KÉKESI KUN ÁRPÁD

A RETORIKA SZÍNHÁZA, A SZÍNHÁZ RETORIKÁJA

THOMAS BERNHARD: RITTER, DENE, VOSS

A színházi kritika egyik alapvető dilemmája, hogy az előadás megtekintése során be-következő észlelő megértést rendszerint nem követi a reflektáló értelmezés, amely elvileg azonos a második olvasással, vagyis az előadás ismételt megtekintésével. A kritikus általában egyszeri élmény alapján ítél, de nem pusztán ez okozza, hogy a látottak értékelésétől nem lép tovább azok interpretációja felé. A befogadás aktusának egyszerisége nem gátolja az értelmezést, a lehetségesnek vélt konkretizációk utólagos olvasatát. A produkció másodszori megtekintésének leginkább az ellenőrzés vagy újabb szempontok keresése a célja, amit viszont kérdésessé tesz az a tény, hogy az előadás már nem ugyanaz. A kritikai praxis mindenható tisztelete hajlamossá tehet ugyan az „elkülönböződés" (egyébként érzékelhető) jelenségének elhanyagolására, de egyetlen szélsőséges eset is meggyőzhet arról, hogy valójában teljesen új színházi előadásszövegek létrejöttéről és a megközelítés erősen eltérő lehetőségeiről van szó. Jelen írás ezért az *olvashatóság* problémáját kívánja tematizálni a Bárka Színház különös figyelemre méltó Bernhard-bemutatója kapcsán, ugyanis a premier estéjén és az alig egy héttel azután látott két előadás jelentős játéknyelvi különbségekre hívta fel a figyelmet. Ha az észlelt változásokat nem kívánjuk szubjektív okokra, azaz a színészi készenlét ingadozásaira visszavezetni (hiszen így csak homályos feltételezésekre támaszkodnánk, ráadásul a kritikai szubsztancializmus hibájába esnénk), akkora jelentésképzés széttartó, nem pedig egymást erősítő feltételeinek problémájához juthatunk.

Bagossy László rendezése a pszichológiai realizmus azon eljárásmódján alapul, amely a dramatikus szöveg beszédaktusait a színészre vonatkozó vizuális jelek (mimika, gesztus, mozgás stb.) által próbálja motiválni. Ennek során a szituációk „kibontása" elvezet a figurák felépítéséig, az ő, viselkedésükkel adekvát megnyilatkozásaik teszik érthetővé, mondhatni, életszerűvé magát a szituációt. Akár a „lelki élet" feltérképezésétől érkezünk el a „konkrét fizikai cselekvésekig", akár vice versa, a cél mindig a „belső" és a „külső" közötti teljes megfelelés (ahogy ez a fordulat Sztanyiszlavszkij nevezetes két könyvé-ben is csak metodológiai és semmiképp sem paradigmatikus módosulást eredményez). Az életszerűség a realista színházi kód legfőbb konvenciója: a színészek úgy tesznek, „mintha" a mindennapi élet természetességével cselekednének a színpadon, a közönség pedig úgy, mintha" valós helyzeteket és alakokat figyelne. S mivel a korrekt naturalizmus (természetesség) egy áttetszőnek vélt szövetet hoz létre, mindig ott kísért benne az illúzió, hogy a történések indítékai és mozgatórugói láthatóvá tehetők, vagyis az élet mégiscsak belefoglalható egyetlen színpadi keretbe. A XX. századi teátrális nyelvet alapjaiban meghatározó (bár már a XIX. század második fele óta folyamatosan megtagadott) realista hagyomány valójában továbbviszi a „Bildungstheater" (a művelődés színháza) schilleri eszményét. A stilizáltság konvencióira építő *posztmodern* színházi korban (amin persze nem a posztmodern színházegyeduralma értendő) azonban a realizmus csupán olyan, elméleti és módszer-tani alapjaitól megfosztott eszköztárrá válik, amelynek egyes technikai megoldásai (gyakran sablonos paneljei) szabadon felhasználhatók, és a legkülönbözőbb hatáselemekkel variálhatók. Anakronisztikusnak tűnik minden olyan színpadi „nagy elbeszélés", amely meg sem kísérli bevonni a maga önmagára záródó univerzumába a befogadás és értelmezés jelenét, azaz pusztán a textusra (ez esetben mindegy, hogy a dramatikus vagy a színházi előadásszövegre) bízza a jelentést. Paradox módon mégis ezen előadások többsége bizonyul „üresnek", mivel a színpadra állítás aktusában való kérdező (vagyis ténylegesen egzisztenciális) érdekeltség látványos hiánya a befogadó szellemi involváltságának felfüggesztődéséhez vezet. *A Ritter, Dene, Voss* új bemutatója pedig szinte provokálja az értelemkonstitúció (ha tetszik, a „hol a jelentés?" tanárosan naiv) kérdésével való számvetést.

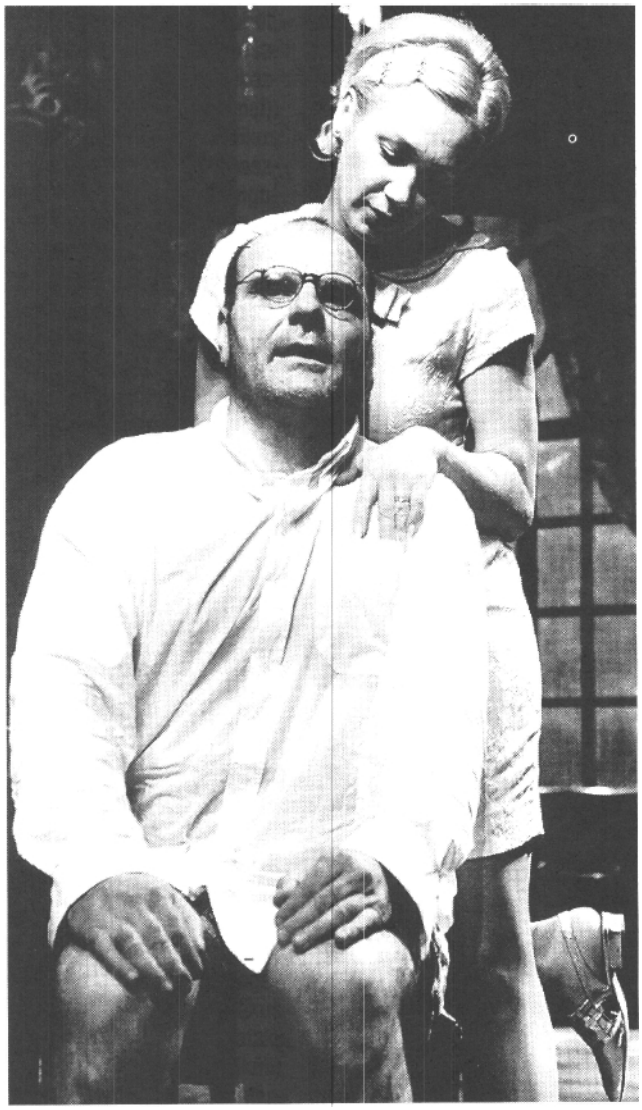
Az előadás szöveghű, ám ez jelen esetben nem is annyira a hazája iránti gyűlölete miatt hírhedtté vált szerző dramatikus szövegének pontos követését (Györffy Miklós fordításának helyenkénti átigazítását és az instrukciók apró eltérésekkel történő teljes megvalósítását) jelenti, mint inkább az abban működő retorikai potenciál színházi aktualizálását. Tudniillik a beszédet kísérő jelekhez hasonlóan erős hangsúlyt kap az a bernhardi nyelv, amelynek szintaktikai specifikumát az *adiectio* (ismétlés, halmozás) különféle alakzatainak számtalan variációja, valamint a *chiasmus* (két szó ellentétes szórendű, de szim-

Lázár Kati (Dene) és Udvaros Dorottya (Ritter)

metrikus elhelyezése) kitüntetett használata adja. Az utóbbi sajátosan szimmetrikus elrendezésének is sokféle változata lehetséges, például „az emberek természetesen azt állítják / hogy minden tébolydaigazgató őrült / az igazgatók őrültebbek mint a rájuk bízott páciensek / ezt mondogatják az emberek" típusú négy sorban a főmondat és a (tárgyi) alárendelő mellékmondat más szavakkal megismételve, szemantikailag tükörképszerű módon tér vissza. Az eredménye pedig olyan *circulus vitiosus,* amelyben jóformán ugyanazon dolgok keringenek végletekig fokozódva, tehát a szöveg valójában annak a zsákutcaszerű vagy határ menti helyzetnek a metaforája, amelyről Dene beszél: „mindig az őrület határán / ezt a határt sohasem átlépni! de mindig az őrület határán / ha elhagyjuk ezt a határvidéket / végünk van".

A verbális jelek chiasmusos szerkezete felfedezhető a világításban és a színészi játékban is. Az első másodpercekben erősödő fény az előadás végén bekövetkező lassú elsötétedésig egyenletesen éles marad, sőt a cezúrát jelentő szünet előtt és után sem változik, vagyis az első rész végén ugyanolyan „teljes" világosságra megy le a függöny, mint amilyenre a második rész elején felemelkedik. A figurák viselkedésében pedig megfigyelhető a rájuk jellemző állapotból történő indítás utáni elmozdulás, majd annak megismétlését (felerősítését) követően az eredeti állapotba való visszatérés. Ritter feltűnő passzivitása és unottsága például (Dene szurkáló megjegyzéseire vagy Voss gyanúsítgatására) hirtelen felháborodássá, majd néhány provokatív reakció után újra szenvtelenséggé és közönnyé változik. Továbbá Voss elhatalmasodó őrületét Dene növekvő apátiája ellenpontozza: míg az egyik egyre megdöbbentőbb módon reagál az otthon tapasztalt dolgokra, addig a másik (kezdeti lelkesedése után) egyre inkább beletörődni látszik abba, hogy fivére hazaérkezése pokollá tette az életüket, pontosabban érzékelhetővé tette számukra a már létező „Worringerpoklot". Az alakok megformálása tehát arra az *alak*zatra (I) épül, amelyet a retorikában gradatiónak (fokozásnak), illetve *catacosmesisnek* neveznek, ez a jelenség pedig arra az egyszerű, ám gyakran elfelejtett tényre figyelmeztet, hogy a színész nem azonosul egy (a játék előtt a szövegben már létező) figurával, tehát nem (több vagy kevesebb sikerrel) megjeleníti, hanem észlelhető és értelmezhető jelek sorával megformálja azt. Erre utalhat egyébként az is, hogy a darab három szereplőjének neve megegyezik az 1986-os salzburgi ősbemutató színészeinek vezetéknevével: (Ilse) Ritter, (Kirsten) Dene és (Gert) Voss, akik viszont mai magyar színpadon *szükségképpen* Udvaros (Dorottya), Lázár (Kati) és Kovács (Lajos) lesznek. Mégpedig nem azért, mert „önmagukat" játsszák el a színpadon (tehát mert Bernhard számukra írta a darabot, vagy mert egyéni élettapasztalataik pontosan találkoznak az „adott" szereppel), hanem mert a dramatikus szöveg nyelvi jeleit felhasználva ők hozzák létre a figurákat: a textuális értelmezés-ben konstruált metaforát ön-maguk metaforájával azonosítják, és ez a próbálkozás az, amit voltaképpen realista színészi játéknak hívunk.

Bagossy rendezése a dramatikus szöveg retorikai felépítését teszi láthatóvá a színházi előadásszöveg retorikájában, amennyiben az utóbbin a teátrális nyelvbe való teljes beleágyazottságot értjük. Ha pedig a két *eltérő* nyelv közötti „fordítás" ténye alapjaiban kérdő-jelezi meg az értelem, sőt az értelmezések azonosságát, akkor ugyanazon nyelv állandó (egyik estéről másikra történő) „fordításának" szükségessége is kétségessé teszi egy produkció különböző előadásainak egy-neműségét. *A Ritter, Dene, Voss* esetében egyébként a módosulásokra különleges lehetőséget ad a dramatikus szöveg, amelynek parataktikus (központozás nélküli) sorai számos módon interpretálhatók, és a színészi játék kontingenciájának (nem az improvizációnak, hanem a kimondás mikéntjének változtathatóságából adódó esetlegességnek) nyitnak teret. Az előadás egyik erénye pedig éppen az, hogy nem kísérli meg be-tömni a szöveg „fekete lyukait", sokkal inkább radikálisan kijátssza, sőt vizualizálja őket, hiszen a játéktéren egy nagy alapterületű ebédlő látható, meglehetősen realisztikus berendezéssel, ám minden tárgy és díszletelem (a tálalón, székeken, asztalokon túl az összes fal és virág is) koromfekete. Az irrealitás ebből adódó érzését csak erő-sítik (mondhatni, a Voss által emlegetett „geometriatébolyt" „szecessziós perverzitássá" változtatják) a díszlet finoman mesterkélt formái, vagyis az üvegezett kiugróval díszített, sokszögletű tér paravánszerű falai, illetve az ebédlőasztal fölött elhelyezkedő, négy vékony oszlopon álló kupola hullámos vonalai. Tehát az egyszerre illúziókeltő és -romboló, harmonikus és diszharmonikus díszlet (Bagossy Levente munkája) az arisztokrata kivitelezésű „Worringerpokol" metaforája, ugyanakkora realista játék ellenpontja: olyan, az előadás önreflexív horizontjába emelő kulissza, amelynek „idézőjelében" a realizmus is citátummá, felmondott közhellyé válik. A színészi játék arzenáljában ugyanis rengeteg olyan elem található, amely a játszó személyek színpadi metaforájához kapcsolható, és a befogadó emlékezetébe *idé*ződik. Ez esetben szokás az alakítás sematizmusáról beszélni, ami ebben az előadásban koránt-sem jelent negatívumot, hiszen a „Ritter, Dene, Voss egyenlő Udvaros, Lázár, Kovács" fent említett alaphelyzetéből következik. Tehát mindhárom színész többnyire olyan eszközökkel él, amelyek „egyéni kliséknek" nevezhetők, viszont ezek használata igen precízen megkomponált, és gyakran öniróniku.



Kovács Lajos (Voss) és Udvaros Dorottya

A premier estéjén a nővérek összetett kapcsolata lassú játéktempóban bontakozott ki, és felerősödtek a Ritter és Dene figuráját árnyaló apróbb mozzanatok. Ritter öltözéke hangsúlyozza a figura „nyáriruha-fetisizmusát", hiszen ezüstszínű cipőt és rövid ujjú, combtövéig érő, világoszöld ruhát visel, amelyet minden fölálláskor látványosan megigazít, de szembetűnnek még festett körmei és a nejlonharisnyája is. Dene ezzel szemben barackszínű kosztümöt és fekete cipőt hord. A jelmez (Földi Andrea munkája) tehát az egyik élvetegségét, illetve a másik ízléses konformizmusát emeli ki, míg az ékszereik: Ritter csillogó fejdísze, fülbevalója, karkötője és gyűrűi, valamint Dene aranybrossa és gyöngysora társadalmi helyzetükre utalnak. Hamar feltűnnek mindkettőjük alapmozdulatai: a Dene „edényfetisizmusából" következő precíz asztalterítés és a poharak tisztogatása, illetve Ritter újságolvasása, állandó cigarettázása és borivása. Az egyiket megfontolt rendcsinálás, a másikat magakellető semmittevés jellemzi. Az ellentmondó magatartás latens feszültséget teremt, amely az egymást hol finomabban, hol durvábban gúnyoló megjegyzésekben és utánzó gesztusokban egyre inkább explicitté válik. Párbeszédük lényegében monológok sorozata, hiszen a beszédpartner gyakran elmereng, és a beszélő inkább csak önmagának fogalmaz meg egyes (folyamatosan visszatérő) gondolatokat. Ha viszont reagálnak egymás kijelentéseire, akkora beszélgetés azonnal veszekedéssé fajul, a vád és önvád végletei váltakoznak a voltaképpeni alapállással, a gyilkos tekintetek közepette egymást finoman korholó észrevételek sorával. Különös hangsúlyt kap, hogy a két nővér josefstadti színésznő: Dene például valószínűleg a vak nő szerepét próbálgatja, amikor Ritter egyik kifakadása közben dudorászva, teljes közönnyel a semmibe bámul és tapogatózik. Továbbá egy-egy hosszabb szövegrésznél a kifejezés mikéntje az igazán figyelem-felhívó, hiszen Udvaros Dorottya túlzó, de plasztikusan finom test-mozgással, ripacs gesztusokkal és vigyorgással beszél Dene és Voss ambivalens viszonyáról, Lázár Kati pedig egy helyben ülve ecseteli Voss hazajövetelét a Steinhofból, közben pedig a szelíd és szeretet-teljes leírás, a komikus utánzás és a kétségbeesett sírás pólusai között ingadozik. Amikor egymást mint színésznőt versengve dicsérik, erőteljesen játékba hozzák a ró-luk mint „reprezentációs elemek-ről" alkotott képet is: Udvaros képmutatóan kedveskedő, Lázár pedig hétköznapian egyszerű beszédmódban magasztalja a másik nagyságát és önmaga kisszerűségét.

A második felvonás nem módosítja alapvetően, legfeljebb radikalizálja a „Ludwig-komplexusban" szenvedő két nővér viszonyát, amennyi-ben már nem is nagyon szólnak egymáshoz, csak testnyelvi jelekkel reagálnak a másik magatartására. Ritter dühösen figyeli, ahogy Dene egyre több húst és mártást szed Vossnak, majd hátat is fordít neki. Rendre eltolja magától érintetlen tányérját, iszik és dohányzik, sőt csak akkor kezd el nassolni a zöldségestálból, amikor Voss nagy nehezen hozzáfog az evéshez. Dene idegesen tekinget az evést megtagadó húga felé, majd az első adandó alkalommal elviszi előle a borosüveget, aztán elhűlve nézi, amint Ritter (bosszúból?) agyonszeleteli a süteményét, és a kiválogatott darabkákat az asztalra pöcköli. A figyelmét azonban főleg Voss köti le: evés közben némán sírva fakad, amikor az arról beszél, hogy csak pár napra jött haza, majd elégedetten mosolyog, amikor nekilát enni. A nővérek némileg zavartan és feszengve hallgatják, hogyan elmélkedik (a piszkosfehér nadrágot, zakót és hófehér inget viselő) Voss, aki kezdetben nemigen látszik őrültnek. Kovács Lajos ugyan emelt hangon és széles gesztusokkal beszél, ám nem ingerült: látszik, hogy bosszantja Dene állandó kínálgatása, de játékosan reagál rá. Az asztalfőnél magyarázva, kerek szemüvegét feltéve néha belehelyezkedik „a filozófus" (az „ellen-Kant") pózába: gyors (tételszerű) kijelentéseket és határozott distinkciókat tesz, vagy éppen csukott szemmel, ujjait egymáshoz dörzsölgetve próbál felidézni valamit. (Érdekes, hogy Ludwig keresztnevéről Wittgensteinre, világtól elzárt gerendaházáról Heideggerre, Cambridge-ben meg nem kapott doktorátusáról pedig akár Derridára is asszociálhatunk.) Jórészt „koncentrációs impotenciát" sugalló viselkedésében akkor következik be igazi fordulat, amikor Dene megemlíti Frege doktor nevét: egyre jobban belelovalja magát bizonyos helyzetekbe (például, hogy a szülők képével szemben kell helyet foglalnia, vagy hogy Dene elkészítette a kedvenc süteményét), magába tömi, majd kiköpi a kanonoklepényt, dühöngve lerántja az asztalterítőt, és kétségbeesetten az asztalba veri a fejét.

A harmadik felvonás díszletváltozása, az ebédlő balra történő elmozdítása az „eltolódás" tényén, azaz Voss kitörő őrületének alaphelyzetté válásán túl nyilvánvalóvá teszi a perspektívaváltást. Voss figuráját ugyanis egyre komikusabbnak látjuk, hiszen Kovács Lajos túlzó, már-már karikírozó hanghordozással és mozdulatokkal hajtogatja makacsul a fixa ideáit, és dacol a

Jelenet az előadásból
(Koncz Zsuzsa felvételei)

húgaival. Egyértelműen nevetséges, ahogy az ajtónál ordítva mondja Ritternek (ám valójában a kint tartózkodó Denének), hogy „Köztünk maradjon / Nem megyek Fregéhez", majd ezt nyomatékosítandó, felemel egy széket, és a padlóra ejti, vagy ahogy a kortárs festők szidása közben, kimeredő szemmel úgy ejti ki négyszer Goya nevét, mintha egy istenségről beszélne. Udvaros és Lázár testnyelvi jelei szintén szélsőségesek, hiszen Ritter enyhén részeg, beleesik a fotelba, és mindig leejti arany cigarettatárcáját, Dene pedig végig merev arccal, a történésekbe belefáradt tekintettel próbálja elsimítani az ellentéteket, miközben elhibázott kedveskedéseivel (például a gyapjú alsónadrágok behozatalával) egyre jobban felingerli Ludwigot. Ráadásul explicitté válik Ritter és Voss viszonyának erős erotikus töltése, egyrészt abban, ahogy a férfi kéjsóváran bámulja a cigaretta füstjére meredő, kacér testtartású nőt, másrészt amikor Ritter magához húzza és meg akarja csókolni a bátyját. Az előadás befejezése tulajdonképpen a befogadóban történik vagy történhet meg - hiszen az esős délutánról szóló fejtegetések semmiképp sem oldják fel vagy csengetik le a mindig pattanásig feszülő, ám valójában súlytalan helyzetek sorát -, akár egy negyedik felvonásnak (Ludwig távozását követően a két nővér újabb beszélgetésének) fikcionálása által. Ez ugyanis „teljessé" egészíti ki a csonka chiasmusra épülő dramatikus struktúrát, ahol a kezdeti kettősből hármas lesz, viszont az ismételt hármast nem követi a kettős visszatérése.

A másodjára látott előadásban a felgyorsított játéktempóban volt tapasztalható a legnagyobb különbség: a replikák szapora váltakozása és a szinte hadarva elmondott álmonológok felerősítették a nővérek durvaságát. Míg a premieren kisszerű civakodásukban végig érzékelhető maradt az arisztokrata kifinomultság, addig most a szinte elviselhetetlen feszültség egészen alpári hangon és vulgáris gesztusokkal kísérve tört felszínre. Ritter nyugtalansága idegességgé vált: Udvaros Dorottya folyamatosan belenyúlta mártásba, kezére öntötte a bort, felborított egy széket, leejtette az ételt, lehamuzta az asztalterítőt, és kiégette a harisnyáját. Vossból nem pusztán „kibukott" az őrült, hanem megjelenésének első percétől fogva tébolyodottan viselkedett: (a sárgásbarna inget viselő!) Kovács Lajos szinte kereste a szavakat, azaz a gesztusai, amelyek egyáltalán nem álltak összhangban a kifejezés mikéntjével, előbbre jártak, mint maguk a kifejezései. Vagyis beszéde és cselekedetei teljes inkonzisztenciát mutattak, és ez Voss figurájának kiszámíthatatlanságát sugallta, szemben az első előadással, ahol hirtelen vált félelmetessé, illetve valóban végletes viselkedésűvé, ami pedig a kétszer is elhangzó „Értelmet adni az életnek" kijelentést tette roppant súlyossá, mondhatni, tragikussá. Továbbá Dene figurájában megjelent a düh, ami jól látszott abból, ahogy Ritter elvétéseire reagált, elhessegette a cigarettája füstjét, vagy csitítani próbálta, hogy ne uszítsa Ludwigot. Lázár Kati hangja többször torzult rekedtes kiabálássá, a nyelvrák örökletességének gondolatát elutasító Ritternek például úgy vágta oda a „De igen" választ, mint egy pofont. Denében tehát megnőtt a mániákusság, Ritterben pedig az élvetegség. Amikor az előbbi Voss meztelen testének látványáról beszélt, akkor az utóbbi tekintetéből az első előadásban inkább féltékenység, a másodikban pedig mohó sóvárgás volt „kiolvasható", miközben perverznek nyilvánította a nővérét. Amikor pedig az őrjöngő Voss a portrékért küldte Rittert, a premieren a nő (részegségéből vagy sértődöttségéből adódóan) sírva ment ki az ebédlőből, egy hét múlva viszont durcás tekintettel, és később is szándékosan tüzelte Ludwig tombolását. Nem is beszélve arról, hogy a képet eleve Ludwig felé fordítva hozta be (míg Dene az első előadáshoz hasonlóan, háttal neki), és szinte várta, sőt kiprovokálta a felháborodott reakciót. Röviden: a premieren látható, pontosan felépített előadás később megtekintve (és most nem a minőségre utalva) *valóban* esetleges elemekkel teli, széteső előadássá változott. Különösen hangsúlyossá váltak az elhangzó színházi reflexiók, például Voss azon kijelentése, hogy „mikor egy színész beszél / állandóan úgy érzem / vulgáris a világ", nem hangzott nevetségesnek, sokkal inkább kíméletlenül önironikusnak.

A fent vázolt eltéréseket köznapi nyelven bakikként tartjuk számon, ami persze azt implikálja, hogy egy előzetesen rögzített megoldáshoz képest az adott kivitelezés hibásnak minősül. Annak számára viszont, aki csak egyszer (éppen akkor és ott) látja, ez olyan mozzanattá válik, amely egy értelmezés kiindulóvagy hivatkozási pontja lehet. Ha valaki nem olvasta Bernhard darabját, és *a Ritter, Dene, Voss* egyik korábbi előadását sem nézte még meg, akkora kép megfordításának Ritter részéről történő elmaradását (különösen azért, mert Kovács Lajos reagált rá) egyszerűen nem realizálja, és a Voss-szal való ellenkezés kihívó gesztusaként értelmezi, mivel ezt erősíti sok más, Udvaros Dorottya kapkodó játékából adódó mozzanat is. Ha viszont többször látjuk „ugyanazt" a produkciót, akkor sem ildomos a későbbi előadásokat az elsőhöz mérni (tehát az ahhoz való viszonyukat pozitívan vagy negatívan meghatározni), hiszen a színházi aktivitás ontológiai státusából következőleg, azok *szükségképpen* eltérnek egymástól. A különbség lehet jelentős vagy elenyésző, ám ez mit sem változtat azon, hogy minden este más színházi előadásszöveg születik, amely heterogén olvasatokat generálhat. Az értelemkonstitúció nehézségeit tehát nemcsak a dramatikus és a színházi előadásszöveg közötti transzformáció problematikussága, hanem az utóbbi textus öntranszformációs mechanizmusa, azaz rögzíthetetlensége is okozza. Bagossy László Bernhard-rendezése pedig azért *lehet* „spirituálisan ingerlő", mert magába építi és tapasztalhatóvá teszi azt az (egyeseknek banális, másoknak megbotránkoztató) felismerést, hogy jelentés voltaképpen *mindig* csak a különbözőségben képződik, azaz nem a textusban kínálja magát, hanem a kontextusra hagyatkozik. A produkcióval kongeniális recepció ténye pedig arra figyelmeztet, hogy (Paul de Mant parafrazeálva) inkább meg kell tanulnunk olvasni a képeket, mintsem elképzelni a jelentést.

Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss (Bárka Színház)
Fordította: Györffy Miklós. *Díszlet:* Bagossy Levente. *Jelmez:* Földi Andrea m.v. *Munkatárs:* Szilágyi Andor. *Rendező:* Bagossy László.
Szereplők: Kovács Lajos, Lázár Kati m. v., Udvaros Dorottya.

KOLTAI TAMÁS

ÁLOM A ZÚZDÁBAN

MADÁCH: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

Beke Sándor Tragédia-rendezésében egy kortársunk, Ádám álmodja vissza magát a Paradicsomba, „az emberélet útjának felén". Ez Ralf Langbacka *Peer Gyntjére* emlékeztet, amely a megvalósulatlan „császárságából" hazatérő Peer hajóútjával kezdődött. Madách drámai költeményét is utolérte a sorsa: értelmiségi válságdráma lett. Ha meggondoljuk, logikus: előbb-utóbb föl kell tenni magunknak a kérdést, miért élünk, mi a létezés értelme, de ahhoz, hogy ezt megkérdezhessük, bizonyos élettapasztalatra van szükségünk. Ebből következően egyrészt folytatódik a *Tragédia* elszakadása a kozmológiai erőviszonyok