

# szemle

---

## *A túlsó part emlékezete*

KAZUO ISHIGURO: *AZ ELTEMETETT ÓRIÁS*, FORDÍTOTTA FALCSIK MARI

Henry James egyszer állítólag azt írta, nem szabadna olyan korokról regényt írni, melyek több mint ötven évvel a szerző jelene előtt játszódnak, hiszen nem rendelkezhetünk kellően hiteles tudásról egy emberöltővel korábbi világról. Ezt a gondolatot azonban először egy ausztrál írónővel, Geraldine Brooksszal készült interjúban olvastam, aki nemzetközi bestsellert írt az 1666-os angliai pestisjárvány kitöréséről, egy aprócska falu valós történetét dolgozva fel (*A csodák éve*, 2005). Olvasóként könnyű azonnal egyet nem érteni James álláspontjával és fejben sorolni a számunkra legkedvesebb ellenpéldákat, a kritikai gyakorlatban azonban számos szempont vetődik fel a távoli múlt történelmének és történeteinek hatásos szépirodalmi ábrázolásával kapcsolatban. Akinek például kedvenc fantasy-kötetei jutnak eszébe a fenti vélekedésről, az bizonyára nagy izgalommal veszi majd kézbe Kazuo Ishiguro legújabb kötetét, mely a 6–7. századi Britannia mitikus múltjába kalauzolja az olvasót. Aki viszont nem a fantasy-műfaj avatott és lelkes olvasója (mint jómagam), annak nem marad más, mint az ötszáznál is több oldalt számláló regény kézbevétele előtt felvértezni magát az immár friss Nobel-díjas brit-japán szerző korábbi remekműveihez kötődő katartikus emlékekkel. Ez pedig éppen elégséges alap lehet a befogadáshoz, hisz Ishiguro tíz évvel az előző művét követően megjelent hetedik regénye az egyéni és a kollektív emlékezet és amnézia dilemmáira hegyezi ki mintegy ezeröttszáz évvel ezelőttre helyezett történetét, melyben egy idős házaspár nagy utazása nyomán találkozhatunk a kor legendás történelmi örökségének egészen a jelen pillanatig hullámokat vető jelentéseivel. Ahogy egy kritikus jellemezte *Az eltemetett óriást*: a felszíne sima, akár a nyugodt tengeré, ám sosem látott mélységeket rejt (*The New Yorker*).

A regény abból a szempontból hasonlít leginkább a korábbi Ishiguro-regényekhez, hogy különbözik az életmű összes többi darabjától, ahogy arra Murakami Haruki korábban már rámutatott egy Ishiguróról szóló tanulmánykötet előszavában (*The Independent*). Míg például az *Árva korunkban* a krimiműfajra reflektál egy elismert angol detektív szülei utáni nyomozását mutatva be az 1930-as évek Sanghajában, a *Ne engedj el...* science-fictionjének főszereplői hasonlóképpen saját sorsuk megértésének és elfogadásának végzetesen korlátozott lehetőségeivel küzdenek. *A lebegő világ művésze* Künstlerromanként is olvasható, hisz a II. világháború utáni Japánban játszódik, középpontjában egy idős festő és a lányai közötti generációs különbséggel, a talán legismertebb *Napok romjai* pedig többek között az etikettregény kódjaival dolgozik, s megkockáztatom, hogy talán a legszebb és „legangolabb” regény, amit valaha olvastam. Műfaji kísérletezőkedve mellett

azonban Ishiguro arról is híres, hogy történeteinek látszólag egészen eltérő világai-  
ban változatlan erővel képes ábrázolni a pályáját meghatározó témákat: a veszte-  
ség élményét és az önmagunknak elbeszélte kegyes (vagy sokszor nagyon is ke-  
gyetlen) hazugságainkat. Jellemzően megbízhatatlan elbeszélői a hiány, az elfojtás,  
az elhallgatás már-már klisészerűen angol, fegyelmezett és eufemisztikus nyelvét  
beszéli, mely Salman Rushdie szerint a japán és a brit kultúra közös vonása (*Ob-  
server*; Ishiguro első regénye, *A dombok halvány képe* egyébként Japánban és  
Angliában játszódik). A műfaj kérdése *Az eltemetett óriás* esetében azonban nem  
csupán az ábrázolt világ távoli térdeje, de a nyugtalanítóan kortársnak ható elbe-  
szélői hang megválasztása miatt is lényeges. Ahogy a fantasy-rajongók számára  
idegenségélményt jelenthet a kötet (egy kritikus egyenesen úgy fogalmazott, hogy  
a fantasy az a műfaj, amit egy Booker-díjas szerző bizony még bottal sem pisz-  
kálna meg, *The Guardian*), úgy a posztmodern történelmi regény számomra is-  
merősebb zsánerelemei is sajátosan elmozdítva bukkannak fel a szövegben. Az in-  
tertextuális merítés persze jókora: gondolhatunk a *Beowulf* című, óangol nyelven  
fennmaradt eposzra (10-11. század), John Bunyan *A zarándok útja* című 17. szá-  
zadi allegóriájára, John Keats *La Belle Dame Sans Merci* című lovagi időket idéző  
balladájára, Lord Alfred Tennyson *Király-idyllek* című Arthur-ihlette elbeszélőköl-  
temény-ciklusára. William Golding *Az utódok* című regénye a történelem hajnalán  
játszódik, de George R. R. Martin eklektikus mítoszvilága is jogos párhuzamként  
merülhet föl. Neil Gaiman szerint azonban probléma, ha elsősorban allegóriaként  
olvassuk *Az eltemetett óriást*, az allegória ugyanis alapvetően anti-regény, hiszen  
mindig elfelé mutat az épp elbeszélte történettől egy másik történetre – ahogy a  
zarándok útja valójában Jézusról, a legfőbb zarándokról szól –, a lényegi különb-  
ség azonban az, hogy a teológiai allegória kiváló narratív fogás (*The New York  
Times*). Ez az olvasat azonban túlságosan leegyszerűsíteni látszik Ishiguro világát.  
Bár a hátlapon olvasható (meghökkenően gyenge, helyesírási hibáktól sem men-  
tes) szöveg a „nagyregény” műfaji jelölőt alkalmazza, összességében sokkal in-  
kább allegorikus történelmi fantáziának nevezhető a mű, mely kurrens globális di-  
lemmákat vet fel a Brit-szigetek őstörténete által.

*Az eltemetett óriás* a fantasy és a történelmi regény mellett legerősebben a pi-  
kareszk-műfajt evokálja, hisz egy idős briton házaspár, Axl és Beatrice vándorútját  
beszéli el, akik azért kelnek útra barlangfalujukból, hogy meglátogassák rég nem  
látott fiukat, útközben pedig számos veszéllyel szembesülnek: az egész vidéket  
sújtó járványszerű, „a homály”-ként emlegetett felejtéssel, ogrék, démonok és tün-  
dérmanók ostromával, a szász törzsek terjeszkedésével, hazug keresztény szerze-  
tesekkel, Arthur király hősi legendájának elhalásával, legfőképpen pedig azzal a  
félelemmel, hogy szerelmük mit sem ér, ha nem emlékeznek többé közös történe-  
tükre. Találkoznak továbbá a Don Quijote-i benyomást keltő kóbor lovaggal, Sir  
Gawainnal, Arthur unokaöccsével; útitársuk lesz továbbá egy fiatal szász fiú, Ed-  
win, valamint egy szász harcos, Wistan is. Talán Axl és Beatrice utazásának e né-  
hány mérföldköve is jól érzékelteti, ahogy a szöveg zavarba ejtő módon rendeli  
egymás mellé a történetileg igazolható, ismerős, valamint a csak mitikus világértel-  
mezésben hihető regisztereit. Olvasunk a kiváló római utakról, melyek immár  
tönkrementek, az első oldalon jegeces köd lebeg a megműveletlen és toportyán-

férgek lakta ugar fölött, a szász falu leírása pedig archeológiai szempontból is hitelesnek hat: az akkoriban modernnek számító közösség zsúpfedeles házakban, kerítéssel és vizesárokkkal körülvéve él, legalábbis „Ez lehetett a kép, mely Axlt és Baeatrice-t fogadta a völgybe lenézve” (83.). Az egyes szám harmadik személyű elbeszélői hang azzal is fokozza a bizonytalanságot, hogy egyrészt azt a benyomást kelti, az olvasó jelenéből tekint vissza: „Akkoriban még sehol sem lehetett látni aféle tájakat, mint manapság. Sem kanyargós, tiszta ösvényeket, sem békés zöld mezőket, amelyek a későbbi időkben az angol vidék oly emblemikus nevezetésegei lettek.” (7.); sőt, ironikusan mentegetőzik is az általa festett kép nyersessége miatt: „Igazán sajnálom, hogy ilyen képet kell festenem hazánkról, de mit tegyek, ha akkoriban ilyen volt.” (10.). Másrészt azonban nyilvánvaló epiztemológiai távolságtartás nélkül narrálja az ogrék támadási szokásait: „a démonok és gonosz szellemek, akik errefelé fenyegették őket, arról voltak hírhedettek, hogy hátulról szeretnek a zsákmányukra támadni” (50–51.). A narrátori szöveg szándékosan pozicionálhatatlan tudása termékeny feszültséget teremt, ám a szereplők archaizáló párbeszédei sokszor kimerítően életszerűtlennek hatnak (Axl például mindvégig hercegnőnek szólítja feleségét) – nem véletlenül hasonlították már többen félreismerült Monty Python-átirathoz a regény egyes részeit, más kritikusok azonban épp emiatt a románcirodalom tudatos paródiájaként értelmezik a szöveget.

A regény legszembeötlőbb témája a személyes és a kollektív emlékezet működése, és úgy tűnik, hogy a történelmi elfojtás és amnézia jelenségeinek bemutatása ellenére is a múlt és a jelen szerves folytonossága mellett érvel: „mindannyian az ősidőktől vonuló menet tagjai vagyunk” (457.), olvassuk az utolsó fejezet elején. A feledésjárványt terjesztő sárkány azonban Wistan kardja által meghal, s ezzel Arthur király legendás hőstettei is feledésbe merülhetnek: „A nősténysárkány nincs többé, és vele eltűnik a földről Arthur hosszú árnya” (510.), mutat rá Axl. A két öreg útjuk során olyan véleménnyel is találkozunk, miszerint Isten emlékezete maga a világ története, s az emberiség így módon tehetetlen a homály pusztításával szemben: „Az idegen úgy vélekedett, hogy maga az isten felejtette el a múltunkat, vagy legalábbis a java részét, hogy az úr az, akinek a fejéből kiestek a történetek, legyenek akár réges-régiak, akár a mai nap eseményei.” (113.). Az isteni tudatban eredeztetett kollektív emlékezetben továbbá szorosán összekapcsolódik egymással az emlékezés és a háború: „Miféle isten az uram, amelyik azt akarja, hogy a bűnöket elfelejtsük és büntetlenül hagyjuk?” (490.), kérdezi Wistan. A közösségi emlékezet szempontjából tehát a regény talán leginkább aktuális társadalmi és politikai kérdéseket felvető aspektusa a háború és a béke problémája az idegengyűlölet, a stigmatizáció, a kulturális különbözőség iránti (in)tolerancia és a testi lelki sebek gyógyulásának folyamatai kapcsán. A címben szereplő eltemetett óriás épp ennek a törésvonalnak a metaforája: „Az óriás, akit valaha eltemettek, most ismét megmozdult, és bizony hamar fel fog kelni abból a sírból.” (509.), mondja fenyegetően Wistan, aki a sárkány megölése után a britonok szász leigázására készül, hisz ez a küldetése, s a fiatal Edwinnel meg is ígérteti, hogy minden britont gyűlölni fog, a fiú pedig csak később jön rá, hogy ez az általa ismert és szeretett idős párra szintén vonatkozik. Felbukkan a háború egyéni, traumatikus emlékezete is, amikor Gawain felidézi egy fiatal lány alakját, aki a segítségét kéri egy ellen-

séges vitéz megtalálásához, hogy bosszút állhasson meggyalázott női családtagjaiért, s a kóbor lovag megrendülve idézi fel, ahogy a lány a fegyverül hozott kapával úgy semmisíti meg a leterített ellenség arcát, „mintha kukoricát egyelne (363.).

Az individuum szintjén a regénybeli homály motívuma felidézheti többek között a *Száz év magány* azonos témájú fejezetét, a mágikus realizmus világa helyett azonban sokkal erőteljesebbnek tűnik a mű e jelentésrétegének demencia-szövegként való olvasása (mint például Michael Haneke az öregség és az identitásvesztés témáját feldolgozó *Szerelem* című filmjében vagy Samantha Schweblin *Amíg megtaláljuk Harryt* című novellájában is). Axl és Beatrice végül elérkezik útjuk legfőbb próbatételéhez, a révészhez, aki csak akkor viszi át őket a túlsó partra a fiukhoz, ha külön-külön adott beszámolóik igazolják szerelmük erejét. Beatrice számára azonban már az is nehézséget okoz, hogy saját, férje megismerése előtti életét felidézze: „Hát volt idő, amikor mi ketten nem ismertük egymást, Axl? Létezett egyáltalán azelőtt? Néha úgy érzem, mi valószínűleg már csecsemőkorunk óta együtt vagyunk.” (74.). Számos igazolhatatlan, egymással versengő múltfoszlány bukkan fel az egyes szereplők nézőpontjai által: a révész szerint az asszony azt mesélte neki, hogy a pestis ragadta el a fiukat, s azért keltek útra, hogy a sírját meglátogassák; Sir Gawain szerint Axl valaha szintén Arthur lovagja volt, ám megtagadta és elátkozta a királyt; Beatrice-ban pedig felöltik egy homályos emlék Axl hajdani hűtlenségéről. Az igazság egyik emléksarabka kapcsán sem derül ki, s a regény (talán túlzottan is) azt implikálja, hogy sokszor egész egyszerűen jobb is így. Ezért is hatásos narratív fogás, hogy az utolsó fejezetet első személyben a révész beszéli el, aki a jelen és a múlt, az élet és a határ mezsgyéjén közlekedő semleges, már-már istenszerű kívülállóként, brit Kharónként vagy egy 21. századi párterápiás tanácsadó bizarr megfélelőjeként hallgatja az utazók gyónását.

Axl és Beatrice dantei utazásán keresztül a házasság, az öregség, a szerelem és végső soron a halál időhöz kötött mivolta válik a történet legfőbb tétjévé. A két öreg szinte a teljes regényben rendkívüli gyengédséggel bánik egymással, a modern olvasói elvárásokra reflektáló elbeszélő még azt is elmagyarázza, mindennek ellenére miért nem beszélgetnek egymással útközben: „De abban a korban, amikor egy bokatorés vagy egy elfertőződött horzsolás is megölhette az embert, minden lépésükre tudatosan kellett ügyelniük” (50.). Ez az utalás akár azt a banálisan egyszerű kérdést is felvetheti, mennyire kell vagy nem szabad biztosra venni a másik ember jelenlétét a közösként felismert valóságunkban. Az öreg házaspár ugyanakkor azt a – parafrázeálva szinte csak Coelho-gyanúsan megfogalmazható, a regényben mégis megrendítően ható – dilemmát is fölveti, hogy mi is az igaz szeretet/szerelem: vajon az emlékezésre vagy a feledésre való képesség az előbbrevaló? Axl szavaival: „Azon gondolkodtam, hercegnőm, vajon a szerelmünk akkor is ennyire megerősödött volna az évek során, ha nem foszt így ki minket a homály? Talán ez engedte, hogy a régi sebek begyógyuljanak.” (542.). Beatrice pedig arra mutat rá egy korábban hallott, rejtélyes szigetről szóló mese felidézésével, hogy végső soron mind menthetetlenül egyedül vagyunk: „Sokan mennek át oda, mégis, aki ott lakik, mindegyik mintha maga lenne ott egyedül, senki mást nem lát és nem hall.” (524.). Ez az egyik legeggyértelműbb Orfeusz-utalás a történetben, hisz végül tényleg el kell válniuk egymástól: a rossz idő miatt (mi is lehetne ennél

angolabb kifogás?) a révész először csak az asszonyt hajlandó átvinni. Ennek az elszakadásnak az előjele lehet az a jelenet, amikor Beatrice-t tündérmanók (az eredetiben: pixies) támadják meg. A kelta kultúrórökségben köztudottan egész taxonómiája van a hol jó, hol kevésbé jószándékú aprónépeknek, Ishiguro ijesztő tündérmanói pedig mintha egy svájci eutanáziaklinika brosúráját olvasnák föl az öregnek: „Tényleg arra vágysz, hogy egy nap majd végignézd, ahogy az egyetlen szerelmed, aki a legdrágább neked a földön, agónia kínjaitól rángatózik, és neked semmi másod nem lesz, amit adhatsz neki, csak néhány kedves szó, hogy még a fülébe súgd? Add őt nekünk, és mi megkönnyítjük a szenvedését, ahogy őelőtte is mindenki másnak.” (402–403.). A házaspár cselekménymentes boldogságával szemben Sir Gawain a magány küldetéses alternatíváját testesíti meg. A lovag ugyan elmondja, sosem vágyott rá, hogy „a vaspáncél legyen az egyetlen hálótársa”, ő egyszerűen a kötelességet választotta hű csatalova, Horatio oldalán; s bár már csak egy „nyüzött vén róka” (471.) a rozsdás páncél alatt, Lear király makacsságával ragaszkodik elveihez, értékrendjéhez, hiába felejtette el őt a világ. Sir Gawain alakja kapcsán azt is érdemes megjegyezni, hogy J. R. R. Tolkien fontos esszét írt a *Sir Gawain and the Green Knight* című középkori versről, mely a lovag rejtélyes questjét beszéli el, s egy kritikus szerint Tolkien monumentális árnya úgy lebeg *Az eltemetett óriás* felett, ahogy P. G. Wodehouse stílusa ott lappang a *Napok romjai*-ban: kevésbé modellként, semmint kibillentendő referenciapontként funkcionálva. Maga a mitikus szörny, a nősténysárkány, Querig sem mentesül az idő pusztításától, ő is megöregedett: „Ez a nyomorult teremtmény, aki alig több, mint egy vékony húsú féreg?” (488.), kérdi meghökkenve Beatrice, aki valódi monstruózus látványra számított a sárkányfészekhez érkezve. Az öregség tragikomikus ábrázolása a regényben összességében mintha azt sugallná, hogy választott küldetéseink – melyek talán talán csak vesszőparipáink –, melyekben valaha annyira hittünk, valamint kényszeres félelmeink, melyektől sosem tudtunk szabadulni, együtt öregszenek velünk. Nincs előlük menekvés, bármily antiklimaktikus is ez, s végül talán csak e kiüresedett célok és fantomfájdalmak által ismerünk magunkra.

Kazuo Ishiguro legújabb regényéről kiteljesítőbb élmény írni, mint maga az olvasási folyamat, s a mű recepcióját olvasva úgy tűnik, ez korántsem egyedi tapasztalat. Összevetve *Az eltemetett óriást* Ishiguro korábbi műveivel, az az érzésünk támadhat, hogy a szerző valószínűleg nem erre a regényére, inkább e regénye apropóján kapta a Nobel-díjat. Ishiguro egyébként a díj kihirdetése után a londoni háza kertjében, egy padon ülve tartott sajtótájékoztatóján elmondta: először azt hitte, a hír csak egy kacsa, hisz az álhírek korát éljük, a világ igaz és hamis elbeszélései tehát már nem csupán a múlt, de a jelen kapcsán is megkülönböztethetlenné, lényegileg homályossá váltak. Neil Gaiman találoan fogalmazta meg a regény központi motívumának, a feledés homályának narratív funkcióját: az epizódyszerű történetek és emlékek úgy lebegnek az olvasó felé, mint alig kivehető figurák a ködben, s aztán hirtelen foszlanak semmivé. De talán nem is semmivé, hanem valami megfoghatatlan hiány- és felelősségéretté dült hiteink átmentése iránt. (*Európa*)