

olvasni anélkül, hogy feltekintene. Itt sok helyütt megpihentetheti a szemét, s könnyen eligazodik.

A *Mátyás*, *Mátyás* egyik eredménye az volt, hogy másként kezdünk Kolozsvárra nézni. A *Temes-*

vár ugyanezt szolgálja, már legalábbis annak, aki egyáltalán tud valamit a városról. Aki pedig nem, az megteheti az első lépést feléje. Igazán érdemes, és éppen így érdemes igazán.

ÉLETBEN TARTÓ ÉS FOJTOGATÓ ÖLELÉSEK KÖZT

Patrice Pavis: *Öleljük meg egymást*

■ Patrice Pavis 1949-ben született francia származású színházteoretikus, színházi elméleti író, oktató, fordító, elsősorban a drámaelmélet és a színháztudomány területén végzett kutatásairól és írásairól ismert. Hiánypótló színházi szótára, színházzemiotikai és színházelméleti írásai már alaplátványok számítnak a színháztudományban; a különböző színházi nyelvek és jelrendszerek mentén végzett kutatásai, valamint a színházművészet posztmodern és posztstrukturalista megközelítéseinek vizsgálata által friss szemléletet és szempontrendszert adott a tudományágnak, sokrétű munkássága megkerülhetetlen. Bár kevesen tudják, elméleti munkássága mellett Pavis drámaírással is foglalkozik: az *Öleljük meg egymást* című, hiánypótló drámakötet a szerző négy drámáját is az olvasók elé tárja, melyek a kétezres évek folyamán születtek, és amelyek ezáltal a kötet által első alkalommal érhetőek el magyar nyelven, Patkó Éva tolmácsolásában.

Manapság ritkán találkozunk elméleti szakemberekkel, akik művészként is alkotnak, bármilyen te-

riületet is vizsgálunk. Valahogy hallgatólagosan kizárja egyik a másikat. Egy korábbi interjújában¹ Pavis maga is arról nyilatkozik, hogy problémásnak tartotta, hogy egy teoretikus szerzőként is működjön egyazon időben, azonban ezt a szétválasztást egyre kevésbé látja szükségesnek. Ha a szerző nincs időhiányban, és úgy érzi, a kétféle világ és tevékenység nincs ellentmondásban önmagával, akkor gyümölcsöző lehet mindkét terület számára. És valóban úgy tűnik, hogy Pavis drámái is profitálnak a felhalmozott elméleti tudásából: szövegei nem túl tolazkodóan, de kellő mennyiségű intertextuális, színpadi és színházelméleti utalással fűszerezve egy értő olvasót (nézőt) igazi ínycsokként tudnak egyszerre több síkon megszólítani. Mivel Pavis a posztmodern színház alapos ismerője, és ez utóbbi gyakran megkérdőjelezi a hagyományos narratív struktúrákat, és kísérleti megközelítéseket alkalmaz a színházi előadásban, Pavis drámáiban ezeknek az eszközöknek az írásbeli megfelelői érhetőek tetten: bár szövegei rendkívül egyszerűek első lá-

tásra – kevés szereplő, egyszerű cselekményváz, jól követhető tér- és időkezelés –, kicsit mélyebben szemügyre véve korábbi drámákkal, lírai alkotásokkal, filozófiai írásokkal vagy épp színháztörténeti hagyományokkal folytatnak párbeszédet.

Ahogy címe is jelzi, a kötet kezdő drámájában, a *Ványa és a nőben* Pavis két szereplőt emel ki A. P. Csehov klasszikusából, Jelenát és Ványát, majd idősíkok gyors váltakozásában mutatja be őket több, a csehovi történettől teljesen eltérő korban és élethelyzetben. A kötet egyértelműen legkomplexebb drámájához egy pársoros Csehov-idézet adja az ötletet, melyet Pavis be is épít a szövegtestbe: „Tíz évvel ezelőtt találkoztam vele. Akkor tizenhét éves volt, én meg harminchét. Miért nem szerettem bele akkor, miért nem kértem meg a kezét? Hisz módomban lett volna! És most a feleségem lenne...”.² Ez az idézet adja tehát az éveken át tartó, be nem teljesíthető, ugyanakkor soha el nem engedhető szerelem bemutatásának apropóját. A dráma kerettörténete egy öregotthonba helyezi Ványát, ahol Jelena meglátogatja. Míg az első jelenetben nem értjük az örültséget és depressziót – sőt, az ápolók szerint az öregséget is – szimuláló Ványa és a sámánként és jósként tetszelgő Jelena közt kirajzolódó viszonyt, mikor a több évtizeden átívelő időutazás után ismét az öregotthonban találjuk magunkat, ahol Ványát a „túlfiatalodás” fenyegeti, már minden teljesen egyértelműnek tűnik. Negyven év kötéltańca pörög le a néző (olvasó) szeme előtt, helyenként filmszerű vágásokkal; néhol banális, szinte tét nélküli párbeszéddek pörgős replikái váltakoznak belassuló, mély gondolatokkal, súlyos csendekkel és sötétekkel – vé-

gigkísérve a cseppet sem tét nélküli, ám szinte halva született kapcsolatot. A két szereplő pedig egyszerre ismerős Csehov drámájából és a való életből, ugyanakkor ők az örök Férfi és Nő: tűz és víz, hideg és meleg játéka követi végig történetüket – átvitt értelemben és kézfelfoghatóan is. Meddő próbálkozások az évek által lerakódott por eltakarítására, a rájuk ragadt mocsok rétegeinek lehámozása és kimosása, elhasznált szavak eldobása és (meg)tisztulás. Vegytiszta szerelem és „tisztára magányos” főhősök egy időben – Patkó Éva fordító sokszor nagyon találékony nyelvi játékainak egyikével élve.

A második dráma, a *Kórházi látogatás* az egyetlen a kötetben, amelyik nem Csehov valamely drámáját használja kiindulópontnak: egy rövid, egyszerű szerkezetű, szintén kétszereplős dráma, ahol egy unoka kórházi kivizsgálásokra kíséri nagyapját. A dráma erénye nem a történetmesélésben vagy a cselekmény alakításában, sokkal inkább abban a mélyen emberi szándékban és beszédmódban gyökerezik, amely átszővi a történet egészét: a kényszeres törekvésben, hogy az ember elviselhetővé szelídítse a betegséget és a halált. Hogy ezeket a problémákat elfogadni és feldolgozni kinek nagyobb feladat, hogy ezek tematizálása és játékká formálása a nagyapa vagy a kisenoka számára bír nagyobb jelentőséggel, nyitott kérdés marad. A dráma végi fordulat azonban azt sugallja, hogy hiába minden kétségbeesett igyekezet, logika és magyarázat, nem lehet felkészülni a megérthetetlenre. Mindig váratlan és felfoghatatlan a vég fenyegetése, egy felnőtt és egy gyerek számára egyaránt, főleg ha egy szerettünkről van szó.

A kötet harmadik drámája, az *Öleljük meg egymást a cseresznyés-kertben* Csehov másik klasszikusát idézi meg, azonban szintén csak nyomokban tartalmaz csehovi elemeket. A négy szereplőben felfedezhetjük ugyan egy-egy gondolat erejéig Lopahint, Ljubov Andrejev-nát vagy épp Várját, de Pavis szereplői konkrétan nem feleltethetők meg egy-egy csehovi karakternek, inkább szellemiségükben vannak jelen a drámában. A szerző átveszi Csehovtól a cseresznyés kert eladásának kérdését is, amely újra és újra előkerül a dráma folyamán, de nem ez a történet fő problémája. A főhős, Simplet ölelésterapeuta. „Át akarja ölelni az egész világot.” Már gyermekkorában beleoltották az ölelés szeretetét, hiszen családjában generációkra visszamenően nagy fontossággal bírt az ölelés. Utcai ölelő – csepürágó, amatőr vagy terapeuta? Művész – mondja Simplet a kételkedőknek, hiszen a művészet ezeket mind magába hordja.

A keretszerkezetes dráma jelenetei tíz-tíz évet ölelnek át, nagy léptékben haladunk hát az időben, a történelmi és politikai szelek változásai nyomán pedig Simplet életén keresztül végigkövethetjük az ölelés elértéktelenedését a teljes műszakos utcai ölelő sikerétől az életben tartó öleléseken, közelségi színházakon és öleléskurzusokon át egészen addig, míg az ölelés maximum jelentéktelen árucikk lehet a többi mellett. Közben meg gyors talpaló leckéket kapunk ölelésből: milyen hosszú és mennyire szoros a jó ölelés, mi mindent árul el az ölelőről, és hogyan lehet bevezetni az embereket a jó ölelésbe, amitől újra és újra virágba borulhat a cseresznyés kert, bárhol is legyen az. A kérdésre viszont, hogy ki lehet-e bogozni „a spagettiként összeku-

szálódott érzelmeket”, nem kapunk egyértelmű választ, az azonban hamar világossá válik, hogy karban tartani egymást s ezzel karbantartani egymást az egyik legfontosabb emberi feladatunk.

A kötet záró drámája, *Az én három nővérem* Csehov *Három nővérét* „sajátítja ki”. A dráma elején F1, vagyis André Manuel – aki egyértelműen Csehov Andrej Szergejevicsét idézi – a nézőkhöz beszél. Saját bevallása szerint lelki nővérét keresi, hiszen a Pireneusokban lakó nővérei, Aurora, Emi és Fuen, művésznevükön Irina, Olga és Mása egyszerre tették boldoggá és boldogtalanná. Szüleik egy kis vándortársulat tagjai, többnyire nem voltak jelen az életükben, Manuel már hatévesen pszichiáterhez járt, többek között azért, mert telefonokat tört össze. A telefonok összetörését később szexuális zaklatások váltják, s bár a tanügy „ölelő karokkal védelmezi”, bíróság elé állítják. Manuel a vádat feminista összeesküvésnek éli meg, de büntetése nem marad el: némi kavarodást és félreértést követően Koreába kerül a Cordon Rose manökeniskolába oktatónak, ahol a „háromnővéres bájbrigád” – hősünk életében egy újabb Irina, Olga és Mása hármas – is tanul. A lányok iránti szenvedély és a kábelektől való rettegés közt vergődő Manuel lázasan foglalkozni kezd a lányokkal: kordonnal keríti őket körbe, tanulmányozza, mint a vadakat, „mintha két üveglap közé volnának szorítva egy mikroszkóp alatt”. Előbb Manuelt, majd a három nővért kezdi ki a vágy: a manökeniskolában fontos járás és beszéd mellett egyre nagyobb fontosságot kap a test, az öltözködés és főleg a vetkőztetés. Míg Manuel ellenáll, hisz épp büntetését tölti, és lelki nővérét keresi a lá-

nyokban, a nővérek szerre próbálják elcsábítani. Később Manuel nem tudja legyőzni a szexuális vágyat: kihágás, meghágás, megrontás? Végig találkozni és ölelni vágyanak a szereplők, mégis folyamatosan elsiklanak egymás mellett.

Pavis megsokszorozza a három nővért: a bájbrigád három tagja és a három testvére közé, mindannyiunk nővérei, az elemi össznővérség közé szorítja Manuelt. A klasszikus szerelmi háromszög négyszöggé avanszál, az ölelés fojtogatóvá válik, szinte elveszítjük a fonalat, az életfonalat, a zsinórt: a telefonzsinórt és köldökzsinórt, ami összeköt. Szinte a végletekig fokozza a kötődés utáni vágy és kiteljesedés lehetetlenségének abszurditását – a hepiend pedig ebben az esetben is elmarad.

Egymás ölelése és fojtogatása között ingáznak hát a történetek, testek és vágyak feszülnek egymásnak, vagy épp lelnek nyugalmat egymás közelségében. Bőr bőrt érint. Mivel Pavis elméleti szakem-

ber elsősorban, drámáit is a többszörös értelmek és intertextuális utalások jellemzik, melyeket egy csipet abszurd és jó adag eredetiség tesz kerekké. Hiszen – bár első látásra a drámák címei erre utalnak – Pavis nem átírja Csehovot, nem is folytatást ír műveihez, hanem egy-egy motívumot, mozzanatot emel ki és gondol tovább az eredeti drámákból. Írásai tehát a csehovi drámáktól teljesen különállóan kezelhetők, de azáltal, hogy megidéri őket, többletjelentést és új értelmezési tereket nyit mindkét irányban. Szereplői pedig, akiket többnyire szintén Csehovtól kölcsönöz, a drámák során felvett szerepek és maszkok által megsokszorozódnak. Az önreflexió eszközével és a humorral is gyakran élve, a különböző szerepek közti átmenetekben, narrátor és aktív résztvevő, civilség, színész és szerep közti résekben pedig megszületik a csehovi karaktereken túl az örökérvényű, az EMBERI. Csupa nagybetűvel.

Demeter Kata

■ JEGYZETEK

1. Patkó Éva: *Felelősségünk a saját döntésünkben rejlik. Beszélgetés Patrice Pavisszal. Játéktér 2020. 1. sz. 23–26.*
2. A. P. Csehov: *Ványa bácsi.* (Ford. Makai Imre)

