

GYÖRKE ÁGNES

A trauma retorikája Salman Rushdie regényeiben

*Az éjjél gyermekei és a Szégyen**

Salman Rushdie kétségtelenül a nyolcvanas években írta legizgalmasabb regényeit. *Az éjjél gyermekei* (1981), a *Szégyen* (1983) és a *Sátáni versek* (1988) annyira sokrétű és összetett szövegek, hogy mindegyik megérdemelne egy könyvet. Bár nem azonosak a szereplők, és nem is ugyanazt a cselekményszálát követik a szövegek, mégis laza egységet alkot a három regény, akár trilógiaként is olvashatjuk őket. Egyrészt mindhárom mágikus realista szöveg, amely a gonosz létezését térképezi fel egy alapvetően szekuláris világban, másrészt pedig különös, posztmodern nemzeti narratívákról van szó.¹ *Az éjjél gyermekei* „India regénye,” a *Szégyen* Pakisztán megszületését beszél el, míg a *Sátáni versek* nemcsak az iszlám történetének Rushdie-féle változata, hanem az angol nemzet regénye is, mégpedig annak „posztkoloniális”, vagyis a bevándorlók perspektívájából elbeszélte verziója. *Az éjjél gyermekei* és a *Szégyen* különösen sok rokonságot mutat: igen hasonló retorikai eszközöket használnak a nemzet ábrázolására, amely mindkét regényben allegóriaként jelenik meg: míg *Az éjjél gyermekeiben* Szalím Szinai allegorizálja az indiai nemzetet, a *Szégyenben* három anya, Omar, Bilkisz, majd Szufija Zinobia testesíti meg Pakisztán széttöredezettségét.² A nemzet születése mindkét szövegben traumatikus esemény, Cathy Caruth szavával élve „be nem ismert” (unacknowledged), „nem igényelt” (unclaimed) élmény, amely megtapasztalása pillanatában nem épül be az egyén tudatába, éppen ezért tér vissza minduntalan eltorzult, felismerhetetlen formában.³ Tanulmányom ebből a perspektívából

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

¹ Roger Y. Clark azt állítja, hogy Rushdie első öt regénye radikálisan különbözik a többitől (*Grímusz; Az éjjél gyermekei; Szégyen; Sátáni versek; Hárún és a mesék tengere*), mivel a későbbiekkel eltérően ezekben egymás mellett jelenik meg a szkepticizmus és a szakrális/diabolikus világ. Clark úgy véli, hogy a későbbi regények kevésbé jelentenek lélektanilag és filozófiailag izgalmas kalandozást az olvasó számára, mivel kevesebb paradoxont építenek bele a karakterek küzdelmeibe (Roger Y. CLARK, *Stranger Gods: Salman Rushdie's Other Worlds*, Montreal, McGill-Queen's, 2001, 7).

² A nemzet allegóriáiról részletesen lásd GYÖRKE ÁGNES, *A nemzet allegóriái Az éjjél gyermekeiben*, Jelenkor, 2002/9, 956–966; A nemzet fogalmáról pedig GYÖRKE ÁGNES, *Posztmodern nemzet?: Elméletek nyomában = Átjárások: fiatal anglicisták és amerikanisták tanulmányai*, szerk. BÉNYEI Tamás, Budapest, Fialtal Írók Szövetsége, 2005.

³ „[...] a trauma nem lokalizálható egyetlen eredendő erőszakos múltbeli eseményben, hanem sokkal inkább abban a folyamatban, ahogyan asszimilálatlan természetű miatt – amiatt, hogy megtörténte pillanatában *nem tudatosult* – később kísérti a túlélőt.” Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press, 1996, 4. Ha nincs külön jelezve a fordító a lábjegyzetben, akkor a fordítások minden esetben a sajátjaim. (Gy. Á.)

olvassa a két regényt: a teljesség igénye nélkül nyújt betekintést Rushdie szövegeinek izgalmas retorikai labirintusába.

Az éjféli gyermekeinek megjelenése új korszakot jelentett Rushdie írói pályáján. A korábban megjelent *Grímusz* lényegében visszhang nélkül maradt, míg *Az éjféli gyermekei* 1981-ben elnyerte a Booker-díjat, több nyelvre lefordították, többek között magyarra is. 1993-ban pedig a „Bookerek legjobbika”-t is megkapta (Booker of Bookers), vagyis az 1969 óta a díjat elnyerő regények közül is a legjobbnak minősítették. A történet 1947-ben kezdődik, abban az évben, amelyben Rushdie született, és amikor India elnyerte függetlenségét. Ekkor születik a regény elbeszélője, Szalím Szinai, és mint később kiderül, ezer másik, csodás képességekkel megáldott gyermek is: ők az éjféli gyermekei. Az éjféli és egy óra között született gyerekek allegorizálják Indiát, vagyis nemcsak Szalím, hanem különös társai is. A két évvel később megjelent *Szégyenben* a csodás hangok helyett hiányt és csendet találunk: a nemzetet többek között Szufija Zinobia allegorizálja, aki szörnyeteggé változik az utolsó oldalakon. Retardált, szellemileg visszamaradt, összefüggő beszédre képtelen, ugyanakkor agresszív és emberfeletti erővel rendelkező lényvé válik, aki kedvére pusztítja áldozatait. Míg *Az éjféli gyermekeiben* a kakaofonikus zaj, a *Szégyenben* a csend és az elfojtás trópusa uralja a szöveget.

Mindkét esetben a nemzet születésének a traumáját próbálják begyógyítani ezek a metaforák, vagyis, Caruth szavaival élve, azt a pillanatot, amelyben a tudás és a nem tudás találkozik. Caruth szerint a trauma nem egyetlen eredendő erőszakos múltbeli esemény, amelynek időpontja könnyedén lokalizálható, hanem sokkal inkább valamiféle visszatérő, kísértő élmény.⁴ Mindkét regényben éppen ez a kísértés az, amely a nemzetet konstruálja: *Az éjféli gyermekeiben* India „zaja” elbeszélhetetlen, fájdalmas, de mégis mágikus világként jelenik meg, amely elveszíti csodás hatalmát, amint érthető beszédé válik. Ezzel szemben a *Szégyen* Pakisztánjának groteszk zenéje egyszerűen elnémul a szövegben: a traumát a „csend” metafora próbálja „begyógyítani”, amely, nem meglepő módon, apokaliptikus robbanáshoz vezet a regény utolsó lapjain. Így a két szöveg retorikai olvasata arról árulkodik, hogy bár más-más módon képzelik el Indiát és Pakisztánt, mégis mindkét esetben az a kísértés konstruálja a nemzetet, amely születésének traumáját próbálja begyógyítani.

A Rushdie regényeiről írt kritikák M. D. Fletcher szerint alapvetően két csoportra oszthatóak: az első csoportba tartozó kritikusok a regények metafiktív természetét hangsúlyozzák, és arra hívják fel a figyelmet, hogy Rushdie szövegei miként „dekolonizálják” az angol nyelvet és a nemzeti identitást, míg a másik, kevésbé elméleti vonal az iszlámmal, Indiával és Pakisztánnal foglalkozik, vagyis konkrét politikai és vallási kérdésekkel.⁵ Fletcher az első mellett teszi le a voksát, amikor úgy nyilatkozik, hogy Rushdie regényei elsődlegesen posztmodern alkotások, mégpedig a hu-

⁴ Lásd *Uo.*

⁵ Lásd *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, ed. M. D. FLETCHER, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, 3.

moros és szarkasztikus fajtából.⁶ A második csoportba tartozik a fátwával foglalkozó szakirodalom (Daniel Pipes, Malise Ruthven, Lisa Appignanesi stb.⁷), valamint azon kritikusok írásai, akik bírálják Rushdie-t, mivel nem ábrázolja elég „hitelesen” Indiát és Pakisztánt.⁸ Így Timothy Brennan 1989-ben megjelent monográfiája is, amely máig az egyik leggyakrabban idézett szakirodalmi szöveg. Szerinte Rushdie, akárcsak Mario Vargas Llosa, egyszerre tette központi kérdéssé a nemzet problémáját és fosztotta meg mítoszától azáltal, hogy európai perspektívát választott.⁹ Rushdie-t a „liberális kozmopolita” írók táborába sorolja, mivel radikálisan megkérdőjelezi a dekolonizáció elméletét (azt, hogy a gyarmatbirodalmak széthullása valóban véget vetett a gyarmatosítás ideológiájának is); parodizálja a hivatalos nemzeti retorikát; manipulálja az imperialista trópusokat és legendákat annak érdekében, hogy politikai színezetet adjon az aktuális eseményeknek; a világot kulturálisan (nyelvileg, faj és művészet tekintetében) hibridnek tekinti, és így tovább.¹⁰ Ide sorolható Neil Ten Kortenaar *Az éjjél gyermekeiről* írott monográfiája is: Kortenaar újragondolja Brennan kategóriáit, és a „liberális kozmopolita” terminust felcseréli a „kozmpolita nacionalistával”. Szerinte azért nem állja meg a helyét Brennan érvelése, mivel Indiában a nacionalizmus és a kozmopolitizmus összeegyeztethető egymással.¹¹ Ugyancsak ebbe a csoportba tartozik a legújabb szakirodalom, mint például Stephen Morton és D. C. R. A. Goonetilleke könyvei: ezek átfogóbb áttekintést adnak Rushdie életművéről, hiszen legújabb regényeit is értelmezik, de (Brennan és Kortenaar munkáihoz képest) kevésbé foglalkoznak elméleti kérdésekkel. Morton a dél-ázsiai nacionalizmus és az Angliába történő bevándorlás kontextusában olvassa Rushdie-t, arra keresve választ, hogy regényei miként segítenek megérteni a szekularizmust és a politikai erőszakot.¹² Goonetilleke 2010-ben megjelent könyvének Mortonnal ellentétben nincs tematikus

⁶ *Uo.*, 8.

⁷ Lásd Daniel PIPES, *The Rushdie Affair: The Novel, the Ayatollah, and the West*, New York, Carol, 1990; Malise RUTHVEN, *A Satanic Affair: Salman Rushdie and the Wrath of Islam*, London, Hogarth, 1991; Lisa APPIGNANESI, Sara MAITLAND, *The Rushdie File*, London, Fourth Estate, 1989.

⁸ Sokan bírálják Rushdie-t azért, mert túl sötéten ábrázolja Pakisztánt (lásd például Aijaz AHMAD írását: *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, London, Verso, 1994), vagy mert tévedések maradtak a regényeiben. *Errata: megbízhatatlan narráció Az éjjél gyermekeiben* című esszéjében Rushdie sorra veszi ezeket, és azt állítja, hogy részben szándékosan hagyott hibákat a posztmodern szövegben. (Salman RUSHDIE, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, London, Granta, 1992, 22–26).

⁹ Timothy BRENNAN, *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*, New York, St. Martin, 1989, 27–28.

¹⁰ Lásd *Uo.*, 35.

¹¹ „Brennan feltételezi, hogy mivel Rushdie kozmopolita író, aki nyugati közönségnek szánja műveit, allegóriája bírálja a nemzetállamot. *Az éjjél gyermekeit* ellenben leggyakrabban a nemzet megszületését ünneplő szöveggént olvassák Indiában és Indián kívül is, [...] mivel Indiában a kozmopolitizmus és a nacionalizmus összeegyeztethető egymással.” Neil Ten KORTENAAR, *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children*, Montreal, McGill-Queen's, 2004, 12.

¹² Stephen MORTON, *Salman Rushdie: Fictions of Postcolonial Modernity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, 15.

fókusza: rövid életrajzi bevezető után áttekintést nyújt Rushdie minden eddig megjelent regényéről, vagyis írása klasszikus irodalomtörténeti munka.¹³

Az én tanulmányom az első csoportba tartozik: akárcsak Fletcher, én is posztmodern alkotásként olvasom Rushdie szövegeit. Osztom Linda Hutcheon álláspontját is, aki szerint az ahistorikus modernista írások után a hatvanas években egy új műfaj jelent meg, amelyet ő „historiográfiai metafikciónak” nevez. Ilyen például John Fowles 1969-ben napvilágot látott *A francia hadnagy szeretője* című regénye, E. L. Doctorow *Ragtime*-ja (1979), D. M. Thomas *A fehér hotel* című regénye (1981) és Rushdie művei is. Hutcheon szerint a historiográfiai metafikció alapvetően posztmodern műfaj: jellemző rá, hogy azokon a konvenciókon *belül* működik, amelyeket megkérdőjelez, és bár nem hisz abban, hogy képes „tükrözni” a szövegen kívüli világot, mégis kísérletet tesz erre.¹⁴ Más szóval ezek a regények nem vonják kétségbe, hogy létezik a szövegen kívül valóság, azt viszont igen, hogy a szövegek képesek megjeleníteni ezt a valóságot.¹⁵

Caruth nem a posztmodern poétikája, hanem a trauma elmélete felől közelít a témához, ám Hutcheonhoz hasonlóan úgy véli, hogy szembe kell néznünk a történelem paradox, nem referenciális aspektusaival.¹⁶ Olyan jelenségek ezek, amelyek gyakran felismerhetetlen formában kísértének, és amelyeket szinte minden traumával foglalkozó szerző rokonít az irodalommal: „az irodalmat, akárcsak a pszichoanalízist, a tudás és a nem tudás közötti komplex kapcsolat érdekli. Éppen ez a specifikus pont, a tudás és a nem tudás érintkezése az, ahol az irodalom nyelve és a traumatikus élmény pszichoanalitikus elmélete találkozik.”¹⁷ Shoshana Felman és Dori Laub szintén amellett érvelnek, hogy az irodalom a történelem artikulálhatatlan, elbeszélhetetlen krízisének a tanújává válik.¹⁸ Rushdie maga is úgy véli, hogy szövegei különös „igazság” tanúi, hiszen a politikusok hivatalos történeteinek alternatíváját beszélnek el: „az írók és a politikusok született riválisok. Mindkét csoport megpróbálja a világot a saját képére formálni; ugyanazért a területért harcolnak. És a regény egyik módja annak, hogy megtagadjuk a politikusok »hivatalos« verzióját.”¹⁹ Tézisem szerint Rushdie regényei éppen ezt a nem hiva-

¹³ D. C. R. A. GOONETILLEKE, *Salman Rushdie*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

¹⁴ „A historiográfiai metafikció rendkívül önreflexív, de paradox módon mégis történelmi eseményeket és alakokat vonultat fel.” (Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, 5.)

¹⁵ *Uo.*, 119.

¹⁶ „Meglátásom szerint a traumával való gyakori és ijesztő találkozás – megtörténte és a megértésére fordított kísérletek egyaránt – hozzájárulnak ahhoz, hogy elkezdhessük megérteni annak a történelemnek a lehetőségét, amely többé már nem egyértelműen referenciális.” CARUTH, *i. m.*, 11.

¹⁷ *Uo.*, 3.

¹⁸ „Az irodalom tanúvá válik, talán a történelem artikulálhatatlan krízisének egyetlen tanújává.” Soshana FELMAN, DORI LAUB, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London, Routledge, 1992, xviii. Illetve: „a művészet feljegyzí (művészileg tanúsítja) azt, amit még nem tudunk a korunk eseményeihez fűződő történelmi kapcsolatunkról”. *Uo.*, xx. (Kiemelés tőlem.)

¹⁹ Salman RUSHDIE, *Imaginary Homelands* = S. R., *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*,

talos, alternatív, a tudás és a nem tudás metszéspontján elhelyezkedő, traumatikus eredetű nemzetet beszélnek el, amely megszületésének elhallgatott, állandóan visszatérő élményeként konstruálódik a szövegekben.

Lármázó gyermekek

A nemzet szó szerint *megszületik* a regényekben; *Az éjféli gyermekeiben* a legelső oldalon:

„Az óra mutatói, tiszteletteljes üdvözlésül, összetették a tenyerüket, amikor megszülettem. Jaj, csak ki kell mondanom: India függetlenné válásának pillanatában szédültem ki erre a világra, lihegés-pihézés közepette. Odakint pedig, túl az ablakon, tűzijáték és tömeg. Néhány másodperccel később apám eltörte a nagy lábujját; de mi ez a kis baleset ahhoz képest, ami az én nyakamba szakadt azon az éjjeli órán! Mert, a nyájasan tisztelgő óramutatók okkult zsarnokságának hála, rejtélyes módon hozzábilincselődtem a történelemhez, végzetem egyszer s mindenkorra összefonódott hazám végzetével, s az elkövetkezendő három évtized nem hozott menekvést számomra.”²⁰

Szalím teste „rejtélyes módon” hozzábilincselődik a történelemhez, és a következő harminc évben ez a tapasztalat kíséri napjait. Már a bilincs-metaphora is sejteti, hogy passzív marad ebben a szerepben: „Jövendőmondók jósolták meg jöttömet, újságok ünnepelték érkezétemet, politikusok iktatták törvénybe létemet. És engem senki meg nem kérdezett.” (9.) Így amikor India miniszterelnöke, Jawaharlal Nehru levélben gratulál születéséhez, az olvasót már nem is lepi meg, hogy a nemzet tükrének nevezi a csöppséget: „Kedves Szalím bébi, fogadd megkésétt jókívánságaimat a születésed pillanatának szerencsés véletlenéhez! Te vagy a legújabb hordozója India ősi, mégis örökkön fiatal arcának. Megkülönböztetett figyelemmel fogjuk kísérni életed, amely bizonyos értelemben mindnyájunk életének a tükre lesz.” (191–192.) Nehru a nemzet szimbólumának nevezi Szalímot: olyan szereppel ruházza fel, amelyet harminc éven keresztül hordozni fog.²¹ Szalím élete pedig ettől a pillanattól kezdve arról szól, hogy jelentést adjon ennek a múltbeli élménynek: nem a születés pillanata az, amely meghatározza, hogy mit jelent számára ez a szerep, hanem az azt követő, menekvést nem hozó évtizedek.²²

Ezekben az évtizedekben fedezi fel az éjféli gyermekeinek a hangját, akik rajta ke-

London, Granta, 1992, 14.

²⁰ Salman RUSHDIE, *Az éjféli gyermekei*, ford. FALVAY Mihály, Bp., Európa, 1987, 9. A továbbiakban a kiadás oldalszámaira a főszövegben hivatkozom. (Gy. Á.)

²¹ Erről az allegorikus szerepről és a nemzet hivatalos retorikájáról lásd GYÖRKE, *A nemzet...*, i. m.

²² A regényt sokan olvasták nemzeti narratívaként, a traumával való összefüggésre azonban ezek a kritikusok nemigen mutattak rá. Lásd például Mark WILLIAMS, *The Novel As National Epic: Wilson Harris, Salman Rushdie, Keri Hulme*; Neil Ten KORTENAAR, *Midnight's Children and the Allegory of History*; Joseph SWANN, *East is East and West is West?: Salman Rushdie's Midnight's Children as an Indian Novel*; stb.

resztül kommunikálni kezdenek egymással, majd létrehozzák az „éjfél gyermekei titkos parlamentjét”. Kilencedik születésnapja környékén már elege van szülei és a történelem elvárásaiból, így éppen a családi szennyesládában rejtőzködik, amikor először meghallja a gyermekek hangját. Mintha a világrenden kívüli területet keresne ezen a profán helyen: „A szennyesládában nincs tükör; gonosz tréfák, mutogató ujjak sem hatolnak át rajta. Az apai haragot elfojtják a szennyes ingek és levetett melltartók. A szennyesláda lyuk a világegyetemben, a civilizáció kívül reked, a lécrács túlfelén marad, nincs is jobb búvóhely.” (245.) Szalím a „szülők és a történelem követelményei elől” (245.) menekül ide, vagyis a búvóhely már önmagában jelzi, hogy terhes számára a hivatalos nemzeti retorika által ráruházott szerep. Éppen ennek az ünnevelt, publikus, tökéletességet követelő szerepnek az alternatíváját keresi, amikor a sötét szennyesládában rejtőzik el, ahol semmi sem emlékezteti hivatására.

A gyermekek hangja úgy tör be a fejébe, mintha születésének traumáját ismételné: „Fájdalom. És a lárma, a siketítő soknyelvű rémisztő lárma, *benne a fejében!* ...A fehér szennyesládában, koponyám elsötétített előadótermében dalra fakadt az orrom.” (254.) A pillanat fájdalmas, akárcsak a születés, még a „rémisztő lárma” is ezt az élményt idézi fel az olvasóban. Mintha az elbeszélő néhány másodpercre el is némulna: a korábban egyes szám első személyű elbeszélés átvált harmadik személyre („benne a fejében”), vagyis úgy tűnik, Szalím elveszíti az eszméletét. Mintha valamiféle tudattalan vallomásnak lennének itt tanúi: nemcsak a szülők és a történelem követeléseit hagyja maga mögött, hanem a nyelvből és a szimbolikus világrendből is kilép. Igaz, provokatív hallgatósága, Padmá, már jó pár fejezettel korábban kiharazott az életéből, így eleve kisebb a szövegére nehezedő nyomás, ezen a ponton, úgy tűnik, teljesen elveszíti a kontrollt, és csak a három pont által jelzett elnémulás után nyeri vissza egyensúlyát. Felman szavaival élve olyan „igazság” kerül felszínre, amely tartalma nem áll sem az elbeszélő, sem az olvasó rendelkezésére.²³ A történelem elbeszélhetetlen, traumatikus aspektusai ezek: az alternatív indiai nemzet születésének pillanatát allegorizálja a szöveg, pontosabban a születés traumájának zavarba ejtő ismétlődését, hiszen az élmény Szalím valódi születésének kísértő mása.

A hangok megszületését paradox módon testközelibb élményként írja le Szalím, mint valódi, biológiai világra jövetelét a regény első oldalán. Már a szennyesládában lévő ruhadarabok is a test emlékét idézik: Szalím átadja magát a szennyes ingeknek és a levetett melltartóknak, „hadd cirógassák ki belőlem az élet, a céltalanság és a majdnemkilenc-évesesség gyötrelmét”. (251.) Majd az édesanyja a volt szeretőjének telefonhívása után váratlanul megjelenik a fürdőszobában, ahol a titkos férfinévét suttogva keze szé-

²³ „A pszichoanalízis [. . .] alaposan átgondolja és radikálisan megújítja a tanúvallomás fogalmát, azáltal, hogy a kultúra történetében először ismeri fel azt a tény, hogy nem kell *birtokolnunk* az igazságot ahhoz, hogy *tanúi* legyünk; hogy a beszéd akaratlanul is vallomást tesz, és a beszélő szubjektum folyamatosan tanúja valamiféle igazságnak, amely azonban mindig kicsúszik a kezéből; amely alapvetően *nem áll rendelkezésére.*” FELMAN, *i. m.*, 15.

gyentelenül simogatni kezdi testét: „Titkok. Egy férfinév. Soha-nem-látott kézmozdulatok. Egy kisfiú tele alaktalan gondolatokkal, eszmék kínozzák, amelyek nem hajlandóak szavakká állni össze.” (253.) A szennyesben lapuló melltartók és a meztelen anyai test látványa egyaránt provokálja Szalímot, akárcsak a bal orrlyukát csiklandozó „gatyamadzag”, amely végül tüszentésre készíti, hiába igyekszik eltitkolni kilétét. A tüszentést olyan naturalista részletességgel írja le, mintha valóban a szülés biológiai mechanizmusáról beszélne:

„A madzag fájdalmasan följebb csúszik egy félhüvelyknyit az orrlikban. De csúszott följebb ott egyéb is: a vehemens inhaláció megszívja az orrnedveket, fölfölföl, fölfelé áramlik a nyálka, ellenszegülve a gravitációnak, a természet törvényeinek. A homloküregre elviselhetetlen nyomás nehezedik... és akkor valami átszakad a majdnem kilencéves fejben. Ömlik a váladék, fölfelé, váladéknak soha nem szánt helyekre jutva; eljut talán egészen az agyvelő határáig... és akkor egy áramütés.” (254.)

Míg születésének leírásakor Szalím kizárólag a történelmi szerepének taglalására fordított figyelmet, és szinte egyáltalán nem tett említést a testről, az élmény biológiai aspektusairól („India függetlenné válásának pillanatában szédültem ki erre a világra” – 9.), itt a gatyamadzag által irritált „orrlik” kerül a figyelem középpontjába: az orrnedvek gravitációval dacoló, természetellenes áramlását részletezi, mintha valóban a születés természetes folyamatának inverzét írná le. Úgy tűnik, mintha Szalím itt kénytelen lenne szembenézni világra jövetelének piszkos, biológiai természetével, melyet a regény első oldalán ügyesen elhallgatott: erre utal a tisztátalan szennyesláda, a benne lapuló alsóneműk és a bűnös anyai test látványa is. A testiség e bűnös aspektusaival való szembesülés az előfeltétele annak, hogy a nemzet alternatív közössége megszülethessen a regényben.

Az élmény hatására az alaktalan szavak gondolatokká állnak össze: a szöveg és Szalím visszanyeri egyensúlyát. A nemzet metaforája születik meg itt: a „lárma” (az angol szövegben „noise”) az első trópus, amely az éjfél gyermekei közösségéről beszél, és amely a hivatalos verzióval szemben valamiféle alternatív „igazság” tanújává válik. Akárcsak Caruth szerint, aki Tankréd és Klorinda történetén keresztül mutatja be a trauma mechanizmusát Torquato Tasso *A megszabadított Jeruzsálem* című eposzában: itt is valamiféle sebből felfakadó hang beszél erről az igazságról. „Ami számomra különösen szembetűnő Tasso példájában, az nemcsak a tudattalan megsebzés és ennek akaratlan és nem kívánt visszatérése, hanem a mozgásban lévő és fájdalmas *hang*, amely felkiált, a hang, amely paradox módon a *seben keresztül* felfakad.”²⁴ Caruth szerint ez a hang a tanúja a múltbeli traumának, amely a jelen pillanatában önkéntelenül ismétlődik, mintha a megértés *helyett* fakadna fel, akárcsak a Szalím fejében lármázó gyermekek érthetetlen beszéde.

²⁴ CARUTH, *i. m.*, 2.

Szalím ezután keresni kezdi a metafora jelentését: először azt hiszi, hogy Mohamed nyomdokaiba lépett és angyalok beszélnek hozzá. Nagy előkészületek után a következő bejelentést teszi a családnak: „Nektek kell elsőként megtudnotok – kezdtem, utánozva, ahogy csak tudtam, a felnőtt hanglejtést. És akkor: – Tegnap hangokat hallottam. Hangok szólnak hozzám a fejemből. Azt hiszem – Ammi, Abbu, tényleg azt hiszem –, hogy az arkangyalok szólnak hozzám.” (258.) Szalím az apjától akkora nyaklevest kap, hogy a bal fülére a következő évtizedekben nemigen hall rendesen: „elszálltam, mint a sóhaj, keresztül a megbotránkozott szobán, és rázuhantam egy áttetsző, zöld üvegű asztalra; életem első magabiztos pillanatában egy üvegfelhős, zöld szilánkos, karcos világba pottyantam, ahonnan immár el nem mondhattam a hozzám legközelebb állóknak, mi zajlik a fejemben; [...]” (258–259.) Úgy tűnik, a hangok értelmezési kísérlete során újabb trauma éri Szalímot, amelyet zuhanásként él meg („*rázuhan* egy áttetsző, zöld üvegű asztalra”), és amelynek azonnal metaforikus jelentést tulajdonít: „egy üvegfelhős, zöld szilánkos, karcos világba *pottyantam*”. (Kiemelés tőlem.) A szövegnek egyrészt egzisztencialista felhangja van (a zuhanás például Sartre egyik kulcsmetaforája), másrészt pedig Caruth is összefüggésbe hozza ezt a trópusot a traumával: Paul de Man írásának taglalásakor kifejti, hogy de Man elmélete igazából nem eliminálja a referenciát, hanem valamiféle eseményt (zuhanást) regisztrál a nyelvben.²⁵ Vagyis a zuhanás az elhallgatott, elmondhatatlan élmény, valamiféle vakfolt, amely mögött a trauma pillanatában beálló érzelmi rövidzárlathoz hasonlóan regisztrálhatatlan esemény lapang. Így, akárcsak a szennyesládában történt baleset, a lárma-metafora jelentéskeresésének állomásai is traumatikus pillanatok, mintha a nemzet „jelentése” valóban ezeken a születés traumáját begyógyítani kívánó, minduntalan más formában visszatérő trópusokon keresztül konstruálódna a szövegben.

A következő állomás jóval profánabb: Szalím rájön, hogy a koponyájában larmázó hangok nem angyali eredetűek, hanem a feje, akárcsak egy nagy teljesítményű rádió, rá tud hangolódni az Indiában azóta szétszóródott éjféli gyermekek frekvenciájára. A hangok pedig, a névtelen milliók „belső monológjai” korántsem szentségesek: „*any*nyira profánok és oly megszámlálhatatlanok voltak, mint a por” (264.):

„A hangok teljes zagyvaságban ontották rám a dialektusokat, malajamtól a nágáig, a tiszta lakhnauai urdától az elmosódó déli tamilig. Csak egy töredékét értettem meg a koponyámban dúló hangzavarnak. Később jöttem csak rá, mikor kísérletezni kezdtem, hogy a felszín alatt – konkrét hangok alatt – elfakul a nyelv, és a szavakat messze meghaladó, világosan és egyetemesen érthető gondolatformák lépnek a helyébe... de ez már azután történt, hogy a soknyelvű zűrzavar mögött meghallottam azokat az egészen másfajta jelzéseket; java részük távoli volt, mint messzi dobok pergése, de állhatatos lüktetésük idővel áttört a hangok halpiaci kakofóniáján... meghallottam a titkos éjszakai hívójeleket, a hozzám hasonlóké hívását... az éjfél gyermekeinek öntudat-

²⁵ Lásd *Uo.*

lan hullámain, amelyek semmi mást nem közvetítettek, mint tulajdon létezésüket: én. Messze északról, én. És délről keletről nyugatról: én. Én. És én.” (264.)

Szalím zavarban van, akárcsak a szennyesládában: nem érti a gyerekek beszédét, amelyet „hangzavarnak”, majd „halpiaci kakofóniának” nevez, jelezve, hogy más regiszterűek ezek a hangok, mint ahogyan korábban gondolta. A kakofónián túl aztán felfedezi az egyetemes gondolatformákat, mintha a korábbi skizoid állapotot felülírná valamiféle transzcendens vízió, amelyben elfakulnak a szavak és a nyelv. Vagyis úgy tűnik, Szalím elfelejti, hogy a lárma-metafora milyen bűnös, tisztátalan körülmények között született: mintha az a jelentéstartalom, amelyet korábban a trópusnak tulajdonított (arkangyalok hangja), nyomokban ott maradna a későbbi – profánabb, szekuláris – jelentésekben is. Ez persze nem idegen a nemzeti diskurzusok retorikájától: Benedict Anderson is úgy véli, hogy a modern nemzet az isteni hatalom által legitimált dinasztikus birodalmak helyét veszi át.²⁶ A regény elején pedig Szalím nagyapja is hasonló következtetésre jut, amikor elveszíti a hitét egy sikertelen imádkozási kísérlet következtében: „És nagyapám, hátrahőkölve, döntött. Fölállt. Hurkába csavarta a szőnyeget. Végignézett a tavon. És mindörökre elakadt félúton, képtelen lévén imádni az Istent, akinek létét mégsem tudta teljesen megtagadni. Végérvényes változás: egy lyuk.” (13.) Ebbe a „lyukba” aztán különböző „dolgok” költöznek (például nők, történelem), amelyek átveszik a hit szerepét, míg végül Szalím egyértelműen párhuzamot von az éjféli gyermekek csodás hangja és nagyapja elveszített hite között, és kijelenti, hogy a teste közepén lévő lyuk, Ádam Aziz öröksége, túl sokáig hangokkal volt tele. Mintha ez a lyuk ruházna fel a bele költöző entitásokat transzcendens hatalommal, így nem csoda, hogy bármennyire profánok is az éjféli gyermekek hangjai, emberfeletti hatalomra tesznek szert.

Érdekes az is, hogy az első jelzés, amelyet a gyermekek közölnek Szalímmal, létezésük ténye: „én. Én. És én.” Mintha az „én”-jük artikulálása tenné érthetővé egymás nyelvét az egyébként értelmetlen hangzavarban: az „én”-en keresztül teremtenek kapcsolatot, jelezve, hogy annak a nemzetnek, amelyet a később megalakított „parlamentjük” allegorizál, a szubjektum a kiindulópontja, a Szalímot megszólító hivatalos nemzeti retorikával szemben. Ez utóbbi ugyanis eltörli Szalím szubjektivitását, mihelyt a nemzet gyermekének nevezi őt (ezért kénytelen a szennyesládába menekülni a történelem nyomása elől), akárcsak a nemzet modernista diskurzusa. Anderson jól ismert könyvének (*Elképzelt közösségek*) argumentuma például valamiféle univerzális, karteziánus cogito létezését feltételezi, amely nem hagy teret a nem, az osztály és számos más kategória alapján megosztott szubjektum hangjának. Így az éjfél gyermekeinek közössége valóban alternatív nemzet: ügyes-bajos módon küzd meg léte-jöttének traumájával, és rengeteg hibát vét (többek között azt, hogy megtagadja ere-

²⁶ Bár hozzát teszi, hogy a nemzetek kialakulásához új időfogalomra is szükség volt. Lásd Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, 22.

detét), de alapvetően a hivatalos verzióval szemben álló, a szubjektum hangjának teret adó allegória marad.

Végül Szalím a tizedik születésnapján jön rá, hogy a hangok az éjfél gyermekeitől származnak. Újabb baleset szükséges ennek a tudatosításához, amely kísértetiesen hasonlít a szennyesládában történt incidenshez: Szalím reménytelenül beleszeret az amerikai Evie Burnsbe, akinek a jelenlétében meg sem tud szólalni, így barátja közvetítését kéri, hogy tolmácsolja érzelmeit. Evie reakciója mindent elárul: „Kicsoda? Ő? – mondta megsemmisítő megvetéssel. Mondd meg neki, előbb fújja ki az orrát. Hisz még *bringázni* se tud az a takonypóc!” (291.) Ezért Szalím elhatározza, hogy megtanul biciklizni: éppen azon van, hogy demonstrálja frissen szerzett képességét Evie Burns előtt, amikor (nem találva a féket), összeütközik Sonny Ibráhimmal. Sonny koponyája „üdvözli” Szalímét, akinek „szarvas homloka” beetalál Sonny „gödreibé”: „Tökéletes kontaktus. Összeillesztett fővel megkezdjük a landolást, szerencsére a bringáktól távolabb, PÜFF és egy percre kialudt minden.” (293.) Akárcsak a szennyesládában, ahol Szalím úgy érzi, áramütés érte, itt is valamiféle rövidzárlat keletkezik: ismét ez a pillanatnyi tudatzavar a feltétele annak, hogy újabb információ jusson Szalím birtokába: „a porondi baleset pontig vitte azt, ami a szennyesládamalórral kezdődött, és a fejemben megzendültek, immár alig észrevehető háttérzajként, az itt-vagyok-jelzések, zengtek-bongtak északról délről keletről nyugatról... hívtak a többiek, akik szintén ama éjféli órán születtek, 'én', 'én', 'én' és 'én'.” (293.) Provokatív hallgatósága, Padmá, aki némi kontrollt gyakorolt az elbeszélésre, már jó pár fejezettel korábban kiviharzott az életéből, így cinikus megjegyzései („De hát miért olyan fontos az az irkafirka?” – 33.) többé nem fogják vissza Szalím fantáziáját. Szalím maga is érzi, hogy Pádmá nélkül elveszíti a kontrollt: „Két teljes napja már, hogy Padmá kiviharzott az életemből. [. . .] Fölborult az egyensúly; érzem, egész testemben szélesednek a repedések; hiszen magamra maradtam, elhagyott egy nélkülözhetetlen fül [...]” (235.) Így a gyerekek allegóriájának megszületésekor nincs senki, aki visszajelzést adna Szalímnak: egyedül néz szembe a traumatikus élménnyel; másrészt viszont nem is fogja vissza meglehetősen földhözragadt hallgatósága a képzelőerejét. Az is figyelemre méltó, hogy Szalím feje sérül, vagyis a tudat, a gondolkodás szimbóluma: a pillanat érthetetlen és feldolgozhatatlan, akárcsak a trauma pillanata. Éppen ez az irracionális momentum az, amikor az „én” artikulálódik a szövegben, pontosabban ráíródik a korábbi hasonló pillanatokban létesült „én”-ekre, elfedve a születés traumáját.

Végül a gyermekek lármája parlamenti vitákhoz hasonló érthető, kontrollált beszéddé válik. Érdekes módon ezt Szalím akkor tudatosítja magában (és az olvasóban), amikor megkezdődik a közösség széthullása: ekkor kezd úgy beszélni a fejről mint parlamenti vitateremről, konferenciáról stb. („Jócskán előrehaladott állapotban volt az Éjféli Gyermekek Konferenciájának szétzüllése, amely majd akkor válik teljessé, amikor a kínai csapatok lejönnek a Himalájából, hogy megalázzák az indiai faudzt.” – 395; „fejem nem gyűlésterem volt már, hanem csatamező, amelyen meg-

semmisítettek” – 466.). Vagyis mire a szennyosláda homályában született trópus eljut a publikus, a hivatalos nemzeti retorikával összefüggésbe hozható szerepig, maga mögött hagyja tisztátalan eredetét, de a csodát is elveszíti, amely összetartotta a gyerekeket, és amely elválaszthatatlannak tűnik a szennyosláda „alvilági bűneitől”. Más szóval a trópus megtagadja traumatikus eredetét: az élmény folytonos kísértése és az állandó jelentésadás következtében egyre távolabb jutunk az elhallgatott, meg nem értett tapasztalattól, és amint racionális értelmet nyer a metafora, elvész a nemzeti pedagógiának ellentmondani képes, alternatív elképzelt közösség.

A Szégyen csendje

Míg *Az éjjél gyermekeiben* a hang trópusa szólaltatja meg a gyermekek közösségét, vagyis az indiai nemzetet, a Pakisztánt allegorizáló *Szégyenben* a csend metaforája dominál. Ez már az első oldalakon feltűnik: a történet először három nővér otthonába kalauzolja az olvasót, akik a Q nevű városban élnek egy elszigetelt, labirintushoz hasonlatos udvarházban. Apjuk zsarnoki akaratának köszönhetően szinte semmilyen kapcsolatuk nincs a külvilággal: a vén Sakíl így fejezi ki az indiai és az angol kultúra iránt érzett megvetését. A ház éppen félúton helyezkedik el a két világ között Q városában, ezzel is jelezve, hogy egyikkel sem hajlandó azonosulni:

„az Óváros meg a Katonaváros alkották a súlyzóforma város két gömbjét; az előbbit a gyarmatosított, bennszülött népesség, az utóbbit az idegen gyarmatosítók, az *angrez*, vagyis brit száhíbok lakták. A vén Shakíl szívből gyűlölte mind e két világot, és sok-sok év óta ki nem mozdult magas, erődszerű, hatalmas rezidenciája falai közül, mely, mintegy befelé fordulva, egy mély kútra emlékeztető, sötét központi udvarra tekintett.”²⁷

Az éjjél gyermekeihez hasonlóan itt is előkerül egy sötét, kútra emlékeztető, befelé forduló tér, akárcsak a fürdőszobában lapuló sötét szennyosláda a korábbi szövegben, de itt nem a gyerekek lármája tölti be azt, hanem a mindent átható néma csend. Vagyis ez a regény is kijelöli a csoda „helyét”, amely hasonló a Szalím nagyapjától örökölt lyukhoz, csak éppen üresen hagyja azt; ezért válik a *Szégyen* az egzisztenciális magány és a gyakran emlegetett reménytelenség regényévé.²⁸

²⁷ Salman RUSHDIE, *Szégyen*, ford. FALVAY Mihály, Budapest, Ulpius, 2007. A továbbiakban a kiadás oldal-számaira a főszövegben hivatkozom.

²⁸ Sok kritikus úgy véli, hogy túl sötétén („nem hitelesen”) ábrázolja a regény Pakisztánt, lásd például Aijaz Ahmad írását, aki szerint Rushdie egyszerűen a társadalom rossz szegmensét ábrázolja, és figyelmen kívül hagyja a hétköznapi csodákat: AHMAD, *i. m.*, 139. Timothy Brennan szintén úgy véli, hogy a *Szégyen* sötét, cinikus, mivel *Az éjjél gyermekeiben* domináns kétértelműség helyét átveszi a gúny. BRENNAN, *i. m.*, 119. Néhány indiai kritikus ennél is tovább megy, s úgy véli, hogy Rushdie-nak egyáltalán nincs joga Pakisztánról írni, hiszen Nagy-Britanniából nem láthatja, hogy mi történik az országban. Lásd például a *The*

Az elszigetelt házzal szemben áll egy csodás „palladiói szálloda”, amelynek ragyogó bútorzata és a báltermében muzsikáló zenekara a vén Sakíl néma birodalmának a tökéletes ellentéte. A hotel, „melynek enteriőrjében arany köpöcsészek és rézgombos londiner-egyenruhába bújtatott, szelídített pókmajmok voltak föllelhetők, no meg egy teljes nagyzenekar, mely ott muzsikált minden este a stukkódíszes bálteremben, energikusan burjánzó, fantasztikus délszaki növényzet, sárga rózsák, fehér magnóliák s emeletmagas fehér pálmák közepette”, (10.) fehér vendégeknek ad otthont, akik rendszeresen ott mulatják az estét a táncteremben. A hotelből kiszüremlő „imperialista muzsika” rendkívül idegesíti a vén Sakílt: „Csukjátok be az ablakot! – rikoltotta –, hogy ne ezt a ricsajt hallgatva kelljen meghalnom!” (11.), így világossá válik az olvasó számára, hogy a kúria elszigetelésének elsődleges oka a gyarmatosítókkal szemben érzett kisebbségi komplexus. Ebben a regényben ugyanis a gyarmatosító birtokolja a csodát, amely *Az éjjél gyermekeiben* Szalím tulajdonában volt: a hangot, a muzsikát, amely ellenpontozza a Sakíl-rezidencia steril világát.

A két világ érintkezése pedig tragédiába torkollik: a vén Sakíl halála után a három nővér úgy dönt, hogy nagyszabású partit rendez újfent elnyert szabadságuk tiszteletére, és néhány nagy tekintélyű földbirtokostól eltekintve szinte kizárólag a hotelből hívnak vendégeket. A gyarmatosító zenéje betölti a puritán birodalmat: „a várva várt estén a régi házat zenei géniuszok serege szállta meg; háromhúrú tamburák, héthúrú szárangiik, nádsípjaik, dobjaik húsz év óta először harsogtak tele ünnepi muzsikával a puritán házat [...]” (15.) A „nyájaskodva lekezelő” imperialista „népség” képtelen keveredni az indiai vendégekkel, akik gyűlölködve nézik a grasszáló száhibokat, majd néhány perc múlva kurtán távoznak. Alkoholt szolgálnak fel, az emlékezet kihagy; az elbeszélő nem tudja rekonstruálni, hogy mi történt, miután táncolni kezd a vendégsereg. A két világ találkozásakor szakad meg a szál: „a három Sakíl lány egyszerre csapta össze a tenyerét, s rendelt a muzsikusoktól nyugati stílusú tánczenét, keringőt, foxtrotot, polkát, gavotte-ot, afféle zenét, amely, kierőszakoltatván a virtuózok tiltakozó zeneszerszámaiból, végzetes és démoni hatással lett e közönségre.” (16.) A hotel enigmatikus zenéje torz, démonikus hangzavarrá változik a testvérek birodalmában: nem kapják meg a várva várt elismerést a fehér vendégektől, és nem avatják be őket a „másik” titkába sem. A kakofonikus zaj emlékeztet a Szalím koponyájában dúló hangzavarra, azzal a különbséggel, hogy itt nem valamiféle transzcendens teljesség reményét villantja fel, hanem az összeegyeztethetetlen kultúrák találkozását parodizálja. A zaj és a tánc valamiféle kontrollálhatatlan másságról beszél, amely éppolyan hozzáférhetetlen a tudat számára, mint azok a pillanatok, amelyek átszakítják Szalím fejében a gátat, és megteremtik a teret az éjjéli gyermekek hangjának. Így az éjszaka felfoghatatlan, feldolgozatlan élmény marad a nővérek számára, amelynek terhét (szó szerint) magukon viselik egész életükben.

Ezután Nisápur, a testvérek birodalma végleg elszigetelődik: egyikük teherbe esik

Novels of Salman Rushdie kötetben megjelent esszék. (*The Novels of Salman Rushdie*, ed. G. R. TANEJA, R. K. DHAWAN, New Delhi, Indian Society for Commonwealth Studies, 1992.)

a szégyenletes éjszakán, bár az sosem derül ki, hogy tulajdonképpen ki a valódi anya. Persze azt sem tudjuk meg, hogy ki a gyermek apja, de a *Szégyen* ennél is tovább megy, és annyira elrejtja a teherbe esés és a szülés élményét, hogy egyáltalán nem derül ki, melyik nővért bélyegezte meg a tragikus éjszaka. Kollektíven adnak életet a perzsa költő nevét viselő Omar Hajjárnak, akit Nisápur sötét labirintusában nevelnek fel, mintha így dolgoznák fel hosszú éveken át a parti éjszakájának traumáját. A szégyenbe esés élményének következtében valóban elveszítik szubjektivitásukat az immár „anyák”-nak nevezett testvérek. Nevüket igazából eddig sem tudtuk: már az első bekezdésben közli az elbeszélő, hogy „a valódi nevüket soha nem használták, miként a legszebb családi porcelánkészletet sem, amelyet közös tragédiájuk óta elzárva tartottak egy szekrényben” (9.), ezután pedig végleg megkülönböztethetlenné válnak, a regény végén már csak három örült keselyűként emlegeti őket az elbeszélő. Így a ház elszigetelése, a mesterséges, sötét belső tér megteremtése válaszreakció az „én” eltörlésére, mintha valóban *Az éjféle gyermekei* antitézisét látnánk itt: míg a korábbi regényben balesetről balesetre artikulálódik az „én” ezeken a titkos helyeken, legyen az a családi szennyesláda vagy Szalím koponyája, itt az entropikus térben végleg eltörlődik a nővérek szubjektivitása.

Valóban teljes elfojtásról van szó: a három nővér nem képes szembenézni éjszakájuk traumájával, ezért is „tiltják meg” Omarnak, hogy valaha is megtudja, mit jelent „szégyenbe esni”. Az első alkalommal, amikor tizenkettedik születésnapján kiharcolja magának, hogy kitehesse lábát Nisápurból, a következő utasítással látják el: „Úgy térj haza, hogy meg nem ütöttél senkit; másként tudni fogjuk, hogy megtörték a büszkeséged, és éreztették veled a tilos érzést, a szégyent.” (47.) Valóban „törlés alatt” van a szégyen érzése, akárcsak a parti éjszakája és a trauma tapasztalata: figyelmet követel, mégis hozzáférhetetlen.²⁹ Vagyis a teljes elfojtás természetesen nem jelenti azt, hogy ne válna a szégyenteljes éjszaka élménye fixációvá a három nővér életében. Az emlék integrációjának csatornája le van zárva, vagyis éppen az a lehetőség, hogy a trauma tudatosuljon, beépüljön az egyén mentális világába. Bessel A. van der Kolk szavaival: „a traumatikus emlékezet valamilyen elemi erővel ható élmény maradványa, amelyet integrálni kell a létező mentális rendszerbe, és narratív nyelvvé kell alakítani. Ahhoz, hogy ez sikeres legyen, a traumatizált egyénnek gyakran vissza kell térnie az emlékhöz annak érdekében, hogy teljessé tegye azt.”³⁰ A nővérek ellenben nem képesek visszatérni az emlékhöz, bár a trauma helyszínére zárják be magukat, vagyis amíg élnek, nem hagyják el Nisápur. Szalímmal ellentétben, aki mással sincs elfoglalva, mint azzal, hogy a gyermekek történetét mesélje, a nővérek csendje arról tanúskodik, hogy nem tudnak túllépni a trauma

²⁹ Akárcsak Caruth szerint: „A trauma jelensége [. . .] egyszerre követeli, hogy történelmileg tudatosuljon, és tagadja meg a megszokott hozzáférési módjainkat az eseményhez.” Cathy CARUTH, *Recapturing the Past: Introduction = Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy CARUTH, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, 151.

³⁰ Bessel A. VAN DER KOLK, ONNO VAN DER HART, *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma = Trauma: . . . , i. m.*, 176.

pillanatában beállt paralízisen. Éppen ezért a csend regénye a *Szégyen*: nemcsak arról van szó, hogy sötéten és egzisztencialista felhangokkal ábrázolja Pakisztánt, hanem arról is, hogy míg *Az éjjel gyermekeiben* a titkos, zárt, a hivatalos retorikát megkérdőjelező helyekre csodás hangok költöznek, a *Szégyen* üresen hagyja ezeket a tereket.

Így nem meglepő, hogy a trauma (és a nemzet) mindent átható tudatos kontrollja apokaliptikus robbanásokhoz vezet. Több allegória is beszél a Pakisztánról a regényben, amelyek mindegyike valamilyen végítélthez köthető: vagy apokaliptikus robbanás következtében születik meg, vagy apokalipszis vet véget neki. Az elsőt egy „Birodalom”-nak nevezett meglehetősen liberális mozi felrobbanása okozza: a negyedik fejezetben az elbeszélő kijelenti, hogy a regény tulajdonképpen nem Omarról és a három nővéréről szól, hanem Szufija Zinobiáról, akinek édesanyja lesz az ominózus robbanás áldozata. A történet ráíródik a nővérek traumájára, ezzel is jelezve, hogy az élmény ott marad feldolgozatlanul a pakisztáni nemzet története mögött, mintha a szöveg is azt demonstrálná, miként íródik rá az 1947-ben mesterségesen megteremtett pakisztáni nemzet a mögötte rejlő indiai évszázadokra.³¹ Bilkisz története Pakisztán leszakadását allegorizálja: édesapja moziját azért robbantja fel néhány suhanc, mert nem bírják feldolgozni, hogy abban a korban, amikor már a moziba járás is politikai cselekedetnek számít, hogy veheti valaki a bátorságot, hogy hindu és muszlim filmeket egyaránt vetítsen. A „Birodalom” felrobbantása nemcsak apokaliptikus jelenség, a születés traumájának metaforáit is játékba hozza:

„A Birodalom falai kidagadtak, mint a forró *ouri*,³² s a szél, mint egy beteg óriás köhögése, lepörzsölte Bilkisz szemöldökét (soha nem nőtt újra), és letépte testéről a ruhát, és Bilkisz ott állt anyaszült meztelenül az utcán, de észre sem vette ruhátlanságát, mert akkor lett vége a világnak, és a halálos szél visszahangzó idegenségében égő szemmel nézte a kirepülő székeket, jegytömböket, ventilátorokat, s aztán az apja széttépett testrészeit, meg a szilánkokra tört bútorzatot.” (80–81.)

A brit gyarmatbirodalom felbomlását allegorizálja a jelenet, amely persze az indiai és pakisztáni nemzetek függetlenségét is jelenti egyben. Bilkisz anyaszült meztelen, akárcsak az újszülöttek, ami legalább annyira traumatikus a hercegkisasszonyként felnevelt leányzó számára, mint édesapja halála a robbanás következtében. A meztelenség az újjászületést és a kivándorlást allegorizálja: „minden kivándorlónak végzete, hogy megfosztassék történelmétől, s meztelenül álljon a megvető tekintetű idegenek előtt,

³¹ Néhány kritikus utal rá, hogy a három nővér „közösségét” olvashatjuk nemzeti allegóriaként, de abban már nincs egyetértés, hogy tulajdonképpen melyik nemzetre utal. M. D. Fletcher például „anyaországnak” nevezi őket (FLETCHER, *i. m.*, 98), Suresh Chandra pedig úgy véli, hogy Indiát, Pakisztánt és Bangladeszt allegorizálják (*The Novels... i. m.*, 78); Sara Suleri is utal rá, hogy a nővérek közössége és Pakisztán 1947-es elszakadása (megalakulása) összefügg egymással. Lásd Sara SULERI, *The Rhetoric of English India*, Chicago, University of Chicago, 1992, 180.

³² kendő (a fordító jegyzete)

akiken látnia kell a drága kelmét, a folyamatosság brokátját és az odatartozás szemöldökét.” (81.) Bilkisz a robbanást követően valóban emigrál Indiából: éppen a Vörös Erődben tartózkodik Delhiben, ahova a hatóság úgymond „saját biztonságuk érdekében” zárja be a muszlimokat, amikor megpillantja Reza Haidar százados ekkor még mindig jórészt meztelen testét. Rezának egyáltalán nincs ellenére a látvány, így gyorsan feleségül kéri Bilkiszt, aki ezután a pakisztáni nemzet allegorikus alakjává válik: férjezett, új asszonyként repül „egy szép új világba”. (86.)

Valóban végítéletről van szó: erre utal a tűz, a robbanás és a mozi berendezési tárgyainak örvényszerű kavalkádja (kirepülő székek, jegytömbök, ventilátorok). Rushdie egyik kedvenc képe ez,³³ amely a regény végén is visszatér: Bilkisz lánya, Szufija Zinobia, akit tulajdonképpen e főhős nélküli regény főszereplőjének nevez az elbeszélő, szintén apokaliptikus módon vet véget a történetnek és saját magának is. Már a születésekor nyilvánvaló, hogy Szufija mentálisan sérült: érzelmileg és szellemileg egyaránt fogyatékos. Az apja rettenetesen csalódik, amikor meglátja, hogy a várva várt fiú helyett lánya születik, és követeli az orvosoktól, hogy vizsgálják ki, nincs-e valamiféle tévedés a dolog mögött. Szufija válasza erre az, hogy mélyen elpirul: mintha egyaránt szegyenkezne neme és apja nevetséges viselkedése miatt. Ezután pedig tehetetlenül elvörösödik, valahányszor észreveszik a létezését, mintha a nemzet szegyenét venné magára az újszülött gyermek:

„Szufija Zinobia Haidar tehetetlenül és rettenetesen elpirult, valahányszor mások is észrevették jelenlétét ezen a világon. Én azonban a magam részéről úgy hiszem, hogy Szufija Zinobia a világ miatt és a világ helyett is pirult.

Hadd fogalmazzam meg gyanakvóan: az agyhártyagyulladás Szufija Zinobiát természetfölöttien érzékennyé tette azokra a dolgokra, amelyek szabadon szálltostak az éterben, s a kislány így magába szívott, akár a sponge, egy egész sereg nem érzett érzelmet.” (164.)

Így válik Szufija a nemzet második allegóriájává a regényben: ő a pakisztáni nemzet szegylene, pontosabban ennek a szegyennek az ártatlan áldozata, aki magára veszi a mások által nem érzett bűnök súlyát. Akárcsak Szalím, ő is valamiféle alternatív attitűdöt allegorizál, hiszen érzékenysége és pirulása éppen annak a mentalitásnak az antitézise, amelyet Pakisztán vezető politikusai képviselnek (Reza Haidar és Iszkander Harappa³⁴). Még a születés trópusa is Szalím születésének a csodáját idézi, azzal a különbséggel, hogy Szufija félresikerült csoda, akinek Szalímmal ellentét-

³³ Nem véletlenül nevezi Teresa Heffernan „apokaliptikusnak” a regényeit. Lásd HEFFERNAN, *Apocalyptic Narratives: The Nation in Salman Rushdie's Midnight's Children, Twentieth Century Literature*, 2000/4, 470–491.

³⁴ Akik mögött egyébként valós pakisztáni politikusok állnak: Reza Haidar mögött Zia ul-Haq, Iszkander Harappa mögött pedig Zulfikar Ali Bhutto. Lásd BRENNAN, *i. m.*, 119.

ben soha nem adatik meg, hogy mágikus hangokat birtokoljon. Éppen ellenkezőleg: a szellemileg is sérült kislány szinte képtelen beszélni, a piruláson kívül nincs is más eszköze, hogy létezését jelezze a világnak.

Nem meglepő, hogy a történet kimenetele apokaliptikus robbanás. A három nővérhez hasonlóan Szufija is a teljes elfojtást választja (ha egyáltalán beszélhetünk itt választásról), és hozzájuk hasonlóan szintén törlés alá kerül az „én”. Így elkerülhetetlen, hogy a felgyült sérelmek robbanáshoz vezessenek: ennek első jele a visszahúzódo kislány meglepő kegyetlensége, aki előbb pulykák nyakát tekeri ki, majd testvére vőlegényét támadja meg, végül pedig „fehér párduc”-ként vonul be a köztudatba, aki kedvére ritkítja a környék fiatalembereit. Haragjának elsődleges tárgya a fej: áldozatainak mindig a nyakát tekeri ki, fejüket pedig eltünteti; az újságok csak „fejetlen gyilkosságok”-ként emlegetik ezeket a bűncselekményeket. Vagyis a fej, a tudat, a gondolkodás szimbóluma az, ami kiváltja Szufija patológikus reakcióit: éppen az a tér, amely otthont ad a gyerekek hangjának *Az éjjél gyermekeiben*. Így pontosan attól a lehetőségtől fosztja meg a regény Szufiját, hogy elbeszélhető, tudatosan feldolgozott élménnyé tegye születése traumáját.

Vagyis míg *Az éjjél gyermekei* képes artikulálni Szalím és a nemzet traumáját, bármilyen ügyetlenül teszi is azt, a *Szégyen* igazából kísérletet sem tesz erre. Erről tanúskodik a mindkét regény konklúziójaként megjelenítő apokaliptikus vízió is: míg Szalím teste, bár darabokra hullik, valamiféle csoda folytán a regény betűivé alakul, vagyis újabb újjászületést ígér az olvasó számára, Szufija apokalipszise pusztán az ürességet és a semmit jelöli újra a regényben. Azt már korábban is jelezte Szalím, hogy teste és az írás között különös kapcsolat van.³⁵ Édesanyja terhességét a következőképpen írja le:

„Június végén, mikor beköszöntöttek az esőzések, Amina méhében már teljesen kiformalódott a magzat. Megvoltak a térdek és megvolt az orr, és volt fej is, amennyi rendeltetett. Ami (kezdetben) nem volt nagyobb egy pontnál, vesszővé, szóvá, mondatná, bekezdéssé, fejezetté nőtt, és most még bonyolultabb fejlődésnek indult, mondhatni könyvvé – talán enciklopédiává –, sőt talán egy teljes nyelvvé vált [...]” (156.)

Vagyis Szalím fogantatásának pillanatától kezdve világos, hogy különös kapcsolat van teste és a szavak, az írás (könyv) és a nyelv között. Ez élete későbbi éveiben még nyilvánvalóbbá válik: folyamatosan panaszkodik az elbeszélés során amiatt, hogy teste repedezik, mintha darabkái átvándorolnának a szövegbe a narráció során. Így az apokalipszist úgy is értelmezhetjük, mint a test szöveggé alakításának végső aktusát, vagyis azt a pillanatot, amikor a születés traumája elbeszélhető emlékké válik:

„repedek most már, Szalím hasad, én vagyok a bombayi bomba, nézzétek hogyan

³⁵ Az írás szerepéről a regényben lásd BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 288–290.

robbanok, csontok törnek hasadnak a tömeg iszonyú présében, csontszákok hullanak le le le, mint egykor a Dzsallianválában, de Dyer nincs itt, és nincs higanybróm sem, csak egy megtöretett teremtmény hullatja szét önmaga darabkáit az utcán, mert olyan igen sok, túlságosan sok személy voltam én, az élet nem úgy, mint a nyelvtan, három személynél többet is engedélyez, és most végre óra üt valahol, tizenkettőt kondul, és elbocsátatom.” (726.)

Ezzel szemben Szufija apokalipszise nem ígér újjászületést, pusztán a mindent átható csendet artikulálja újra:

„És akkor a robbanás, a légnyomáshullám, mely romba dönti a házat, és aztán az égő Szufija Zinobia: tűzgolyó, mely, miként a tenger, a látóhatár felé hömpölyög, és legvégül a felhő, az emelkedő, a szétterülő, mely íme, ott csüng a jelenet semmi-volta fölött; a néma felhő, mely lassan egy szürke és fejetlen óriás alakját ölti fel, álomfigura, fantom, karjával búcsút intő.” (390.)

A jelenet semmi-volta fölött csüngő tűzfelhő ismét egzisztencialista felhangokkal teljes kép (az eredeti szövegben talán még hangsúlyosabb szerepet kap a nemlét: „and last of all the cloud, which rises and spreads and hangs over the nothingness of the scene”³⁶), akárcsak a romba döntött ház (Nisápur). Mintha ebben a pillanatban válna jelenvalóvá újra a nővérek traumája, amikor a feldolgozás már teljességgel lehetetlen. A karjával búcsút intő fantom szintén azt jelzi, hogy nincs remény az újjászületésre, akárcsak a fejtelenség visszatérő képe: a tűz végleg elpusztítja Szufiját, Omárt és három anyját, kitörli a szegyeteljes éjszaka emlékét anélkül, hogy az valaha is elbeszélhető élménnyé válhatott volna. Így míg *Az éjféli gyermekei* színre viszi Szalím traumáját, vagyis az indiai nemzet születésének csodás balesetét, addig a *Szégyenben* a Pakisztánt allegorizáló alakok sérülései nem válnak narratív emlékké.

ÁGNES GYÖRKE

The Rhetoric of Trauma in Salman Rushdie's Midnight's Children and Shame

My paper investigates the rhetoric of national traumas in Salman Rushdie's *Midnight's Children* and *Shame*. I argue that the birth of India and Pakistan are depicted as traumatic events in these novels in the sense in which Cathy Caruth uses the term: they appear as unacknowledged, unclaimed experiences. The metaphor of the noise speaks about these moments in *Midnight's Children*, the miraculous noise of the children's conference, which is the allegory of the Indian nation in the novel, whereas in *Shame* the grotesque cacophony of cultural encounters, which create the “palimpsest” of Pakistan. The texts find different means to deal with these experiences:

³⁶ Salman RUSHDIE, *Shame*, York, Knopf, 1983, 317.

in *Midnight's Children* the discovery of the children's noise is traumatic for the main character, who is unable to make sense of the incident, and redefines the metaphor he articulates in this moment several times, trying to attribute some kind of meaning to the elusive, unclaimed experience. In *Shame* the grotesque music simply becomes repressed: instead of coming to terms with the trauma of their shameful night, the "three mothers" resolve never to feel this emotion again, and lock themselves in their enormous, silent house. I argue that whereas *Midnight's Children* manages to transform the trauma into narrative memory, however inadequately, *Shame* fails to find any means to integrate the experience, which inevitably leads to the reassertion of silence at the end of the novel.