

Gerold László

Női praktikák

MAJA PELEVIĆ: NARANCSBŐR; KISS CSABA: VESZEDELMES VISZONYOK

Napokig törtem a fejem azon, hogyan hozhatnám össze (szerkesztői kívánságra) egy kritikában Maja Pelević (1981), fiatal kora ellenére sikeres szerb drámaíró – öt év alatt hat darabját mutatták be – az Újvidéki Színházban színre vitt *Narancsbőr* című művének és a világszerte ismert, sokáig erkölcstelennek bélyegzett, de az utóbbi időben egyre inkább divatba jött XVIII. századi Choderlos de Laclos-regény, a

is, úgy döntöttem: nem térek ki a két, szerintem nézhető, de nem kimagasló előadás ismertetésének feladata elől.

„Narancs, tessék, a francba!” – írja Kukorelly Endre most megjelent, *EZER és 3* című, „avagy a nőkben rejlő szív” alcímet viselő regényében. Ez a francba kívánt, az orvosi értelmezés szerint a „bőr alatti kötőszövet gyulladása” folytán keletkezett, a köznyelvben na-



Jankovics
Andrea és
Balázs Áron
a *Narancsbőr*ben

Mikus Csaba
felvétele

Veszedeelmes viszonyok Szabadkán látható, Kiss Csaba dramatizálása alapján készült előadását. A megoldást végül is egy váratlanul beugrott varázsszó: a *praktikák* kínálta. Hát persze, mindkét esetben erről van szó: női praktikákról. De – merült fel azonnal bennem – mentesülhet-e a férfi kritikus az esetleges feminista vád alól, miszerint – ahogy a manapság divatos női irodalom hívei hirdetik – *masculusként* nem értheti meg, sőt, nem élheti át hitelesen ennek a kifejezetten a női lélekből táplálkozó fortélyos eljárásnak a lényegét? Végül, vállalva akár a férfigondolatlanlanság ódiáját

rancsbőrnek nevezett női iszonyat a tárgya Maja Pelević reklámszövegekből, net-chatelésből, egészségügyi kérdőívekre adott válaszokból, a férfiak szexuális potenciáját segítő eljárást s ennek kellékeit – nyilván nem kis megbotránkozást kiváltó szabadszájúsággal – néven nevező tanácsokból, házastársi perpatvarok szokványos vitamondataiból, vallomások monológ- s párbeszéd-töredékeiből komponált szövegfolyamának. Amely a fordítóként és dramaturgként is példás munkát végző Gyarmati Kata által életképeződök sorozatává alakítva nyert az eredetinel színpadképebb for-

mát. Elsősorban azért, hogy a középpontban álló Nő mellett hat további női szerep (Érett, Problémás, Állapotos, Özvegy, Picsogós, Barbika) megformálására is alkalmat kínál.

A hat nőt részben orvosi rendelőben látjuk, ahol vizsgálat nélkül záporoznak rájuk a divatos, női magazinokból ismert, testápolásra vonatkozó fogalmak (bőrtisztítás, hajgeneráló mélypakolás, zsírleszívás, depilálás, epilálás, ráncfelvarrás, mélyhámlassztás stb.), majd miközben kiszolgáltatta túrik, hogy a bizalmas kérdéseket (van barátja, megcsalja, hányszor, hogyan szeretkezik stb.) feltevő orvos testükön vonalakkal jelölje meg, hol, milyen szépsészeti beavatkozásra lenne szükség alakjuk tökéletessé tételéhez, visszatérő kérdésként rendre elhangzik: szeretne-e megszabadulni a narancsbőrtől? Ami annyira természetes, hogy választ sem igényel. Míg nem egyszer csak a saját egyediségéért küzdő főszereplő Nő a feje tetejére állítja az addigi logikát, s a „lennie kell valaminknek, ami nekik (a bitang férfiaknak) nincs” elv alapján ezt az átkozott stigmat nevezik ki a nőiség egyenjogúságot biztosító, megkülönböztető ismérvének. Így lesz a hátrányból előny, ami egyszerre szomorú és komikus, ám érthető elhatározás. Vele szemben a női kórus tagjai az éppen divatos szépségideál uniformizáltságát vallják és vállalják. Akár az öncsalás árán is, amint erre az előadás kezdő jelenete utal, melyben az utcáról érkező, lényegesen más-más öltözötű és másként viselkedő nők az orvosi váróterembe kerülve teljes mértékben, a megtévesztésig uniformizálódnak: hajuk hosszú és szőke lesz, szerelésük (köpeny, alsónemű, szandál) krém-színű, sminkjük egyforma, kezükben *Cosmopolitan*. Számukra egyetlen szempont létezik: a tetszeni vágyás, s ennek érdekében hazudni is hajlandók, amint azt a kórus első áriájában tudunkra is adják: „Szeretem magam. Hazudok. Hazudok, hogy szerethessem magam.” A konfliktus megoldása pedig az, hogy miután a Nő végigpróbálja az ismert élethelyzeteket (ismerkedés, csábítás, szerelem, házasság, hűtlenség, gyerekszülés, magány), lemond egyedi útjáról, s kijelenti: „Átlagos külsőt szeretnék [...], hogy beolvadjak a tömegbe.”

A lelkes és elutasító fogadtatást egyaránt kiváltó előadásnak, amelyet a tehetséges fiatal Kokan Mladenović rendezett, két főszereplője van: a Nő és a több szerepben megmutakozó Ó. Az est központi alakja, Jankovics Andrea mind megjelenésében, mind reakciói tekintetében hiteles, s a különböző élethelyzeteket győzi erővel, lendülettel. Balázs Áron is több szerepet játszik. Egyebek között a vagány, de fölényes orvost, aki bár ezt leplezni szeretné, egyik páciense esetében mégis férfiként viselkedik. Továbbá a csak magával törődő bunkó focistát; majd a rámenős hódítót, aki amikor „cselekedni” kellene, gyáván kihátrál a nő felkínálta helyzetből; a hűtlen, csalárdságon ért, majd szeretőjével lelépő férjet... S minden szerepében hoz valami jellegzeteset: hol fölényes, hol szánalmas, hol komikus, hol sármoskodó. A hat, férfit kereső nő mind a csapatjátékban, mind néhány percnyi magánszámával mindenekelőtt az előadás egységes összképét igyekeznek megteremteni. Banka Livia (Érett) a tapasztalat fölényét, vele szemben Elor Emina (Problémás)

a fiatalág gátlástalansággal leplezendő határozatlanságát hangsúlyozza. Ferenc Ágota (Állapotos) az állapota és vágyai között feszülő ellentétet fogalmazza meg. Faragó Edit (Özvegy) a teljes kiábrándulás közönyét mutatja be. Táborosi Margaréta (Picsogós) belső bizonytalanságának rabja. Gál Elvira (Barbika) a meszterkétség ürességét érzékelteti. Még egy nő szereplője van az előadásnak, az Ápolónő, akit Krizsán Szilvia a *Bubó doktor* Ursuláját idézve épít be a férfiak után ácsingózó női ensemble-be.

Kokan Mladenović rendező legfőbb érdeme, hogy minden jelenetet célratörő egyszerűséggel szerkeszt, színészei számára alkalmas megmutakozási feltételeket teremt, s hogy jó színészvezetéssel szavatolja az előadás egységét. Ebben segítségére van a jelzesszerűre redukált díszlet (Marija Kalabić) és a hasonló elv szerint kreált ruhák (Marina Sremac), amelyekről csak a Nő színeken tobzódo trendi szerelése üt el.

A gonoszság és az ebből következő megrontás szándéka és élvezete által motivált praktika mozgatja a levelregényből dramatizált *Veszedelemes viszonyok* cselekményét és szereplőit is. Ennek jegyében zajlik a két kiegészítő, de egymásra továbbra is vágyódo szerető,



Szilágyi Nándor felvétele

G. Erdélyi Hermina
(Merteuil márkiné) és
Pálfi Ervin (Danceny)

Merteuil márkiné és Valmont vikomt ördögi játéka, melyben a végső cél egy közös szerelmi éjszaka, ám

ennek különös ára, hogy a férfinak el kell csábítania a „szent életű” Madame de Tourvel, s erről kézzelfogható bizonyítékot is kell szolgáltatnia. A történet mellékszálaként Valmont *en passant* – igaz, a márkiné személyes bosszútól fűtött biztatására – elcsábítja a „teljesen ártatlan és csiszolatlan” Cécile Volanges-t is, akit éppenséggel Merteuil-né volt szeretőjéhez akarnak férjhez adni. A márkiné eközben a fiatal Danceny, a Cécile-t a bel canto rejtelmekre oktató s tanítványa iránt idillikus – viszonzott – szerelemre lobbanó lovagot hódítja meg.

Így alakul a veszedelmes viszonyokból szőtt háló, melyből mindenki csak vesztesként kerülhet ki, ha gonoszsága vagy önhibája, naivsága vagy hiúsága, hitványsága vagy gyengesége folytán belegabalyodott. Tourvelné, Cécile és Danceny elcsábul, majd hűtlenül

elhagyják őket, a márkiné elveszti a maga irányította játék tétjét, Valmont-t, akit végül a többszörösen lóvá tett kis lovag szúr le. És ezzel bezárul a kör: a kard, amely a történet kezdetén a márkiné és a vikomt közötti (Soltis Lehel által ügyesen betanított) asszóban a köztük levő *en garde* pozícióra utal, a történet végén, akárcsak az a bizonyos csehovi puska, betölti előre kijelölt szerepét.

Kétségtelen tehát, hogy a *Veszedelemes viszonyok* a dramaturgiai elvárások értelmében hangsúlyos kezdéssel indul és hangsúlyos befejezéssel zárul, éppen ezért nem éppen érthető, mi szerepe van a Puskás Zoltán rendezte előadás elő- és utójátékának, amely semmit nem ad hozzá a történethez, ellenben semlegesíti mind a kezdés, mind a befejezés jól időzített drámai hatását. Ennél is kényesebb kérdés, hogy a rendezés a Laclos-regény szalonias finomságú stílusát, a XVIII. század végi verbális artisztikumot kívánja-e érvényesíteni, amely a mondatokba ügyesen csomagolt tömény szexualitásban leli élvezetét, vagy vállalja-e már-már a pornográfiát is, azaz a testiséget utalásszerűen vagy a maga nyers valóságában jeleníti-e meg. Mindkét változat lehetséges. A hihetetlen stílusérzékenységet igénylő verbális virtuozitást az alapszöveg teheti indokolttá, s az a tény, amit a mű magyar fordítója, Örkény István is megemlítt, hogy Laclos-nál csak nagyjátóval lehet találni kifejezetten erotikus részleteket. A testszagú realitást viszont a manír mögött megbúvó elemi szexuális vágy indokolhatja. Puskás rendezése sokkal inkább az utóbbi utat járja, nem gondolva vagy nem is törődve azzal, hogy ily módon lényegesen bagatellizálja a történetet. Nem valószínű ugyanis, hogy ez a szerelmi tárgyú mű a b.....ról, s nem inkább a kib.....ról szól, viszont az előadás zömmel az előbbiről. Zömmel – mert vannak olyan megoldásai, amelyek jelzik: a rendezés a másik úton is haladhatott volna. Ilyen az a remek ötlet, amikor Valmont nem velocipédre ülteti Tourvelnét, hanem (nyilván a stúdiónyi játéktérre való tekintettel is) kerekesebb cipellőt húz a lábára, s így alkalma adódik kézbe venni, megsimogatni, mielőtt úgy zuhanna, hogy a nő alákerüljön. Mennyivel ügyesebb ez a nyögésáriáknál, vagy amikor a márkiné sokáig és intenzíven markolássza a szerelemre okított kis énektanár-lovag nadrágja elejét!

A rendezői koncepciót szolgálja a középpontban levő, a szűk játéktérrel összeegyeztethetetlenül terebélyes fekvőalkalmatosság is (díszlet, jelmez: Cselényi Nóra), míg a csábítás rafináltabb formáira a díszes, egyszerre súlyos és sejtelmes függönyök utalnak. A rendezés zökkenőmentesen teremti meg a jelenetek folyamatosságát. A cselekmény egyetlen helyszínen játszódik, mindig mindenki jelen van, az is, aki a történet logikája szerint éppen máshol tartózkodik, mégis érezni a térbeli távolságokat.

Az előadás hat színésze három csoportba osztható, az egyikbe a két játékmester, Merteuil márkiné (G. Erdélyi Hermina) és Valmont vikomt (Kálló Béla), a másikba az áldozatok, Tourvelné (Pesitz Mónika), Cécile (Kokrehel Júlia) és Danceny (Pálfi Ervin) tartoznak, míg a lányával ügyeskedő, de bizonyos fokig áldozatnak is tekinthető Volanges-né (Körmöci Petronella) a kettő között van. A csoportosítás egyben a szerepformálást is differenciálja. A romlottsággal elegendő

gonoszsgot megtestesítő márkiné és a vikomt jelleme a történet folyamán változatlan. A két színész feladata az árnyalásban merül ki, ám hogy miért oly fakóak és unottak mindketten, annak sem igazi értelmét, sem magyarázatát nem látom. Valmont ugyanis bele is szeret az elcsábítandó Tourvelnéba, ami emberileg érthető, dramaturgiailag pedig szükséges ahhoz, hogy a történet működőképes legyen, s hogy a vég, bármennyire jogos is a költői igazságszolgáltatás, bizonyos tragikus színezetet kapjon; egyszerre érezzük büntetésnek és bűnhődésnek. A praktika fő irányítójában, a márkinében erősebb a játékszellem, mint amit a szerep megformálója mutat. Kálló is, G. Erdélyi is inkább kívül marad az eseményeken, tetteiket mintha csupán a rutin mozgatná.

Az áldozatok közül Cécile útja a legdrámaibb. Zárdából jön, nem kívánt házasságba akarják kényszeríteni, de miközben beleszeret egy hozzá illő fiatalemberbe, egy hivatásos csábító áldozatává válik. Kokrehel Júlia végigjárja, de nem azonos hőfokon, a szerep dikta-talta utat. Drámai megmozdulásai hitelesek, olykor megrendítőek, szerelmi eufóriája viszont kevésbé. Mivel Tourvelnének önmagát kell legyőznie, a színésznőnek is elsősorban a benne zajló lelki tusát kell közvetítenie, hangsúlyossá téve azt a pillanatot, amikor önmaga ellenére is behódol a csábítóknak. Pesitz Mónika alakításában az előbbi kevésbé sikeres, a váltás pillanata viszont erős, de a cserbenhagyása utáni hisztériát inkább megjátszottnak érzem. A lelkes Dancenyt Pálfi kellő naivsággal adja, pontosan érzi és érzékelteti a lovag eszköz voltát, bosszúja azonban túl spontán, s nem sértettségéből következik. Volanges-né összetettebb, mint Körmöci Petronella mutatja. Nemcsak a lánya dolgában ügyeskedő anya, hanem nő, akinek múltja, méghozzá nem éppen makulátlan múltja van, s ezzel a dimenzióval adós marad.

MAJA PELEVIĆ: NARANCSBŐR (Újvidéki Színház)

Fordította, dramaturg: Gyarmati Kata. **Díszlet:** Marija Kalabić m.v. **Jelmez:** Marina Sremac m. v. **Zene:** Irena Popović m. v. **Színpadai mozgás:** Andreja Kulečević m. v. **Rendező:** Kokan Mladenović m. v. **Szereplők:** Balázs Áron, Jankovics Andrea, Banka Livia, Elor Emina, Krizsán Szilvia, Ferenc Ágota, Faragó Edit, Táborosi Margaréta, Gál Elvira m. v.

KISS CSABA: VESZEDELMES VISZONYOK (Népszínház, Szabadka)

Choderlos de Laclos regénye nyomán Örkény István fordításának felhasználásával **Díszlet-jelmez:** Cselényi Nóra m. v. **Zene:** Erős Ervin m. v. **Vivás:** Soltis Lehel m. v. **Dramaturg:** Brestyánszky B. Rozália. **Rendező:** Puskás Zoltán m. v. **Szereplők:** Kálló Béla, G. Erdélyi Hermina, Pesitz Mónika, Körmöci Petronella, Kokrehel Júlia a. h., Pálfi Ervin.