

Ha nem is annyira, mint a korábbi évszázadokban, de Japán ma is távoli és ismeretlen világnak tűnhet az európai szemlélő számára. Ezért egy, a kortárs japán kultúrával foglalkozó összeállítás darabjainak megírását érdemes olyanokra bízni, akiknek a felkelő nap országa közeli és ismerős. A Szépirodalmi Figyelő felkérésére négy tanulmány erejéig öt fiatal japán irodalmár, illetve kultúrakutató nyújt áttekintést arról – avagy kínál betekintést abba –, amit hazájuk irodalmi és művészeti életéből fontosnak tartanak megismertetni a magyar olvasóval. Bevezető kurzus kezdőknek? Ismeretbővítés haladóknak? Inkább négy lenyomat, melyekből kiderül, hogy Japán közelebb van hozzánk, mint gondolnánk – és mégis távol, mint egy amerikai képregény a mangától.

Sugiyama Yukiko – Kazaoka Yuuki

AZ ELBESZÉLÉS ÉS JELENTÉSE: NAKAJIMA ATSUSHI ÉS DAZAI OSAMU

Bevezetés: az elbeszélés a japán irodalomban

Két szerzőről lesz szó ebben a cikkben: Nakajima Atsushiról és Dazai Osamuról. Kortársnak ugyan nem tekinthetjük őket, de mindketten jelentős hatást gyakoroltak a kortárs japán irodalomra és kultúrára. Japánban ma is széles körben ismertek, s nemcsak azért, mert intenzíven kutatják őket az irodalomtudósok, hanem mert elbeszéléseik a tankönyvek állandó darabjai, így minden generációban sok lelkes olvasóra tesznek szert, továbbá több film is készült műveikből.

Nakajima Atsushi 1909-ben született Tokióban. Családja arról volt híres, hogy egy sor kiváló sinológus került ki belőle. Miután a Tokiói Egyetemen japán irodalmat tanult, japántanárként kezdett el dolgozni. 1941-ben azonban feladta ezt az állását, és hivatalnokként a Palau-szigetekre utazott, melyet Japán akkoriban foglalt el. A háború miatt 1942-ben visszatért Japánba, ahol ugyanebben az évben meghalt asztmában. *Sangetsuki (Hold a hegy fölött, 1942)* című művét és más elbeszéléseit ekkor már angolra is lefordították.¹

Dazai Osamu (eredeti nevén Shuji Tsushima) Nakajimához hasonlóan 1909-ben született. Születési helye Kanagi volt (ma Goshogawara), a Japán északi részén fekvő Aomori prefektúrában, és tehetősföldesúri családból származott. Fiatalságát Aomoriban töltötte, később mégis Tokióban és a környékbeli helységeken élt. A Tokiói Egyetemen romanisztikát tanult, de 1935-ben megszakította tanulmányait, és független íróként tevékenykedett. Élete folyamán többször megpróbált öngyilkosságot elkövetni, végül 1948-ban szerelmével együtt dobtotta el az életet. Eddig *Hashire Melos (Fuss, Melos!, 1940)*,² *Tsugaru (Tsugaru, 1944)*,³ *Shayo (A lemenő nap, 1947)*⁴ és *Ningen Shikkaku (Megjelölve, 1948)*⁵ című munkáit fordították le angolra.

1 NAKAJIMA Atsushi, *The Moon over the Mountain and Other Stories*, ford. Ralph F. MCCARTHY – Nobuko OCHNER, Bloomington, 2011.

2 DAZAI Osamu, *Run, Melos! and Other Stories*, ford. Ralph F. MCCARTHY, Tokió, 1988.

3 DAZAI Osamu, *Return to Tsugaru. Travels of a Purple Tramp*, ford. James WESTERHOVEN, New York, 1985.

4 DAZAI Osamu, *The Setting Sun*, ford. Donald KEENE, Norfolk, 1956.

5 DAZAI Osamu, *No Longer Human*, ford. Donald KEENE, Norfolk, 1958.



Mi az elbeszélés aktusának jelentése egy író számára? Ez az egyik legfontosabb kérdés az irodalomban. A német nyelvben az *erzählen* (elbeszél, mesél) ige összecseng a *Zahl* (szám) vagy *aufzählen* (felsorol) szavakkal, míg a japán *kataru* (elbeszél) ige nem mutat fel ilyen viszonyokat. Érdekes módon azonban van egy hasonlóan hangzó ige, amelyet más írásjellel írunk, és azt jelenti, hogy 'hazudik'. Tehát a japán nyelvben az 'elbeszél' (*kataru*) ige a hasonló hangzású 'hazudik' (*kataru*) igéhez kapcsolódik. Tény, hogy a japán irodalomban az elbeszélés aktusát nem tekintették mindig pozitívnak. Még ha irodalomról van is szó, az elbeszélést a hazugsággal vették egy kalap alá. Ezt példázza a középkori *Genjikuyo* című nő színdarab egy dialógusa is, amelyben azt olvashatjuk, hogy Murasaki Shibuku (10. század vége – 11. század eleje) nagy „hazugsága” miatt – ezen a *Genji Monogatari* (*Genji herceg története*) című művét értették – a pokolra fog jutni.

Ezért érdekes megfigyelni, hogyan tematizálódik az elbeszélés a japán irodalomban, és hogyan fejlődik tovább ez a problematika. A kérdés persze már Nakajimánál és Dazainál is felmerült, amit jelen cikkünk fog a következőkben boncolgatni.

*Fikcionálás az én elbeszélése által:
Dazai Osamu (Sugiyama Yukiko)*

A modern japán irodalomban Dazai Osamu⁶ egyike azon szerzőknek, akik az „elbeszélés” fiktivitásának, mégpedig egy író önmagáról szóló elbeszélése fiktivitásának teljesen tudatában vannak.

A modern japán irodalomnak van egy nagyon fontos iránya, amely az én-regény (*shishosetsu*)⁷ nevet viseli. Egy regényt vagy elbeszélést akkor hívunk így, ha a szerző az írás során a saját élményeit és tapasztalatait nem csupán anyagként használja fel, hanem lehetőség szerint arra törekszik, hogy valóságként adja vissza a tényeket. Kirschneireit szerint az én-regény keletkezésének egyik előfeltétele az volt, hogy Japánban a 19. század második felében a próza szert tett az „igazság” (*shin*) ábrázolásának képességére. Az „igazság” minősége egészen addig kizárólag

6 Dazai műveire a továbbiakban a következő kiadás kötet- és oldalszámainak megadásával hivatkozunk: *Dazai Osamu Zenshu* [*Dazai Osamu Összes Művei*], I-II., Tokió, 1989.

7 A *shishosetsu* (a *shi* éppúgy jelenti azt, hogy 'én', mint azt, hogy 'privát', a *Shosetsu* pedig 'regényt' vagy 'novellát' jelent) itt „én-regénynek” fordítjuk, noha egészen másféle irodalomról van szó, mint egy énelbeszélő által elmesélt autobiográfiai regényről vagy novelláról.

a tudományt és a költészetet illette meg, melyekkel szemben a prózát mint populáris, szórakoztató irodalmat a fikcióval (*kyō*) azonosították. Az európai irodalom hatására kezdték a prózát az „igazság” műfajának tekinteni, és valódi művészetként elismerni.⁸

Az én-regényt mindenekelőtt az „igazsághoz való hűség” alapján jellemezték. Noha a naturalizmus egyik fajtájaként tartották számon, mégsem a társadalmi problémák és visszásságok pontos visszaadása volt a cél. A japán én-regény képviselői többnyire saját közvetlen tapasztalataikra koncentrálnak, minden társadalmi tudatosság nélkül. Ahogy Kirschneireit is hangsúlyozza, Japánban már azt is értéknek tekintik, ha az irodalmi ábrázolás megfelel a valóságnak, míg Európában inkább a valóság művészi megformálását becsülik nagyra.⁹ Az európai autobiografikus regénnyel szemben, amely szintiszta fikcióként is olvasható, a japán én-regénynél az esetek többségének magától értetődőnek tekintik a szerző és a főszereplő azonosságát. Természetesen a „realisztikus” irodalom egyáltalán nem az „igazságot” ábrázolja, mert az én semmi más, mint egy fiktív entitás egy éppoly fiktív történet közepén. A tényeket ábrázoló irodalom esetében ez mégis gyakran háttérbe szorul az olvasó tudatában.

Dazai számos műve alapszik saját élményeken, és gyakran teljes mézítelenségükben mutatják be a katasztrofális eseményeket. Feltételezhető a kérdés: ez esetben Dazai is énregény-szerzőnek számít? Autobiografikus műveinek szereplőit – akik gyakorta azonosak az én-elbeszélővel – többnyire a szerző doppelgängerként értelmezik. Ám a valóságban Dazai olyan író volt, aki nem tett egyszerűen egyenlőségjelet a szövegek és a saját élete közé. Amikor 1935-ben jelölték az első Akutagawa-díjra, amit aztán nem kapott meg, Kawabata Yasunari, a bírálóbizottság egyik tagja ezt írta egy kritikában: „Sötét felhők gomolyognak a szerző felett, így tehetsége sajnos nem tudott rendesen kibontakozni.”¹⁰ Kawabata itt arra célzott, hogy Dazai erkölcsstelen életvitele miatt művei is veszítenek értékükből, ami nagyon dühítette az írókat. Kérdés, hogy miért foglalkozik még Kawabata nyílt kritikája után is az én-elbeszéléssel – amit elkerülhetetlenül összekötnek a személyével –, ha egyszer elégedetlen volt műveinek ezen recepciójával?

A *Douke no Hana* (*Az örült virágai*, 1935) című novella cselekménye Dazai korábbi kettős öngyilkossági kísérletén alapszik, de struktúrája

8 Irmela HIJYIYA-KIRSCHNEIREIT, *Shishosetsu. Jiko Bakuro no Youshiki*, ford. MISHIMA Ken-ich, Tokió, 1992, 191.

9 *Uo.*, 244.

10 ANDO Hiroshi, *Dazai Osamu. Yorwosa o enjiru to iukoto*, Tokió, 2002, 131.

túl bonyolult ahhoz, hogy egyszerűen én-regényként kezeljük. Rögtön az elején ugyanis egy harmadik személlyel, Yozo Obával találkozunk, de aztán azonnal felbukkan az „én” is, és a következőt mondja: „álmodból ébredve olvastam ezt a néhány sort, és rondaságuk, förtelmességük miatt szinte eltűnök szégyenemben: Istenem, micsoda túlzás! De kicsoda ez a Yozo Oba valójában?” (1. kötet, 128). Meglehetősen hosszsan habozik, amíg kiderül, hogy Yozo a mű főszereplője:

Itt akár „ént” is mondhattam volna, de éppen most írtam egy olyan elbeszélést, melynek a főszereplője egy „én”, és ezért kínos lenne számomra ezt megismételni. Ha holnapra meghalnék, rögtön előbukkanna valaki, aki önelégülten elmagyarázná, hogy egy novellát sem tudtam volna írni anélkül, hogy az „én” legyen a főszereplő. Valójában kizárólag ezért akarom Yozo Obát szerepeltetni. Furcsa? Ejh, te is az vagy (129).

Ez az „én” gyakran felbukkan Yozo epizódjai között, belekeveredik a saját maga által írt történetbe, ráadásul igen kritikus. Ily módon az autobiografikus cselekmény áttemelődik az én-elbeszélés fikatív keretei közé. És később maga az „én” is elismeri: „Jaj! Minden író olyan, hogy még a beismerés során is felcicomázzák a szavakat? Hát ember vagyok én? Képes vagyok én arra, hogy valóban ember módjára éljek? És közben mindezeket írom, akkor is a stílusra figyelek” (148). Egy további szöveghely is igen tanulságos:

Mindent leleplezek. Valójában volt egy álnok gondolatom, hogy ebben a novellában minden jelenet ábrázolása során színre viszem ezt az „ént”. [...] Nem, úgy tűnik, mintha már ezek a szavak is kezdettől fogva elő lettek volna készítve. Jaj, ne higgy nekem többé, egy szavamat se hidd el!

Miért írok én? Egy leendő író hírnevére vágyom, vagy a pénzre? Színészkedés nélkül válaszolok: mindkettőt akarom, feltétlenül! Ó, már megint szégyentelenül hazudok. Az embert óhatatlanul becsapják ezek a hazugságok. Minden hazugságok legaljasabbika! Miért írok? Micsoda idegesítő kérdés ez! Csak. Nem tetszik ez nekem, úgy cseng, mint egy utalás, de ideiglenesen mégis válaszolok egy szóval: „bosszú” (148).

Az elbeszélő „én” ebben az összefüggésben elismeri, hogy minden megnyilvánulása művi, és azt kéri az olvasótól, „egy szavát se higgye el”. A szerző ilyen fellépése a saját elbeszélésében nem csak a japán irodalomban fordul elő. Ha viszont arra gondolunk, hogy Japánban a prózairodalom elismerésében az „igazság” ábrázolására való képesség központi szerepet játszott, akkor ennek a metafikciónak máris van egy fontos jelentése. Ráadásul Dazai énelbeszélője szempontjából különösen fontos az az aspektus, hogy ez a fikatív „én” egyszerre az én-regény szerzője is. Egy olyan történetet mesél, amely látszólag Dazai élményeit rekapitulálja, ugyanakkor tudja, hogy ezek valójában nem történetek meg. Tehát nem pusztán arról van szó, hogy íróként hazudik, hanem mindent „elejétől fogva előkészített”, még ezt a vallomást is – ez az abszolút fikcionalitás egy író saját magáról szóló elbeszélésében. „Ó, már megint szégyentelenül hazudok. Az embert óhatatlanul becsapják ezek a hazugságok.” Ezzel Dazai nem csupán az előző mondatra utal vissza, hanem arra figyelmeztet: ne higgy nekem, ne hidd el egy szavamat sem! Ha egy író önmagáról akar mesélni, akkor az csak „szégyentelen hazugság” lehet.

Mégis – és ez a lényeg – az ember ezt a magyarázatot „akarattalannul” is úgy olvassa, mintha magának Dazainak a történetéről lenne szó. Ez kétségtelenül nem Dazai technikai hibája, hanem az „én” vezeti tévútra az olvasót, aki ezt az „ént” magával a szerzővel azonosítja, miközben el is utasítja ezt. Ahogyan Kashiwara írja,¹¹ ez semmi más, mint az én-regény japán kultúrájával szembeni ironia, amelyet már Kawabata is művelt, akinek metafikciós kísérletei szorosan összefüggnek az én-regénnyel kapcsolatos saját problémáival.

Haru no Touzoku (A tavasz rablója, 1940) című novellájában ez a sokoldalú én-elbeszélés még bonyolultabban mutatkozik meg. A történet egy rablóról szól, aki éjjel betör az énelbeszélő házába, aki felébred, és megpróbál beszélni a rablóval, de az végül mégis elviszi a pénzét. Ám mielőtt elkezdné a rablás története, az „én” kifejezi álláspontját az én-regénnyel, valamint az irodalom valóságosságával és fikcionalitásával kapcsolatban. Kinyilvánítja elégedetlenségét az iránt, hogy mindent, amiről a műveiben ír, magának a szerzőnek szoktak tulajdonítani. Míg néhány szerző az irodalom segítségével jó színben tünteti fel magát, ez az „én” kísérletet tesz arra, hogy saját magát egyszerű emberként ábrázolja

11 KASHIHARA Osamu, „*Watashi*” to iu Houhou. *Fikushon to shitenno Shichosetsu*, Tokió, 2012, 177. Kashiwara itt azt a lehetőséget tárgyalja, hogy Dazai ezen metafikciós elbeszélés-módjára nagy hatást gyakorolt André Gide *A pénzhamisítók* című műve.

– ebben a fiktív lényben viszont magát a szerzőt látják és ítélik meg. Mivel túlságosan is rossz hírbe keveredett, ezúttal – ebben az elbeszélésben – nem mesélheti el azt a történetet, ő hogyan rabolt ki másokat, csak azt, hogy őt hogyan rabolták ki: „A darab, amit most elmesélek, fikció. Tegnap egy betörővel találkoztam. De ez hazugság. Minden hazugság. Milyen ostobaság, hogy ezt külön kell mondanom. Titokban nevetnem kell” (2. kötet, 369.) Így kezdődik a betörő története, amelyről nem lehet tudni, hogy hazugság vagy valóság.

Az *őrült virágaihoz* hasonlóan az „én” ismét „hazugságról” beszél. Minden irodalom kivétel nélkül „hazugság”, s mintha lenne egy szerződés a szerző és az olvasó között, hogy az utóbbi a történetet ideiglenesen igaznak veszi. De az énelbeszélő úgy érzi, „el kell mondania”, hogy „minden hazugság”. Nem tud megelégedni az ideiglenes fikcionalitással sem. Ezeknél a soroknál az olvasóban is tudatosul, hogy az itt beszélő „én” ismét csak egy fiktív entitás, és minden, amiről mesél, „hazugság” kell legyen. Ha nem az autobiografikus tartalmat, hanem az ezt a tartalmat hazugságként címkéző elbeszélőt azonosítjuk magával Dazaival, akkor ismét oda lyukadunk ki, hogy itt is egy olyan paradox énelbeszélőről van szó, akiről Dazai már *Az őrült virágai*ban beszámolt az olvasónak. Hogy belekergessen minket ebbe a paradox helyzetbe, amely az énelbeszélő többrétegűsége miatt áll elő, Dazai felhasználja a japán irodalom énrégény-hagyományát, valamint azt is, hogy az olvasó számára ez a hagyomány ismerős.

Dazai én-elbeszélése, amely egyrészt kritizálja az énrégényszerű olvasatot, másrészt az olvasót mégis efféle értelmezésekre csábítja, végsősoron az én végtelen fikcionalizálását vonja maga után. A fentebb említett művekben mindenfajta ábrázolás „igazságát” elhessegeti magától, hogy a japán én-regény állítólagosan igaz önábrázolásának hazugságára fényt derítsen – mégpedig úgy téve, mintha saját magát leplezné le. Az énről beszélni nem azt jelenti, hogy önmagát éppúgy fel kell tárnia, ahogyan feltehetőleg az én-regény szerzői teszik. Itt nem Dazai Osamu valós képe mutatkozik meg, hanem – ahogyan Togo írja – Dazai *personája* egy fiktív történet kellős közepén¹². A szöveg „tudatában van” az én-elbeszélés ezen rejtett funkciójának, és éppen ezen a módon áll ellent annak, hogy én-regényként olvassák. Az első bekezdésben említettük, milyen dühös volt Dazai, amikor Yasunari Kawabata kritikái észrevételeket fogalmazott meg a magánéletével kapcsolatban. Dazai

12 Togo Katsumi, *Dazai Osamu to iu Monogatari*, Tokió, 2001, 96.

én-elbeszélése kihívást jelent a japán irodalmi recepció számára, hiszen a hazugságot és az énrégényszerű elbeszélés határeseteit az önfikcionalizálás eszközévé teszi.

Van-e valamilyen igazi, rejtett „én” a progresszív fikcionalizálás végén? Vagy ez is csupán illúzió? Kashihara értelmezése szerint „az »igaz én« illúziója teljesen szétfoszlott”; gyakorlatilag ez a témája *A tavaszi rablónak*, hogy tudnillik „semmi [...] sincs, amit valaki Dzaiként tudna nevezni”¹³. Yoshida is csupán az üres ént találja a fiktív én-elbeszélés mögött, amit csak kívülről, mások által lehet meghatározni.¹⁴ Ando ugyan egyetért ezzel az interpretációval, amennyiben véleménye szerint valóban nincs *a priori* meghatározott én, ezt az ént mégis mint olyan valamit érti, ami „nem fogható fel egy alakban, hanem a tagadás végtelen mozgásában” merül fel.¹⁵

De miért beszél Dazai mint „én” ez előtt a háttér előtt mindig az „énről”? Mint említettük, Dazai tudatosan csábítja szövegei olvasóját az énrégényszerű olvasat felé, vagyis történetként tálalja azokat, még hozzá „igaz” történetként. Fiktív „énjét” folyton-folyvást a fiktív „énről” beszélgeti, hogy másokat meggyőzzön arról, hogy ez igaz. Ezáltal a kimondatlan „én” titokban éppúgy elsüllyed, mint a remény Pandora szelencéjében – vagy legalábbis az író ezt várja. Kérdés, hogy vajon Yozo Oba, aki átveszi Dazai élményeit, vagy az énelbeszélő, aki a mű szerzőjének nevezi magát fog végül eltűnni az „igazi Dazai” értelmezése során. Talán azért, hogy ezt a kimondhatatlan ént megmentse, vetett be Dazai minden egyebet: öngyilkossági kísérletet, drogfüggést, anyagi problémákat, és végül a regényíró én belső világát mint varázssipkát. Biztos, hogy kevés író van, aki újra meg újra önmagát tematizálja, legalábbis ilyen mértékben. De éppen ezáltal menekül meg attól, hogy felszínesen értsük, és ezt olyan ügyesen csinálja, mint senki más.

*Az elbeszélés öt hatása az emberre:
Nakajima Atsushi (Kazaoka Yuuki)*

A továbbiakban Nakajima Atsushi egyik novellájával foglalkozunk, mégpedig a *Kitsunetsuki* cíművel (*Megszállottság*, 1942), amely japánul mindössze hét oldalt tesz ki. Nakajima három másik szöveggel együtt

13 KASHIHARA, *I. m.*, 213.

14 YOSHIDA Kazuaki, *Samayoeru „Hizai”*. *Dazai Osamu to iu Kikubion*, Tokió, 1993, 108.

15 ANDO, *I. m.*, 55.

jelentette meg ezt az elbeszélést, s a kötetnek a *Kotan (Régi történetek)* címet adta, így a *Megszállottság* egy ciklus részének tekinthető.¹⁶ Az elbeszélések ugyanakkor a tartalom szintjén semmiféle közvetlen kapcsolatban nincsenek egymással. A *Megszállottság* egy Shaku nevű férfiről szól, akinek az életkoráról semmit sem tudunk. A történet helye és ideje szintén ismeretlen, csak annyi derül ki, hogy a főszereplő a neuri törzshöz tartozik. Az elbeszélés szerint a neuri törzs a szkíták egy népcsoportja – ez a referencia Hérodotosz történelmi munkáira megy vissza. Nakajima a két tulajdonnevet valójában Hérodotosztól vette át, de a görög történetírónak nincs olyan műve, amely bármilyen hasonlóságot mutatna Nakajima *Megszállottságával*.¹⁷ A szöveg elemzése előtt összefoglaljuk az elbeszélés tartalmát.

Az elbeszélés kezdő mondata: „Úgy hírlík, hogy Shaku a néhai neurik megszállottja” (9).¹⁸ Befejező mondata pedig így hangzik: „Senki sem tud arról, hogy valaha is egy költőn – még jóval azelőtt, hogy a vak Homérosz énekelni kezdett volna – effajta megszállottság lett volna úrrá” (15). Már ez a két mondat sejteni engedi, mi a főszereplő Shaku alapvető tapasztalata: öccse halála következtében kezdett el „félrebeszélni” (10), ezért az emberek úgy gondolták, hogy Shakut megszállta testvére a szelleme. Shaku szavai a túlvilágra vonatkoznak, ám később szót ejt olyan dolgokról is, amelyeknek semmi közük a testvére halálához. Shaku „történetei” vonzzák az embereket,¹⁹ és Shaku is „örömet leli” abban, amikor látja, hogy milyen jól szórakoznak az emberek az ő történeteiben, vagy éppen vacognak a félelemtől (12). Megfigyelhető, hogy Shaku elbeszélését a szöveg elején nem a „történet”

16 Az utóbbi harminc évben számtalanszor értelmezték ezt az elbeszélést a fent említett ciklus részeként. S ennek során persze az is fontos szerepet játszik, hogy az elbeszélés mely elemei találhatók meg a ciklus más darabjaiban is. Eddig hét olyan momentumot találtak, melyek a kontinuitásért kezkeskednek: (1) a nyelv és az írás; (2) a nyelv és a történet viszonya; (3) az író identitása; (4) az én problematikája; (5) az írás és a hang szembeállítás; (6) a szerzők allegorikus ábrázolása a II. világháborúban.

17 ARAI Toshiro, *Nakajima Atsushi Kitsunetsuki no Kozo*, Nisho Daigakuin Kiyo 18 (2004), 113–137. Arai felhívja a figyelmet arra a szöveghelyre Hérodotosz munkájában, ahol a neurik farkasokká változnak, és amellel érvel, hogy ez a történet hatással volt Nakajimára a *Megszállottság* írása közben. Ochi is alaposan átvizsgálja a Hérodotoszsal való kapcsolatot. OCHI Ryozo, *Nakajima Atsushi Kitsunetsuki Tuiko*, Ehime Daigaku Kyoiku Gakuba Kiyo 21 (1989), 117–124.

18 A továbbiakban az elbeszélésből származó idézeteket csak oldalszámokkal jelöljük. NAKAJIMA Atsushi, *Kitsunetsuki [Megszállottság] = Uő.*, *Nakajima Atsushi Zenshu [Nakajima Atsushi Összes Művei]*, I., szerk. TAKAHASHI Hideo – KATSUMATA Hiroshi – SAGI Tadao – KAWAMURA So, Tokió, 2001, 9–15.

19 Hasonló irányba mutató értelmezéshez lásd: TANIGUCHI Kayoko, *Nakajima Atsushi Kitsunetsuki Ron. Uwagoto kara Kusomonogatari he*, Kindai Bungaku Ronshu 33 (2007), 122–133.

kifejezéssel vezeti fel a narrátor. Először is, háromszor használja rá az „örült gondolatok” szintagmát, aztán azt, hogy „furcsa szavak”, „figyelemre méltó szavak”, majd később jön a „fantázia” s csak legvégül a „történet” szó. Ennek megfelelően csak a szöveg utolsó mondata aposztrofálja Shakut „költőként”. Történeteinek témáját nem a természet, hanem az emberek szolgáltatják: amikor Shaku elkezdett mesélni, a hallgatók megelégedtek „a sólymokról és a bikákról szóló történetekkel” is, ám később ez már kevés volt nekik.

De Shaku és történetei a közösségen belül nem csak pozitív szerepet játszottak: „a fiatalok” Shaku történetei miatt „elhanyagolták a munkájukat”, ezért „a tekintélyes öregek bosszúsak voltak” (12). Rádásul e történetek „nem szándékosan” (13) felkínálják annak lehetőségét, hogy szatíráként értelmezzék őket, amely ezen öregek egyike ellen irányul. Shaku elbeszélés módja egyre ügyesebb lett, de egy ponton hirtelen felhagyott a meséléssel, és úgy viselkedett, mint akinek „elment az esze” (14). A közösség innentől „használhatatlannak” bélyegezte, és végül megölték, a holttestet pedig megették.

Egy költő születéséről olvashatunk itt,²⁰ s ebben az az érdekes, hogy Shaku története nem egyszeri eset, hanem túlmutat önmagán. Általánosan rálátást nyerünk arra, mit jelent egyáltalán az elbeszélés aktusa, hogyan születik a költészet. Az elbeszélésnek a *Megszállottságban* öt funkciója van. Másként fogalmazva: az elbeszélésnek öt, az emberekre tett hatása ismerhető fel, amelyeket most közelebbről is meg fogunk vizsgálni. Az eddigi értelmezések ugyanis nem kezelték a súlyán azt, hogy milyen fázisai vannak a szövegben a költővé válásnak, ezért is érdemes ezeket a funkciókat a szöveg alapján kibontani.

Az első funkció nem más, mint az emberek szórakoztatása, ezért is vonzzák annyira őket Shaku meséi. A „szórakozni” ige ténylegesen elő is fordul az elbeszélésben: „[az emberek] körbeállták Shakut, és szórakoztak a történeteiben”. Mielőtt a szövegben felbukkan a „körbeállni” fordulat, az elbeszélő megjegyzi, hogy „az emberek kíváncsiak voltak Shakura, odamentek hozzá, és hallgatták a történeteit” (11). Viselkedésük megváltozása mutatja, milyen jól szórakoztak Shaku történeteiben, és mennyire elismerték a mesélőt.

A második funkciót ez a „váratlan” tréfa világítja meg:

20 Sasaki már a hatvanas években is ezt a felfogást képviselte (SASAKI Mitsuru, *Sangetsuki ron. Kotan no Sekai*, Kokugo Kokubun Kenkyu 31 [1965], 56–65.), s azóta a kutatók messzemenően egyetértenek ezzel. Lásd MIYATA Issei, *Nakajima Atsushi Kitsunetsuki Ron*, Nihon Bungei Kenkyu 46 (1994), 33–46. Természetesen van ellenvélemény is, mint például Araié (*I.m.*, 133.).

Amikor Shaku egy öregről mesélt, aki olyan kopasz volt, mint egy keselyű, ám mégis egy fiatal lányért küzdött egy ifjúval, és vesztett, néhányan harsány kacagásban törtek ki. Kérdezték a többiek, min nevetnek annyira. Erre azt mondták, hogy az a hír járja, hogy valóban van egy öreg, aki ki akarta zárni Shakut a közösségből, és nemrégiben vele is hasonló kínos kaland esett meg (13).

Ezen az öregeken kívül egy másik férfi is megpróbálta elűzni Shakut – ő is úgy gondolta, hogy az szatirikus történeteket mesélt róla a többieknek. Ezen a két szöveghelyen felismerhető, hogy a befogadók azok, akik azonosítják a történetek e második funkcióját. Érdekes módon egyáltalán nem válik explicitté az, hogy Shaku történeteinek szatirikus éle lenne. Arról van szó ugyanis, hogy a történetnek nemcsak szórakoztató, hanem agresszív oldala is van, amely túlmegy a mesélőn. Hogy Shaku történetei a szándékaitól függetlenül is működnek, Moroka szerint kidomborítja elbeszéléseinek irodalmi karakterét.²¹

A harmadik funkció abban áll, hogy az elbeszélés valamilyen hatást gyakorol a hallgatóság érzelmeire. E tekintetben jellemző az a momentum, amikor Shaku felfedezi az elbeszélés hatását hallgatósága arcán, ami motiválón hat rá is, úgyhogy még több hallgatóra számít. Ez azt mutatja, hogy Shaku elbeszélése – illetőleg általában véve az elbeszélés – erősen függ a közönségtől is. Az utóbbival való interakció az elbeszélés fontos ösztönzője. A „hallgató” kifejezés később ismét elő fog bukkanni; az „emberek” „hallgatókká” válnak, és ez a változás bizony sokatmondó.²²

A negyedik funkció Shaku átváltozása. Az elbeszélés nemcsak a közönségre gyakorol hatást, hanem magára az elbeszélőre is. Van egy szöveghely, amely leírja Shaku gondolatvilágát; mivel a *Megszállottság* szerzői elbeszélői perspektívával rendelkezik,²³ ez az egyetlen hely, ahol Shaku gondolatai közvetlenül megjelennek.

21 MOROOKA Tomonori, *Hitobito no Monogatari. Nakajima Atsushi Kitsunetsuki Ron*, Konan Kokubun 52 (2005), 27–33.

22 Ugyanezt a megjegyzést teszi Taniguchi is (*I. m.*, 124.).

23 Figyelemre méltó a narrátor elbeszélőmódja (aki ebben a történetben nem Shaku maga). Az elbeszélő a történet elején gyakran alkalmaz olyan formulákat, mint „az a hír járja” vagy „az emberek azt gondolják/mondják”. Arai szerint az elbeszélésben Shakun kívül van még két másik elbeszélő is. Ezt ezzel magyarázza: „Shaku nem kezdettől fogva megszállott, hanem a közösség tartja őt annak.” (*I. m.*, 127.) Morooka is ebből indul ki, és úgy gondolja, hogy az elbeszélésben nem Shaku áll az előtérben, hanem az emberek (*I. m.*, 29.). Az elbeszélő azonban ezekkel a formulákkal nem csak a kijelentések igazságáért áll jól. Ez a retorika azt sejteti, hogy a narrátor kételkedik Shaku megszállottságában. A megfigyelő pozíciójában marad, és ezzel növeli az elbeszélés szavahihetőségét.

Shaku sem tudja, milyen jelentőséggel bír az, hogy történeteket tud mesélni. Persze észreveszi, hogy ez valami más, mint egy úgynevezett normális megszállottság. Mégis, maga sem tudja, honnan van kedve ahhoz, hogy folytassa ezt a figyelemreméltó tevékenységet, ezért ezt a megszállottság számlájára írja. Kezdetben az öccsét gyászolta, és vádlón elképzelte, hol lehet most a feje és a keze. [Shaku öccsét egy ellenséges nép ölte meg, és a fejét a kezével együtt zsákmányként magukkal vitték.] Mindeközben tudatlanul valami furcsa dolgot mondott ki, ami nem állt szándékában. De ez tanította meg Shakut, aki amúgy is álmodozó volt, arra, micsoda örömet jelent a képzelet, az, hogy az ember meg van szállva egy másik lénytől (12).

Ezen a szöveghelyen döntő jelentőségű momentum az, hogy Shakut szórakoztatja ez az egész, és a jelleme is ebbe az irányba fejlődik. Más szavakkal, a történetek mesélése Shaku benső lényének a változásától függ. Yoshida mellékesen hívja fel a figyelmet Shaku öccsének elveszített jobb kezére, hiszen Shaku elbeszélése érdekes módon azzal kezdődik, hogy ezen a kézen gondolkodik. A jobb kéz az írás, a szerzőség kelléke,²⁴ az elveszített jobb kéznek tehát fontos szerepe van Shaku átváltozásában. Yoshida azonban nem foglalkozik azzal, hogy a jobb kéz később még egyszer előkerül az elbeszélésben: „az az öreg a jobb kezében tartotta a gyalázatos ellenség [Shaku] combcsontját, és élvezettel rágta le róla a húst” (15). Ez azt jelenti, hogy az öreg kismizmizte Shakut, mivel igazságtalannak tartotta a fent már említett elbeszélést.

Utolsó, ötödik funkcióként azt a veszélyt kell említenünk, amelyet Shaku történetei a közösség rendjére nézve jelentettek. Shaku „nem csinál semmit” (13) attól fogva, hogy elkezd történeteket mesélni, és elhanyagolja a közösséggel szembeni kötelességeit. A télire való eleséget a hallgatóságtól szerzi be, amit csak kelleltenül adnak meg neki. Nemcsak Shaku, hanem a történetekért „lelkesező” fiatalok sem dolgoznak többé szorgosan (12), ezért a közösség fenyegetést lát személyében. Elbeszélései továbbá veszélyt jelentenek a közösség öregjei számára is, amennyiben a kollektív emlékezet tárházaként működnek, holott ez a

Lassan mégis változik az álláspontja, és később ő is megszállottnak tartja Shakut. „A szellemek, akik megszállták Shakut, és akiknek a sok-sok történet köszönhető, már elhagyták őt” (14) – ebben a döntő mondatban a narrátor paradox módon először teszi felelőssé a szellemeket Shaku elbeszéléseiért. Ez a stratégiai elbeszélőmód különösen szembeötlő, ha összehasonlítjuk Shakuéval.

24 YOSHIDA Yusuke, *Nakajima Atsushi Kitsunetsuki Ron*, Kokugo to Kyoiku 34 (2009), 1–9.

szerep tulajdonképpen az öregeké.²⁵ Amikor Shaku éppen nem mesél – ez a szöveghely kétféleképpen is érthető: vagy egészen felhagy a történetek mesélésével, vagy csak szünetet tart –, ellenségei kihasználják az alkalmat, és meggyözik a többieket, hogy öljék meg. Shakut tehát meggyilkolják és megeszik:

A rá következő nap estéjén [Shaku halála után] a tónál vidám ünnepséget rendeztek. Egy nagy fazékban nemcsak birka- és lóhúst táltak fel, hanem szegény Shakut is megfőzték. Ez a nép, amely ezen a terméketlen földön él, minden friss holttestet ehetőnek tart, kivéve azokét az embereket, akik valamilyen betegségben haltak meg. A loknis fiatal, a lelkes hallgató tele szájjal ette Shaku vállhúsát, a tüztől kipirult arccal. Az az öreg a jobb kezében tartotta a gyalázatos ellenség combcsontját, és élvezettel rágta le róla a húst. Miután befegyezte, messzire hajította. Loccsant egyet, és a csont eltűnt a tóban (15).

Ironikus, hogy nemcsak a Shakut gyűlölő öreg, hanem egykori lelkes hallgatója is falatozik a húsából. Minél részletesebb az evés leírása, annál élesebb az irónia. Feltűnő a csont említése, amit nemcsak szó szerint, hanem átvitt értelemben is kell érteni. A csont ugyanis a japánok számára egy dolog lényegét jelenti.²⁶ Vagyis nemcsak Shaku testét, hanem Shaku lényegét, elbeszélői mivoltát semmisítik meg, amikor oly könnyörtelenül bánnak a csontjával. A japán nyelvben van néhány szófordulat a csonttal kapcsolatban: az egyik az, hogy „a csontig lerágni”, ami azt jelenti, hogy ’valakit kihasználni’. Shakut – ennek a fordulatnak megfelelően – kihasználta a közösség, még a halála után is táplálékként használták fel. A másik fordulat: „valakinek a csontját felvenni”, ami azt jelenti, hogy ’az elhalt akaratának eleget tenni’. Shaku esetében soha többé nem fogják megtalálni a csontot a tóban. Ami azt jelenti, hogy senki sem fogja tudni átvenni a szerepét mint mesélőt a közösségben.

Nem szabad megfeledkezni arról, hogy a csont az akkori japán irodalom fontos toposza volt: Nakahara Chuya (1907–1937) híres *Hone* (*A csont*, 1934) című versében saját csontja alatt azt az instanciát értette, amely beszédre sarkallta.²⁷ A csont nyelvi képei nemcsak a mindennapi

25 YANG Zhao, *Nakajima Atsushi Kitsunetsuki Ron. Kiokusochi toshiten Monogatari*, Hanshin Kindai Bungaku Kenkyu 14 (2003), 82–92.

26 *Nihon Kokugo Daijiten [Japán szótár]*, XII., Tokió, 2001, 176–178.

27 NAKAHARA Chuya, *Hone = Úó.*, *Nakahara Chuya Zenshu*, szerk. OOKA Shohei – NAKAMURA Minoru – YOSHIDA Hiroki – USAMI Akira – SASAKI Toshiro, Tokió, 2000, 192–194.

szófordulatokra támaszkodnak, hanem irodalmi asszociációkat is előhívunk.

Shaku költővé válása a közösségben tehát öt funkciót hozott működésbe. Ezek azonban nem szűkíthetők Shaku esetére, hanem általában véve a költői létmódra vonatkoznak. E funkciók mellett a főszereplő jellemzése is figyelemre méltó. A „szegény” melléknév kétszer fordul elő az elbeszélésben Shakuval kapcsolatban, az elején és a végén, sehol másol. A „szegény” melléknévnek itt két jelentése van. Először is Shaku szegény, mert elveszítette öccsét, és ezért megszállottnak tűnik. Másodszor arra utal ez a jelző, hogy Shakut megsemmisítette a közösség. A történet elején feltűnő melléknév mintegy megelőlegezi ezt a sorsot. Mivel Shaku jellemzése eléggé elnagyolt, a gondolat- és érzésvilágába is csak egyszer láthatunk bele, annál jelentőségtejtesebb ez a jelző. A „szegény” (*aware-na*) melléknévet gyakorta használják a japán irodalomban²⁸, vagyis nem túlzás kulcsszóról beszélni. A „szegény Shaku” elsősorban persze Shaku szerencsétlenségét hangsúlyozza. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy ez a tragédia a II. világháború idején élt japán szerzők szerencsétlen sorsára is utalhat.²⁹ Nakajima elbeszéléseinek azonban gyakran semmi közük az időhöz, akár „időfelettinek” is mondhatjuk őket. Itt sem világos a háborúval való kapcsolat, de egy ilyen kontextus feldolgozása szerzőnként más és más. Nem véletlen, hogy Nakajimát a háborús időkben egyre jobban érdekelte a történetek nyelve és elbeszélése – egy olyan korban, amikor a nyelvhasználat és az irodalom erős cenzúra alá esett.

Tíz évvel a *Megszállottság* megjelenése előtt látott napvilágot Yanagita Kunió (1875–1962), a japán néprajz megalapítójának *Koshobungeishiko* (*A szóbeli hagyományozás áttekintése*) című esszéje. Ebben azt állítja a szerző, hogy a gyorsan fejlődő tipográfia Japán modernizációja óta kiszorítással fenyegette a szóbeli hagyományozódást.³⁰ Yanagita már 1910-ben, vagyis Nakajima születése után egy évvel megjelentetett egy népmesegyűjteményt *Tono Monogatari* (*Tonoi regék*) címmel,³¹ és arra figyelmeztetett, mennyire fontos a szóbeli hagyományozódás. Nakajima

28 Egyedül Morooka vette észre ennek a melléknévnek a különleges használatát, de ő is csak a szöveghelyet említi (*I.m.*, 32.).

29 Vö. AMANO Manami, *Senjika no Kotan. Kotoba to Kenryoku*, Waseda Daigaku Kyoiku Gakubu Gakuzyutsu Kenkyu 44 (1995), 59–68.

30 YANAGITA Kunio, *Koshobungeishiko*, = Úó., *Teihon Yanagita Kunio Shu*, VI., Tokió, 1968, 3–150. Korábban ugyan már Sasaki is idézte Yanagitát, de érdeklődése csak arra terjed ki, mennyiben alkalmazható a népmeséről alkotott elmélete Nakajima *Régi történetek* című írására. SASAKI, *I.m.*, 61.

31 YANAGITA Kunio, *The Legends of Tono*, ford. Ronald A. Morse, Lanham, 2015.

Atsushi ebben a korban élt, és ez előtt a háttér előtt írta a *Megszállottságot*. Ez a történelmi összefüggés húzódik meg az elbeszélés mögött, ami abban is lecsapódik, hogy Shaku mint mesélő sorsa párhuzamot mutat a szóbeli hagyományozódás hanyatlásával.

Zárszó

A japán irodalomban, melyben az elbeszélés (*kataru*) régóta a hazugsággal (*kataru*) volt összekapcsolva, ahogy már a bevezetőben is írtuk, a prózának csak a modernitásban kezdték azt a képességet tulajdonítani, hogy alkalmas az „igazság” ábrázolására. E szemléletváltozás egyrészt a magasabb művészetek körébe emelte a prózát, másrészt ezáltal a fikatív elbeszélés ereje is redukálódott. Az én-regény ebben az értelemben olyan kísérlet, amely elhatárolja az elbeszélés értékét a „hazugságtól”, és egyszerre az igazság térfelére kerül. Dazainál mégis az énelbeszélő fikatív mivoltáról van szó, aki a végtelen önfikcionálás által tudja elrejteni „igazi” énjét. Nakajima esetében pedig azzal is érvelhettünk, hogy Shaku kezdettől fogva nem volt megszállott, hanem kizárólag egy „hazugságot” mesélt el. Kétségtelen, hogy az utóbbi elbeszélésben egyáltalán nem fordul elő a „hazugság” szó. Shaku elbeszélése elkezdődik, aztán a publikumra éppúgy valós hatást gyakorol, mint magára az elbeszélőre. A valóság pedig átszivárog a fikatív elbeszélésbe, míg végül „felzabálja” az elbeszélőt.

Deczki Sarolta fordítása

Kawamura Kazuhiro

JAPÁN ELBESZÉLÉSEK A 2000-ES ÉVEKBŐL

Ebben az írásban a három legrangosabb japán irodalmi elismerés – az Akutagawa-, a Naoki- és a Honya Taisho-díj – birtokosainak 2000-es évekbeli köteteiről nyújtok rövid áttekintést,¹ a teljesség igénye nélkül. Ennek során rálátást kapunk a japán könyvkiadás helyzetére és a japán társadalom, az olvasók kedvenc témáinak alakulására.

Akutagawa Ryunosuke-díj

Először az Akutagawa Ryunosuke-díjban részesült szerzőket mutatom be. A díjat kezdő írók számára alapították, akik még nem rendelkeznek kiforrott stílussal, és kevésbé ismertek, de az általuk megjelenített aspektusok figyelemre méltók. A díjat övező figyelem sok esetben hozzájárul ahhoz, hogy ezek a kötetek bestsellerré váljanak.

Wataya Risa: *The Back I Want to Kick* (2003)

A gimnáziumba járó női főszereplő az atlétikai diákklub tagja, minden nap ebben a klubban győtrődik, és emellett egy diákkör is foglalkoztatja, ami a japán diákok számára mindig kiemelt fontosságú. Mindeközben egyre inkább beleszeret egy diáktársába, aki egy fiatal énekesnőt bálványoz (japánul *otaku*). Iránta táplált érzelmei kettősek: egyszerre vonzza és taszítja a fiú. A tinédzser diáklány finom érzékenysége üdítő ábrázolásmóddal társul.

A tizenhét éves debütáló író nő írásmódja ugyan még nem kiforrott, de prózájának lendületes ritmusa, fiatalos nyelvezete jól passzol a pubertáskorhoz. Wataya Risa volt a legfiatalabb író nő, aki az Akutagawa-díjat átvehette, ekkor még a Waseda Egyetem hallgatója volt Japánban. Regényének fiatalos és aktuális témája jelentős figyelmet keltett, és az elnyert díj is hozzájárult ahhoz, hogy nagy példányszámban adták el a kötetét.

1 Az ismertetett művek címét, amennyiben angol fordításban is hozzáférhető – gyakorlatilag egyetlen kivétellel –, angol nyelven közöljük.