

PIELDNER JUDIT – VOJNA ANDREA ZSUZSANNA

AUTOIMÁZS ÉS HETEROIMÁZS

Imagológiai közelítés Kazuo Ishiguro

A dombok halvány képe című regényéhez



Az a Japán-kép, amely élete első éveiben égett az emlékezetébe, a későbbiek során egy „személyes, képzeletbeli Japánná”⁶ alakult át, amely ugyanakkor kulturális és mediális kódok közvetítése révén formálódott benne...

Bevezetés: Kazuo Ishiguro és az elképzelt Japán

■ A kályha, ahonnan Kazuo Ishiguro kortárs brit regényíró műveinek elemzése a leggyakrabban indít, nem más, mint a szerző etnikai hovatartozása. Korai, Japánhoz kötődő regényeinek megjelenése óta¹ szinte kötelező érvénnyel szerepel a kritikákban és tanulmányokban az említés, hogy Ishiguro Japánban született, de öt éves kora óta Angliában él.² Habár az egyetemes irodalom könyvtárában a Man Booker- és Nobel-díjas szerző műveit a brit irodalom polcáról emelhetjük le, ezen életrajzi tény megnyit egy reflexiós teret, amelynek horizontjában, a szerző japánsághoz való viszonya felől árnyaltabb módon közelíthetünk a regények értelmezéséhez.

Ishiguro Nagaszakiban született, de iskoláit már az Egyesült Királyságban végezte. A középiskola befejezése után tanulmányait a Kenti Egyetemen folytatta, angol-filozófia szakon, majd a Kelet-angliai Egyetemen működő mestéri program keretében tanult kreatív írást Angela Carter és Malcolm Bradbury irányítása alatt. Nem tekinthető második generációs írónak, hiszen kisgyerekkora óta az angol nyelv és a nyugati kultúra közegében nevelkedett. Önmagát a nyugati hagyományhoz tartozónak vallja,³ az angol és az egyetemes irodalom klasszikusain nőtt fel, Dickens és Charlotte Brontë, Dosztojevskij és Csehov műveinek társaságában. Ishigurót mindig is kifejezetten irritálta, ha egzotikus íróként tekintettek rá, vagy olyan ide-

gen íróként, aki történetesen angolul ír.⁴ Leghamarabb harmincévesen járt ismét Japánban, de soha nem élt ott huzamosabb ideig – erre a fikció világában, Japánba kalauzoló regényeiben nyílik számára lehetőség.

Másfelől a szűkebb családi körben a japán nyelv és szokások közegében formálódott egyénisége. A japán nyelvet nem sajátította el tökéletesen, mindazonáltal anyanyelve „huzalozta” szellemi működését, származása elemi módon határozta meg a gondolkodásmódját és írásaiban megmutatkozó világlátását. E ketős kötődés dilemmáit egyik interjújában Ishiguro maga oldja egy egységesebbnek érzékelhető köztességgé: „az emberek nem kétharmadrészt egyvalamik és a fennmaradó részben valami mások”, következésképpen, „a darabok nem különülnek el világosan. Furcsa homogén keverék lesz végül belőlük”.⁵

Az a Japán-kép, amely élete első éveiben égett az emlékezetébe, a későbbiek során egy „személyes, képzeletbeli Japánná”⁶ alakult át, amely ugyanakkor kulturális és mediális kódok – képregények, a szülei által elmesélt régi japán legendák és történetek, Soseki Natsume, Jun'ichiro Tanizaki, Yasunari Kawabata regényeinek – közvetítése révén formálódott benne, és alakult „a dombok halvány képévé”, valóságként az emlékezet számára aligha hozzáférhető, de a fikció világában, az írás médiumában újraterezhető világgá. Ezen sejtelmes, áttételes képről hiteles képet alkotni talán csak az emlékezet és az elbeszélés esendőségének felvállalásával lehet. Erre tesz kísérletet Ishiguro diplomamunkájából kinőtt első regényében, *A dombok halvány képében*, amelyben az emlékezés modalitásán keresztül tematizálódnak a szóban forgó, a szerző életében is meghatározó szerepet játszó geokulturális dimenziók, egy olyan szereplő látószögén keresztül, aki mindkét világhoz tartozik.

A dombok halvány képe: imagológiai előfeltevések

■ Ishiguro első ún. „japán regényének” cselekménye két helyszínen bontakozik ki: Nagaszakiban, ahol a főhősnő, Ecuko, aki egyben a történet elbeszélője is, gyereket vár a második világháború utáni időszakban, valamint Angliában, ahová másodszor férjhez ment, és ahonnan múltjára visszatekintve megpróbál számot vetni önmagával és választ keresni arra a kérdésre, hogy miért lett öngyilkos első házasságából született lánya, Keiko. A vidéki Anglia csendjében élő Ecukót meglátogatja második házasságából született lánya, Niki, a kettejük beszélgetéséből bontakozik ki az alaphelyzet, a számvetés és feldolgozás Ecukóra váró feladata. A regényben a személyes emlékezés a kollektív emlékezet dimenzióival egészül ki. A történelmi kataklizma árnyékában futó történetyszálban tételesen alig esik szó az atombombáról, ahogyan Keiko haláláról is. A kollektív és személyes trauma áttételes módon szövi át a javarészt ki-nem-mondások, sejtetések, tagadások, „*understatement*”-ek, a lényegyet elhallgató párbeszéddek és belső monológok formájában előrehaladó narrációt. Ecuko a várandósság hónapjaiból a Szacsikóval való barátságának történetét idézi fel, aki kislányával, Marikóval együtt keresi a helyét és önmagát, és aki számára az új élet lehetőségét az amerikai barát ígéretei, a Nyugatra költözés perspektívája hordozza. Mindeközben felsejlik Ecukónak a többi szereplővel – férjével, Dzsiróval, apósával, Ogata-szannal, anyja egykori barátnőjével, Fudzsvára asszonnyal – való kapcsolata, ugyanakkor a változás, az újjáépítés időszaka, amelyben a hagyományos japán családi értékrend megrendül, valami újjal és ismeretlennel, a modernizációs törekvésekkel konfrontálódik.

Ishiguro regénye már a címében sejteti a „képhez” való hozzáférés problematikusságát. De milyen képhez? A „kép” többszörös vonatkozásban is jelentést nyer a regényben, ahogyan maga a regény is számos megközelítésmódot lehetővé tesz. A továbbiakban a címben foglalt „kép” lehetséges jelentésvonatkozásainak eredünk nyomába, ezzel párhuzamosan felvázoljuk azon értelmezési irányokat, amelyek felől – talán – megragadható a mű komplexitása, és mindezekkel szoros összefüggésben a regény imagológiai vizsgálatához kívánunk néhány támponttal szolgálni. A regény címe – akár egy finom rajzú japán tájkép címe is lehetne – egy látványra utal, ez a jelentés azonban sokszorosan átértelmeződik és metaforizálódik a szövegben, az optikai kép, mentális kép, emlékkép⁷ jelentésvonatkozásaival gyarapodik a múltat felidéző narráció kibontakozó epizódjaival párhuzamosan.

Jelen tanulmány mellett érvel, hogy a kép problémaköréhez az imagológiai jelentésvonatkozás is társul a regényben, abban az értelemben, ahogyan Joep Leerssen a terminust ezen interdiszciplináris kutatási irány szempontjából meghatározza: „[a] kép egy személy, csoport, etnikum vagy »nemzet« mentális vagy diszkurzív reprezentációja vagy hírneve. A szónak ez az imagológiai szempontú meghatározása nem tévesztendő össze az általánosan elfogadott jelentéssel, mely szerint a kép »képszerű vagy vizuális ábrázolás«”.⁸ Az imagológia különbséget tesz az énkép (autoimázs), valamint a másokról alkotott kép (heteroimázs) között, „az előbbi egy csoporton belül elfogadott karakterológiai hírnévre, az utóbbi pedig másoknak egy csoport állítólagos vonásairól alkotott véleményére, nézetére vonatkozik.”⁹ Az imagológiai értelemben vett kép kulcsfontosságú Ishiguro regényében. Hipotézisünk szerint az autoimázs és heteroimázs viszonya individuális szinten, valamint az etnikum vonatkozásában egyaránt vizsgálható a műben. Erre vállalkozunk ebben a tanulmányban: egyrészt arra a kérdésre keressük a választ, hogy individuális szinten milyen szerepet tölt be a másik képe az énkép megalkotásában, ezt a megbízhatatlan narrátor, valamint a trauma kérdéskörével összefüggésben tárgyaljuk; másrészt azt vizsgáljuk, hogy milyen kép formálódik Japánról és a Nyugatról közösségi szinten a narráció diskurzusában, amely az egyéni sorsokat és döntéseket is befolyásolja.

Megbízhatatlan narrátor

■ Ishiguro regényeinek legtöbbet tárgyalt aspektusa az emlékezet és a narráció megbízhatatlansága. Nemcsak *A dombok halvány képe* Ecukója, hanem Ono, a festő, *A lebegő világ művésze* homodiegetikus elbeszélője, valamint Stevens, a főkomornyik a *Napok romjaiban*¹⁰ valamennyien a múltjukkal számot vető figurák, akiket a emlékezet képlékenysége, valamint a szembenézés, a megküzdés egzisztenciális tapasztalata tesz megbízhatatlan narrátorokká. Pontosabban a narráció megbízhatatlansága hivatott közvetíteni a múlt feldolgozásának fájdalmas, emberpróbáló folyamatát.

A „megbízhatatlan narrátor” fogalma Wayne C. Booth nevéhez kötődik, immár klasszikussá vált meghatározása értelmében abban az esetben beszélhetünk megbízhatatlan narrátorról, ha állításai és észrevételei olyan észleleteket és értékeket közvetítenek, amelyek eltérnek a beleértett szerzőtől.¹¹ A Booth által javasolt terminus kritikai megközelítésével egyidejűleg Ansgar Nünning a keretelmélet felől tesz javaslatot a kérdéskör radikális újragondolására, és a megbízhatatlan narrátort az olvasó projekciójaként határozza meg: az olvasó azáltal pró-

bálja feloldani a szöveg kétértelműségeit és következetlenségeit, hogy mindezeket a narrátor „megbízhatatlanságának” tulajdonítja. Nünning összefoglalja a kérdéskör szakirodalmában előforduló textuális jellemzőket, amelyek alapján a narratori megbízhatatlanság felismerhető: a szövegbeli következetlenségek származhatnak a megbízhatatlan narrátorok diskurzusának belső ellentmondásai-ból, valamint az egyazon esemény különböző nézőpontokból való elbeszéléseinek összeférhetlenségeiből. Továbbá ezen elbeszélőtípusra egy jól meghatározott nyelvi viselkedés jellemző, amely a szubjektivitást, a kognitív korlátozottságot hangsúlyozó textuális elemekből, ún. „nyelvi tikkekből”, kényszeres nyelvi fordulatokból tevődik össze. A megbízhatatlan narrátorra jellemző az erős érzelmi érintettség, elbeszélői diskurzusát hitelteleníti, hogy ellentmondásokba keveredik másokkal vagy önmagával, a más szereplők vele kapcsolatos észrevételei nincsenek összhangban a saját magáról alkotott véleményével. Fontos tényeket elhallgat, inkább a jelentéktelen történésekre tereli a figyelmet, ha emlékeket idéz fel, nem emlékszik pontosan a történetekre, a mások megtévesztése mögött gyakran az önámítás mechanizmusa fedezhető fel. Ugyanakkor Nünning hangsúlyozza, hogy nem elegendő a narratori megbízhatatlanságnak csupán az intratextuális – strukturális vagy szemantikai – komponenseit azonosítani, a jelenség extratextuális – pragmatikai és konceptuális – összetevőit is figyelembe kell venni, mindazon feltételeket, világmodelleket, erkölcsi értékeket, tapasztalatokat, amelyek az olvasói észleletben, valamint a kritikai reflexióban képződnek meg, és amelyeknek viszonylatában teljesednek ki a megbízhatatlanság jelentésvonatkozásai.¹²

Hogyan alakul ki bennünk, olvasókban az Ecukóról mint megbízhatatlan narrátorról alkotott kép, és hogyan határozza meg a befogadás folyamatát? *A dombok halvány képe* olvasóra gyakorolt elemi hatása a narráció komplexitásában rejlik. Ecuko elbeszélése retrospektív narráció, az egyes szám első személyű elbeszélő arra az időszakra tekint vissza, amelytől implicit módon magyarázatot remél a későbbi családi tragédiára. A múlttal való szembenézés szándékát azonban már az első fejezetben „ferdíti” a következtetés, amit Ecuko siet levonni Niki látogatása nyomán: „Nem egyszerűen azért látogatott meg, hogy lássa, hogyan birkózom meg Keiko halálhírével; küldetéstudat vezette. Mert az utóbbi években mindinkább elismeréssel tekintett bizonyos múltbeli tetteimre, és most azért jött el, hogy tudassa velem, semmi sem változott, és nincs rá okom, hogy megbánjam egykori döntéseimet. Röviden, meg akart nyugtatni: nem vagyok felelős Keiko haláláért.”¹³ A fájdalmas szembenézéssel szembeni önvédelmi mechanizmus nemcsak a tagadás modalitásában nyilvánul meg, hanem abban is, ahogyan Niki személyének tulajdonítja, egyben exteriorizálja, magától eltávolítja a múlttal való megbirkózás „küldetését”. A gondolatmenet folytatása pedig ugyancsak árulkodó arra nézve, hogy Ecuko *mást* mond, mint amit gondol, egy *másik* történet elbeszélésébe fog, mint amelyre az olvasó várna az elbeszélésnek ezen a pontján: „Nincs kedvem most hosszasan értekezni Keikóról, nem túl kellemes téma. Csak azért említem meg, mert ilyen körülmények között zajlott Niki áprilisi látogatása, és mert oly sok év után Niki látogatása idején jutott eszembe ismét Szacsiko.”¹⁴ Keiko története „helyett” tehát a Szacsikóval való barátságának epizódjait idézi fel, és mindazt, ami az elbeszélt időben és az elbeszélés idejében egyaránt reflexióra készíteti: Szacsiko egyénisége, társadalmi helyzete, kislányával, Marikóval való bánásmódja és az Amerikába való költözés reménye, amely egy mindig csak említett, de sosem látott amerikai barát alakjához fűződik.

A gyermekvárás hónapjait, egyben a második világháború utáni időszakot Ecuko emlékeinek szűrőjén keresztül látjuk. A gyermekszülés személyes, valamint a társadalmi újjászületés történelmi perspektívája szorosan összefonódik, és mindkettő háttérben ott a feldolgozhatatlan kollektív trauma, amiről az elbeszélő alig tesz említést: „A legrosszabb időszakon már túl voltunk. [...] de Nagaszakiban, mindazok után, ami történt, a nyugalom és a megkönnyebbülés időszakát éltük. A világban a változás szele érződött. A férjemmel a város keleti részén laktunk, rövid villamosútra a belvárostól. Nem messze tőlünk volt egy folyó, és egyszer azt hallottam valakitől, hogy a háború előtt kis falu terült el a folyóparton. De aztán ledobták a bombát, és az egészből csupán üszkös romok maradtak. Az újjáépítés már megkezdődött.”¹⁵ Az emlékek töredezett, epizodikus narratív struktúrába való ágyazódása lehetővé teszi, hogy az olvasó figyelme elterelődjön az elsődlegesnek érzékelt történetszárlól, és egy másik történet alakulását kövesse. Ecuko életkörülményeiről, családi viszonyairól, gyermekvárással kapcsolatos érzéseiről csak áttételesen, rejtjelezett formában ad hírt az elbeszélés, legtöbbször a tagadás modalitása révén, vagyis oly módon, hogy az olvasó fokozatosan megtanul eligazodni a megbízhatatlan narrátor által felállított, megtevesztő útjelző táblák között és egyben a ténymegállapítással ellentétes tényállásra következtetni. Mint például az alábbi, Fudzshivara asszonnyal folytatott beszélgetésben, amelyek soraiban tulajdonképpen Ecuko elidegenedettségerzésének, boldogtalanságának kifejezése bujkál: „– Persze, hogyne – mondta Fudzshivara asszony, és tovább fürkészte az arcomat. – De én úgy értettem, hogy egy kicsit [...] boldogtalannak látszol. – Boldogtalannak? Pedig egyáltalán nem vagyok az. Csak egy kicsit elfáradtam, de egyébként soha nem voltam boldogabb.”¹⁶ Ugyancsak a „megbízhatatlanság útjelzőjeként” szolgál az emlékezés medialitását, az érzékelés szubjektivitását kifejező elemek sokasága – „úgy emlékszem”, „úgy tűnt”, „mintha csak”, „talán csak a képzeletem játszott velem” –, amelyek szinte körülbástyázzák a múltat, a fellebbentés gesztusa érezhetően az elleplezés vágyával vagy inkább félelemből fakadó kényszerével jár együtt. Az elbeszélő nyíltan is reflektál az emlékezés megbízhatatlanságára: „Mostanában jöttem rá, hogy az emlékezet olykor nem megbízható; a visszaemlékezés körülményei sokszor erősen átszínezik az emlékeket, és ez részben minden bizonnyal arra is igaz, amit itt elmesélek.”¹⁷ Ezen az alapon akár „megbízható narrátorrá” is előléphetne, hiszen e tapasztalat észlelési kerete megegyezik az olvasó tapasztalatának észlelési keretével. Mindazonáltal ebben a kijelentésben is tetten érhető az elleplezés gesztusa, az elbeszélő ebben a megállapításban mintha felmentést keresne – és találna – arra vonatkozóan, hogy miért bizonyul hiábavaló próbálkozásnak a múlttal való szembenézés.

Autoimázs, heteroimázs

■ A megbízhatatlan narráció kontextusában az autoimázs áttételes, közvetett módon formálódik. Mindazt, amit Ecuko magáról gondol, a másokról kialakított képéből, illetve a mások róla alkotott képéből kell kikövetkeztetnünk. Ecuko, miközben a múltat próbálja felidézni, nem beszél magáról. Pontosabban úgy beszél magáról, hogy másról beszél. Szacsiko válik Ecuko elbeszélésének főhősévé, a látszólagos mellékszál fő történetszállá. Ecuko retrospektív narrációjának, analepszisének keretében fokozatosan bomlik ki egy *másik* nőnek a története, előremutató formában, prolepszisként. Szacsiko és Mariko fókuszba kerülő története előrevetíti Ecuko majdani kivándorlását és Keiko halálát.

Ecuko tartózkodása a japán kultúra természetéből is adódik. Mécs Alajos írja *Az ismeretlen Japán* című könyvében, hogy „az átlag japáni nemcsak a külföldiekkel szemben zárkózott, hanem saját honfitársaival szemben is”.¹⁸ Amikor Szacsiko magányáról beszél, Ecuko saját magányát írja le. Szacsiko újonnan érkezik a közösségbe – a háború utáni újjáépítés során átszerveződnek a közösségek –, és Ecuko fültnúja annak, hogy mások hogyan vélekednek az idegen nőről, hogyan sietnek, valós ismeretek hiányában, negatív előítéleteket megfogalmazni másságáról, gőgös, barátságtalan viselkedéséről, tokiói kiejtéséről, amerikai barátjáról. Ecuko, miközben őket hallgatja, önmagára reflektál, tehát a mások Szacsikóról alkotott képe Ecuko énképét tükrözi. Ugyanakkor Ecuko az előítéletes gondolkodást, a másokkal szembeni bizalmatlanságot a japán nők háború alatt átélt szenvedéseinek tulajdonítja, tehát ő is képet formál másokról, a szereplők egyénisége és a köztük lévő viszonyok heteroimázsok szövevényes tükörjátékában válnak láthatóvá. Szacsiko nem találja a helyét a háború utáni japán társadalomban, a nyugati társadalomba készül emigrálni. Így értesülünk, áttételesen, a lehetséges okokról, amiért Ecuko úgy dönt majd, hogy elhagyja Japánt, és új életet kezd Nyugaton.

A gyermeket váró Ecuko fokalizációján keresztül követhetjük Szacsikónak a lányával, Marikóval való viszonyát, ahogyan nem tud megfelelni az anyaszerep kihívásainak, az anya és lánya közti kommunikáció csődjét, a helyzetből való menekülés ábrándként szövögetett tervét. Ecuko elbeszélésének kontextusában Szacsiko alakja negatív heteroimázként rajzolódik ki. Ezen a perspektíván keresztül Ecuko negatív énképére következtethetünk a saját anyaságával kapcsolatban. Ecuko kiemeli Szacsiko szülőként elkövetett hibáit, köztük azt, hogy nem törődik Mariko oktatásával, nem biztosítja a szükséges érzelmi hátteret a gyermeke fejlődéséhez, sokszor érzéketlen vele szemben, nem hallgatja meg. Szacsiko és lánya nem tudnak beilleszkedni az új környezetbe, a Szacsiko körüli pletykák miatt Mariko összeveszik az iskolatársaival, barátai nincsenek, csak a kiscicáival játszik. Joy Hendry könyvében olvashatjuk, hogy a japán társadalomban a felnőtteknek harmonikus és biztonságos környezetet kell teremteniük gyermekeik számára mind az otthonukban, mind a nagyobb közösségekben, hogy a legjobbat tudják nyújtani számukra. Megemlíti azt is, hogy vita esetén meg kell oldaniuk a problémát maguk között, és bocsánatot kell kérniük.¹⁹ Szacsiko képtelen létrehozni ezt a harmóniát, ebben implicit módon benne van a történelmi kontextus is, az elszennvedett traumák, amelyek szétzilálták az emberi kapcsolatokat, a szülő-gyermek viszonyt: „Ha nem jött volna a háború, ha még élne a férjem, akkor Mariko olyan nevelést kapott volna, amilyen elvárható egy olyan rangos családban, mint a miénk.”²⁰

A megbízhatatlan narrátor teljesítményének fokozatos lelepleződésével párhuzamosan a heteroimázs szolid konstrukciója autoimázssá alakul át, a másik képe az én képévé. Ecuko a saját és a mások nézőpontja révén negatív heteroimázst hoz létre Szacsikóról. De Szacsiko heteroimázsa egyben Ecuko autoimázsa is, Ecuko Szacsiko alakját használja fel, hogy elmondja saját történetét. Ilyen módon Ecuko elbeszélése közvetett módon azt tükrözi, hogyan látja önmagát. Szacsikóról fokozatosan derül ki, hogy voltaképpen Ecuko képzeletének teremtménye, akinek valóságossága Ecuko elbeszélői modalitásában egészen az utolsó előtti fejezet végéig nem kérdőjeleződik meg. Szacsiko így nem csupán hasonmásként, alteregóként, hanem Ecuko narratív projekciójaként értelmezhető, amelynek funkciója a saját múlt, a saját trauma más-ként való hozzáférhető-

vé tétele. Ezen a szisztematikus eltávolításon keresztül nyílik esély Ecuko számára a múltban lekötött trauma feldolgozására. Bűntudata miatt nem tudja sajátjaként elmondani a saját történetét. Ahhoz, hogy sajátjává tehesse, egy másik történet(é)re van szüksége. Ecuko mondja a regény elején: „Sosem ismertem őt [Szacsikót] igazán. A barátságunk valójában csak pár hétig tartott, egy sok-sok évvel ezelőtti nyáron.”²¹ Retrospektív olvasatban a kijelentés Ecuko önreflexiójaként értelmezhető: Szacsiko kifürkészhetetlenségében Ecuko saját magának állít tükröt, önmaga megismerésének vágyát fogalmazza meg, hogy megértse, hol és miért tévedett az életében, a döntéseiben.

Japán és a Nyugat képe

■ Hogyan alakulhat ki Szacsikóban pozitív Amerika-kép „mindazok után, ami történt”?²² Az individuális szinten történő észlelések és meghozott döntések hátterében nagyobb összefüggésekre, a keleti (japán) és a nyugati (brit, amerikai) kultúra második világháború utáni ambivalens kapcsolatára is mélyebb rálátás nyílik a regényben. Ishiguro a háború utáni átmeneti időszakot ábrázolja, amelyben a túlélés feltétele előretekinteni és nem beszélni a múltból. Nyugati minták szolgálnak az újjáépítés modelljeként: „A lakásokat mind egyformán alakították ki: a szobákban tatami, a fürdőszoba és a konyha azonban nyugati stílusú.”²³ Az oktatási rendszerben modern, amerikai módszerek szorítják ki a hagyományos japán oktatási formákat. Ecuko negatív képet formál a saját kultúrájáról, ez már közvetlen, fizikai környezetének leírásából is kikövetkeztethető, ami magán viseli a háború pusztításainak nyomait: „Tény, hogy a vízvezetés kétségbeesztő állapotban volt. A víz egész évben ott poshadt a gödrökben, a nyári hónapokat pedig elviselhetetlenné tették a szúnyogok.”²⁴ A poshadt állóvíz a változatlan-ságot érzékelteti, ebből a helyzetből remél menekvést az elbeszélő, amikor hozzáteszi: „Mégis úgy emlékszem, hogy valami nyilvánvaló átmenetiség érződött a levegőben, mintha valamennyien azt vártuk volna, mikor költözhetünk jobb helyre.”²⁵ Ezek a sorok vetítik előre a Japánból való menekülési vágyát.

Az átmenet azonban nem csupán az újjáépítésről szól. Olyan változások történnek, amelyek affelé mutatnak, hogy a japán társadalom már soha nem lesz az, ami volt. Meginognak a régi struktúrák, a hagyományos családmódel átalakulóban van, a modernizáció az elidegenedéssel jár együtt, miközben a kollektív szinten feldolgoz(hat)atlan traumákkal, testi és lelki sérülésekkel, a pusztulással kell szembenézni nap mint nap. Ebben a kontextusban jelentheti a Nyugatot az álmod, a szabadságot egy fiatal nő számára, aki ismeri az angol nyelvet, és Amerikában a lányának is jobb jövőt remél. Úgy tűnik tehát, hogy a negatív autoimázs vezet a pozitív heteroimázshoz, a másik kultúráról alkotott elképzelt, megálmodott képhez. De vajon jobb lehetőségeket nyújt-e a Nyugat egy boldogabb élethez?

A regényben Ecuko apósa, Ogata-szan képviseli a régi értékrendet, és rámutat a két kultúra közötti szakadéokra: „Az amerikaiak sosem értették meg a japán szokásokat. Egy pillanatra sem. Az ő szokásaik talán az amerikaiaknak megfelelnek, de Japánban más a helyzet, nagyon más.”²⁶ Az Ogata-szan által képviselt idősebb férfigeneráció fájdalmasan szemléli a kulturális kisajátítás folyamatait, ahogyan a japán társadalom alapvető értékeit – fegyelem, a lojalitás, a kötelességérzet – felváltják az amerikai demokrácia szlogenjei. Mindeközben Ogata-szan nézőpontja sem makulátlan, hiszen ő az, aki lojális a „japán szellem” ideo-

lógijához, ahhoz a rendszerhez, amely a háború alatt romlásba vitte Japánt. Nézőpontja a fia, Dzsiró, valamint a Kommunista Pártba belépett Sigeo Macuda által képviselt fiatalabb férfigeneráció mindehhez kritikával viszonyuló nézeteivel konfrontálódik. Ecuko Nyugat-képe tehát nem valós tapasztalatokon alapul, hanem a mások által alkotott, ellentmondásos képek dinamikájában, keresztműzében formálódik.

Kép és trauma

■ Szacsiko és Mariko történetével egy „képet” helyez keretbe Ecuko, magának pedig résztvevőként a „barátnő” szerepet, narratív szempontból a megfigyelő szerepét osztja, aki a keret peremén szemlélődik.²⁷ Ebből a perspektívából a traumatikus események elnagyoltan jelennek meg, a legfájóbb pontokon a kép távoli és homályos, akár a dombok halvány képe. Ez a „szereposztás” teszi lehetővé Ecuko narratív koreográfiájában, hogy ő maga részese is legyen az eseményeknek meg nem is. Megfigyelőként leválik a történekekről, ahogyan a trauma elszennvedője is kívülről szemléli magát. A szemléltői távolság jelölője a látcső, amellyel a látványt pásztázzák a kikötőbe és a kikötő fölötti dombokhoz tett kiránduláson, ahová libegővel mennek fel. Ecuko mondja: „A szememhez emeltem a látcsövet és a domboldal felé irányítottam; csakugyan meglepően erős nagyítást adott. Az udvar felé fordultam, és Szacsikóra meg a lányára irányítottam a látcsövet.”²⁸ Látcsőre akkor van szükség, ha a szemlélő távol van, és közeli látványt szeretne. Ugyanakkor a látcső medialitása bele is írja a távolságot a szemlélés aktusába, a szemlélő és a látvány közé ékelődik. Továbbá a látcső elfordítható a látványról, technikailag lehetővé teszi a máshová fókuszálást. Metaforikusan, ehhez hasonló látcsőperspektívából „szemlélődik” Ecuko, pontosabban konstruálja imaginárius, mentális képeit a „másikról”, akinek a történetét elbeszéli. Nem egyszerűen emlékek felidézéséről van szó, hiszen „[a trauma] másképpen tárolódik az agyban, mint a többi emlék. A narratív emlékek történetként tárolódnak az elmében. Traumatikus emlékek nem mesélhetőek el egyszerűen történetként.”²⁹ Ecukónak egy „másikat” kell konstruálnia ahhoz, hogy a trauma elmondhatatlanságát felhozza a mondhatóság doméniumába, és ezáltal elkezdődhessen a feldolgozás.

Az Ecuko által konstruált narratíva, amelynek főszereplői Szacsiko és Mariko, a traumatapasztalat után bekövetkező disszociatív zavarra utal, amelynek jellemzője, hogy az elszennvedő a tapasztalatot vagy identitásának a traumához kapcsolódó aspektusait nem tekinti sajátjának.³⁰ Ebben a narratív szereposztásban válhat Ecuko szemtanúvá, aki kívülről, immár „biztonságos” távolságból fordítja „látcsövet” a történetekre. Mariko szintén szemtanúja egy traumatizáló eseménynek, amely a háború elmondhatatlan tapasztalatát sűríti egy képbe, erről Szacsiko számol be Ecukónak: „Az a nő. Az a nő, akiről Mariko beszélt. Mariko akkor látta őt, amikor Tokióban laktunk. Más dolgokat is látott Tokióban, szörnyű dolgokat, de mindig azt a nőt emlegeti. [...] Tudja, Mariko elszaladt otthonról egyik reggel. Már nem emlékszem, miért, talán megsértődött valamin. Mindenesetre kirohant az utcára, én meg a nyomába eredtem. Nagyon korán volt, senki nem járt odakint. Mariko végigszaladt egy sikátoron, én meg követtem. Az utca végében csatorna húzódott, és ott térdelt az a nő, könyékig a vízben. Fiatal nő volt, nagyon sovány. Amint megláttam, rögtön tudtam, hogy valami nincs rendben vele. Képzeld, Ecuko, megfordult, és rámosolygott Marikóra.

Tudtam, hogy valami nincs rendben, és Mariko is tudhatta, mert megtorpant. Először azt gondoltam, vak a nő, olyan volt a nézése, mintha nem látott volna semmit. Aztán kihúzta a karját a csatornából, és megmutatta, mit nyomott a víz alá. Egy csecsemő volt.³¹ Marikót mélyen megrázta az esemény, a kép, amelynek Tokióban szemtanúja volt, beleég az emlékezetébe, hallucinációk gyötrik, „az a nő” többször is meglátogatja képzeletében, nem hagyja nyugodni. Ecuko elbeszélésében nem esik szó arról, hogy az anya valamiképpen megpróbált volna segíteni a lányának feldolgozni a szörnyű látványt. Erről is szól a kép, nemcsak a háború borzalmairól, hanem áttételesen anyai önvallomás is, a belül hordozott bűntudat, önvád felszakadó kifejezése.

A kép a történet végén visszatér, más kontextusban: Szacsiko már útra készül, először Kobéba, majd onnan Frankkel együtt Amerikába. Pakolás közben Mariko egy mondatot ismételt kitartóan: „De azt mondtad, megtarthatom őket.”³² A kiscicákat Szacsiko nem engedi magukkal vinni. Elpusztításuk jelenetében Szacsiko a tokiói nő szerepébe lép: „Beletette a kismacskát a vízbe, és lenyomta. Így maradt pár pillanatig, mindkét kezét a felszín alatt tartva, és a víz mélyére bámult. Könnyű nyári kimonó volt rajta, a ruha mindkét uja belelógott a vízbe. Azután, anélkül, hogy kihúzta volna a kezét, Szacsiko most először hátrapillantott a lányára. Ósztönösen követtem a tekintetét, és egyetlen rövid pillanatig mindketten Marikóra meredtünk.”³³ Ecuko tekintete együtt mozdul a Szacsikó-éval, távolságtartó megfigyelőből az események részesévé válik, majdnem készen arra, ami néhány oldallal később következik be a regényben, Szacsiko történetének utolsó epizódjában: az egyes szám első személy használatában Ecuko Szacsiko nézőpontjával azonosul, Szacsiko bőrébe bújik, Szacsikóvá válik. A két szereplő közötti távolság felszámolódik, megszűnik a leválás, körbeér a történet, megtörténik az azonosulás.

A kerettörténet zárlatában Niki egy képeslapot kér Ecukótól, amely Japánhoz kötődik. Ecuko a nagaszaki kikötő képét választja, fölötte a dombokkal, amelyhez, mint mondja, kedves emlék fűzi. Az erős érzelmi érintettség egy ellentétes modalitás, az érzelmi lefokozottság által jut kifejezésre: „Ó, nem volt benne semmi különleges. Csak eszembe jutott, ennyi az egész. Keiko boldog volt aznap. Libegővel mentünk fel.”³⁴ Az elbeszélőnek ezen kijelentése tartalmazza Mariko és Keiko azonosságát, amelyet már korábban megsejthetett az olvasó a megbízhatatlan narrátor rejtjelezett beszédmódjában. Szacsiko és Mariko történetén keresztül válik képpé Ecuko a saját anyaságával, a lánya halála felett érzett bűntudatával való szembenézésre, hogy traumák elszenvedőjeként ő maga további traumák okozójává vált.

Konklúzió

■ Bár Ecuko a legjobbat akarta gyermekének – Szacsiko mondja: „Roppant fontos nekem, hogy a lányom jól érezze magát. Soha nem jutnék olyan döntésre, ami veszélybe sodorja a jövőjét. Sokat gondolkodtam a dolgon, és Frankkel is megvitattam. Biztosíthatom, Marikónak nagyon jó dolga lesz. Nem lesz semi gond”³⁵ – ezt nem tudta megvalósítani. Az emlékezés jelenében Ecuko öngazolást keres múltbeli döntéseire: „Volt rá okom, hogy elhagyjam Japánt, és tudom, hogy mindig is szem előtt tartottam Keiko érdekeit.”³⁶ Szacsiko története előrevetíti, hogy Ecuko nem fog igazi otthonra találni a távoli Nyugaton, ahogyan saját hazájában sem tudott alkalmazkodni. Szacsiko személyébe vetítve mutatja be

a másik, a nyugati kultúra iránti vonzalmát és a saját, japán kultúrával szembe-
ni idegenségét. Mindez Keiko halálával az ellentétébe fordul át, annak a jelzésé-
vé válik, hogy valami nagyon fontos kimaradt a kultúraváltás folyamatában, az
álmom nem valósult meg, nincs menekvés a büntudat elől. A jövőt tervező
Szacsiko elragadtatással beszél a majdani amerikai életről; a múlta visszatekin-
tő Ecuko reflexióiból az következtethető ki, hogy a Nyugat nem teljesítette be az
álmokat, a saját kultúrában megtapasztalt idegenségérzet az új kultúrába is át-
örökítődött. Ecuko ugyanolyan magányosnak és elidegenedettnek fogja érezni
magát Angliában, mint Japánban. A nyugati kultúra sztereotipizálja a japán lány
halálát: „Az angoloknak szilárd meggyőződésük, hogy a mi fajtánknak a vérében
van az öngyilkosság, mintha további magyarázatra nem is volna szükség; mert
csupán ennyit közöltek, hogy a lány japán volt, és hogy felakasztotta magát a
szobájában.”³⁷ Keiko öngyilkosságának előzményeiről keveset árul el a regény, de
az elmondottakból arra következtethetünk, hogy nem alkalmazkodott az új kul-
túrához, eltávolodott a családjától, életének e sötét, válságos időszaka tragédiá-
ba torkollik, amelytől a családja nem tudja megvédeni. A záró fejezetben jut el
Ecuko a beismeréshez: „Mindig tudtam, hogy Keiko nem lesz boldog itt. Mégis
úgy döntöttem, elhozom.”³⁸ Ezekkel a szavakkal bevallja, túl önző volt ahhoz,
hogy törődjön lányával, és annyira elbűvölte a távoli Nyugat, hogy szem elől té-
vesztette a dombok halvány képét.

■ JEGYZETEK

1. Kazuo Ishiguro: *A Pale View of Hills* [A dombok halvány képe]. Faber and Faber, London, 1982; Kazuo Ishiguro: *An Artist of the Floating World* [A lebegő világ művésze]. Faber and Faber, London, 1986.
2. Matthew Beedham: *The Novels of Kazuo Ishiguro*. Red Globe Press, London, 2010.
3. Gregory Mason: *Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on the Writings of Kazuo Ishiguro*. East-West Film Journal 1989. 3. évf. 2. sz. 39–52.
4. Cynthia F. Wong – Hülya Yýldýz (eds.): *Kazuo Ishiguro in a Global Context*. Routledge, London–New York, 2015.
5. Nicolas Gattig: *British, Japanese or somewhere in between? Kazuo Ishiguro questions nationhood from the 'third space'*. The Japanese Times 2018. Saját fordítás, P. J. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2018/06/30/books/british-japanese-somewhere-kazuo-ishiguro-questions-nationhood-third-space/#.XL8RYkzbIX> (Utolsó letöltés: 2021.02.10)
6. Uo. Saját fordítás, P. J.
7. Vö. W. J. T. Mitchell: *Mi a kép?* (Ford. Szécsényi Endre.) In: Szőnyi György Endre, Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JATE Press, Szeged, 2008. (Ikonológia és Műértelmezés 13.) 15–50.
8. Manfred Beller, Joep Leerssen (szerk.): *Imagológia. A nemzeti karakterek kulturális konstrukciói és irodalmi reprezentációi*. (Ford. Ajtony Zsuzsanna.) Scientia Kiadó, Kvár, 2014. 225.
9. Uo.
10. Kazuo Ishiguro: *The Remains of the Day*. Faber and Faber, London, 1989.
11. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago, 1983. [1961]
12. Ansgar Nünning: *Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration*. In: John Pier (ed.): *Recent Trends in Narratological Research*. Tours University Press, Tours, 1999. 63–84.
13. Kazuo Ishiguro: *A dombok halvány képe*. (Ford. Toderó Anna.) Cartaphilus Könyvkiadó, Bp., 2014. 9. (A továbbiakban Ishiguro: *A dombok*)
14. Uo. 9.
15. Uo. 9.
16. Uo. 25.
17. Uo. 169.
18. Mécs Alajos: *Az ismeretlen Japán*. Terebess Kiadó, Bp., 1996. 27.
19. Joy Hendry: *Understanding Japanese Society*. Routledge, London–New York, 2019. 47.
20. Ishiguro: *A dombok* 48.
21. Uo. 9.
22. Uo. 9.
23. Uo. 10.
24. Uo. 10.
25. Uo. 10.
26. Uo. 71.
27. Cynthia F. Wong: *Collapse of Narrative: A Study of Narrative Distance in the Confessional Narrative in Kazuo Ishiguro's Work*. Procedia – Social and Behavioral Sciences 2014. 158. évf. 57–64. 58.

28. Ishiguro: *A dombok* 113.
29. Dorien Heiremans: Memory in Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans* and *A Pale View of Hills*. 2008. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/289/350/RUG01-001289350_2010_0001_AC.pdf (Utolsó letöltés: 2020.02.15.)
30. Vö. Cathy Caruth: *Introduction* (Part II In: Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1995. 151–157. 152.
31. Ishiguro: *A dombok* 80–81.
32. Uo. 178, 179.
33. Uo. 181–182.
34. Uo. 198.
35. Uo. 48.
36. Uo. 98.
37. Uo. 8.
38. Uo. 191.

