis oksági összefüggéseket feltételez (a hagyományos sorrend szerint: bevezetés, bonyodalom, végkifejlés), de nem feltételezi az események előrelátható sorozatát. Mert ha már kezdettől adva lenne a megoldás (mint az epikus elbeszélés esetében), akkor megszűnne nemcsak az izgalom, hanem maga a színdarab-írás lehetősége is.

A drámaiság a megismerés felfüggesztését jelenti. Modern megfogalmazásban, a drámaiságot úgy is tekinthetjük, mint valamely szemantikai többértékűség, jelentészavar okozatát. Minden konfliktusnak több lehetséges „magyarázata“ van, a megoldás után pedig még több valószínű értelmezése. Tehát a *szimbolikus* jelleg világos esetéről van szó. Már Goethe megjegyezte, hogy bármely színdarabnak szimbolikusnak kell lennie, hogy drámai erényei lehessenek.

A drámai konfliktus *tipológiája* (ez nem tévesztendő össze a drámával, illetve a drámai műfajjal) ennek felosztásából, időben és térben való elhelyezkedéséből következik: a külsőtől a belső, a konkrétól az elvont felé. Bármely lehetséges konfliktus, amely a típusok egyikébe besorolható, drámai szituációt jelent; ezek száma gyakorlatilag végtelen. A lényeges tipológia azonban a következő: a növekvő bensőségessé válás és elvonatkoztatás rendjén fokozódó külső és belső konfliktusok tipológiája.

Az anti-irodalom jelenlegi elméletei ellenére sem beszélhetünk semmiképpen a dráma és a drámaiság válságáról, csupán a színházéről. A színház mindig válságba jut, amikor vitatkoznak róla, bírálják, tagadják hagyományos konvencióit és eljárásait, vagy amikor a teatralitás nyomasztóvá, kiábrándítóvá válik — mesterkéltsege, ripacs-jellege következtében. A romantikus, a naturalista, a „szabad“, a „kegyetlen“, a jelenlegi anti-színház a jogos lázadás ilyen momentumait jelenti. Ennek a tiltakozásnak azonban semmi köze a drámaisághoz, nem szüntetheti meg lényegét, maradandóságát és egyetemességét. Amint nem tűnhetnek el a konfliktusok, az ellentmondások, a válságok sem. Ezek örökérvényűek, mert az élet, a világegyetem törvényszerűségeihez tartoznak.