

világukba. Páral regénye azt sugallja, hogy ugyanazt az utat visszafelé már lehetetlen megtenni.

Páral regényformáját sajátosan kommunikatívva teszi, hogy a tudatossági szinten folyó belső monológokat szükség szerint, a homályosság vagy a félreértés elkerülése végett — csak kezdetben szokatlanul — narrátori egyes szám harmadik személybe teszi. Ennek köszönhető, hogy műve olvasmányként is nagy élmény.

VAJDA Gábor

PALÁSTOLT IDEGENSÉG

Ann Quin: *Három*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975.

Különös és eredeti formájú prózát ír Ann Quin angol író, aki néhány évvel ezelőtt öngyilkos lett egy tengerparti fürdőhelyen: a századunkban kialakult ábrázolásmódok közül a legjellemzőbbeket alkalmazza, anélkül, hogy öncélú stílusgyakorlatoknál, az írómesterség bravúrainak osillogtatásánál állapodna meg. Elkápráztat ugyan bennünket, de ezt nem a nyelv mitoszot teremtő, a világidegenségben mákonyos menedéket adó öncélúságával teszi, hanem a szinte mágikusnak mondható művészi egységgel, melyben formai sokrétűsége ellenére is felesleges, külsődleges díszítményt aligha találhatunk. Egyszerűen el tudja hitetni velünk, hogy stílusának változékonysága elengedhetetlen a más-képpen megfoghatatlan tartalom megvalósulása szempontjából. Más szóval: amit mond, megsemmisülne vagy legalábbis lényegesen módosulna, ha más eljárásokat alkalmazna; ha a francia új regény leltározó tárgyilagosságát nem váltaná fel időnként a hagyományosabb vallomások én-formával, majd pedig a joyce-i asszociációs korlátlan-sággal. Az ábrázolásmódok cserélődése azért fontos kelléke a kompozíciónak, mert a hasonlóképpen színtelenedő,

egymástól látszólag lényegileg alig különböző jellemek (belső) arculónek megrajzolására szolgál. Joyce *Ulyssese* két főhősenek, Bloomnak és Dedalusnak a tudatműködése — életük és jellemük különbözőségétől eltekintve — jobban hasonlít egymásra (illetve az íróra, ahogyan Egri Péter írja), mint Ann Quin szereplőé. Ez azért van, mert a technikát, az érzetek, érzelmek és gondolatok bonyolult kölcsönhatásának, végtelen hömpölygésének folyamatát, melynek felfedezése, mint ismeretes, Joyce nevéhez fűződik, az író a *jellemzés eszközüvé* tette: relativizálta s ezzel antropomorfizálta azt, amit Joyce hosszú évekig tartó egyoldalú munkával abszolútummá duzzasztott. Ann Quin regényében a — jellegzetesen névtelen — romantikus életterlen lányalak magnóba mondott monológjai — költői játékoságuk, a befogadó értelmezési igényére fityyet hányó zabolátlanságuk tekintetében — joyce-iek. Nem indokolatlanul, mert egy boldogtalan gyermekkor forró talaja készleti szökécselésre asszociációit, melyeknek az önműködése mégsem teljes, hiszen az akarati gesztus időnként úgy bánik az érzésekkel, úgy irányítja őket, mintha tárgyak lennének.

A középkorú házastársak, akiknek lakója és gyámoltottja a lány (illetve: akik az ő „foglárai [?], ápolói [?]”, ahogyan az utószót író Bart István teszi szellemesen kétséssé az egyértelmű meghatározást), belső éle-

tükben is már sokkal jobban hasonlítanak egymásra, mintha teremtdőjük jól ismerte volna azt az — élet által számtalan példával bizonyított — elméletet, mely szerint a modern családi együttlétben a nők férfiasabbak lesznek, a férfiak pedig feminizálódnak. Erthető hát, ha egyformaságukat, párbeszédeik naponta ismétlődő jelentéktelenségeit, melyeknél időként egyáltalán nem is lényeges, hogy a közhelyszerű megállapítás kinek a részéről hangzik el, az író nő nem tagolja, ahogyan azt a hagyományos prózában megszoktuk, hanem folyamatosan, a beszélő személyének megjelölése és írásjelek nélkül egymás után írja. Ennek köszönhetően az elbeszélő perspektívája a filmkamera tárgyilagosságával azonosul, s a közönyüknek megfelelő egyhangúsággal már-már behaourviorisztikusan kíséri naponta ismétlődő műveleteiket. De ebben sem kizárólagos; ha tárgyában nem érheti el a teljességet, legalább a megjelenítésben nem mond le róla: Leonard és Ruth néha igazi énjének hangján is megszólal, — az író nő ugyanis a naplójukból iktat be részleteket a regénybe. De hát regényről van szó egyáltalán?

A regény jelenidejének története csak annyi, hogy a házaspár kénytelen beletörődni a „hármast” lelkének, a játékosságban felülmúlhatatlan fogadott lánynak önként választott halálába. Miért lett öngyilkos? Létezhet-e egy másik arca, amit tapintat-

ból vagy számításból sohasem mutatott meg nekik? Ki volt tulajdonképpen az a lány, aki szeszélyeinek lekedesve szolgáltatták ki magukat, s akit — legalábbis úgy hitték — a lakás és az ellátás biztosításával lekötelezettükké tettek? S ami még súlyosabb és nehezebben megválaszolható kérdés: kik ők maguk, akik naiv bábfigurái voltak annak a külvilágtól védett látszatvilágnak, melynek furcsa játékaival a lány adott illuzorikus tartalmat. — A regény ideje tehát az ő eltűnt idejük utáni nyomozássá tágul. A már említett elbeszélőmódok e keretben érvényesülhetnek, hogy minél plasztikusabbá tegyék előttünk e családi háromszög lényegét. Ez sikerül is, noha a kettősök viszonyába egyszer sem nyerhetünk betekintést. Az író nőt ugyanis kizárólag a bűvös hármast foglalkoztatta, vagyis az a kép, ami a hősből a másik kettőről kialakult. Így azután a kérdések és feltételes válaszok nyomán gyanú fészkel a házastársak életébe, nemcsak azért, mert sohasem lehetnek teljesen tisztában azzal a szereppel, amit a lány töltött be közöttük, hanem azért is, mert életüknek évtizedekig tartó automatizmusa, életidegensége, tartalmatlan élősdisége után végre rádöbbenek, hogy ez így nem mehet tovább. A végső megoldás, az esetleges újrakezdés már egy új regényre várt volna, amit Ann Quin sajnos már nem írhatott meg.

VAJDA Gábor

S Z Í N H Á Z

SZÍNPADI KANCSISÁGOK

A színházi előadás a képzelet játéka. Helyesebben: az is. Mert részben valóság is. Tehát: költészet — a valóság és a képzelet sajátos ötvöze. És ami a nagyszerű ebben, hogy nemcsak az előadást készítők, hanem az előadást nézők