

ÉRINTETTSÉG, SZOLIDARITÁS ÉS A KÖZVETETT SZEMÉLYESSÉG

„Kiderült, hogy az emberi igazából üvegből van bennünk.”

Han Kang

Három regényalak megközelítése által szeretném követni a mély érintettség és a személyesség együttesét, valamint az elbeszélők energiát és koncentrációt igénylő ellensúlyozó, eltávolító gesztusainak működését. A megértésre igyekvő olvasás modelljére ez alkalommal a távolságtartás módozatait variáló regényírói törekvésekben találtam rá. Az alkotók különféle formaeszközökkel nyúlnak a fikció mélyen átélt vagy átgondolt, megrendítő tényleges és virtuális történéseihez. A szerző számára az elbeszélők és alakok kijelölése, a nézőpontok változtatása, az eseménysor elrendezése, a nyelv, stílus, hanghordozás kínál fel lehetőségeket ahhoz, hogy előttünk formaszinten mutakozzanak meg a regény alapkérdései. Ezért származik félreértés a tárgyra, témára, tartalmi foglalatra egyszerűsítő értékelésekből. Mindezt nem véletlenül említem különböző művészi formálású kortárs regények¹ apropójából, minthogy megrázó események, súlyos kérdések, emberi szenvedések, drámák elbeszélői. Erős hatásuktól nehéz szabadulni és megtalálni a higadt kritikái érvelés hangnemét.

Han Kang (1970) koreai író és Jonas Hassen Khemiri (1978) tunéziai–svéd író műveinek kommentálását időtáv és töprengés választja el az első olvasásuktól. A közöltek fontosságát illető észrevételben rejlt ellentmondást akár erősítheti is az a tény, hogy Han Kang regényei egyéni drámákról és közösségi tragédiákról beszélnek. A koreai patriarchális kultúrában természetesnek tekintett apai terror, az ázsiai diktatúrák erőszak- és gyilkolás-hagyománya vagy a nyugati társadalmak viszonyulása a környezetükben élő színesbőrűekhez, kisebbségi csoportokhoz történelmi eseményekként és sajtóhíreként is megrázó tények. A fikció tárgyaiként is azok: a reflexió és az emlékezet tartós tárgyaivá teszik az elbeszélő drámák élményét – a művekkkel és szerzőikkel együtt. A svéd és a koreai regények a hangnemváltások és látószögcserék lehetőségein alapuló poétika remek változatai.

1. Jonghje

Emberiesség, irgalom, érzékiség, könyörtelenség. Han Kang világtapasztalatának, érzékelésmódjának szuggesztivitására a *The Vegetarian* 2016-os Nemzetközi Man Booker-díja idején figyeltem fel. Ekkor találkoztam először nevével, és a nemzetközi irodalmi nyilvánosság

¹ Han Kang: *Növényevő* (2007, Korea) Kim Bogook, Németh Nikoletta fordítása, Kiss Marcell kontrollfordítása, Magvető, 2017.

Han Kang: *Nemes teremtmények* (2014, Korea) Kiss Marcell fordítása, Magvető, 2018.

Jonas Hassen Khemiri: *Amikre nem emlékszem* (*Allt jag inte minns*, Stockholm, 2015) Papolczy Péter fordítása, Gondolat, 2016. Az angol fordítás évében Joyce Carol Oates a 2016-os év három legjobb könyve között emlegeti az *Everything I Don't Remember* (*The Times Literary Supplement*).

is ekkor fedezte fel a maga számára, holott már komoly írói munkásság állt a szerzőnő mögött. A *Növényevő* rejtélyének megfejtéséhez némivel közelebb vitt regénye, *A fiú megközelítései* (2014). A mű magyar címe, *Nemes teremtmények*, egy a sok címváltozat közül, ugyanis fordítói, szerkesztői szinte nyelvenként más mozzanatot ragadtak ki a regényből (*Human Acts*, *Menschenwerk*, *Celui qui revient* stb.). Két egymástól alapvetően eltérő, más jellegű és szerkezetű regényről van szó. Léteznek azonban műalkotásjegyek és esztétikai minőségek, amelyek – minden tematikus és szerkezeti különbség ellenére – közös vonásokról tanúskodnak. A legnyilvánvalóbb az alkotói elszántság, a különös energia, ami lehetővé teszi számára a szembenézést az emberi kínokkal, szenvedéssel, gyöttrődéssel, vívódással. Han Kang második személyű, önmegszólító elbeszélői és alakjai különös fegyvellemmel állnak a testi megpróbáltatások és a lelki tortúrák elé. A személyes bántalmak nyelve, valamint a lázadók ellen irányuló megtorlások és elpusztításuk elbeszélése az író, az olvasót is próbára teszi. Nehéz higgadt távolságtartással szemlélődni, hisz igen erős a mimetikus cselekvések és az imaginárius élmények által kiváltott *eleosz*, a beleérző részvét hatása.

Han Kang nem is leplezi, hogy maga is szenved, belebetegszik, belepusztul vállalt elbeszélői céljai elérésébe. Szomatikus empátiája mégsem akadályozza abban, hogy állhatatosan vállalja küldetését. Meggyőződése, hogy az emberiesség és a szolidaritás alapvető tulajdonságaink, ahogyan a kíméletlen erőszak és a kegyetlenség is az emberi hajlamok tragikus megnyilvánulásai közé tartoznak. A romboló energiákkal csak a passzív rezisztencia, az együttérző, önfeláldozó kitartás szegezhető szembe. E törekény teremtés nem látnok, nem politikus, nem szónok, csupán annak a meggyőződésnek a képviselője, mely szerint az emberi cselekedeteket a legellentétebb emberi ösztönök vezérik. Prózáját az egyéni és a közösségi kiszolgáltatottság alapélménye alakítja, világa pedig az egymásnak feszülő kontrasztok terepe. A humánus és az erőszak manifesztációi a személyes gyötrelmek parabolájában, a *Növényevő*ben és az 1980-as kvangdzsui mézszárlást felidéző *Nemes teremtményekben* is jelen vannak.

„A létezések közti világban.” A *Növényevő* a húst, majd az étel magához vételét elutasító asszony és érte aggódó nővérenek személyes drámája. Forrása a *Feleségem gyümölcse* című novella, a regényszöveget pedig három, eredetileg önálló darab alkotja (*Növényevő*, *A mongolfolt*, *Lángoló erdő*). Kim Jonghje cselekedeteit egy rémálom befolyásolja, amelyben elnyomott régi traumái térnek vissza. A fokozódó testi romlás egyben súlyos mentális kórrá válik, az öntudat széthullik, a személyiség körvonalai elmosódnak. Az asszony már „a létezések közti világban” ténfereg, s egyetlen reménye az, hogy „[h]amarosan eltűnik majd minden szó és minden gondolat. Hamarosan!” A megrázó folyamat során Jonghje lassan elnémul, s mintha történetének légies szövést elbeszélése minket is elnémítana. „Nem akartam leírni Jonghje halálát. Azt akartam, hogy életben maradjon”, mondja a szerző. Mintha a rendkívüli nyelvi és formai alakítással csakugyan elérte volna e célt. Az asszony ellenállhatatlan növényi ábrándjai, az agresszió nélküli növényi lét vágyképe, a fákkal való azonosulási vágy, önképének mint fának az álma néma szembeszegülés az emberi világgal, családdal, közösséggel, szokásrenddel. A szemléletmód egyik ihletője Ji Szang huszadik századi koreai költő, aki az életidejét meghatározó japán elnyomással szemben a néma ellenállás hirdetője volt. Tőle származik a gondolat, mely szerint az embereknek növényeknek kellene lenniük. A *Növényevő* a csendes ellenállás és következményeinek példázata, ám egyben a koreai kultúra próbája is, amelyben különleges jelentősége van az alkalmazkodás, a megfelelés módozatainak. Han Kang e kérdéseket is a középpontba állítja.²

² Jiayang Fan: Han Kang and the Complexity of Translation. *The New Yorker*, 2018. jan. 8. (<https://www.newyorker.com/magazine/2018/01/15/han-kang-and-the-complexity-of-translation>) Az idézetek Kisantal Tamás fordításai.

Nyelvhasználata és komponálása az utalásos jelentéstulajdonításra támaszkodik, ám az eredeti koreai kontextus ismerői szerint alapvetően a keménység és a díszítetlenség jellemzi. Ezért érte komoly kritika az angol fordítást Jiayang Fan hivatkozott írásában. Az ikonikus jelhasználat (s ennek részeként a szimbolikus nyelv és a példázatosság) a távolkeleti irodalmakban más hagyományú, és a jelenkorban sem szorul háttérbe oly mértékben, mint a nyugatiakban. A cím- és fejezetcímadások mindkét regényben ezen a lehetőségen alapulnak. A kis részletekben, hasonlatokban, jelképekben, elnevezésekben, tehát a stílus mikroszintjein észlelhető metaforikusság a nagyobb tömbökben, valamint a formaegész síkján is érvényesül. A művek között ezért nem csupán a világerzékelés, hanem a *gondolatalakzatként felfogott műegész* szerkezetében is van érintkezés. A jelentéstöbbletet hordozó visszatérő mozzanatok egyike a koreai hitvilág lélek, lélekvándorlás, árnyék-képzete, a „hon”. Az erre és a koreai hagyományra utaló kérdésre adott szerzői válasz szerint: „Nem hinném, hogy létezne a »nemzet« vagy az »irodalom« egységes fogalma. Engem inkább mindig is a nyelv nyugtázott le. Az adott nyelv egy kultúrába épül bele, és élvezettel szemlélem e kultúra rétegeit, összetettségét, kifinomultságát. Sokkal tartozom a koreai költészetnek és prózának, hiszen fiatalkoromban ezek vettek körül, ezekben mártózhattam meg”.³

Kang regényeiben emlékezetes központi alakok körvonalai bontakoznak ki, akik nem feltétlenül cselekvő vagy élő figurák, jelenségük és jelentőségük mégis meghatározó pillér. A *Növényevő*ben ez nem azonos azzal, akit az írói intenció e rendeltetéssel lát el. Én a szenvedő, önmérsztő áldozat szerepében megjelenő, látomásokat látó, saját enyészetét éberrel érzékelő Kim Jonghjében látom a centrumot, a szerző a hűgáért aggódó Kim Inhjében.

A *Növényevő* című első fejezet Kim Jonghje férjének elbeszélése az asszony delíriumáról, amikor rémálmának hatására minden húscsomagot eltávolít a hűtőből: „Pontosan tudtam, hogy a feleségem nem a növényevéstől fogyott el szinte teljesen. Az álom lapult minden mögött. Igazság szerint szinte egyáltalán nem is aludt már”. A szólamot csak a dölt betűs betét, az álomelbeszélés idejére veszi át a „gyötrelmes álomba belesorvadt” asszony: „A vérfolyamról és a pajtáról szóló álmomban pillantottam meg először a vérben tükröződő arcot”. A félelmetes víziók, a véres álomképek mind gyakrabban visszatérnek; a családtagok értetlenül állnak Jonghjének a dolgoktól távolodó állapotai előtt. Feltűnik ugyan a vietnami háborút megjárt apa, a gyilkolásával hancegő veterán, a „pátriárka” alakja, ám eleinte nem merül fel a lány-apa kapcsolatból eredő lelki sérülés gondolata. Az apa agresszivitásának konkrét megnyilvánulása (megüti a húsevést elutasító felnőtt lányát, majd beleerőlteti a húsfalatot) egyértelművé teszi a kíméletlen erőszakot mint a lelki károsodás forrását. A kínzás és megalázás helyzetsora („mint egy bizarr színházi jelenet”), valamint a múltbeli megrázkódtatásoknak az öntudat mélyéről feltörő képei kegyetlen, zavaró élményköteggé állnak össze bennünk is, noha nincs jele semmiféle öncélú írói túlzásnak és hatáskeltésnek. Ellentmondásosnak tűnhet, de az elbeszélés sem naturalisztikus, sem szürreális vonatkozásban nem veszélyezteti a művészi mértéktartást és az egyensúlyt. A lelki, testi torzulást és lassú pusztulást előidéző zsarnoki agresszió a háborús veterán apa alakjában inkarnálódik. Nem elemző, leíró közlés tárgya, hanem konkrét cselekedetben megnyilvánuló tartalom. Fontos eszköz a kihagyásos eljárás, imaginációnkra van bízva az ok és okozat közötti összefüggés helyreállítása.

„*Jelként fénylő mongolfolt.*” Hangnemműváltással kezdődik a második fejezet, mintha a beteg Jonghje képzőművész sógorával együtt valamilyen virágos, hippy spektakulum résztvevője lenne. A rajzain szereplő arctalan nőbe Jonghjét vetíti bele, vágyképének tárgya lesz, a nő feneke közepén levő „kicsi, kék virágszirom formájú” mongolfolt pedig olyan középpont, ami felé testi vágyakozása hajtja, s amit művészi kreativitása próbatételeként

³ Sarah Shin: Interview with Han Kang. Deborah Smith fordítása. *The White Review*, 2016. márc. (<http://www.thewhiterewiew.org/feature/interview-with-han-kang/>)

él meg. A hús- és vérmotívumból az utóbbi marad meg, ám nem a korábbi rémálmok elemeként, hanem Jonghje öngyilkossági kísérletének jeleként. Csong, a sógor siet segítségére: „Az, hogy a sógornője egyáltalán nem eszik húst, csak gabonát és zöldséget, elválaszthatatlanul összekapcsolódott a kék, virágszirom formájú folttal, és úgy érezte, hogy amikor artériájából spriccelt vére, ami teljesen átázta fehér ingét, majd babszínű barnává száradt, későbbi sorsának sokkoló és megfejthetetlen előjele volt”. Az asszony néma szenvedése, lemondó békéje, üressége, visszavonultsága, meztelensége, magánya fékezi és megindítja: „a nő arról az életről mondott le, amit maga a teste jelképezett”. Tervét, hogy színes virágokkal fesse be a nő testét s a látványt videón rögzítse, Jonghje nem utasítja vissza. „Piros és narancsszínű, félig nyílt virágbimbók virultak a nő vállán és hátán, a karcsú szárazak pedig az oldalán futottak le. Feneke jobb oldalára egy teljesen kinyílt violát festett, vastag sárga bibéje kinyúlt a belsejéből. Feneke bal oldalára, ahol a mongolfolt volt, nem festett semmit. Inkább fogott egy vastag ecsetet, és halovány, zöldes festékekkel kente körbe, így emelve ki a virágsziromszerű pöttyöt.” Jonghje „nyugodt elfogadásában volt valami szentséges. Személyisége semmi esetre sem volt, sem emberi, sem állati, sem növényi, bár vadembernek sem lehetett volna nevezni. Talán a kettő közötti titokzatos lény volt”. Később Csong magára is virágokat festet és a két test egyesül: „mint két, egymásra símuló virágszirom? Valami egyaránt növényi, állati és emberi lény?” Az Erosz és a Thanatosz szorosabb együttesben még sem jelenhetne, mint ebben az elszánt beteljesülésben, lemondó, reménytelen, a végsőkre készülő, nemtelen, florális közösülésben.

„...mikor kezdett szétesni ez az egész?” A *Lángoló erdő* az idősebb nővér, Kim Inhje fejezete, akinek látomása egybeforr a beteg képzelgésével: „Egy fát látott a záporozó esőben: mintha egy halott lelke lenne. Fekete eső, fekete erdő, átázott, fakó kórházi hálórúha. Csuromvizes haj. Koromfekete hegyoldal. Úgy állt ott Jonghje, mint egy szellem, sötétségből és vízből formált massa”. Az Inhje rémálmában megjelenő képet is Jonghjével együtt vagy helyette képzele: „Nővérem, nézd csak, a fejemen állok, testemből levelek nőnek, kezemből gyökerek... a föld mélyébe tartanak. Végtelen, végtelen... igen. Széttárom a lábam, hogy ágyékomból virág sarjadjon, teljesen széttárom a lábam...”

Inhje lelkiismeret-furdaló önvizsgálatában leperegnek a regénybeli családi viszonyok drámai fordulatai, a megakadályozhatatlan romlás, szétesés. Rémálmok, tévképzetek, anorexia nervosa, skizofrénia, hallgatja a zárt osztály orvosát húga állapotáról. Ezek voltak Inhje szabadulásának stációi, a kötöttségektől való megszabadulás állomásai. A fejlenállás a védekezés és átlényegülés utolsó megnyilvánulása: „Nővérem... mintha a világ összes fája a testvérem lenne”. „Öntözni kell a testem. Nincs szükségem ezekre az ételekre. Csak vízre van szükségem.” „Csak napfényre van szükségem.” Inhje utolsó szavai szerint „van egy másik világ”, amit a haldokló húga már aligha hall, ő maga pedig nem hihet benne. A történet menetét alakító események higgadt és megrettent számbavétele ellensúlyozhatja a tévképzeteknek és a segélykiáltások néma, a növényi feloldódásban jelképiesülő gesztusainak, megnyugvást azonban nem hozhat.

2. Tongho

„Vallomás. Jelentés. Emlék. A jövőnek.” A *Nemes teremtmények* egy kor, egy kollektívum, egy nemzedék közösségi emlékezetének foglalata. Középpontjában az 1980. májusi kvangdzsui vérengzés eseményei, valamint a résztvevők tíz, húsz évvel későbbi visszaemlékezései, álmai, rémálmai, látomásai, tanúságtételei és a felidézésre már erőtlenné vált tanúk történetei állnak. A regény hat fejezetét epilógusba illesztett írói reflexió zárja (*Madárfióka, Fekete lélegzet, Hét pofon, Vas és vér, Az éjszaka pupillája, A nyíló virágok felé, Epilógus. Hó borította lámpa*). A félmúlt dél-koreai történelméből elbeszéltek a résztvevők,

túlélők, gyászolók közösségén kívül mélyen érintik a szerzőt s közvetetten az immár huszonhat vagy még több nyelvű olvasótábort is. Han Kang meggyőződése, hogy a kvangdzsui vérezés már fogalommá vált, olyan fogalommá, melyben elválaszthatatlanul együtt van a barbárság és a gyengédség, az emberi erőszak és a méltóság: „...paradox és szomorú dolog, hogy az emberek szemmel láthatóan egyre gyakrabban használják Kvangdzsut olyasfajta köznévként, amelyben kibogozhatatlanul összefonódik az emberi erőszak és méltóság”. Gyönyörű gondolata értelmében „[a] visszautasítás gesztusa egyszeres mind önmagában hordoz még valamit, méghozzá egyfajta önrombolás révén próbáljuk meg – kínlódva, keservesen – visszanyerni a méltóságot. A *Nemes teremtmények* elején is emberi erőszak fájdalmát, gyötrelmét mutatom be, de végül el akartam érni az emberi méltósághoz – ehhez a ragyogó helyhez, ahol a virágok nőnek. Leginkább ez motivált a regényírás közben”.⁴

A rendhagyó formájú regény szoros kapcsolatban áll az irattárakban, fotótárakban, a dokumentumokban és a történeti feldolgozásokban archivált tényekkel. Mégsem tényirodalom, hanem költői elbeszélés, ami a látomásos képzeletből és a valós történelmi esemény emlékképeiből építkezik. A hiteles történetek és a tanúságtételek bonyolult reprezentációs együttes elemei, amelynek egyetemes jelentésvonatkozásai túlmutatnak a koreai konkrétumokon. „Ugyanaz történt Kvangdzsuban, mint Csedzsu szigetén, Nankingban, Boszniában és az amerikai kontinensen, mikor még Újvilágnak hívták. Mintha ez az állandó brutalitás a génjeinkben lenne” – olvassuk a regényben, másutt pedig így nyilatkozik Han Kang: „Szerintem Kvangdzsu manapság már nem csupán egy adott helyre vagy országra utal, hanem valamiféle egyetemes jelentésre tett szert. A dokumentumok, amelyeket olvastam, következetesen nemcsak Kvangdzsuról szólnak, hanem Auschwitzra, Boszniára, Nankingre és az amerikai őslakosok kiirtására is vonatkoznak”. A szerző feltételezése szoros összefüggésben áll figyelmével és fogékonyságával, amit a személyes és a közösségi tapasztalatokban megnyilvánuló általános emberi vonások iránt tanúsít. Minderről művei nem az elbeszélői kommentárok, hanem a testi szenvedés alig artikulálható nyelvén beszélnek. „A szemgolyód idegvégződéseire életre kelnek, megannyi vékony izzószál, és a szemhéjad szinte felpattan. Az arcod izmaira még ránehezedik az álomosság, végignézel az alig megvilágított folyosón, egészen az üvegajtón túli sötétségbe. Újra átéled a pillanatot, ahogy a szenvedés körvonalai világossággá állnak össze, hidegebb és keményebb világossággá, mint bármely rémálom. A pillanatot, mikor el kell ismerned, hogy nem csak álom volt, amin keresztülmentél. / Jun arra kér, hogy emlékezz. Nézz szembe az emlékeiddel, állj elő tanúként. / De egyáltalán hogyan lehetséges ez?” Az ezután következő dőlt betűs mondatok a kínzás felelevenítései, talán konkrét tanúvallomás részletei, amelyenkről Im, a valamikori szakszervezeti mozgalomban aktív gyári munkáslány képtelen beszélni. „Nem tudsz visszatérni a mézárulás előtti világba”, mondja húsz év múlva, amikor az események feldolgozásával foglalkozó kutató diktafont hagy nála.

A kompozíció mozgalmassága az idősíkok és a nézőpontok váltogatásából következik; az ugrások az eseményekkel egyidejű beszámolókról az emlékezetben tároltakra – feszültségfokozó eljárások. A művészi elrendezés a nyelvi és szerkezeti dinamika forrása és egyben eredménye is. Mint minden nem vonalszerűen, időrendben elrendezett eseménysor, e történetmondás is eltávolodik a kronológiától. Éppen ezzel mélyíti el a drámai történelmi eseménysor kitörölhetetlen emlékének és hatásának jelentőségét. A poétikai megoldások nem teszik követhetetlenné a szöveget, noha a magyar fordító, Kiss Marcell megjegyzése szerint az angol fordítás mégis mintha ilyen belátásból fordult volna a furcsa, szájbárágós megoldáshoz. (A fejezetcímeket az eredeti metaforikus változatok helyett így egyszerűsítette: A fiú, 1980; A fiú barátja, 1980; A szerkesztő, 1985; A rab, 1990; A mun-

⁴ Sarah Shin interjúja Han Kanggal a *The White Review* 2014. 24. számában. <http://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-han-kang/>

káslány, 2002; A fiú anyja, 2010; Epilógus: Az író, 2013.) A beavatkozást személy szerint az olvasói imagináció és esztétikai érzék kétségbevonásának érzem, mi több, éppen a hajszálfinom építményt kikezdő megoldásnak.

A *Nemes teremtmények* a megszólító, illetve önmegszólító mód, tehát a második személyű elbeszélés által próbálja az éppen aktuális beszélőtől eltávolítani és az olvasóhoz közelíteni a mondottakat. Nekünk szóló közvetlen invitáció ez, bevonásunk a történesekbe, ami ezzel egyidőben a szerzői és elbeszélői érintettség tompítása is, továbbá a harmadik személyű kívülállás ellensúlyozása, tehát a *distanciált személyesség formája*. Han Kang így kommentálja ezt a Sarah Shinnek adott interjújában: „Az egyes szám második személyű »te« olyan egyedi személy, akit egy külső nézőpontú elbeszélőtől eltérő »én« képez meg. Ezzel a megszólítással a »te« az »én« által lakott térben és időben jön létre. Habár a tizenöt éves Tongho nem élte túl az 1980. májusi eseményeket, a folyamatos megszólítások révén köztünk jelenhet meg, így a sötétség felszínét megtörve behatol a mi időnkbe. Vagyis Tonghót számos, fejezetenként változó elbeszélő szólítja meg és emlékezik rá – mindezek pedig külön időszelleteket képeznek, így végül, harminc év után a fiúcska belép jelenünkbe. Koreában a regény címe *A fiú megközelítései*”.

A regény a fiatal Tongho áldozatának állít emléket. A diák részt vesz a kvangdzsui lázadásban, majd kis barátját keresve haláláig a kórházban segédkezik a sebesültek gondozásában, az elesettek, a halottak körüli teendőikben. Maga is a katonai megtorlás áldozata lesz, tehát az események elején életét veszíti. Tongho mártírúma visszatérő jelkép, jelenléte folyamatos a túlélők emlékezetében. „*Ne halj meg. Csak ne halj meg.*” E két ismétlődő mondat idézi fel újra meg újra alakját. Han Kang egyik életrajzi vonatkozású közlésében, valamint az ugyancsak személyes tárgyú *Fehér könyvben* (*The White Book*, 2017) utal e tőmondatok forrására. Édesanyja szavai ezek, amelyeket az író születése előtt elveszített, beteg csecsemőjéhez intézett. A regényben nemcsak a Tonghót gyászoló anya, hanem azok részéről is vissza-visszatérnek a mondatok, akik szerették, féltették a kisfiút. „Ritkán, időről időre elgondolkodsz. / Hétvégi délutánokon, mikor az ablakon túl szokatlanul mozdulatlan a napszitta táj, és bepillan Tongho arca, nem ez a szemed előtt vibráló valami a lélek? Kora reggel az arcod elfeledett álmoktól nedves, és hirtelen élessé válnak az arc körvonalai, nem az a hullámozás, mikor megjelenik a lélek? És ahonnan jönnek és ahova visszatérnek, vajon a sötét éjszaka vagy az alkonyat szürke szövete? Tongho, Csinszu és a testek, melyeket saját kezdeddel mostál le és öltöztettél fel, összegyűlnek majd ott, vagy szanaszét szóródnak?”

A visszatérő mécses- és gyertyagyújtás-motívum az emberekben három évtizede tartósan eleven gyász jelképe. Han Kang eredetileg a 2013. márciusi résszel indította a regényt, majd belátta, hogy neki személy szerint a háttérbe kell vonulnia. Személyes jelenlétét az *Epilógusra* korlátozta. A regény legbonyolultabb 5. fejezete külön nehézségeket jelentett számára. Mindent meg akart tenni, hogy eltávolítsa magától a szenvedő, emlékező Imet, a regény másik központi alakját, ezért folyamodott végül a beszédmód- és nézőpontcserékhez. A *Rashomon*-szerű látószögváltások a fiatal fiú utolsó óráinak felidézéséből kiindulva a történelmi botrány kaleidoszkóp-szerű körképét eredményezték. A töredékes építkezés, a hangnemek, látószögek, beszélők cserélgetése, a műfaji módusok vegyítése tehát a személyes megrendültséget ellensúlyozó eljárások. A dinamika a fikció, dokumentálás, álomelbeszélés, vallomás, emlékezés, tényszerű szövegrészek, a lüktetés pedig az előtér–háttér, jelen–múlt síkváltásaiból következik. Az időkeret 1980–2013, s minthogy az évtizedekkel korábbi vérengzés nem egyidejű előadás, hanem emlékidézés tárgya, a történelmi esemény és a megírás közötti időszak is része a történetnek. Talán a legemlékezetesebb epizód a cenzúrázott dokumentumdrámával függ össze. A diktatúrák emlékezetkioltásának és a múlt megmásításának bevált eszközei a tanúságtételek elszigetelése a nyilvánosságtól. Ez történik a szerkesztőhöz került kéziratral is, aminek eredeti-

jéből a hivatalos cenzúrázás után alig maradt valami, ami előadható lenne. A szerző színpadi némajátékkal helyettesíti a kihagyásra ítélt részeket: a színészek szertartásosan, néma szájomozgatással adják elő a teljes szöveget, amit rajtuk kívül csak a szerző és a szerkesztő ismer. A néma beszéd a gyász kifejezése, és a gyászolás lehetetlenségével, tiltásával való szembeszegülés méltó formája. Han Kang regénye, képzelete, írói nyomozása ugyancsak.

3. Samuel

Sokhangú első személy. Khemiri *Amikre nem emlékszem* című regényének központi figurája Samuel, az ő hangját azonban alig halljuk. Nincs saját elbeszélői szólama, mint a többi szereplőnek. Samuel „[a]zonnal meghalt, vagy úton a kórházba. Mert meghalt, ugye? Igen, abban mindenki egyetért, hogy meghalt. Megszületett, élt, meghalt.” Az alakok egy-egy kivétellel első személyű elbeszélők, akik szoros kapcsolatban álltak vele, és mindannyian másként ismerték. Vagy külön-külön mást ismertek fel Samuel személyiségéből. Sorsáról, jelleméről, cselekedeteiről, hangjáról közvetett és egymásnak ellentmondó értesüléseket kapunk. Arról, hogy ki volt ténylegesen a tunéziai apától, svéd anyától származó fiú, nincs, nem lehet egyetértés az emlékező beszélők között. Ezt is bizonyos fenntartásokkal kezelhetjük, mert Khemiri rafinált ars poeticája az állítás-tagadás, megállapítás-elvitálás pólusai között közlekedik. Az elhunyt fiatalembert származása alapján akár össze is téveszthetnénk a szerzővel, sőt több kettős hovatartozású szereplővel, ám a megfeleltethetőség is inkább a játék része. Az életrajzi vonatkozásokat mint lehetséges támpontot kizárja a kaleidoszkóp-módszer, ami a gyors kameraállás-váltogatástól is pergőbb iramot diktál. Csak az bizonyos, hogy a családtagok és barátok látászögéből felidézett sokféle Samuel-kép az olvasói imaginációban gazdag jellemrajzzá és egy megnyerő, esendő, önmagával, hajlamaival, késztetéseivel, céljaival, érzelmeivel, kötődéseivel viaskodó ember sokoldalú portréjává áll össze.

Samuel demens nagyanyjáról, a fiával nem érintkező és a róla nem nyilakozó anyáról, a barátokról, Laide-ről, Párducról, a korpulens férfitartnerről, Vandadról viszonylag árnyalt kép bontakozik ki. Az árnyalás személyes közléseik és az egymásról mondottak együttes eredménye. Mintha valamilyen sok átlós vonallal ellátott rajz előtt állnánk, amelyen az egymást keresztező vonalak a szereplők közötti ellentétes állítások és vélemények ütközéseit illusztrálják. Samuel figurája a szembenállások és különbözőzések középpontjában, a hozzá fűződő viszonyok keresztüzében áll. Nem könnyű eligazodni a fikcióbeli grafikonon, sem pedig annak eldöntése nem egyszerű, hogy a rövid, néha pármondatos kis fragmentumokat kihez kössük. Kit ismerjünk fel bennük, melyik figurának tulajdonítjuk a beszédhangot. Sokáig tart, amíg megpróbálunk alkalmazkodni a tördelt, szegmált elbeszéléshez. Az sem biztos, hogy a megfejtésnek megnyugtatóan a végére járunk. Azt hiszem, tudatos a módszer, és a viszonylagosítás, a bizonyosságok elvitatása egy rugalmasabban felfogott fikciós igazságfogalom eleme. A személy szembeállított, polarizált elemekből konstruált váza Khemiri eredeti individuumból-képzetéről tanúskodik.

Megismételném, hogy mindhárom fejezetben (*DE., Laide, DU.*) csak első személyek beszélnek végig, sokféle *én*. Az utolsó tömb két alfejezete azonban megzavarja az addig fokozatosan kiderített összefüggéseket. Az *Én* (1) így kezdődik: „Néhány perccel múlt egy, még mindig egy várószobában ülök. Nagymama táskája az ölemben, a fehér műbőr apró pelyheket vedlik a farmeremre. Kinyitom, majd visszahúzó a cipzárt, aztán megint kinyitom, és hagyom, hogy a kezem átvizsgálja a táska tartalmát. Ott a tárca az ötszázával, a notesz, egy zacskó régi, összeragadt kimért édesség, torokcukorka, szájvízes üvegcese (szakadt címke), és persze a mobiltelefon, amit soha nem tanult meg kezelni.

Nagymama háza leégett, Laide elköltözött, Vandad hátba döfött, nekem meg öt óra van hátra az életemből". Csak Samuel beszélhet, hisz minden, amit szavá tesz, ismerős, a hamarosan bekövetkező baleset is, amin viszont már túlvagyunk. Erről csak ő nem szólhatna, különösen nem jövő időben. Valamivel később magáról a balesetről is beszámol: „Biztosra veszem, hogy ez még nem a vég, a fa közeledik, mindjárt keresztülszántja a motorházat, a centrifugális erő összezúzza az agyamat, a belső szerveim darabokra szakadnak, de egyelőre végtelen sok időm van, ott vannak a felhők, távolabb az alagút és a sóderbánya és a focipálya és az autópálya, és a hangra gondolok, vajon milyen hangot fog adni, lesz-e visszhang, robbanás, roppanás, morajlás, csikorgás, milyen messzire fog elhallatszani (...) milyen közel kell kerülni a halálhoz ahhoz, hogy megérje az elmúlást, átteszem a lábamat a gáztól a fékre, fékezni kéne, muszáj fékezni, és közben a fa az abroncs a szélvédő az üvegtörmelék a csattanás és aztán a csend. (...) Mosolygok, amikor megtörténik”.

Eddig gyors iramú szerkezetéről, pergésről beszéltem, most inkább valami lassított film kockáira kellene utalni, ha lenne szemtanú, aki Samuel balesetéről beszámol. Ám a képzelt szólam a képzelt Samuelnek tulajdonított, s ezzel végérvényessé válik a hiteles változatok utáni kutakodás feleslegessége. A történet minden döntő fordulópontjáról már az első oldalakon tudomás szerzünk (a nagymama idősothtonba költöztetése, házának leégése, Samuel halála). Ezt kiegészíteném Vandad bemutatkozásával, akinek külseje Samuel kivételével mindenkiben szokványos kérdések sorát váltja ki: „A szüleid honnan származnak? Politikai menekültként érkeztek? Te itt születettél? Fehér vagy? Svédnek érzed magad?” A közöttük kialakuló egynemű szerelemről függetlenül fogalmazom meg a feltételezést, hogy a regény Samuel és Vandad között osztja meg olyan értékek és tartalmak reprezentálásának szerepét, amik részben a szerzői morál, részben pedig a regény narratív etikájának meghatározói. Kettejük mellett a többi szereplő java része, szerelme, Laide is, bevándorlók leszármazottja, illetve afrikai, ázsiai színesbőrű menekült vagy Samuelhez hasonlóan biszexuális kapcsolatban élő fiatal felnőtt. A származás, az eredet, a bőrszín, a nemi beállítottság vagy a mentális állapot által valamennyiük helyzete a társadalmi megítéléstől függ. Megtűrt, segélyezett, felkarolt vagy éppen kinézett marginális csoportok tagjai. A regényhelyszínek Stockholm, Párizs, Berlin. Az egyik központi hely a nagymama régi háza, amibe otthonba szállítása után Samuel menekült asszonyokat, gyerekeket fogad be. Laide-del együtt a Bevándorlásügyi Hivatal munkatársai, együtt szerzik meg titokban a családi örökség menekültotthonná, „védett házzá” alakítását.

„... a saját énem megszűnik.” A vibráló váltások, cikázó helyzetsorok, a nehezen követhető történetívek folyamatosan szaporodó szövegekből mutatják meg a figurákat és viszonyaikat, illetve Samuel személyiségét. Saját megszólalásaiból és a róla mondottakból összeálló képe törekeny, bizonytalan, változékony, túlérzékeny, együttérző vonások együttese. Laide szerint a vele való kapcsolatban „énjének egy vázává változott”. Az bizonyos, hogy a hozzá legközelebb állókhoz, női és férfi partnereihez, Laide-hez és Vandadhoz viszonyítva nehéz lenne szilárdságot és állandóságot társítani személyéhez. (A kettejük közötti ellenséges viszony érzelmi alapú, mindketten szeretik Samuelt, és az is nyilvánvaló, hogy egyikőjük sem birtokolhatja.) Életének különféle szakaszaiban folyamatosan ketősségek között közeledő, őrlődő, változó, szenvedő alakként körvonalazódik. Mintha a törekeny fizikum is annak az átváltozási, átminősülési hajlamnak és a magában hordozott bipolaritásnak a jelképe lenne, aminek következtében teljességgel sem feloldódni nem képes semmiben, sem önmaga lenni az éppen aktuális kapcsolatban. Elképzelhető, hogy az írói vízióban felsejülő különleges jellemhez idomul, és ennek érdekében alakul ilyen dinamikussá a regényszerkezet is. Ezt valószínűbbnek vélem, mint azt, hogy a fragmentálás valamilyen megbontatlan mesélés utólagos meg-megszakításaival keletkezett volna.

Vajon hogyan egyeztethető össze a központi regényalakról készült bonyolult, sokrétű személyiségrajz azzal a poétikai intencióval, amelyik éppen a személyesség tompítását és eltávolítását tűzi ki célul? Khemiri koncepciójának nincs köze a kortárs regények arc nélküli, egyéniség nélküli és az elvonatkoztatás termékeiként mozgatott pálcikafiguráihoz. A lélektani motiválás hagyományához sincs, Samuel figurájában mégis komplex individuum jön létre. A választ az alakot közvetetté tevő eljárásokban látom. Nincs önreflexió, önelemzés, személyes szólam, megszólalásait mások közvetítik utólag, cselekedeteiről az emlékezők rekonstrukciója számol be. A két támpontot Laide és Vandad élőszóbeli közlései jelentik, amiknek a keresztműzből áll össze Samuel alakja és sorstörténete. Kapkodjuk a fejünket, mert minduntalan ellentétes vonások kerülnek portréjára. Samuel éppen a saját belső ellentmondásaival együtt válik meggyőzővé, nem kiürült és tartalmatlan, hanem esendőségében vonzó, emlékezetes lényé.

„... egy író kérdezősködni kezdett”. A regény minden kis fragmentumánál újra kell gondolnunk, vajon ki beszél éppen ebben az élőbeszéd-kollázsban. Nem véletlenül nevezi Joyce Carol Oates is rejtélyesnek a művet. A bizonytalanságon kívül mindvégig érvényes a kérdés, hogy vajon kinek az álcájában rejtőzik a valódi elbeszélő, van-e egyáltalán, vagy a szerző csakugyan kidolgozott egy megosztáson alapuló stratégiát, amely megszüntet minden nézőpont-hierarchiát. Erről lehet szó, ám az utalások értelmében mégis van valaki, aki kérdezősködik, akinek célja van a Samuelhoz tartozók felkeresésével. „Csak beszéljek? Oké. De akkor rád bízom, hogy átgyúrd, amit mondok, hogy működjön szöveggént. Jó, de pölö húzd ki, ha azt mondom »pölo« vagy »ilyen«, mert tudom, milyen a beszélt nyelv, ha egy az egyben leírják, egészen bizarrnak hat, az ember féleszűnek tűnik, és nem akarok féleszűnek tűnni, önmagamnak akarok látszani.” Visszalapozva a regény elejéhez, „[a] szomszéd kezét fog velem, és sok sikert kíván a próbálkozásomhoz, hogy rekonstruáljam Samuel utolsó napját. Ha adhatok tanácsot, ne komplikáld túl. Csak meséld el, ahogy volt – elejétől a végéig. Olvastam részleteket a könyveidből, és úgy érzem, feleslegesen megnehezítetted a saját dolgodat”. Egy másik ars poetica-szerű tanács: „Van már terved, hogyan fogod ezt összefüggő történetté alakítani? Csak ne próbáld meg Samuel szemszögéből, egyes számban írni, és akkor működni fog. Szerintem egy idegen hangját nehéz eltalálni, vakmerőség lenne akár csak megpróbálni is”. És a bizonytalanság feloldásaként ható vélemény az íróról: „Örület, de az ő szavaiban sem lehet bízni, mert amikor már a végénél járt, rájött, hogy valahányszor hiányos volt Samuel története, saját emlékeivel pótolta...” Néhány mondat a fentiekből a regényzáró *Én* (2) című alfejezetből származik, ahol úgy vélhettük, végre lelepleződik a „beszéltető”. A csalafinta kaleidoszkóp azonban inkább egy önkritikus elbeszélői poétika mozaikkockáit mutatja meg.

„I remember... Jag minns. Je me souviens. Yo me acuerdo.” A több nyelven elhangzó „emlékezem” nem Khemiri- és nem Perc-idézet, hanem részlet a svéd író előszavából, amit a dokumentumok nélküli bevándorlók szövegeihez írt. Joe Brainard *I Remember* című szövegéből származott az ötlet, hogy a bevándorlók rövidtörténeteket, emlékezéseket vázoljanak. A műhelymunka a *No one is illegal* (Senki sem illegális) szervezésében zajlott nem nyilvános helyen, 2013-ban, anyagát pedig az *Artikel 14* (<https://artikel14.se/>) web-lap, majd egyéb svéd lapok is közölték.⁵ Az eseményt Khemiri regénycíme, valamint a fikciójától elválaszthatatlan közéleti tevékenysége és kiállításai miatt említtem. A *Dagens Nyheter* 2013. március 13-án közölte Beatrice Ask svéd igazságügyminiszterhez írott *Öppet brev till Beatrice Ask* című tiltakozó levelét, amit az Asymptote világirodalmi folyóirat húsz idegen nyelvű fordítással együtt jelentetett meg.⁶ Poétikájának mindez nem alakítója, az imaginációjától, tárgyválasztásaitól, narratív etikájától azonban nem független. A nyílt

⁵ Az Európai Unió Alapjogi Chartája 14. cikkelye rendelkezik a képzéshez való alapjogról.

⁶ <https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/jonas-hassen-khemiri-an-open-letter-to-beatrice-ask/swedish/>

levél életrajzi prózaként is megrendítő szöveg, és szoros összefüggésben áll az akkoriban készülő *Amikre nem emlékszem* regénnyel. Elgondolkodtató levélrészlet a svéd rendőri intézkedés leírása, amikor ok nélkül igazoltatták a kreol bőrű svéd fiatalokat: „Lám, itt van még egy, aki előítéleteink szerint viselkedik”. „Nem lehetek olyan közösség része, amelynek hatalmi szervei folyamatosan azt feltételezik, hogy a Mások egyike vagyok.” Mi van, ha nem mi vagyunk törvényen kívüliek, hanem maga a törvény, kérdezi Khemiri, majd a bevándorlók workshopjának szervezésével párhuzamosan tovább dolgozik most elemzett regényén.

*

Fejtegetésem központi gondolatát, a distanciált személyesség formáit illetően Kang és Khemiri több lehetőséget kínál fel. Az *Amikre nem emlékszem* szerzője a cserélődő, forgó látószögek mechanizmusában találta meg az egyéni drámák és az emberi viszonyok szövevényességének megfelelő szerkesztésmódot. Han Kang koncepciójával rokon a központi alak háttérbe vonultatása: Jonghje (*Növényevő*) passzív és szinte mindvégig néma, Tonghóról (*Nemes terentmények*), Samuelról (*Amikre nem emlékszem*) mások beszélnek, mások emlékeinek fénytörésein keresztül teljesebb ki fikcióbeli alakjuk. A koreai írónőtől idézett gondolat szerint „[a]z egyes szám második személyű »te« olyan egyedi személy, akit egy külső nézőpontú elbeszélőtől eltérő »én« képez meg. Ezzel a megszólítással a »te« az »én« által lakott térben és időben jön létre”. Khemiri változó beszélői valamennyien személyes „ének”, ám nem magukról, hanem Samuelról, a jelen nem levőről beszélnek. Mégsem külső nézőpontú, hanem mélyen érintett emlékezők, barátok, vallomástevők. Samuel az „ő”: a kritikus és egymásnak ellentmondó szövegek „az ő által lakott térben és időben jönnek létre”. Ezáltal a beszélők eltávolítottságuk, kritikusságuk ellenére sem leplezhetik érintettségüket, ahogyan olvasói sem.