

SÁNDOR L. ISTVÁN

Világbotrány

■ W - MUNKÁSCIRKUSZ ■

A Woyzeckkel azt valósította meg Schilling Árpád és a Krétakör Színház, amit a Nexxttel nem sikerült: felkavaró, indulatokat keltő, a nézőket erősen megosztó előadást hoztak létre. Legszívesebben azt mondanám, hogy botrányosat – de belátom, már nincs értelme e szónak: egy botrányos világban már semmi nem számít skandalumnak, legkevésbé az, ami a művészetben történik. És ez nemcsak a Nexxt, hanem bizonyos értelemben a Woyzeck által keltett hatást is korlátozza. Hiába felkavaró, amit a krétakörösök csinálnak, nem bolydul meg körülöttük a világ. Nemcsak rájuk nem figyelnek fel itthon igazán, hanem arra sem, amit világgá szeretnének üvöltetni.

teremti meg a néző számára. Mert hiába felkavaróak a Nexxt középpontjába állított két sorozatgyilkos brutális tettei, az ennek bemutatásához választott közeg (egy szó-rakoztató talk-show) eleve játékká (tehát fikcióvá) minősíti (vissza) mindazt, amit elkövettek. Az előadás ugyanis csak meg-idézni tudja a televízió – és a tömegmédiá – hatását, de – színház lévén – nem válhat azonossá vele. Épp az a kérdés nem merül fel az előadás közönségében, amivel a tévé-néző nap nap után szembetalálja magát: vajon a borzalmas valóságot közvetítik-e a kamerák, vagy annak csak elrettentő mását. Az előbbi azért felkavaró, mert szüntelenül azzal szembesít, hogy a rettenet valóban nap nap után megtörténik körülöttünk, az utóbbit viszont fikciós játékként fogadjuk, ami épp a valóság keltette szorongás kiélé-



„Munkásököl, vasököl”

Ezek a jobbára huszonéves fiatalok, akik a Krétakör Színházat alkotják, arra a világbotrányra, ami számukra a fiatalságukat jelenti, provokációval válaszolnak. És mert művészek, színházi provokációval: olyan előadás(oka)t készítenek, amelyek perben állnak a nálunk megszokott színházi formákkal, bevett színpadi eszközökkel, bejárattott nézői szokásokkal. És ezen igyekezetükben önmagukat sem kímélik: a Woyzeckben olyan teljesítményre kényszerítik saját magukat, amely messze túllép a színészet megszokott keretein. Mindez nemcsak a nézőknek jelent fokozott érzelmi próbatételt, hanem a játékosokra is igen kemény fizikai és lelki megterhelést ró.

Hogy a Nexxt nem keltett botrányt (azaz nem kavarta fel a magyar színház állóvizét), még magyarázható az előadás problémáival. A produkció ugyanis túl akart lépni a színházi fikció megszokott keretein, de végeredményben olyan formát választott, amely nem feltétlenül kelti a valóságérzetét. A televízió mint formai keretnek a bevonása épp az alkotói szándékkal ellentétes hatást váltott ki: a közelség, a személyes érintettség döbbenete helyett a nyugodt távolságtartás, a kívülről való szemlélődés lehetőségét

sének, feloldásának lehetőségét kínálja. A Nexxt valóság-paradoxona az, hogy az előbbi hatást célozta meg, és az utóbbit érte el. (A tömegmédiában szükségszerűen ösz-szecsúszó fikció és valóság – a még nem teljesen apatikussá vált nézőben – sajátos morális válságot idézhet elő. Ezt legadekvátábban Joel Schumacher *8 mm* című filmje dolgozta fel: a Nicholas Cage játszott a főhősnek egy filmfelvételtől kell kiderítenie, hogy a valóságot ábrázolja-e, vagy csupán egy megrendezett fikciót, azaz tényleg megerősöskolták és megölték-e a felvételen látható lányt, vagy mindez csak



Woyzeck: Nagy Zsolt

a szexuális perverzió kielégítésére gyártott „gyilok-pornó”, ahol nem folyik valóságos vér, mert az egész csupán az elborzasztó hatáskeltés kedvéért megrendezett látszat.)

A *Nexxt* által közvetített problémákat tehát – a paradox színházi forma miatt – a közönségnek nem kellett morális teherként magára vennie. A *Woyzeck* viszont olyan színházi formát használ, amely épp ettől a súlytól nem kíméli meg a nézőket. Schilling és társulata ezt azzal éri el, hogy visszatér a színházi fikció megszokott kereteihez, de ennek formáit a legszélsőségesebb pontokig próbálja szétfeszíteni. Újra klasszikus szövegekhez fordul – ahogy ezt a színházban megszoktuk –, s ezzel mintegy időben eltávolítja tőlünk a választott tárgyat. Azaz a ráismerés közvetlensége helyett a látottak ismét színházi jelzésként hatnak: a szimbolikus térben stilizált események zajlanak, amelyek a feldolgozott történetet nem aktualizálják, hanem ellenkezőleg: általánossá, szimbolikussá tágitják, s épp ezáltal, időtlenségük hangsúlyozásával teszik őket jelen idejűvé. Színházat nézünk tehát, de olyan színházat, amely nem engedi meg a nyugodt, távolságtartó szemlélődést, mert szüntelenül különféle érzelmi hatásokkal bombázza a nézőket. A színjátszás e lehetőségeit Schillingék megpróbálják a végsőkig kiaknázni ebben a *Woyzeck*-ben, amely – talán a *Nexxt* kudarcából is okulva – valóságosabb a valóságosnál: nemcsak tárgyhasználatában, anyagszerűségében, hanem testszerűségében is a színház legradikálisabb formáira utal. Döbbenetes akciókkal teli fizikai színházat látunk, amelyhez a színészek mindegyike a maga póre testi valóját, fizikai valóságát (s vélhetőleg az akciókban megtapasztalt fájdalmát) ajánlja fel alkotóelemként. Ezáltal az előadás elsősorban zsigeri élményeket vált ki a befogadókban is. Valami olyasmit, amire nézőként nem lehet egyértelműen reagálni: a Krétakör színpadi bátorsága elismerést, csodálatot kelt, kíméletlen tabudöntögetésük pedig – mindenkiből vérmérséklete szerinti – ellenérzést vált ki. (A kétfajta szélsőséges nézői reakciót a saját bőrömmön tapasztaltam: első megtekintésre indulatosan utasítottam el a produkciót, amelyet másodszori megnézésre elbűvölten, a székemhez szögezve figyeltem.)

Míndez azt jelenti, hogy a *Woyzeck* a Krétakör felfogásában elsősorban a zsigeri létezés drámája, az ösztönlét foglyaként élő szereplők tragédiája. Ennek megfelelően az előadás is elsősorban erős érzeteket közvetít, s nem egy pontosan artikulált történetet bont ki. Jogos tehát az előadás címe: jeleneteket látunk Büchner drámatörzskére nyomán, variációkat a *Woyzeck*-re, amelyekben az alkotók viszonylag szabadon bánnak az eredeti szöveggel, önálló víziót bontanak ki belőle, s nem a darab hagyományos interpretációját adják. Ezt jelzik a történetbe applikált József Attila-versek is, amelyek hol emblematisms idéztként hangoznak fel, hol megzenésítve (afféle drámai songokként), de előfordul az is, hogy jelenetek, sajátos drámai etűdök bomlanak ki belőlük. (Mint például a *Betlehemi királyoknak* a szentséggyalázás határát súroló interpretációjában, ahol is a férfiak okádvá mondják a szöveget, miközben Marie – a boldogságos kismama – magakellettő pározó pózban, a farát odatartva áll előttük.) Többnyire kamaszkorom kedvenc verseit hallom

viszont, azaz olyan szövegeket, amelyek elsősorban világfájdalmat, a valóság kelte szenvedélyes dühöt, cinizmussal kacérkodó világundort közvetítenek. Az egyik elhangzó József Attila-idézet akár az előadás mottója is lehetne: „Nagyon utálkozhatott az Isten, / Hogy ilyen csúnya planétát köpött...” Schilling és társulata a *Woyzeck*-ből is ennek a velejéig rohadt, végzetesen reménytelen világnak az állapotrajzát bontja ki.

A színpad rácsokkal körbezárt, homokkal borított színteret mutat, ha úgy tetszik, a József Attila-i létélmény vizuális metaforáját adja („Az ember végül homokos / szomorú, vizes síkra ér...”, „...mint a majom / rácsok közt le és föl, / vicsorgok és ugrándozom...”). A szereplők csakis ebben a térben létezhetnek, mintha eleve ide születtek volna. A „születéseket” ábrázolja is az előadás: Woyzeck (Nagy Zsolt) a föld alól bújik elő, Marie (Láng Annamária) egy benzines hordóból (meggyilkolása után Woyzeck majd ugyanide zárja őt vissza), a Kapitány (Terhes Sándor) egy fekete nejlon alól kerül elő (mintha egy hulla kelne új életre, s a borotválás valóban úgy hat itt, mintha halottmosdatás lenne), a Doktor egy, a mennyezetre felfüggesztett, hatalmas, vízzel telt műanyag zacskóból zuhan alá (amelyben csecsemőpózba görnyedve több mint félórát tölt el az előadás első részében). „Hétszer szüljön meg az anyád” – mondja (a születésmotívum fontosságát megerősítve) a Bolond (Sárosdi Lilla), az egyetlen kívülálló, az események hallgatag rezonőre, a szája homokkal teli, s miközben *A hetediket* mondja, hullik ki az ajkai közül a föld. Később, mikor a szegény gyerekről mesél, akinek nem volt se apja, se anyja, szappanbuborékok szállnak ki a szájából. A szereplők e szétpukkanó, illúzióvá foszló szépség és a földhöztapadt reménytelenség kettőségében élnek, rácsok közé szorítva, mintha számukra ezen kívül nem is létezne világ. Így végül csakis itt temethetik magukat a homok alá (több jelzés is utal az előadásban erre a gesztusra). A színpadi események ennek a keserű létállapotnak a megpróbáltatásait, illetve extrém játékait jelző különféle akciók. A kezdő képben Woyzeck és Marie homokot szór egy forgó betonkeverőbe, majd amikor kiöntik a képlékeny anyagot, egy betongöbre találnak benne (a munka gyümölcse?), amellyel – mintha a gyermekük lenne – kedves, önfelédtt játékba kezdenek egy pici műanyag kádban. Ezt a „paradicsomi” állapotot gyorsan széttöri a háttérből elhangzó trombitaszó: Woyzeck engedelmesen mosdatja a Kapitányt, később meg is eteti. Aztán fejen állva, egy-egy gyertya fényébe bámulva figyeli Andresszel a föld morajlását. Később a Doktor parancsára

körbefutja a teret, majd egy pléhbögrébe pisál, miközben többször is a fejéhez csapódik az a mennyezethez rögzített hatalmas gumiabroncs, amelyen a tehetetlen Kapitány trónol. Marie és Margret (Péterfy Borbála) pajzán dalocska kíséretében a nemi szervüket mossák épp a kádban, amikor meglátja őket a Tamburmajor (Csányi Sándor), aki lélegzetelállító akrobatikamutatóval a mennyezetről függeszkedik alá (akárcsak egy „férfi isten”), s ettől valóban ellenállhatatlanná válik. Később tüzet is fúj, aztán petróleummal locsolja le a testét, és felgyújtja magát, de Woyzeck elfújja a gyufa lángját. Ez ad ürügyet a Tamburmajornak ahhoz, hogy alaposan összeverje vetélytársát. Mindezt Marie a rácshoz lapulva, az egyik sarokba bújva figyeli. Ekkor már éles zsinag torzítja el Woyzeck arcát, „új embert” teremtő kísérletei közben a Doktor tekerte rá, most pedig arra biztatja kuncsaftját, hogy repüljön. A fiú szétárja a karját, miközben a Tamburmajor a megafonba bömböli a „munkásoköl, vasököl” punkszámmá torzított változatát.

Mindezek a példák azt jelzik, hogy a Krétakör nem vállalkozik hagyományos értelemben vett történetmesélésre, és az emberi motivációk kibontásánál, a sztori fordulatainak jelzésénél is fontosabbnak tartja a belőlük következő fizikai érzetek, illetve érzéki hatások közvetítését. Ez munkamódszerükből is következik: az előadás (akárcsak a *Kicsi* vagy a *Baal*) ismét improvizációk segítségével készült. A szereplők (a szöveget mintegy zárójelbe téve) különféle etűdöket készítettek a darab helyzeteire, játékokat, akciókat bontottak ki belőlük, azaz a szöveg mögöttesének megfejtése, a kontextuális összefüggések megteremtése helyett eleve abból indultak ki, hogy ők mire asszociálnak a darab kapcsán, illetve a saját testüket használva mit tudnak érzéki közvetlenséggel megjeleníteni belőle. A darab e fizikai feldolgozása egyrészt személyesebbé, másrészt elvontabbá tette az interpretációt. A dráma világának reprodukálása helyett analógiákat teremt a játék: nem *Woyzeck* társadalmi feltevélekkel magyarázható megpróbáltatásait ábrázolják, hanem a férfiak közötti státusküzdelmekben, illetve a férfiak és a nők közötti játszmákban mindenkor újratelemző megaláztatásokat jelzik. (Ez a fizikai színház egyetlen nagy problémát vet fel: nagyon kevés figyelem fordítódik a szövegmondásra, az akciók, a testi mutatványok elvonják az energiát a beszédől, s így gyakran nemcsak a Büchner-mondatok nem érthetőek, hanem a József Attila-verseket is pongyola artikulációval szólaltatják meg.)

A színészek által fellelt játékötleket Schilling Árpád dolgozta egységes szín-

padi vízióvá. Munkáját jól érzékelteti, ha összehasonlítjuk a zsámbéki munkabemutatót a Tháliában játszott végleges változattal. A jelenetek alapjául szolgáló fizikai akciókat szinte mindenhol megtartotta, de csupán alpanyagul szolgáltak számára: tagolta, új mozzanatokkal egészítette ki, motívumokkal dúsította fel őket. A háttérben továbbra is ott működnek energiaforrásként, a koncentrációt biztosító fizikai feladatként, de a jelenet centrumában már nem maga az akció áll. Míg Zsámbékon a vízzel telt gyermekkáddal való játékok töltötték ki az első jelenetet, a Tháliában ez egy több szinten építkező esemény sor egyik összetevőjévé vált. Míg Zsámbékon egy sodronyos katonai ágyon való ugrálás végigkísérte a Doktor és Woyzeck egyik jelenetét, a Tháliában ebből csak néhány hangsúlyos póz maradt meg, s a jelenetbe újabb motívumok kerültek, amelyek egyértelműen jelezték, hogy a Doktor cirkuszi kísérleteiben mégiscsak Woyzeck a „fogó ember”, aki megtartja a másikat életveszélyes mutatványai közben. De a hangulati különbségek is egyértelműen jelzik a rendezői szándékot: Zsámbékon egy sokféle hangulatot egyesítő, színes etűdsort láttunk, amelyben a játékoság volt a leghangsúlyosabb, s ez valami természetes, naiv bájt adott a produkciónak (annak ellenére, hogy ebből a változatból is egyértelmű volt, hogy a Krétakör a világ borzalmairól akar beszélni a *Woyzeck* kapcsán). A végleges változat jóval keményebb, kíméletet alig ismerő, drasztikusabb lett (amelyben legfeljebb csak némi cini-



Láng Annamária (Marie), Bánki Gergely (Doktor) és Terhes Sándor (Kapitány)

kus humor ellenpontozza a szörnyűségek ábrázolását). Érthető művészi döntés ez, amelyet azonban az összehasonlítási alappal rendelkező befogadó némileg fájlat: nem biztos, hogy csökkentené az előadás hatását, ha nem súlykolná minden egyes mozzanatával ennyire erősen a világ kegyetlenségét.

Schilling rendezése világosan megkülönbözteti a Büchner-darabot alkotó két réteget. A társadalmi közeget inkább csak jelzi, bár ezt rendkívül karakteres jelzésekkel teszi: a Kapitány lebénult testű figura, akit lényegében Woyzeck mozgat, hiszen főként az ő gondoskodása tartja életben a rajta élősködő hatalmat. A darab elementáris érzékiségében talán túlságosan is ideologikus ötlet testileg bénává tenni a Kapitányt, hatalmas kontrasztot teremtve ezzel az összes többi szereplő fizikai létformájához. Így az előadás eleve adottságként számol azzal, amit inkább kérdés tárgyává kéne tennie: ez a hatalom, ilyen béna, ennyire semmivel nem indokolható – mondja, ahelyett, hogy rákérdezne, hogy mi által van hatalma a Kapitánynak Woyzeck felett. Csak azáltal, hogy a felette? (De ugye béna ember nem lehet katona.) Vagy pusztán azáltal, hogy okosabb nála? Hasonlóképp karakteres (bár ugyanígy leegyszerűsítő) jelzéssel minősíti az előadás a Doktor figuráját is: ő visszafelé beszél (azaz kilégzés helyett belégzéssel képi a hangokat), ezáltal végtelenül debilnek hat az alakja. (Ezért nem ennyire egyszerű a képlet: az orvos nemcsak hülyeségeket beszél, hanem a modern tudomány paranoiás paradoxonait is nyilvánvalóvá teszi.)

A szerelmi (magánéleti) szálat viszont gyönyörűen bontja ki Schilling rendezése. Ezt a történetet végigmeséli az előadás, bár ebben szervezőelvként nem a motivációkra, hanem

a vizuális és tárgyi motívumokra hagyatkozik. Egyértelművé teszi, hogy Woyzeck a saját csapdájába hullik bele: „Nekünk, egyszerű népek, nincs erényünk, minket csak elfog a természet” – válaszolja büszkén a Kapitánynak, aki házasságon kívül született gyerekeire célozgat. Woyzeck azt állítja ezzel, hogy az ösztönös, természeti szinten megélt létezés ugyanolyan teljességet teremthet, mint ha az ember erkölcsi problémává tenné, és morális kötelességek közé zárná az életét. És a Marie-val való korábbi „paradicsomi” játéka érthetővé is teszi ezt az érzést. De ha nincs erkölcsi gát, az ösztön szabadon enged az újabb érzéki kihívásoknak. Ez történik Marie-val is, amikor találkozik a Tamburmajossal. Erre Schilling motívumismétléssel is ráerősít: Woyzeck és Marie szerelmeskedése ugyanolyan vad, érzéki vágytól hajtott, mint később a lány és a Tamburmajor szeretkezése. Itt viszont megjelenik a ruhatézés motívuma, ami majd az utolsó, a gyilkossági jelenetben teljesedik ki: Woyzeck letépi Marie ruháit, s amikor már ott fekszenek mindketten pőrén a pusztára földön, tulajdonképpen nemi erőszakot látunk gyilkosság helyett („Ölnek, ha nem ölelnek...”).

Bármekkora hiányérzetet hagy is bennem a „társadalmi szál” ábrázolása, az kétségtelen, hogy Schilling az előadás csúcspontján gyönyörűen kapcsolja össze a két réteget. Ugyanolyan szimultán játékokat látunk, mint annak idején a Stúdió K. előadásában: miközben a Kapitány megalázza Woyzecket, a Tamburmajor magáévá teszi Marie-t. A Krétakör előadásában azonban nem reális helyzetek bomlanak ki, hanem vizuális jelek: a Doktor vasat kezd el vágni a forgótárcsás géppel, Woyzeck pedig beáll a flexbe, a szikrák a háttára csapódnak. Közben a Tamburmajor slagot kap elő, s a fentről aláhulló vízzel lelocsolja, szinte teljesen eláztatja Marie-t. (Az ondó és a víz azonosítása egy későbbi jelenetben megismétlődik; a Kapitány a szájából vizet fröcsköl Margretre, aki erre tűzbe jön, követeli, hogy szeretkezzenek, de amikor felfogja, hogy a férfi impotens, előveszi a mellét, és megszoptatja őt.)

Ebben a fizikai színházban a szereplők is erőteljesebb testi jelzésekkel élnek. Nagy Zsolt Woyzeckje a megaláztatásokat néma méltósággal viselő figura, akinek engedelmes, de konok testébe mély emberi igazságok vannak zárva. Láng Annamária – miközben erős, koncentrált fizikai jelenlétre képes – sokat mutat meg Marie-nak a maga számára is érthetetlen érzelmi hullámzásából. Terhes Sándor lebénult testű Kapitánya a pusztára hangjával képes jellemezni az alakot. Csányi Sándor a jelenlétével képvisel erőt, s nem azért, hogy színészsé, érdekessé rajzolja a Tamburmajor figuráját. Bánki Gergely egyetlen markáns jelzéssel teremti meg a Doktor alakját.

Az előadás jó néhány problémáját fel lehetne vetni (leginkább azt, hogy miért torpan meg az első részben szépen elindított építkezés, s miért támad a második részben az az érzésünk, hogy egy helyben forog, nem mozdul előre a produkció), de az kétségtelen, hogy Schilling Árpád rendezésében erős képekkel teli, hatásos vízió született a *Woyzeck*-ből. Azon is érdemes vívódni, vitatkozni, hogy szabad-e ennyire kegyetlennek, ennyire színészt és nézőt próbálónak lennie a színháznak, mint amilyenek a Krétakör előadásai mutatják. De arról nem lehet nem tudomást venni, hogy ez a színház megszületett, létezik, és helyet követel magának a magyar színházi palettán.

W – MUNKÁSCIRKUSZ (a Krétakör Színház a Tháliában)

JELNETEK GEORG BÜCHNER *WOYZECK-TÖREDÉKEINEK* (THURZÓ GÁBOR ÉS KISS ESZTER FORDÍTÁSA NYOMÁN) ÉS JÓZSEF ATTILA VERSEINEK FELHASZNÁLÁSÁVAL.

DÍSZLET: Ágh Márton. JELMEZ: Varga Klára. FÉNY: Bányai Tamás. ZENE: Rusznyák Gábor. DRAMATURG: Veress Anna. RENDEZŐ: Schilling Árpád. SZEREPLŐK: Nagy Zsolt, Láng Annamária, Terhes Sándor, Bánki Gergely, Csányi Sándor, Vinnai András, Péterfy Borbála, Sárosdi Lilla.

Egy cérnaszálról fogok írni. Egy titokzatos, vékony szálról, amelyen Thália egész szerelmes misztériuma függ. Arról, hogyan múlik minden egyetlen megfoghatatlan semmiségen. Nincs se időbeli, se térbeli paramétere, még csak fizikai teste sincs, de ott terpeszkedik minden egyes színpad fölött, és rajta múlik, hogy fonódik-e fényes glória a deszkapadlós tér fölő, vagy csupasz úr marad, pusztára szó és mozgás, tervek és szándékok felvázolásának színtere.

Mi ez a köldökszínór, amelytől egy előadás élte vagy halála függ?

Van, hogy bemegy az ember a szobába, és ahogy felkapcsolja a villanyt, durran egyet az égő; kialszik – mintha elektromos telítettség volna a térben. Ha belép az ember a Thália Régi Stúdiójába, hogy a *W – Munkáscirkusz* előadásán elfoglalja helyét a ráccsal körülvett színpad körül (vajon ki kerül valójában ketrecbe, az előadás szereplői vagy a közönség?), biztosan érzi, hogy semmiképp sem szabad gyufát gyújtania, mert belobban a szűk terem. A Krétakör előadását nemcsak belehelte egy glóriateremtő ismeretlen, de aranynyálával jól meg is köpdöste. A történet az ajtón való belépéssel kezdődik. Mialatt a nézők körben elfoglalják helyüket, a ketrec koncentrikus közepén két gyémánt csillog a szürke térben ide-oda, föl-le. Két nedves, kiáltásra nyílt nagy szem villódzik vadul. Kuporgó, önmagát szorosan ölelő meztelen test tartozik hozzá, és egy kocós fej homokkal teletömött szájjal. Madárként billeg, gyémántjait csillogtatva, majd (a nézőtér elcsitulásakor) rákezd homokhullástól eltorzult szavakkal: „E világon ha ütsz tanyát, / hétszer szűljön meg az anyád!”

Ha mégis meg akarnám ragadni a fent emlegetett cérnaszálat, így kezdeném: közelség. Világba kerülésünk pillanatától arra tanítanak, hogyan távolítsuk el magunktól a dolgokat: névadással, fogalomalkotásokkal, úgynevezett „megértés” címén. Kiszakítunk magunkból mindent, hogy szemünk elé tartva tudatunk számára rálátást nyerhessünk. És aztán, ha valami nyelven kívüli (az érzékek együttes tánc: látás, hallás, az élő test melegének utánozhatatlan magtapasztalása: színház) visszavezet bennünket az ősi egységhez, elnémul a száj, kudarcot vall az értelem. Én, te, a világ: egy-egy pillanatra egybefolyunk, én tebenned, te énbennem. Nem tudjuk elmesélni, szöveggé szőni az átélteket, mert eleve nem ilyen formában kaptuk. A színpadon nem mondódik el egy narratív történet, mert a narráció hazudozás, ehelyett pusztán a Lényeket látjuk, azokat a dolgokat, amelyek az elbeszélésből kimaradnának, pontosan, mert kimondhatatlanok. Szerelem, Szenvedés, Vágy a szétszakadásig, Anyaság, Ne vigy minket kísértésbe, Bűn, Áthágás, Élés. A Nyelven túli birodalma.

„Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullanak eléd / ezek a szavak. / A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd.” A hideg, a csinált, a ráció által alkotott nyelv egyértelmű, érthető. Viszont a lényeg – a lét – ezen kívül esik, nem beszél az egyezményes jelrendszert; ezen a nyelven csak dadogni képes. A szavaknak vérdarabokká kell válniuk ahhoz, hogy képesek legyenek szólalni Woyzeck testének és lelkének kötözött sonkává préseléséről, saját körvonalainak ilyen módon való megtapasztalásáról, illetve eltörléséről. Mert hol a kapcsolódás Woyzeck és a világ között, mi a határ? Ez az amorf alakká szorítható emberi hús és bőr? „Óh, hát miféle anyag vagyok én, / hogy pillantásod metsz és alakít?” Meddig képes hajszolni a Vágy az emberi lényt, tűzön-vízen át, a vágy, hogy önmaga maradhasson megőrzött (szerelemben, saját férfiasságában, reményben, emberi méltóságba vetett) Hitével együtt? Hűtlenség, megalázás, fizikai kínzások – mint megannyi allegorikus állat – marcangolják a menekülő, ziháló, küzdő, újból és újból felemelkedő főnixmadarat, az Embert.

A „Lényeg” elbeszélhetőségének egyedüli lehetősége a metaforikus nyelvezet: a jelentés felfüggesztése egy cérnaszálra. A tiszta beszéd, a törvény nyelve kudarcnak minősült. A szavak csalnak, valaminek a jele nem lehet azonos a „valamivel”. Mégis ezek az egyedüli eszközeink, amelyek szerint emberi hangunk formálódhat, ki kell hát őket játszani, nekünk kell most már csalni velük.