

# PERESZLÉNYI ERIKA

## Marie és Marie

### Két test egy szerep

A Stúdió K 1977-es Fodor Tamás rendezte *Woyzeck* előadása, illetve a Krétakör színház 2001-ben bemutatott, Schilling Árpád által színpadra vitt *W – munkáscirkusza* egyaránt a magyar színházi élet sokat emlegetett, sokat idézett, színháztörténeti jelentőségűnek tartott *Woyzeck* előadásai közé tartoznak. A Krétakör bemutatóját „fontos eseményként”,<sup>1</sup> sőt: „az évad legjelentősebb eseményeként”,<sup>2</sup> „élő legendaként” emlegetik.<sup>3</sup> A Stúdió K-beli *Woyzeck*ről is számos elismerő kortársi kritika született,<sup>4</sup> és a visszaemlékezők is mindannyian meghatározó momentumként emlegetik az előadást a társulat életében.<sup>5</sup> Elemzésem a két női főszereplő, Gaál Erzsébet és Láng Annamária színészi alakításainak összevetésére tesz kísérletet előre meghatározott szempontok alapján.

Ehhez Patrice Pavis kérdőívét használom, és azt vizsgálom, melyek azok az elemek, amelyek alapján tetten érhetjük az alakításokban megmutatkozó különbségeket.<sup>6</sup> Legelőször a két előadás scenográfiájáról szeretnék néhány szót ejteni: arról a színpadi térről, arról a kontextusról, amelyben a szereplők megjelennek, illetve a nézők és a játéktér, valamint a nézők és a játész személyek viszonyáról, hiszen

mindkettő fontos kiindulópont a színészi játékot illetően. Majd Pavis kérdőívéből rátérnék azokra a pontokra, amelyek kifejezetten a színész, a színészi játék leírására vonatkoznak, tehát a színészek teljesítménye (performance), ezen belül a színész és a szerep viszonya, a mozgás, az arcjáték, a szövegmondás, a színészek által kiadott hangok rendszere, majd jelmezük, az általuk használt tárgyak, kellékek és a hozzájuk való viszonyuk képezi elemzésem tárgyát.

A Stúdió K előadása több szobában játszódik. A darab elején egy rövid bábjáték keretében megismerkedünk Marie és *Woyzeck* történetének vázával, majd a Kikiáltó betessékeli a nézőket a tulajdonképpeni játéktérbe. A többi szereplő a közönséggel együtt érkezik, együtt alkotják a „vásári forgatagot”. Az előadást a nézők állva nézik végig, a jelenetek közöttük zajlanak, a szereplőket egészen közelről figyelhetik. A nézőkre kiosztott „szerep” tehát a népé, az utca népéé, a szemtanué. A Krétakör előadásának a tere egy hatalmas vasketrec: a padló homokkal felszórva, a színészek a rács mögött, a nézők pedig a rács túloldaláról figyelhetik a cirkuszi homokon megjelenő állatias figurák animális,

<sup>1</sup> Perényi Balázs hozzászólása In. Kritikai párbeszéd. *Ellenfény*, 2001/6. 13.

<sup>2</sup> Koltai Tamás: Nyolchavi érzés. *Jelenkor*, 2002/6. 611.

<sup>3</sup> Kiss Gabriella: Testek lázadása. *Kritika*, 2002/2. 35.

<sup>4</sup> Molnár Gál Péter: Rivalda nélkül. *Népszabadság*, 1977. december 13.; Koltai Tamás: *Woyzeck* testközelben. *Élet és Irodalom*, 1978. február 11. 12.; Eörsi István: *Woyzeck* egy pincében. *Színház*, 1978/5. 23–25.; Csetneki Gábor: Egy hét Wrocławban. *Színház*, 1979/9. 46–48.; Mézsáros Tamás: Csak fölsszéllel vagyok bolond. A Stúdió K sikere Amszterdamban. *Magyar Hírlap*, 1980. június 27. 6.

<sup>5</sup> Fodor Tamás visszaemlékezését lásd Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a Magyar alternatív színházról*. 1990. 50–63.; Kóvári Orsolya: Nem színházhoz, emberekhez kötődtem, Beszélgetés Székely B. Miklóssal, nol.hu, [http://www.nol.hu/kritika/20091130-nem\\_szinhazhoz\\_emberekhez\\_kotodtem](http://www.nol.hu/kritika/20091130-nem_szinhazhoz_emberekhez_kotodtem) (2010. február 27.); Molnár Gál Péter: Gaál Erzsébet halálára. *Népszabadság*, 1998. június 12. 11.; Nánay István: Az Orfeo ügy (Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével), *Beszelo.c3.hu*, <http://beszelo.c3.hu/98/03/orfeo.htm> (2010. március 11.); Kiss Gabriella: Két ezredvégi *Woyzeck*-mozaik. A Büchner-dráma magyarországi recepciótörténetének egy színházi fejezete. In. Nagy Imre, Merényi Annamária (szerk.): „Mit jelent suttagósd?” *A romantika: eszmék, világkép, poétika*. Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2003. 360–368.

<sup>6</sup> Patrice Pavis, *Előadáselemzés*. Budapest, Balassi, 2003. ford. Jákfalvi Magdolna

vágyakkal teli életét. Ide érkeznek meg a színészek. A Stúdió K előadásában Marie és Woyzeck a nézőkkel együtt jönnek, ők is csak egy pár a bábjátékra összesereglett nép között. A Krétakör előadásában Marie egy vízzel teli hordóból ugrik elő, anyaszült meztelen, erőteljes, brutális mozdulatokkal betont kever Woyzeckkel a színpadon, vagyis mint később kiderül, épp készítik a gyereket. Így látjuk meg őket legelőször.

A két Marie-alakítás között már itt is megfigyelhetünk egy lényegi különbséget, ami aztán a színészi játék többi elemét, a szövegmondást, a hanghordozást, az eszközhasználatot is nagy mértékben befolyásolja. Gaál Erzsébet mint Marie, szó szerint végigéli a szerepét, nem lép ki belőle egy pillanatra sem, nem reflektál a maga Marie-ságára, hanem ízig-vérig Marie-vá válik, vagy másképp fogalmazva, nem egy figurát jelenít meg a szó hagyományos értelmében, hanem szinte eggyé válik az alakkal. A színpadi feszültség a közte, és a többi szereplő közötti viszonyból bontakozik ki. Láng Annamária viszont, noha szintén százszázalékosan Marie, időnként kilép a szerepből, basszusgitarosként lép fel a színpadon rögtönzött zenekarban, olykor pedig idézőjelbe teszi saját magát groteszk gesztusokkal, arcjátékkal, stilizált szövegmondással. A szerepet tehát folyamatosan végigkíséri ez az önmagával szembeni reflektív viszony, egy másfajta, nem csupán a szereplők között, hanem a szerep és a színész között létrejövő feszültséget is teremtve.

Mindez a két színészről szövegmondásában, hanghordozásában, dikciójában is megmutatkozik. A Stúdió K-féle *Woyzeck*ben Marie jellemvonásának feltűnő eleme, hogy végig egészen halk, finom, hétköznapi hangon beszél. Szinte az az egyetlen alkalom, hogy felemeli a hangját, amikor Woyzeck féltékeny dühében szétdobálja fonott ládjából a ruhadarabokat, majd egy székkal pározó mozdulatokat imitálva a nő bűnösségére tesz célzásokat. Noha Gaál Erzsébet hanghordozásában, hangerejében nincsenek nagy váltások és szélsőséges különbségek, az érzelmek rendkívül széles skáláját vonultatja fel, melyek mind a többi szereplőhöz való viszonyából bontakoznak ki, a Marie-t ért különböző impulzusok formálják azt. Megjelenik hangjában a vágy, az aggodalom, a félelem, a bűntudat, a szerelem, a gyengédség.

A Stúdió K-beli előadás kontextusa tehát inkább a hétköznapi életbe, egy egészen reális szituációba helyezi a történetet, a színészekhez nagyon közel állnak a nézők, ezzel indokolttá is téve a színészi

játék visszafogottságát. A Krétakör előadása ezzel szemben már az első pillanattól kezdve leginkább egy attrakció. Már a cím is erre utal: munkáscirkusz. Az előadás attrakció-jellegéből, valamint a színész önmagára irányuló reflektív viszonyából szervesen következik, hogy a színészi játék is harsányabb, szélesebb amplitúdón mozog. Marie hol suttog, hol kiabál, hol eltorzított hangon beszél, hol pedig egész egyszerű, hétköznapi hangon. A szövegmondást nem csupán az érzelmek határozzák meg, hanem egyéb külső tényezők is. Például bizonyos külső eszközök nehezítik, torzítják, ezáltal egy-egy szövegrész ugyanúgy attrakcióvá képes válni az előadásban, mint bármi más. A szövegmondás eltorzítására jó példa Marie esetében, amikor egy József Attila-szöveget úgy mondogat altatódal gyanánt, hogy közben a „gyereket” (azaz a betondarabot) egy madzagra kötve, a madzagot a fogai közé szorítva ringatja. Ez természetesen hatással van az artikulációra, és végső soron a szövegmondás érzelmi töltetére is.

Említést kell tennünk azokról is a hangokról is, amiket Marie az artikulált beszéden kívül kiad magából. A Krétakörös előadásban e tekintetben is gazdag a repertoár: Marie nevet, sír, nyöszörög, kiabál, liheg. Az egyik jelenetben például egy, a saját területét és ivadékát védő gorillához hasonlatos módon támad rá Margretre: kergeti, ráüvölt, de már szavakat nem formál a szájja, hanem artikulálatlanul bömböl, sikít, kiabál, közben rohangál, rázza a rácsot, mint egy vadállat. Egy másik példa, amikor az előadás végén, a gyilkossági jelenetben Woyzeck lassú, módszeres mozdulatokkal, szép komótosan tépi le róla a ruhát, közben mindvégig erősen szorítja le a földre. Marie közben sír, halkan liheg, szipog. Minden egyes lépéssel felnyög, olyan, mintha szép akkurátusan megnyúzná őt Woyzeck. A látvány és a hangok együttesen teszik plasztikus-sá a fájdalmat. Gaál Erzsébet Marie-ja ebben a tekintetben is sokkal visszafogottabb. Két olyan jelenet van az előadásban, amikor ezeknek a nem verbális jellegű hangoknak különös jelentősége van az ő esetében: a szeretkezés az Ezreddobossal, valamint a gyilkossági jelenet. A szeretkezési jelenet közben halkan liheg, nyögdécsel. Itt Marie hangja háttérként szolgál a közben párhuzamosan folyó, a Doktor és Woyzeck között zajló jelenethez. A gyilkossági jelenetben pedig nyüszít, nyöszörög, fel-feljajdul, miközben vonaglik a földön.

A korábbiakból szervesen következik, hogy a mozgások jellege terén is megállapíthatjuk, hogy

általánosságban véve Gaál Erzsébet mozdulatai visszafogottabbak, kimértebbek, Láng Annamáriaé viszont sokkal szélsőségebbek, nagyobb amplitudóval bírnak. Míg a *Munkáscirkuszban* a színészek időnként szinte akrobata-mutatványokat mutatnak be, addig a Stúdió K-féle *Woyzeckben* a szűk térben a szereplők többnyire célirányosan közlekednek, mozdulataik ökonomikusak, visszafogottak. Láng Annamária jeleneteiből először is azt emelném ki, amikor Woyzeckkel ölelkezve egy megkoreografált, mégis nyers mozgáskombinációt adnak elő. Folyamatos ölelésben egymásba kapaszkodnak, Woyzeck ide-oda dobálja magán Marie-t, a gyakorlat láthatóan komoly fizikai erőfeszítést igényel, mindketten zihálnak, lihegnek, és ez a konkrét fizikai cselekvéssor visszahat az érzelmi megnyilvánulásaira, illetve a szövegmondásra is. Marie az előadásban kúszik-mászik a homokban, teste gyakran végtelékig kifeszített pózokba feszül, remeg, futkos fel-alá. Időnként monomániásan ismételtet egy cselekvéssort, mint például a gyerekringatós jelenetben, aztán egy adott pillanatban a földre veti magát és betemeti a fejét homokkal. Csupa erő és dinamika, amikor a Tamburmajjossal szeretkezik, máskor meg, amikor gyermekét simogatva ölelgeti, gyengéd és finom.

Gaál Erzsébet cselekvései többnyire hétköznapi jellegűek: mosás, mosdatás, pakolás, gyerekringatás. A finom, visszafogott, reális cselekvéseket végrehajtó mozdulatokat szünetek, megállások szakítják meg. Erre jó példa az a jelenet, amikor Woyzeck észreveszi Marie kezében a fülbevalót. Minden egyes megállásnak, szünetnek, újrakezdésnek, apró tempóbeli váltásnak nagy jelentősége van. Marie mozdulatai hol elernyednek, hol megfeszülnek, hol egy pózba merevednek, attól függően, hogy az adott információ, impulzus, ami Woyzeck irányából éri, hogy hat rá. A megállás-újrakezdés, lassítás-gyorsítás pulzálása jellemző Marie mozgására az egész előadás során. Aztán amikor elérkezik a gyilkossági jelenet, ott láthatjuk ezt a visszafogott, ökonomikusan mozgó testet kifordulni önmagából, vonaglani, rángatózni, végtelékig megfeszülni.

Végezetül vegyük sorra a két színésznő jelmezét és az általuk használt kellékeket, az őket körülvevő tárgyi világot. Gaál Erzsébet ruhája hosszú, vörös, durva anyagból készült zárt ruha. A testéből nem mutat semmit. Érzékisége visszafogott, ruhába zárt, visszafojtott, később kiszabaduló vágy. Az elején visel még egy kötényt is, amit az Ezreddobossal való szeretkezési jelenet után vesz le, hogy meg-

próbálja kimosni, lemosni magáról a bűn nyomát. Láng Annamária először mezítelenül jelenik meg, később pedig felkerül rá egy fehér atlétatrikó, egy sötétkék szoknya és egy bakancs. Ez a „munkásruha” (fehér trikó és sötét szoknya vagy nadrág) az előadás egyen-jelmeze. A legtöbb figura (már akin van ruha) ezt viseli. Tehát ebben az előadásban a nők és a férfiak nagyon hasonlóan vannak felöltözve, vagyis a ruházat önmagában nem utal a nemi jellegre (csupán annyi a különbség, hogy a nőkön szoknya a férfiakon nadrág van, de ez a szoknya is semleges), viszont sokkal többet mutatnak meg a testükből, azaz a női illetve férfi jelleg nem elsősorban a ruházaton keresztül, nem a bevett társadalmi konvencióknak megfelelő öltözködés közvetítésén keresztül (mint ahogy a Stúdió K előadásában), hanem önnön testiségük, közszemlére tett csupasz alakjuk által mutatkozik meg. A testiség, a saját testiségükre való folyamatos reagálás, reflektálás nagyon fontos eleme ennek az előadásnak.

Gaál Erzsébet alakította Marie kelléktárában nagy szerepet játszanak a ruhadarabok, anyagok, rongyok, egy nagy fekete vállkendő. Ezeken kívül tartozik hozzá még egy nagy vesszőből fonott láda, egy vödör, egy lavór, egy fülbevaló és egy kis tükör. Ez az ő kis élete. Láng Annamária Marie-jának tárgyai, ahogy az az egész előadás vizualitásából következik, összességében sokkal keményebb anyagúak, hidegebbek, élesebbek. Ez legfeltűnőbbben a gyereket szimbolizáló betondarabban manifesztálódik, de említhetjük a betonkeverőt, a vashordót, amiből Marie előugrik az elején, és amibe a végén Woyzeck visszateszi őt, vagy a vaskádat, amelyben pancsolnak Woyzeckkel, és a gyereket fürdetik.

Az egyik legfontosabb Marie-hoz tartozó „kelléke” mindkét előadásnak a gyerek. Gaál Erzsébet révén egy hatalmas fekete kendőt lényegül gyermekké. A kendő változtatja a funkcióját az előadás során: van, amikor egész egyszerűen csak egy vállra terített kendő, egy ruhadarab, adott pillanatban viszont Marie leveszi a válláról, és mint egy csecsemőt elkezd ringatni, majd finoman elhelyezi a széken, gyengéden igazgatja, altatgatja. Gaál Erzsébet Marie-jához illik ez a puha, kendő-gyermek, amivel/akivel folyamatos testi kontaktust tart fenn. Ezzel szemben a Láng Annamária alakította Marie gyermeke egy betondarab, amelyből egy vaskampó áll ki. Az anyag keménysége, hidegsége valamint a fejünkben a gyermek puhaság-, melegség-képzete közötti kontraszt felerősíti a jelenetek groteskségét, mindazonáltal Marie is és Woyzeck is olyan szere-

tettel tud fordulni a kis beton-gyerek felé, hogy a tárgy mégiscsak átlényegül egy élő-érző lényé, bár kissé csúnyácska, kissé torz, de szerethető lényé.

Előadásomban végigvezettem, melyek azok a Pavice által ajánlott kategóriák, amelyek mentén leginkább megragadható a két színész nő Marie alakítása közötti különbség. Amint láttuk, az összes vizsgált szempontban jelentős különbségek mutathatók ki, de én talán azt emelném ki végül mint leglényegesebb szempontot, ami egy alapkonceptióbeli különbség, hogy míg Gaál Erzsébet folyamatosan benne marad a szerepében, mindvégig

Marie marad, mindvégig a szerep diktálta érzelmek vezetik, azon belül mozog, azok határozzák meg hanghordozását, gesztusait, a csöndekét, a szemvillanásokat, addig Láng Annamária folyamatosan játszik is a szerepével. Ez a játékos mégis véresen komoly viszony teremt egy másfajta feszültséget a színészen, nézőben egyaránt, és ebből következik az olykor extrém hanghordozás, gesztusvilág, eszközhasználat. Ebből következik, hogy a színész a saját testét időnként komoly fizikai hatásoknak teszi ki, amivel nem Marie-nak, hanem Láng Annamáriának kell megküzdenie.