

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

számára is kötelező a fantázia. Nemhogy csinálni, de nézni sem lehet előadást képzelet nélkül. A néző otthon felejtheti a jegyét, majd csak bejut valahogy, de a képzeletét soha. Enélkül hiába ül a nézőtérre, akár a legelső sorba, amelyből még a színpalak mögé is beláthat, akár a kakasülő legtetetejére, nem élvezzi az előadást, nem tud részévé lenni a színháznak, értetlen idegen marad csak.

Az efféle közös, egymásra számító, egymás nélkül elképzelhetetlen színház-néző játéknak megvannak a sajátos íratlan szabályai. A néző tudja, hogy a színész nem igazán vérzik, legfeljebb paradicsomlé folyik a mellényzsebéből, hogy a kegyetlenül színészbe döfött kés nem a hátába, hanem a hónaljába „fúródott”, hogy...

Hogy ne soroljuk a különféle konvención alapuló megoldásokat, melyekről a néző jól tudja, csak fogások, hogy nem igaziak, de amelyeket a játék élvezése érdekében hajlandó az adott pillanatban valóságként kezelni. A néző — a saját érdekében — megengedi, hogy a színház manipuláljon vele.

De vajon meddig, és vajon minden esetben ilyen nagylelkű, segítőkész a néző?

Azt hiszem, igen. Illetve, ez elsősorban a színházról függ.

Nem furcsa, a néző tudatosan vállalja, hogy manipuláció alanya lesz, belemegegy a játékba, cinkosa lesz a színháznak abban, hogy őt — a nézőt — becsapják, s mégis a színházról függ, hogy sikerül-e a csel?

Pedig így van.

Íme, bizonyításként, két friss példa. Ahogy ez már elengedhetetlenül lenni szokott — egy jó és egy rossz.

Csongor kijön egészen a színpad szélére, tenyerét a szeme fölé emeli, kémlel, a távolba néz, keres, vár valakit. Egyszer csak a színpad mélyében megjelenik valaki. Csongor, anélkül, hogy odafordulna, látja. Felkiált: nézd, kik jönnek! A közönség nem tiltakozik, nem nevet, nem zajong, mert nem zavarja, hogy Csongor erre néz, és oda lát.

A másik példa: egy kisvárosban vagy talán inkább falun játszódnó vígjátékban a gazdasszony a színpad előteréből néhány lépést tesz befelé, hátra, hogy elzavarja az előremerészkedő, zajongó baromfinépet. Hess! Hess! — mondja néhányszor hangosan és a kezében levő söprűt lengetve fenyegetően. A baromfik elhallgatnak. A közönség felnevet. Nem azért, mert az aprójszág csak hangeffektus formájában van „jelen”, mert a kockodácsolás, a gágogás és a hápogás forrása csak magnószalag. Nem az igazi vagy kasírozott tyúkokat, libákat és kacákat hiányolja, hanem azon derül, hogy a gazdasszony a színpad egyik vége felé ment, a baromfizaj a másikkól „jött be”, ő jobb oldalon zavarja, hessegeti a jószágokat, a zaj pedig a bal oldali színpal felől hallatszik. Egyszerre fellázadt a közönség: nevetgéssel jelezte, észrevette a hibát. Annak ellenére, hogy vígjátékról van szó, ez a nevetés nem sorolható a rendezői érdemek, az előre bekalkulált, a tudatos poentírozás közé. Ez hiba, amit a nézők felháborodott, kissé gúnyos nevetéssel torolnak meg.

Látszólag két teljesen azonos színpadi szituáció, afféle kancsi helyzet mind a kettő, s mégis csak az egyik jó.

Miért?

Az újvidéki közönség érzékenyebb, mint a pesti? Vagy kisebb a fantáziája? Esetleg kevésbé ismeri az ilyen megegyezéssel játékszabályokat?

A hiba nem a közönségben van.

Ott érzi a közönség, hogy Csongor az ő szemével, helyette néz, hogy azt mondja, amit tulajdonképpen a közönség lát, hogy a kötélfán és a fa mögötti gyepágyon túl, a színpadot övező kötélkert felső szélén, jól látni, a színpad felfelé emelt, hogy megjelenik két alak, két nő, Tünde és árnyéka, Ilma. Sőt: amit Csongor szeretne látni, csak képzel, remél, azt mi látjuk is, az a mi számunkra a valóság, más szóval: az ide néz, oda lát megoldás nemcsak hogy nem vált ki nevetést, hanem egyszerre jelez vágyat és valóságot, reményt és realitást, képzeletet és a színpad horizontján igazán megjelenő szerelmest, s amikor Csongor megfordul, hogy most már egyenesben lássa, amit csak a közönség látott eddig, eltűnik a képzelet, s csak a valóság marad, egybeolvad, összemosódik a realitás és az irrealitás.

Itt viszont nemcsak az előző jelenetekben realitáshoz szoktatott, hanem a kiemelt és kifogásolt jelenetben is a baromfizajzt valóságként kapott közönség joggal várja el, hogy a gazdasszony ott hessegeti a tyúkokat, libákat, kacskákat, ahonnan a hang jön.

Az elsőnek említett előadás mesejáték, olyan műfaj alapján készült, amely nem csupán megengedi, hanem meg is kívánja a valóság-valótlanság kettősséget, az utóbbi társadalmi vígjáték, s megjelenítése is inkább realiztikus megoldásokat kíván. Ott lehet, a műfaj szükségelteti a játékoságot, itt a műfaj és a hozzátapadó játéktílus kizárja az ilyenfajta színpadi szabadságot. Ott a képzeletre nagyobb feladat hárul, itt a valóságigény a fantázia elé kerül. Ott szabadabb a színház, itt kötöttebb és vele együtt a néző is, a közönség képzelőereje. Ami ott hatásos megoldás, az itt apró baki, hiba.

GEROLD László

K É P Z Ő M Ű V É S Z E T

BENES JÓZSEF TÁRLATA

Az újvidéki „Radivoj Cirpanov” Munkásegyletem Képtára, 1976. március 24—április 12.

A katalógus egy mellékesnek tűnő adatával kezdeném Benes nagy munkásegyletemi tárlatának körülményeit — immár negyedszer-ötödször téve kísérletet művészetének megközelítésére.

A képzőművészeti akadémiát — olvashatjuk — Belgrádban végezte 1956-ban *Nedeljko Gvozdenović* osztályában.

Azért fontos számomra ez az adat, mert mindinkább úgy látom, hogy a gvozdenović-i és a benesi alkotási mód, képvilág rokon vonásokat, megegyezéseket mutat.

Gvozdenović 1902-ben született; nemzedéktársaitól eltérően, nem Párizsban, hanem Münchenben tanult — Hans Hofmann-nál. „A legjobb módja a három dimenzió érzékeltetésének az — mondja Hofmann”, a mester mestere —, ha két dimenzióval fejezzük ki...” Gvozdenović kritikusai már kiemelezték művésze-