

# A kígyóbűvölés esztétikája

(Allegória és mágia Salman Rushdie

*Az éjjél gyermekei* című regényében)

*Az éjjél gyermekeit* a kritika, teljes joggal, Salman Rushdie legjelentősebb művének tartja. Ha olykor mégis elmarasztaló megjegyzéseket találunk, ezek többnyire a szöveg magamutogatását, bőbeszédűségét teszik szóvá. Pedig a regénynek szüksége van erre a mindvégig fenntartott retorikai pózra: az elbeszélés Szalím Szinai lehetetlen kísérlete az abszolút jelentés és teljesség megalkotására. A szöveg, minduntalan újratermelve önmaga lehetetlenségének metaforáit, szükségszerű bőbeszédűségével túlbeszéli, agyonbeszéli saját lehetetlenségét. A magamutogatás, bőbeszédűség és önisméltás az egyetlen lehetséges stratégia Szalím Szinai számára; ha azt akarja, hogy a hallgató (az olvasók) higgyenek neki, magához hasonlóvá kell őket varázsolnia, s mivel anatómiájának egyik lemegelepőbb és leggyakrabban emlegetett sajátossága „a lyuk a testem közepén” (301), nincs más választása, mint hogy *lyukat beszél* az olvasó hátsába. Ezzel a végig megőrzött retorikai pózzal magyarázható az a művészileg kivételesen meggyőző hatás, amelyet a *regény* (nem Szalím elbeszélése) az olvasóra tesz: a groteszk elemekben bővelkedő szöveg — az elbeszélés pátozának fenntartásával — mindvégig képes meggyőzni önmaga fontosságáról, mert benne minden *tétellel bír*.

Szalím Szinait, az elbeszélőt már története kezdetén fenyegeti a kétértelműség. Épp amikor deklarálja, hogy történetének célja a jelentés, a jelentésség mindenáron való kiharcolása, kétértelmű mondat csúszik be a szövegbe: „Gyorsan kell dolgoznom, gyorsabban, mint Sehrezádnak, ha értelmes jelet — igen, jelet — akarok

hagyni magam után. Megvallom: mindennél jobban rettegek az értelmetlenségtől.<sup>1</sup> Az eredeti szövegben az első mondat így hangzik: „I must work fast, faster than Scheherezade, if I am to end up meaning — yes, meaning — something.” (Vagyis: „gyorsan kell dolgoznom, ha azt akarom, hogy a világ jelentsen valamit, illetve — és itt a kétértelműség —, hogy én, Szalím Szinai, jelentsek valamit.”) Már itt, a programnyilatkozatban kiviláglik az elbeszélő nagyszabású tervezetének körkörösége: ahhoz, hogy a világnak a történet végére értelme legyen, jelentéssel rendelkező (*a jelentéssel, mint tulajdonával rendelkező*) elbeszélőre van szüksége; a jelentéssel bíró elbeszélő szubjektum feltétele viszont az értelmes, énjét egységbe foglaló, progresszív jelenléttel ellátó történet. Vagyis a kétféle jelentésség eleve feltételezi egymást.

Szalím Szinai könyvének nem ez az egyetlen belső ellentmondása: Vállalkozását két alapvető vágy vezérli: az abszolút jelentésség és a totalizálás vágya. Mindenről szólni akar, aminek valaha köze volt hozzá:

És annyi történetet kell elmondanom, olyan tömegű, egymásba fonódó életről eseményről csodáról helyszínről híresztelésről kell számot adnom, oly sűrűn keveredik a valószerűtlen a triviálissal! Életek tucatjait fogyasztottam, s ha meg akarnak ismerni, akár csak engem, egyedül, akkor maguknak is le kell nyelniük az egészet. Felfalt sokaságok nyüzsgönek, tolakodnak énbennem... (10)

Olyan könyvet akar írni, amelyben minden *benne van*, élet-könyvet, világ-könyvet, s ugyanakkor olyat is, amelyben mindennek (elsősorban Szalímnak magának) jelentése van. A totalizálás és a jelentésség vágyának a profán szférában való összeegyeztethetlenségével (az a könyv, amelyben minden benne van, ha nem enciklopédia, az élet rendetlenségének automatikus reprodukálása volna) maga is tisztában van, hiszen az íráshoz varázsserejű talizmánt használ: „egy nagy fehér lepedő emléke lévén az egyetlen kalauzom, héthüvelyknyi, nagyjából kör alakú lyukkal a közepén — ez a talizmánom, ez az én szeszám-táruljom —, ebbe a megcsonkított, lyukas vászonba kapaszkodva kell megkísérelnem, hogy fokról fokra rekonstruáljam az életem, visszatérve addig a pontig, ahol valójában elkezdődött...” (10).

<sup>1</sup> Salman Rushdie, *Az éjféli gyermekei*, ford. Falvai Mihály (Budapest: Európa, 1987) 10. A további hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak. A hivatkozások alapjául szolgáló angol kiadás: *Midnight's Children* (London: Pan Books, 1982) 9.

Hogy a két vágyat egyetlen szövegben összebékítse, Szalím Szinainak *szent könyvet* kell írnia, s egyben *allegóriát* is, olyan szöveget, amely önnön strukturáltságának megszállottjaként<sup>2</sup> a szöveget mobilizálja, annak világban való működéséről beszél. Szalím Szinai könyve *apokrif* szent könyv és ennek az apokrif szent könyvnek az allegóriája. Szent könyv, tökéletes autoritású szöveg, amely a világot nem egyszerűen leírja, hanem performatív módon megnevezi, *feltárja*. És allegória, a szent könyv lehetőségességének története, a szakrális elmondhatóságának, illetve elmondhatatlanságának — hiszen az allegória, természete szerint, mindig másról („allos”) beszél — elmesélése. Az allegória, miközben a szakrálisról nem-beszél, szakrális autoritásra szorul. Ez a szent könyv, az allegória „pre-textusa,” az autoritás textuális *helye*, amely mindig megnevezhetetlen.<sup>3</sup> Az *éjjel gyermekei* ezt az autoritást keresi a jelentésadó szubjektumban, vagyis a profán szférában — a jelentésadó szubjektumnak viszont, az allegorikus tervezet szerint, éppenséggel a történet végére, *a történetből* kell megszületnie. Az allegorikus történet ez után az eredet után kutat: az után a legitimáló eredet után, amelyet épp a keresett eredetet kutató szöveg teremt meg szándéka szerint. Szalím Szinai allegóriája önmaga eredetének megalkotója: olyan allegória, amely önmagából hozza létre saját, a szöveg által már mindig létezőnek tételezett, autoritást adó eredetét: önmagából termeli ki a pre-textust, az allegória megszületéséhez nélkülözhetetlen szent könyvet. Akárcsak Szalím Szinai, aki az elbeszélés során egyre újabb apa- és anyafigurákkal népesíti be a saját eredetét megszálló hiányt: „örökségemnek része ez az adottság is; valahányszor szükségét látom, új szülőket találhatok ki magamnak. Életet tudok adni új apáknak és anyáknak” (169).

Szalím Szinai allegorikus történetének eredete: hiány, az allegorikus konstrukció által mindegyre eltakart, begyógyított hiány. Az értelmetlen világ, történelem által ide-oda dobált, szétforgácsolt

<sup>2</sup> Joel Fineman, „The Structure of Allegorical Desire”, Stephen Greenblatt, szerk., *Allegory and Representation* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981)

<sup>3</sup> A kifejezést Maureen Quilligan használja: a pre-textus a minden allegóriát megelőző szent vagy szakralizált szöveg, az allegória textuális és metafizikai garanciája, amely képes az igazság megnevezésére. „Minden olyan szöveg, amely legitimált nyelvet kínál a szakrális kimondására, pre-textussá válhat.” Maureen Quilligan, *The Language of Allegory* (Ithaca: Cornell University Press, 1979) 100.

szubjektum önmagát eleve jelen lévő, transzcendens jelentést garantáló autoritásként allegorizálja. A szöveg ugyanakkor tisztában van a megalapító hiány begyógyíthatatlanságával, önmaga metaforizálási-megnevezési vágyának alap-talanságával, a pre-textus belső megalkotottságával. Az allegória így önmaga megalapozási kísérleteinek olvasásává, önmaga olvashatatlanságának, lehetetlenségének olvasásává is válik.

## 1. A történet eredete

Az eredet kétszeresen is ismétlés. A teremtés szavai egy szent könyvből, a Koránból valók, de úgy hangzanak el, hogy Szalím Szinai elbeszélése már előképként, utólag motivált eredetként kezelhesse őket. „Mellesleg, mocskos az a bizonyos lepedő is: három apró, régi, megfakult piros folt van rajta. Ahogy a Koránban áll: *Olvasd urad nevében, ki mindeneket alkotott, s ki az embert megalvadt vérből teremtette*” (10). Az eredet másképpen is ismétlés: a Genézis, az ősjelenet kulcsmondata: „Új volt ismét a világ” (11). Ádam Aziz, Szalím Szinai nagyapja, németországi tanulmányai befejeztével, orvosi diplomával és orvosi táskával felszerelve visszatér szülőföldjére, a paradicsomi Kasmírba, hogy az itteni völgyhöz hasonlóan ő is megújuljon, és megújulása által ugyanaz lehessen, aki elutazása előtt volt: „A völgy, miután télhosszat a jégpáncél tojáshéjába zárva szendergett, feltörte a héjat, és nedvesen, sárgán kibukkant a napvilágra” (11). Az újjászületésként metaforizált én-restitúció fő eszköze Ádam Aziz számára a szakrálissal való kapcsolatfelvétel ritualizált nyelve, az imádság.

és most itt térdelt, s noha fejében ott voltak régi barátai, egyesülni próbált korábbi énjével, amely nem hallgatott a barátok befolyására, s amely tudott mindent, amit tudni kellett volna, például az alázatról, meg arról, amit ebben a pillanatban művelt: keze, régi emlékeknek engedelmességgel, fölfelé rebbent, hüvelykjeit a fülére szorította, s ujjait szétterpesztve, térdre ereszkedett — „...hogyan az igaz útra vezessél, azok útjára, kik kegyelmeddel dicsekedhetnek...” — Mindhiába, elakadt valahogy féluton hit és hitetlenség között, sötétbűjőcska ez végül is — „s nem azokéra, kikre neheztelsz, és nem a tévelygők útjára.” (13)

Ádam Aziz itt, a Korán első szúrójának ismétlése közben alapítja meg a regény *belyét*. Imádsága, akárcsak *Az éjféli gyermekei*, a szent szféráról, szférával való beszéd kísérlete: varázsszöveg, amelyben

a rituális szöveg ismétlése az ismétlés mint önmegújítás csodáját, az önazonosság visszanyerésének csodáját hivatott végrehajtani, jelen esetben egy rítus állandóságának védelmében. Az ósatya imája azonban „elakadt valahogy félúton a hit és a hitetlenség között” (13). A regény itt, ebben a közteességben, között-ségben *történik*, az írás terében, ahol Szalím Szinai a szétforgácsolt személyiség nyelv (történetmondás) általi varázslatos visszanyerését reméli véghezvinni. A könyv a világ helyére állva szent, abszolút autoritású szövegként szeretne működni, miközben mindegyre elfeledni igyekszik önnön eredetét, teremtésének kétértelmű pillanatát. A teremtés ebben a történetben nem a transzcendens szféra kisugárzása, szétterjedése, anyagban való megtestesülése, hanem éppen fordítva: a teremtés a hiány teremtése. Amikor imádkozni próbál, Ádam Aziz beleüti az orrát egy az imaszőnyeg alatt megbújó fagyott fűcsomóba. Az orrából kibuggyanó három vércsepp a Koránban említett vércseppek mása (és a lepedő három vércseppjének előképe). Eme hangsúlyozottan profán pillanatban („a völgy, imaszőnyeg-kesztyűben, orrba bokszolta” — 12) veszíti el Ádam Aziz a hitét, ekkor tűnik el világából a szakrális szféra helye. Ami megteremtődik itt, az egy lyuk: a közteesség, a sehol-nem-levés helye. „Elhatározása (vagyis hogy nem imádkozik többé) azonban űrt hagyott benne, lelke egy létfontosságú, titkos rekeszében, s így történt, hogy védtelen maradt az asszonyokkal és a történelemmel szemben” (11). „És mindörökre elakadt félúton, képtelen lévén imádni az Istent, akinek létét mégsem tudta teljesen megtagadni. Végérvényes változás: egy lyuk” (13). A hiány, a lyuk itt nem *valaminek* a helye: nem arról van szó, hogy valami *nincs ott* (a szó „hiányzik” értelmében), hanem arról, hogy valami nem-létének ez a helye — ahol a nincs a *létezés* egy formája. A hiány, a közteesség az a hely, ahonnan Szalím Szinai apokrif könyve beszél, ez az az eredet, amelynek új-raképzése csakis elfeledése által lehetséges.

Az allegória, mint Joel Fineman írja, önmagát szinkrónnak tekinteni vágyó metaforarendszer, amely önnön szinkronitásának, rendszerszerűségének megszállottja. „A vég nélkül folytatott metaforalánc fenntartja a megalapozó metafora szigorúságát, azáltal, hogy a sorozat minden egyes elemét irányító teljes szerkezethez apellál” (30). Következésképpen a narratív logika a történet újabb és újabb elemeit „mint az első metaforizáció strukturális, előre elrendelt következményeit” (31) iktatja be önmagába. Az allegorikus jelek, ki-

bújva a referencialitás kényszere alól, elsősorban önmaguk struktúraszerűségét *jelentik*; az időbeliségre, metonimikusságra rátelepedett metaforikusság elsősorban önmaga *állítására*, folyamatos megalapozására fordítja energiáját. Ugyanakkor azonban ez a rendszer valahol, valamikor *kezdetét vette*, valahol, fájdalmasan, beékelődött az időbeliségbe (még ha az efféle fájdalmasságnak az orrbavágás túl profán metaforája is). Ádam Aziz balul sikerült imája és a lyuk keletkezése az ősjelenet, amelyben szerepel a szöveg jónéhány később többszörösen átmetaforizált eleme: a vér, az orr, az imaszőnyeg-lepedő. Az eredet a törés, a világban való megnyugtató jelenlétből való kiszakítás, amely az allegorikus szerkezetben mindvégig ott rejtőzik valahol, eltakart, meggyógyított hiányként; a szöveg magába olvasztja (vagyis eredet mivoltában megpróbálja elfelejteni) az eredetet: a struktúra metaforikus rendszerében már eleve jelen lévő elemet csinál belőle. Minden allegória ilyen eltakartsággal kezdődik (később részletesen lesz szó a másik ősjelenetről, Naszím Gháni eltakartságáról, valamint Szalím Szinai hűgának, Dzsamilának eltakartságáról). Az allegóriának, ennek a minden metaforikussága mellett időben kiterített, valami felé (vagy valahonnan) haladó történetnek a mozgása, a mozgását irányító vágya, menthetetlenül kétarcú: előrehaladása egyrészt ismétlés, a struktúraszerűség mániákus megalapítása és legitimálása (hasonlították az allegóriát a kényszeres neurozis működéséhez — Fineman 46), másrészt az önmaga által eltakart eredet keresése, az eredet feltárásának lehetősége iránti vágy; egy olyan hely (autoritás) keresése, ahol, ahonnan, helyreállítható volna az eredetben bekövetkezett törés. Az allegória önmaga eredete mint hiány elől fut, s közben (innen a szakrális hajlam) az első megnevezés, az első metafora legitimálására képes autoritás *kimondását*, az autoritás helyét keresi, ahonnan nézve az első hiány eltakarása nem lenne szükséges többé: a sikeres, célját és helyét elérő allegória ekként önmaga alapját, önnön vágyának forrását számolná fel. A hiány metaforizálása, az allegorikus történetbe való bevonása ebben az értelemben lehet az allegória megalapítása. „A diakritikuság — írja Fineman —, amelyet az irodalmi szerkezet eltakar, *témaként* jelenik meg a hiány regiszterében” (49).

Ezért ősjelenet az ősatya imája és hitehagyása: hiányként teremt meg azt a helyet, ahonnan az allegória ered; törésként, szakadásként jeleníti meg azt a pontot, ahol az allegorikus rendszer beékelődik az időbeliségbe. Hiányként nevezi meg a szakrális („az al-

legória egyetlen lehetséges 'másikját' " — Quilligan 29), amelyről beszélhetni, és amelyben önmaga megalapításának autoritását végre megnevezni, az allegorikus vágy lényege.

Az allegória tehát a figurativitás szintjén beszél az igazság elbeszélhetőségéről, az efféle beszéd autoritásának lehetőségességéről. A nyelv szférájába csúsztatja át önmaga eredetének és téloszának problémáját. Ezért írja Quilligan, hogy az allegória „egy elbeszélő szerkezetnek egy szójátékból való eredeztetése” (22). Ebben az értelemben Az *Éjfél gyermekei* eredete az elbeszélő varázserejű talizmánja, a „megcsonkított, lyukas vászon;” „holey, mutilated square of linen” (10; 10). A kifejezés szójáték-volta magyarul visszaadhatóan, pedig voltaképpen ebből a szerkezetből nő ki az egész grandiózus allegorikus szerkezet. A „square of linen” („vászon”) nem más, mint lepedő („sheet”), így a megalapozó kifejezés a „holey sheet” („lyukas lepedő”). A szójáték alapja az első szó esetében homofónia: a *holey* („lyukas”) érthető *holynak* („szent”) és *wholeynak* („teljességgel teli”). A *sheet* esetében a lényeg a többjelentésűség, hiszen a *sheet* szó a lepedő mellett jelent papírlapot is. Ráadásul a szerkezet, kicsit eltorzítva, nem más, mint *holy shit*, vagyis „szent szar:” a legprofánabb főnév egy szerkezetbe kényszerítve a „szent” jelzővel. Mindazonáltal ez a szójáték is valóra válik, hiszen a regény egyik legfontosabb témája épp a szent és a profán átfordíthatósága, a szent dolgok deszakralizálása és a profán, triviális tárgyak megszentelése. Szalím Szinai egyszemélyes hallgatósága, Padmá, a trágya istennőjének nevét viseli, s az elbeszélő már a második fejezetben lelkesült himnuszt intéz a trágyához (45–6), a nyelvi, retorikai szerkezet által szakralizálva azt, ami normális esetben a szent szférától a legmesszebb található.

A *holey* — *holy* — *wholey* szójáték a szentség, a hiány és a teljesség szoros összefüggésére utal, illetve — az allegória szintjén — arra, hogy a nyelv, a figurativitás szférájában egyenértékűsíthetőek. A szöveg későbbi metaforikus rendszerei, amelyekről még lesz szó, ezeket az utakat járják be. A három vércseppel díszes lepedő mindemellett az írás metaforikus előképe is, már itt előrevetítve a retorikai körköröség motívumát: Szalím Szinainak az íráshoz használt segédeszköze, varázsszere nem más, mint épp az írásnak az egyik kulcsmetaforája. A történet (ezért allegória) önmaga metaforáinak története, illetve e metaforák — nyelvi indíttatású — metamorfózisainak története. Mindehhez érdemes még hozzátenni, hogy az

ürülék („shit”), mint Freudnál, itt is az írás egyik metaforájaként szerepel (például Padmá írás-ellenes kifakadásában: „De hát miért olyan fontos az az irkafirka?” [33]. Az eredetiben: „But what is so precious ... to need all this writing-shiting?” [24; „De hát mi olyan fontos ebben az írás-szarásban?”])

Ha úgy tetszik, az egész totalizáló történet ebből a kis szójátékból bomlik ki; a lyukas lepedő egyszerre „szent papír” és „szentírás”: az írás varázseszköze önmaga metaforája. Az allegória mozgása, tevékenysége az a folyamat, amelynek keretében a lyukas lepedő az összes, a szójátékban előlegezett jelentéssel terheltetik; a lyukas lepedő sorsa a történetben az alapító metafora sorsa, azé a metaforáé, amely az eredeti hiányból allegorizálható, valamiben *benne lévő* elemet (lyukat) csinál. A papírlap helyettesíti a lepedőt (mindez a nyelv, a trópusok szintjén *történik*), ugyanakkor magába foglalja, metaforizálja, teleírt lapként eltakarja.

Ezt a kettősséget jól szemlélteti a másik ősjelenet (illetve ismétlődő jelenetek sorozata), amelyben a lyukas lepedő kulcsszerephez jut. Ádam Azizt magához hívhatja a környék egyik leggazdagabb földbirtokosa, mondván, hogy lánya mindenféle betegségekre panaszkodik. Ádamot bevezetik egy szobába, ahol a lány egy kifeszített lepedő mögött áll, láthatatlanul. A lepedő közepébe kör alakú lyukat vágtak, amelyen keresztül az orvos megvizsgálhatja az éppen fájó testrészt. A lánynak érdekes módon mindig másvalamije fáj, s így a doktornak „minden alkalommal megengedett, hogy a megcsonkított lepedőn keresztül vessen egy pillantást a fiatal nő testének egy-egy héthüvelyknyi részletére” (34). Naszím Gháni ekként, mint valami avignoni kisasszony, lassan összeáll Ádam Aziz fejében, „afféle rosszul illeszkedő kollázst alkot”; a doktort „kísérteni kezdte, nemcsak álmában, a felporciózott nő fantáziaképe” (35). A lepedő Ádam és Naszím közötti egyszerre eltakaró és feltáró közeg, olyan, mint egy vetítövászón, amelyre a lyukon át látható részlet alapján a doktor mindig odaképzeli a teljes Naszímot, s mire végre egészben láthatja jövendő feleségét, a lepedőre képzelt-vetített nő már régen helyettesítette az eredetit. Ebben rejlik a varázserő: a lepedő (papírlap) az eredetit helyettesítő, azt megmutatva eltakaró *kép* (mint látvány és mint trópus) helye, a közöttiség, a kapcsolat megtestesülése. Ádam Aziz nem Naszímra szeret bele, hanem „ennek a hatalmas, kilyukasztott s egyelőre még folt nélküli lepedőnek a — nem tudom másként mondani — boszorkányvarázsa



alá került” (34). Ebben a profán, némileg groteszk helyzetben mintegy megteremtődik a szakralitás, a szentség helye — az a hely, ami a kettejük közötti kapcsolatot szabályozza, *helyet adva* a doktor fejében megjelenő fantáziaképnek. „Nagyapám szerelmes lett, és a lyukas lepedőt szentséges és mágikus tárgyként kezdte tisztelni, mivelhogy azon keresztül látta meg azt, ami kitöltötte a lelkében lappangó irt” (38). A lepedő természetesen Naszím kelengyéjének része lesz, s a nászéjszaka utáni reggelen már végleges formájában, három áldozati vércseppel felékesítve akasztják ki közszemlére. A lyukas (*holey*) lepedő így szent (*holy*) lepedővé válik, épp lyukasságának köszönhetően beteljesítve a szójátékban ígért metamorfózist — s hogy aztán papírlappá válva magába foglalja, s épp a teljesség forrásaként használja (*wholey*).

A lyukas lepedő, amellet, hogy maga is előkerül még a történet során — például akkor, amikor Szalím kilencéves korában blaszfémiát követ el: kísértetjelmezként használja a szent ágyneműt egy családi ünnepségen, éktelen haragra gerjesztve nagyapját (44–5) —, az összes későbbi lepedő és lepel előképe is; különösen fontos a Dalos Dzsamilát, Szalím nővérét eltakaró, szintén szakralizáló funkciójú díszes lepel — voltaképpen nem biztos, hogy nem ez az a lepedő, amelynek emlékébe kapaszkodva Szalím rekonstruálja a múltját —: hiszen ez a lepedő valóban az egyszerre vágyott és tiltott személyt, Szalím egyetlen, „vérfertőző” szerelmének tárgyát rejti el. Hasonlóképpen fontosak a családi apokalipszis pillanatában megjelenő metaforikus lepedők: „és lánglepedők csaptak ki egy ravalpindi bungalóból, lyukas lepedők, rejtélyes fekete lyukkal a közepükön, amely lassacskán egy öreg, bibircsókás asszony füstképévé terült szét az égen” (535; 342 — a fordítás módosított). A vég pillanatában a hiány jele, a lyuk, felveszi a meghatározó hiány, az anya körvonalait.

## 2. Tipológia

A lepedő metaforikus jelentéssel való túlterheltsége annak a rögzetszmés jelentésvágnak az egyik kifejeződése, amely Szalím elbeszélésének retorikai-figuratív mozgatója. Amellet, hogy önmaga megnevező-metaforizáló gesztusait allegóriaként (metatrópusként) olvassa, Szalím Szinai szövege, mint már jeleztem, szent könyvként kívánja megalapozni önmaga allegorizálását. A figurativitás síkján ennek a stratégiának a legszembetűnőbb jele a lepedő esetében is

működő, bibliai értelemben vett *tipologikusság*. A lyukas lepedő többletjelentésének, jelentésfeleslegének egyik alapja, hogy az összes, a történet szintjén megjelenő lepel szimbolikus előképeként, *típusaként* szerepel. Az *éjfél gyermekei* metaforikus tárgyai és alakjai úgy működnek, mint azok az ószövetségi jelenetek, amelyek Jézus életének egy-egy epizódját előlegzik. Metaforikusságuk „megfejtése” későbbre tolódik, s csak az antitípus megjelenésének pillanatában nyerik el teljes, abszolút jelentésüket. A tipológia, mint Northrop Frye megjegyzi, nemcsak időben kiterjesztett trópus, hanem egyszersmind, gondolkodásmódként értelmezve, „egyfajta történelemelmélet, vagy pontosabban a történelem folyamatának elmélete: az az alapfeltevés, mely szerint a történelem rendelkezik értelemmel és jelentéssel, és előbb vagy utóbb olyan események következnek be, amelyek jelzik majd, mi is ez az értelem vagy jelentés.”<sup>4</sup> Szalím Szinai, akinek bevallott célja a történelem jelentéssé, értelmessé változtatása — illetve a történelemnek jelentéssel, értelemmel való elborítása —, éppen egy ilyen trópus-t és retorikai stratégiát igényel apokrif szent könyvének megírásához. Amellett, hogy a szent könyv figurativitását követve valami történelem fölötti retorikai pozíció kiharcolására törekedhet, a tipologizáló módszer másféle segítséget is nyújt neki. A típusok (előképek) megfejtésekor nem szükséges *kilépni* a könyvből: ha a történet metaforikus elemei megfejtésüket a történet későbbi eseményeiben kapják meg, akkor *Az éjfél gyermekei* abban az értelemben is a szent könyv státuszára aspirál, hogy önmagának elégséges szöveg kíván lenni, amely nem szorul rá külső, a referencialitás adta legitimációra. A tipologikusság működésének különös jelentőséget ad az a tény, hogy Szalím Szinai tulajdonképpen nem Szalím Szinai: vagyis a születése előtti családtörténet *nem* az ő családjának története. Ahhoz, hogy valóban azzá váljon, akinek a neve által neveztetik, a születését megelőző eseményeket (az Ótestamentumot) az ő eljövételét, élete eseményeit előrejelző jelek rendszerévé fordítja le: a tipológiát legitimációs gépezetként működteti.

A metaforikusság, a metaforikus jelentésburjánzás ekként két szinten is megvalósul. Egyrészt (függőlegesen, paradigmaticusan) a történet tárgyai és alakjai afféle metaforikus túldetermináltság

<sup>4</sup> Northrop Frye, *The Great Code* (New York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1982) 80–1.

alatt roskadoznak; másrészt ugyanezek az elemek a vízszintes (metonimikus, szintagmatikus) tengelyen kiterítve önmagába zárják, önmaga metatörténetévé teszik a történetet. Allegóriává, amely, legalábbis Joel Fineman szerint, az időtlen metaforikus struktúra ráfektetése a metonimikusságra (44).

A lyukas lepedő mellett ugyanez az egyszerre metaforizáló és tipologizáló logika működik a regény többi kulcsmotívumának esetében is, mint amilyen például az *orr* vagy a *doboz*. Az orr, amellet, hogy Ádam Aziz anatómiájának legmeglepőbb darabja (Naszím, aki a később ereklyévé váló lepedőn keresztül a doktornak mindig csak a kezét láthatja, meg is döbben leendő férje orrának méretén), és így Szalím Szinai hatalmas orrának előképe („Dinasztiánk egy orrból született” — 423), utal a *Tristram Shandyre*, ahol a szaglószerző határozottan szexuális konnotációkkal gazdagodik, valamint Ganésára, az elefántfejű istenre, Szalím egyik kedvenc mitológiai tükörképére. Az orr emellett sokszorosan szimbolikus: ezt a testrészt üti be Ádam Aziz imádkozás közben — ha úgy tetszik, az orr által került be a családba az ugyancsak öröklődő lyuk. Mint Tái, a bölcs kasmíri révész mondja, „itt találkozik a külső világ a belsővel. Ha a kettő nem fér meg egymással, itt mindjárt érzed” (23). Az orr afféle határszerző, amelynek jelentős része nem más, mint lyuk, üresség (ez az üresség telik meg Szalím Szinai esetében az éjfél gyermekeinek hangjával). Ádam Aziz életét az orra menti meg az amritszari mészárlás idején (52), s ez az a hangsúlyozottan profán érzékszerv (243), amely — köztességének megfelelően — Szalím életében a szent és a profán szférát is jelképezi. Bombayban akut arcüreggyulladás, náthája teszi lehetővé számára, hogy ráébredjen varázslatos telepatikus képességére, és ő legyen az éjfél gyermekeinek afféle rádió-adóvevője (358). Miután orrát lecsapolják, és elveszti természetfeletti képességét, Pakisztánban az újonnan felfedezett szaglóérzők segítségével rendszerezi a világot és merül el a szagok profán birodalmában — hogy aztán épp itt, a vénséges vén prostituált, Tái bibi, aki testszagának változtatásával képes kifürkészni az emberek legtitkosabb (és legtiltottabb) vágyait, a profán szféra legalján, a lehető legprofánabb eszközökkel, felidézze benne a legszenzibb, a tiltott — mert szentségtörő — vágyat: Dzsamíla iránti szerelmét (319–20). Amikor Szalím az apokalipszis idején megtisztul — elveszíti múltját, családját, emlékezetét, nevét —, egyetlen tulajdonsága marad meg: rendkívüli szaglása, s ennek köszönheti, hogy

a bangladesi hadjárat idején újra „beleavatkozhat” a történelembe. Az orr, amely legtöbb csúfnevének is az ihletője, egyszerre Szalím Szinai legitimitásának és törvénytelenységének szimbóluma, egyszerre szent és profán események történésének helye, egyszerre valami és a köztesség, átmenetiség, áthágás metaforája.

A tipologikusság és a metaforikus túldetermináltság, akárcsak a mitologizáló hajlam, Szalím Szinai jelentésmániájának eredménye. A rögeszmés jelentésadás valamiképpen áthágja a jelentés határait, és a dolgok jelentőséggel, értelemmel való elborítása inkább aszemiához, jelentésürüléshez vezet. A kétszeresen (paradigmatikusan és szintagmatikusan) túldeterminált elemek, a jelentésadás *mértéktelensége* folytán, összeroskadnak a rájuk rótt teher súlya alatt. Ahelyett, hogy valaminek a metaforái lennének, önmaguknak mint jeleknek a metaforáiként kezdenek el működni. A szöveg önmaga jelentésvágyáról kezd el beszélni, az allegorikus történet pedig éppenséggel ennek a lehetetlen jelentésvágnak a története, az ismétléskényszertől űzött megnevezések, metaforák története. Szalím Szinai elbeszélése, belefeledkezvén a fáradhatatlan jelentésadásba, önmaga figurativitásának kohéziójában gyönyörködve, megfeledkezik a referencialitásról. Az eredmény egyfajta primér szemiotikai csömör, amelyben a jelentésadás ígérete és kísérlete dimenziót vált: „Az efféle szövegek által egyre bizonygatott ígéret — írja Paul de Man —, a nyelvnek olyan játékan alapul, amely csakis azért valósulhat meg, mert a költő lemondott minden extra-textuális autoritásról. A minden irodalomban ott rejlő paradoxonnak megfelelően, a költészet akkor tesz szert a legnagyobb meggyőzőerőre, amikor lemond minden igazságigényről.”<sup>5</sup>

### 3. Trópusok: allegória

A regény tele van olyan elemekkel, amelyek — valószerűtlenségük, lehetlenségük, hiperbolikusságuk folytán — a referencialitás és a figurativitás között lebegnek. Szó szerinti, referenciális olvasásuk lehetősége azért kérdéses, mert a szöveg általános ártretorizáltága, figurativitása, az eseményekre aggatott szolgálatkész értelmezési verziók miatt a játékba hozott értelmezési vágy ezekben az esetek-

<sup>5</sup> Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979) 50. A továbbiakban: de Man, *AR*

ben is automatikusan működik. Ilyen esemény például az, amikor a Nagyasszony (ez Naszím Gháni neve, amelyet mátriárka-korában kiérdemel) teste egyszerűen nőni kezd: „Mumtáz aggódva észlelte, hogy az anyja egyre csak dagad, hónapról hónapra” (90). Az elbeszélő azonban rögtön kész a magyarázattal, egy pillanatra sem hagyja, hogy az esemény értelmetlenségében *egyedül* maradjon, hogy annak hihetlenségén fennakadjunk; mágikus-abszurd magyarázata nem hagy időt a megmagyarázott-értelmezett jelenség igazságában való kételkedésre. Mivel a Nagyasszony dagadása akkor történik, amikor hallgatási fogadalmával titlakozik férje döntései ellen, Szalím Szinai máris összekapcsolja a kettőt: „Fölfújták a benne rekedt szavak” (90). A magyarázat helyességét utólag „megerősíti” az esemény megismétlődése is. Pakisztánban, amikor a Nagyasszony és egyik menyje benzinkutat nyitnak, az öreg hölgy legkedvesebb elfoglaltsága, hogy a várakozó autóvezetőket a „főnöki üvegkalickában” (513) életükről mesélteti, s végül szinte megtöltékezik, ezúttal nem a saját kimondatlan szavaival, hanem mások meghallgatott történeteivel: „Hökkenetes sebességgel lett egyre egyre terebélyesebb; nemsoká munkásokat kellett hívni, hogy bővítsék ki az üvegkuckót” (514). Ugyanez az azonnali magyarázó kényszer, amely fél a dolgokat akár egyetlen pillanatra is jelentés nélkül hagyni, allegorizálja Szalím apjának fakulását: „fokozatosan kifehéredett a bőre, a haja is elvesztette a színét, s néhány hónap múltán mindenestül fehér lett az apám, csak a szeme maradt sötét” (279–80). A különös jelenség azonnal kétféle figuratív magyarázatot is kap. Ahmed Szinainak korábban befagyasztották a bankszámláit és követeléseit, s a hírt ő a következő profán felkiáltással fogadta: „Jegesvödörbe dugták a tököm, a szarháziak!” (211) A metafora, mint egy varázsigé, „életre kel”: „attól a naptól fogva, hogy az állam befagyasztotta apám követeléseit, anyám napról napra hidegebbnek érezte ama bizonyos porcikákat” (213). Amikor Ahmed Szinai fakulni kezd, Mary Pereira ebbe a figuratív rendszerbe illeszti be a jelenséget, és az előző életre kelt metaforát mintegy természetessé téve, mágikus-metonimikus értelmezéssel szolgál: „Annak az embernek kihűlt a vére, és most már a bőre is jég lett, fehér jég, amilyen a hűtőszekrényben van” (280). Szalím azonban itt sem elégszik meg egyetlen magyarázattal, és, mint annyi más esemény kapcsán, előtárja a saját „*alternatív magyarázatát*,” amely a kifehéredést nem kevésbé valószínűtlen politikai-allegorikus jelentéssel ruházza

fel: „függetlenségünk első kilenc évében hasonló pigmentációs rendelkezés sújtotta az ország üzletembereit... India-szerte találkozom jó üzletemberekkel, akik... kifehéredtek, illetve erősen fehéredőben voltak! Mintha a gargantuai (mondhatni, hősies) erőfeszítés, mellyel sorsukat a britekéből a maguk kezébe vették át, kiszívta volna arcukból a színt...” (280)

Hasonló, a referencialitás és a metaforikusság között tétovázó, ám a a jelenséget beborító metaforikus láncok miatt fokozatosan az allegorikusság szférájába átcsúszó folyamat Szalím Szinai testének repedezése, ami, amellet, hogy személyiségének fenyegető szétforgácsolódását és India fokozatos szétesését „jelképezi,” egyszerre tipologikus és metonimikus jelentésláncokba is beilleszkedik: öreg nagyapja, Ádam Aziz is repedezni kezdett:

Ami Ádam Aziből belém is átszármozott (az eredetiben: „leaked into me,” azaz „átszivárgott”): bizonyos fajta védtelenség a nőkkel szemben, de megörököltém az okát is ennek a védtelenségnek, a lyukat a teste közepében, amely miatt (miként én is) Istent sem hinni, sem tagadni nem volt képes. És valami mást is — valamit, amit észrevettem már tizenegy éves koromban, mielőtt bárki más meglátta volna rajta. Ádam Aziz, a nagyapám repedezni kezdett...

*Ezt mondta Tái, a csónakos:* „A jég mindig készen áll, Ádam bába, ott vár a víz bőre alatt.” Én megláttam a repedéseket a szemében — szinte len vonalak bonyolult mintázata kétkben; cserzett-vén bőre alatt láttam a hajszálvékony repedések zezzugát. ... De ez a repedezéses halál lassú; a többi repedéséről jó ideig nem tudtunk még, nem tudtunk a csontjait rágó korról, melynek hatására végül porrá hullott szét a csontváza a bőre viharvert-vén zsákjában. (428–9; 275)

Tái mondatának felidézésével (az eredeti: 15) a repedezés a halál állandó, titkos működésének metaforájává válik — ám a halál itt nem valami olyasmi, ami egyszer majd bekövetkezik: mindig is ott van, ott volt, mint a formák által eltakart hiány, eredet. A repedezés így a halálnak mint eleve jelen lévőnek a fokozatos feltárlása.

Ha a regény tisztán allegorikus trópusait vesszük számba, kitűnik, hogy a legszembetűnőbb allegorikus megszemélyesítések — mint az Idő halála — Szalím kétségbeesett jelentésakarásának termékei: az allegorikus képek által megszemélyesített tényezők valahol mind az allegorikus konstrukció, az önmaga rendszerszerűségét, jelentésségét mindegyre hangoztató struktúra védekező mechanizmusai. Éppenséggel azokat az erőket próbálják meg bevonni a szöveg értelemmel teli, átspiritualizált világába, amelyek az allegóriát eltakart, említhetetlen eredetére, a megalapozó hiányra, az

időbe vetettségre, a történelemre emlékeztetnék. A Szalímot kergető Idő (egy bangladesi parasztember — 563) és a Halál (277–8) mellett ilyen Szalím nem-azonosságának titka, igazsága: „a gyász harminchetedik napján a titok (az eredetiben: „truth,” azaz „igazság”), amely tizenegy éven át szorongatta Mary Pereirát — és így engem is —, végül napvilágra került; napvilágra került egy vénséges vén ember képében, kinek pokolbúze még az én dugult orromat is átjárta, és lyukak és fekélyek borították a testét” (434;279). Ilyen, Szalím nem-azonosságára emlékeztető hatalom Siva is, Szalím alteregója, akinek voltaképpen Szalímnak kellett volna lennie, ha Mary Pereira a szülőotthonban nem cseréli el a két csecsemő névcéduláját. Siva, aki nyomorban nő fel, ám később szédületes katonai karriert fut be, és aki — némileg visszaállítva a dolgok eredendő nem-azonosságát — Szalím gyermekének valódi apja. A történet hőseként és jelentésadó autoritásaként Szalím voltaképpen Siva helyét bitorolja; a mindent átspiritualizáló, másodlagos-metaforikus jelentések hordozójává tevő Szalímmal szemben Siva az allegorizálhatatlan, konkrétitásukból ki nem ragadható *dolgokban* hisz. Siva az, akit Szalím nem enged szóhoz jutni az éjfél gyermekeinek telepatikus klubjában, és akit, amikor elkerülhetetlenül belép a történetbe, csak allegorizáltan, önmaga jelentésteli elbeszélésének figuratíván alárendelve bocsát be a regényvilágba: az allegorizálhatatlan szereplőből az allegorizálhatatlanságnak, a dolgok konok konkrétitásának allegorikus képviselője lesz.

... És Siva? Siva, akitől hidegvérrel megvontam születési előjogát? Abban az utolsó hónapban soha, egyszer sem küldtem feléje gondolatsugaraimat; de agyam hátsó rekeszeiben egyre ott motoszkált a tény, hogy Siva is a világon van. Pusztító Siva, gömböstérdű Siva ... eleinte marcangoló bűntudattá vált a számomra; később megszállottsággá; és végül, léte emléke megfakulván, afféle elv lett belőle; gondolataimban ő képviselte a Dolgok minden erőszakosságát, bosszúszomját és szeretve-gyűlöletét. (467; 299; a fordítás némileg módosított)

Az előzőekben idézett szövegrészletekkel kapcsolatban nem a trópusok feltétlen azonosítása a legfontosabb, hanem az a tény, hogy a történetnek szándéka szerint minden eleme „figuratívításba csomagolva,” értelmezendő rébuszként tünteti fel magát. Michael Riffaterre írja, hogy a figuratívítás, mint minden metanyelv, a szöveg valóságosságának, elsődleges jelentésének megingathatatlanságát erősíti meg. „A metanyelv ugyanolyan marad, akár valóságos referencialitáson, akár a referencialitás látszatán alapul; a szimbolikus

jelentés meggyőző, akár valóságos a referens, akár nem.”<sup>6</sup> A szöveg, az elsődleges megszervezettség biztos alapjáról kiindulva, azt közvetetten megerősítve, az ábrázolt regényvilág egyes elemeit szimbolikus többletjelentéssel látja el.

Az *éjféli gyermekei* esetében azonban ez a folyamat mintha önmaga ellentétébe csapna át. Az allegorikus történet valóban mindig *másról beszél* (a szakrálisról, az allegorikus beszédet garantáló autoritásról, vagy annak eltitkolt nemlétéről), mert a legfontosabbról való beszéd tiltott és/vagy lehetetlen. Szalím Szinai szövegében mintha az elbeszélhetetlenség, kimondhatatlanság az elbeszélte történet és világ egészére kiterjedne. A dolgoknak nincs idejük arra, hogy önmagukban, még trópusá válásuk előtt megerősítsék a referenciális szintet. A mindent ellepő figurativitás nem az elsőfokú megnevezés magától értetődőségét, hanem inkább a közvetlen beszéd — legalábbis Szalím számára való — lehetetlenségét sugallja, ugyanakkor azt a kétségbeesett, önmaga keretein túlcsorduló és így az egész szerkezetet aláásó felesleget létrehozó erőfeszítést is, hogy az elbeszélő, a jelentésadó szubjektum *ott legyen*, jelen legyen: ha a történelem megfosztotta a jelenlét lehetőségétől, azt legalább textuális szinten mindvégig érvényesítse, elbeszélhetetlen közvetítettségként.

#### 4. Trópusok: metafora és metonímia

A mindent elborító metaforikusság egyértelmű kapcsolatban van a Szalím Szinai elbeszélését meghatározó mindkét vággyal: a jelentésadásával és a totalizálásával is. A metafora, a két dolog közötti hasonlóság alapján történő azonosítás révén, az összevetés alapján, forrásának stabilitását sugallja. „Népünk mindig is megszállotta volt az összefüggéseknek (az eredetiben *correspondences*, vagyis *megfelelések*). Ha hasonlóságot fedezünk föl látszatra eltérő dolgok között, tapsolunk örömben. Nemzeti sajtáságunk a forma után való vágyódás — meg vagyunk győződve, hogy a valóság mélyén formák lappangnak; hisszük, hogy a lényeg csak föl villanásokban mutatkozik meg” (469; 300). A jelentés, a forma nemcsak a metaforizált tárgyokban, szereplőkben összpontosul, hanem főleg a közöttük-fölöt-

<sup>6</sup> Michael Riffaterre, *Fictional Truth* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990) xvi. Lásd még a szimbolikusságról írottakat, 63–77.



tük lévő, őket azonosítani képes jelentésadó szubjektumban. A hagyományos metafora, írja Paul de Man, „úgy engedi látni a nyelvet, mint egy eszközt, amely a visszanyert jelenléthez vezet, egy olyan jelenléthez, amely fölötte áll magának a nyelvnek” (AR, 46).

A tipologizálás, a metaforikus láncok, a túldetermináltság, a mitologizálás, a szöveget átjáró figurativitás és retorizáltság, a mitologizálás, mind a formaadásnak mind a szubjektum jelenlétének bizonyítékául szolgálnak. A középpont álma mint a jelentésadás vágya. A történet szintjén (jelentéssel rendelkezni) a középpont álma a *történelmi paranoiában* testesül meg. Szalím Szinai olyan kortárs elbeszélőkre emlékeztet, mint Oskar Matzerath (*A bádogdob*) vagy Abel Tiffauges (*A rémkirály*): mindannyian úgy képzelik, hogy a világ középpontjában állnak, és hogy a külvilág minden történése nekik szóló jel. Alkotó paranoiájuk olyan világot hoz létre, ahol mindennek jelentése van — és ez a teljes jelentéstelenségnél, abszurditásnál még akkor is jobb, ha ez a szemiotikus világegyetem valami titkos összeesküvés (Pynchon) vagy a mallarméi „analógia démona” logikája szerint működik. Szalím Szinai már a születését közvetlenül megelőző eseményeket is neki, róla szóló jelekként értelmezi: „kezdtem elfoglalni helyemet a világegyetem középpontjában, s mire bevégezem pályámat, mindennek meg fogom adni az értelmét” (198).

A metaforikusság és a totalizálás kapcsolata a regény egészére kiterjed: a könyv valamiképpen a világ metaforája, a világ helyettesítője kíván lenni. A probléma az — és itt csap át sokadszor önmaga ellentétébe a formaadó rögeszme —, hogy *Az éjjél gyermekei* olyan totális könyv, amely önmaga ismétléseit, kicsinyített másait tartalmazza. Jónéhány fejezet (gyakran már a címében) deklarál valami szervező metaforát, amely a fejezet egész anyagát önmagához vonzza. Ilyen többek között „A lyukas lepedő,” a „Célbaköpösdi,” a „Sokfejű szörnyek,” „A halász mutatóujja,” „A dalos Dzsamíla,” az „Alfa és Ómega,” és több másik fejezet.

A „Kígyók és létrák” című fejezet például a hasonló nevű társasjátékot kínálja fel általános érvényű metaforaként (222), és valóban, a fejezet minden eseménye egyrészt valamiképpen (tipologikusan) kapcsolódik a kígyókhoz (Mary Pereira és Músza, a szolgáló „háborúskodása,” a gyermek Szalím betegsége és gyógyulása,” másrészt a „kígyók és létrák” (felfelé és lefelé) általános metaforikáján keresztül telítődik jelentéssel. A „Dalos Dzsamíla” fejezet egésze

a szent-profán, tiszta-tisztátalan ellentétpár köré szerveződik; nincs a fejezetnek olyan eleme, amely kibújhatna a jelentésség kényszerére alól: ide tartozik a politikai kommentár (Pakisztán „a tiszták földje” — 485), a családtörténet (Ahmed Szinai új vállalkozása egy törülközőgyár); Dzsamíla szentté válása a kilyukasztott csador mögött; Szalím utazása a szagok birodalmában, és vérfertőző, tisztátalan szerelme húga iránt. Emellett a fejezet, akárcsak a „kígyók és létrák,” általános, a történet egészére kiterjesztendő metaforikus jelentéshálót is kínál (498).

Vagyis a fejezetek legtöbbje önmagában is az egész történet, az egész regényvilág metaforikus totalizálására törekszik, megismételve (vagy előlegezve) ezzel a teljes szöveg vágyát. A teljesség igényével fellépő metaforikus totalizációk tömege, egymásutánisága azonban nem kumulatív, jelentésgyarapító hatást kelt: az egymás után felkínált totális jelentésrendszerek, összegződés helyett, kioltják egymást. A fejezetek metonimikus egymásutánisága önmagában aláássa az egymás mellé tett, önmagukat kizárólagosnak, időtlenül érvényesnek tekintő teljesség-kísérleteket. Így válik az elbeszélés, amelyben az egyik trópus a másikat olvassa és értelmezi, Paul de Man-i értelemben vett allegóriává. Az irodami szöveg, írja de Man, tudatában van metaforái alkalmatlanságának, s automatikusan dekonstruálja is ezeket a metaforákat.

Bármely szöveg paradigmája nem más, mint egy kép (avagy képrendszer) és ennek dekonstrukciója. Ám ez a modell nem zárható le egy végleges olvasás által, maga is létrehoz egy kiegészítő figuratív ráakódást, amely az előbbi elbeszélés olvashatatlanságát beszéli el. A képekre, és végső soron mindig metaforákra irányuló elsődleges dekonstruktív elbeszélésektől megkülönböztetett efféle másod- (vagy harmad-) fokú elbeszéléseket allegóriáknak nevezhetjük. (AR, 205)

A szöveg öndekonstrukciója, kritikus önmegfigyelése ekként nem vezet felsőbb bölcsességhez. Miközben elbeszéli az elsődleges metaforikus konstrukció leplezésének történetét, a szöveg újra csak megnevezni kénytelen, s ezáltal újratermeli a trópusokat, csak éppen eggyel „magasabb” szinten. Ez a referencialitás, olvasás lehetetlenségét szükségszerűen képekben elbeszélő történet az allegória, amely ekképpen mindig az ön-olvasás lehetetlenségéről szól: „Az allegorikus elbeszélések az olvasás kudarcának történetét mondják el, míg a tropologikus elbeszélések ... a megnevezés kudarcáról szólnak. A különbség csak fokozati, és az allegória nem törli ki a képet” (205). Minden irodalmi szöveg efféle allegóriaként való ér-

telmezése némileg kiürítheti a fogalom alkalmazhatóságát, mindazonáltal *Az éjjél gyermekei*, ez a mértéktelenül figuratív és mértéktelenül önreflexív elbeszélés, mintha csak az egymást (vagyis egymás olvashatatlanságát) olvasó képrendszerek egymásra halmozásában vélné felfedezni a jelentésséghez vezető utat. A regény metonimikussága, amely értelmezi, olvassa az önmaguk súlya alatt összeroskadó metaforikus rendszereket, épp azt az időbeliséget csempészi vissza, amelyet az allegória, ez a metonimikusságra rátelepedett metaforikusság, elfelejteni, eltakarni próbál, ám amelyre, mint allegória (metatrópus) mégis önmaga hívja fel a figyelmet.<sup>7</sup>

A kérdés: átvészselheti-e a szöveg autoritása a történetességből, egymásutániságból adódó metonimikusság bomlasztó hatását? Megmaradhat-e totalizáló konstrukciónak, magába olvasztva a véletlenszerű érintkezésen alapuló metonimikusságot?

*Az éjjél gyermekei* kísérletet tesz erre. A metonimikusság átmetaforizálására már láttunk példát, az alapvetően metonimikus folyamatok („átszivárgás”) jelképesítésekor. Jó példa erre a stratégiára a „Leccsapolás és sivatag” fejezet kezdete. A család Bombayba való visszatérését (itt lesz a leccsapolás, Szalím kiűzetése önmagából) egy távirat előzte meg, amely Bombayban maradt apja betegségéről értesítette őket. Az üzenet tartalma helyett Szalím Szinai magát a táviratot teszi felelőssé a későbbi szerencsétlenségért. A metonimikus *kapcsolat*; eszköz, a távirat, metaforizálódik, és bekapcsolódik a tipologikusság rendszerébe — sőt, irányító metaforává változik: az eseményeket „egyetlen egyesítő hatalom vezérelte. A távközlésre gondolok...Táviratok és táviratok után telefonok hordozták a végzetem” (462). Szalím Szinai könyve azonban ennél is többet akar: kísérletet tesz az egész regényvilág metonimikus totalizálására.

Ennek egyetlen módja van: a történet és az egész regényvilág mágikus egységbe olvasztása. Szalím olyan világot alkot, amelyben minden egymásutániság törvényszerű, amelyben minden érintkezés, egymásutániság és térbeli egymásmellettség mágikus kauzali-

<sup>7</sup> Lásd Joel Fineman 44; Paul de Man, „The Rhetoric of Temporality,” *Blindness and Insight* (London: Methuen, 1983) 206–7: Az „allegória elsősorban az önmaga eredetétől elválasztó távolságot jelöli, és lemondva az egybeesés nosztalgikus vágyáról, önmaga nyelvét ennek az időbeli különbségnek az ürességében alapítja meg.” (207) Hasonlóképpen az időbeliséget, az elmúlásra, halálra való előzetes emlékezést tekinti az allegória meghatározó jegyének Walter Benjamin is. *A német szomorújáték eredete*, ford. Rajnai László, *Angelus Novus* (Budapest: Magyar Helikon, 1980) 191–482.

tásként működik. A telefonoknak és a táviratoknak mágikus tartalma van; a két személy, két dolog közötti közegre tevődik át a kapcsolat jelentésségének terhe. Ebben az értelemben is ősjelent Ádam Aziz udvarlása a lyukas lepedőn keresztül: a kettejük között feszülő lepedő (a kapcsolat, az érintkezés közege) válik az egész szöveg egyik legfontosabb szervező motívumává, a jelentésadás mágikus garanciájává. A szerelem helyett a lepedőt szentelik meg és rejtik el egy lezárt bőröndbe. A szöveg figurativitásának egyik legfigyelemreméltóbb sajátossága ez az érintkezési mágián alapuló metonimikusság. Alia néni sunyi rosszindulatáért nem ő maga a felelős, vagy a gyűlölete, hanem „konyhaművészeti boszorkánysága” (520), „az étkek érzelmekkel való telítése” (517), illetve húga gyermekeinek (Szalímnak és Dzsamílának) készített ruhái, amelyekbe „beleöltögette keserű vénlányepéjét” (243); „eleinte a keserűség bébiruháit, majd a neheztelés kezelábasait hordtuk; a féltékenység keményítőjétől merev rövidnadrágokban nőtem fel” (243–4). Ugyanígy — és ugyanilyen hatékonyan — főzi bele az ételekbe érzelmeit Mary Pereira és a Nagyasszony is: „Amina ... érezni kezdte a mások eledelének belészivárgó érzelmeit; ... a Nagyasszony eledelei egyfajta dühvel töltötték el Aminát” (218). Általánosságban az történik, hogy ha két szereplő között valamilyen kapcsolat van, a *köztük* található egész közeg átítatódik ezzel a kapcsolattal, amely aztán valamiben, valamely a közeghez tartozó, azaz érintkező külső dologban (lepedő, étel, ruha stb.) *testet ölt*, és végül ez által a dolog által neveztetik meg.

A metonimikusság mágiává változtatásának legszemléletesebb esete a „Revelációk” című fejezetben található. Miközben az egész család Szalímék házában gyülekezik, hogy negyven napig közös bezártságban gyászolják Szalím nagybátyját, a szomszédos házakat (vagyis a gyermekkor világának díszleteit) éppen lebontják. A lokalizált világvége (a bontás) kézzelfogható következménye a por: Szalím elbeszélésében a negyven nap összes érzelmi viharáért, a családi nagyjelenetekért az egész teret betöltő, mindenkibe belészivárgó por a felelős.

Negyven napon át ostromolt bennünket a por; beszivárgott a nedves törülközők alatt, amelyekkel körülbástyáztuk az ablakot, por szökött be a házba minden újonnan érkező részvéltátogatóval, átszivárgott még a falakon is, és főmátlan látomásként lebegett a levegőben, eltompította a hagyományosan kötelező jajveszékést meg a gyászoló atyafiság

hangjait; a Methwold-birtok maradványai rátelepedtek nagyanyámra, és nagyanyámban csak gyűlt a méreg; a Pulcinella-képű Zulfikár tábornok hegyes orrát addig ingerelték, míg rá nem tüsszentett a saját állára. A por szellemködében időnként megképzettek a múlt formái. (423)

A por által kiváltott eseményeket, jeleneteket a Nagyasszony kezdi, talán azért, mert „ő nyújtotta a por számára a legnagyobb támadási felületet” (423); a por az, ami felpaprikázza dühét, amelyet a gyász látható jeleit egyáltalán nem mutató menyé iránt érez; és természetesen a por miatt kezdődik el végre Pia Aziz látványos, könnyteli özvegyi gyásza: „A portól eltüsszentette magát; a tüsszentés könnyet csalt a szemébe; és a könnyek, ha már egyszer kibuggyantak, meg sem álltak, és így kaptuk meg a várva várt előadást, mert Pia könnyei úgy ömlöttek, mint a Flora szökőkút vize, nem tudott ellenállni a tulajdon tehetségének” (425). A por metamorfikus hatása lassanként mindenkire kiterjed:

Ama negyven nap alatt mindnyájunkat megváltoztatott a por; Ahmed Szinai rekedt lett és goromba, nem volt hajlandó elüldögélni a rokonságával; ... Zulfikár tábornokot és Emeraldot a por arra ösztökelte, hogy folyvást a naptárt meg a repülőgépmenetrendeket nézegessék, ... Musztafa Aziz bajusza, amely megérkeztekor vikszosan, büszkén meredezett, már régóta szomorúan csüngött a por leverő hatására. (426–7)

A por — egyszerűen azért, mert *ott van*, mert része a jelenetnek, magára veszi az összes lejátszódó esemény elkerülhetetlenségének, jelentésségének terhét (és az egész jelenetsort kauzális kapcsolatba hozza a Methwold-birtok pusztulásával): a metonímia a felelősségát ruházás mágikus erejű trópusává válik. A metonimikus logika, miközben értelmezi, olvassa, megkérdőjelezi a metaforikus megnevezések és totalizációk sorát, metonimikus mágiává spiritualizálódva maga is a jelentésadás, a kohézió eszközeként működik. A metonimikus mágia ugyanakkor a szubjektum és a jelentés másféle, a metaforikus logikáétól eltérő kapcsolatát sugallja. Az elbeszélőnek itt nemcsak „felülről,” retorikai szinten kell beavatkoznia az elbeszélésbe, hogy autoritását megerősítse — illetve retorikai beavatkozása itt a regényvilágba, a történetbe való radikális beavatkozással is jár. Míg a metaforikus totalizáció az értelmezés folyamatában, megfejtve és megfejtettségében válik a jelentésadás eszközévé, és bizonyos mértékig leválasztható az elbeszélte történetről, a metonimikus mágia beépítése azt feltételezi (illetve a retorika erejével azt az érzést hivatott keltetni), hogy a történetben már eleve működik a mágikus kau-

zalizás — vagyis, az elbeszelt események valóságosságától függetlenül, természetfölötti elemet iktat be a történetbe.

A metonimikusság tehát, amellet, hogy megingatja a metaforikus totalizáció stabilitását és autoritását, másrészt (a természetfölöttség bevonásának árán) a regényvilág abszolút kohéziójának letéteményesévé válik; Szalím elbeszélése mitikus regényvilágot teremt, amennyiben ebben a világban a tipologikusság, de elsősorban a mágikus kauzalitás, az *átszívárgás* révén minden mindennel kapcsolatban van: a világ bármely (fizikai vagy spirituális) elemének megváltoztatása átszívárogthat, a kapcsolódások rendszerén keresztül, a világ bármely másik elemébe. Ebben a világban nincsenek jelentéktelen események, mert minden az *egészet* befolyásolhatja; nincsenek ok, következmény és *tét nélküli* tettek. Szalím Szinainak épp a legabszurdabb, legértelmetlenebb események körül kell legszorosabbra vonnia az oksági és jelentéshálót: a család pusztulását például apokalipszisként és önmaga megtisztulásának feltételeként, több metaforikus és metonimikus lánc logikus végeredményeként kell elmesélnie, hogy elbeszélése jelentésszerű maradjon. A többszörös jelentésadás értelme: a család pusztulása, hiszen az egész eddigi történet erre a pontra mutat, egyszerre volt szükségszerű és univerzális jelentőségű.

A mágikus kauzalitást Borges egy esszéjében az elbeszélő művészet általános sajátosságának nevezte.<sup>8</sup> Az elbeszélő műveknek eszerint van egy „nyilvánvaló” cselekményük, és egy másik, „titokzatos, hibátlan” (49), amelyre csak a mű végén derül fény. A nem pszichologizáló, nem a realizmus poétikáján alapuló szövegekben, írja Borges, az okságnak egy ősi atavisztikus változata működik: a mágia, amely „az oksági viszony betetőzése vagy épp agyrémmé válása, de nem az ellentéte” (51–2). „Ugyanez a veszedelmes harmónia, ez az őrjítő szükségszerűség kormányozza a regényt is ... Az a gyanú, hogy egy rettegett esemény merő említésre is bekövetkezhet, indokolatlannak vagy fölöslegesnek látszik a való világ ázsiai zűrzavarában: nem így a regényben, amely szükségszerűen a sejtések, visszhangok és hasonlóságok rendszere. Egy gonddal megírt elbeszélésben minden epizód utólagos kisugárzású” (52). Ha minden elbeszélő műre nem is feltétlenül érvényesek Borges szavai, a mágia Rushdie regényében mindenképpen az egymásutániség jeletésszerű

<sup>8</sup> Jorge Luís Borges, „Az elbeszélő művészet és a mágia,” ford. Scholz László, *Az idő újabb cáfolata* (Budapest: Gondolat, 1987) 46–53.

tételének trópusaként működik; és ha a „mágikus realizmus” kifejezésnek, amelyet Rushdie regényeire olyan gyakran alkalmaznak, van valami értelme, akkor éppen ez az. A mágikus kauzalitás Szalím Szinai számára hiperbolikus kísérlet az esetlegesség, értelmetlenség száműzésére. Hiperbolikus tökéletességében „távolról az Úrra emlékeztet, akinek számára a véletlen fogalma teljességgel értelmetlen.”<sup>9</sup> Szent könyve Írás akar lenni: „abszolút értékű szöveg, melyben a véletlen szerepe nullára tehető” (Borges 39).

## 6. Trópusok: szinekdoché

*Az éjfél gyermekeiben* a metaforikusság és a metonimikusság egyszerre uralkodik; úgy is mondhatnánk, hogy egyik sem uralkodik igazán, hiszen a kétféle logika egymás ellen és egymást támogatva működik. Mindkettő egyszerre hivatkozott „mestertrópus” és a másikat olvasó allegorikus metatrópus is. A szöveg, kohéziójának végső biztosítékát keresve, ide-oda billegve tétovázik a kétféle logika között. A metaforikusság és a metonimikusság, az abszolút kohézió és a széttöredezés között habozó szöveget olvasva csábítónak látszik, hogy afféle titkos mestertrópusot fedezzünk fel, amely a metafora és a metonímia között volna, amely valahogy épp a szöveg helyének adna így helyet és nevet, s amely épp a totalizálásról és a részekre szakadásról beszélő trópus volna.

A szinekdochét többnyire a metonímia egyik típusának tekintik, ugyanakkor azonban a rész-egész viszonyban jóval több az emblematikusság, és jóval kisebbnek tűnik a véletlenszerű érintkezés szerepe, mint a metonímiában. Paul de Man szerint a szinekdoché, amely metaforának is tekinthető, „egyike azoknak a határtrópusoknak, amelyek a metafora és metonímia közötti zónát alkotják, és ez, térbeliségénél fogva, egy totalizáló szintézis illúzióját teremti meg” (AR, 63j). *Az éjfél gyermekeiben* a totalizálás illúziójának megteremtése helyett a szinekdoché-logika a totalizálás illúziójáról beszél, a totalizáló rendszereket olvasva és kommentálva. A metaforikus és metonimikus totalizálás mélyén is feltárja a szinekdochikus jelleget, az emlékezve írás munkájának vezérlő logikáját, a mindent egybefoglalás és a jelentésadás párhuzamos, egymással problematikusán együtt élő vágyait.

<sup>9</sup> Borges, „A Kabbala védelmében,” *Az idő újabb cáfolata* 38.

A metonimikus totalizálás mindent egybegyűjt, egymás mellé tesz, és a felhalmozott dolgok egymásmellettiségén keresztül próbálja elfelejteni a világot. Ennek a folyamatnak a regény két belső (parodisztikus) modelljét is tartalmazza. Nadir Khán régi barátja volt az a festő, „akinek a vásznai — az élet egészét akarván beléjük sűríteni — egyre nagyobbak és nagyobbak lettek. 'Szépen vagyunk — mondta a festő, mielőtt öngyilkos lett —, miniatúrafestő akartam lenni, és tessék, elefantiázist kaptam!' ” (74). A másik parodisztikus példa Lifáfá Dász kukucskadoboza:

A dugdugi-dobos emberek India-szerte ezt kiáltják: „Dilli dekho,” lássátok Delhit! Lifáfá Dász azonban, Delhi-ben lévén, módosította a szöveget. Lássátok a világot, lássátok mindent! A hiperbolikus formula egy idő után a hatalmába kerítette, s ígérte, hogy az egész világot megmutassa, egyre több képes levelezőlapot zsúfol a ládájába. (És ez Nadir Khán barátját, a festőt juttatja eszembe: indiai betegség lenne ez a készítés arra, hogy felöleljük a valóság teljes körét? S ami még rosszabb: én is megkaptam volna a kórt? (116)

A metaforikus totalizálás példáit már láttuk az előzőekben; itt csak annyit szükséges megemlíteni, hogy a regényvilág egyes részeinek jelentést adó, az egyes fejezetek anyagát maga köré gyűjtő, azt besugárzó metaforikus tárgyak vagy jelenségek (köpöcsésze, kígyók és létrák, stb.) szinekdochikus logikát is követnek: az a jelkép, amely metaforikus jelentéssel látja el környezetét, soha nem kívülről, utólag bekerült valami. Mindig az adott, újraképzelt világ-szakash *része*, amely az emlékezés-írás során, a jelentésadás folyamatában válik szimbolikussá. A rész-egész logikával átszőtt, titkon azon alapuló metaforizálás, mint Rushdie egyik esszéjében írja, egész írói módszerének (amelyet a „száműzetés esztétikájának” nevezhetnénk) logikáját is szolgáltatja:

természetesen nem rendelkezem tökéletes emlékezettel, és éppen az emlékek *részlegessége*, *töredékessége* volt az, ami akkor felidéző erővel látta el őket. Az emlékezet-*szilánkok* nagyobb fontosságú, erősebb rezonanciát kaptak, épp azért, mert *maradványok* voltak; a *széttöredezett-ség* miatt a triviális dolgok szimbólumnak tűnnek, és ami hétköznapi, numinózus vonásokkal telítődik ... (kiemelés tőlem — BT)<sup>10</sup>

A szinekdochikus képalkotás jónéhány kulcsjelenetet ural; a legfontosabb azonban minden bizonnyal az az epizód, amikor a még gyermek Szalím Szinai anyja után szökik és meglesi őt, amint plátói

<sup>10</sup> Salman Rushdie, „Imaginary Homelands,” *Imaginary Homelands* (London: Granta — Penguin, 1992) 11–2.



szerelmével randevúzik a Pioneer kávéházban. Az ablakon át kukucskáló Szalím ezt látja:

Most azonban kezek kerülnek a keretbe — először Nadír Kászim két keze, melyek hajdani poétikus lágysága mostanára elége megkérgesedett; gyertyalángként rebbenő kezek, előrekúsznak, visszahőkölnek a viaszosvászon borításon; aztán két női kéz, koromfeketén, egyre előrébb merészkedve, mint két kecses pók; a kezek felröppennek, elválnak a viaszvászonától, ott lebegnek a három ötös felett, s végtelenül furcsa táncba kezdenek ... és lábak az asztal alatt, és arcok fölötte, egymáshoz közeledő lábak, gyöngéden egymás felé nyomuló két arc... (339–40)

A bekezdés figurativitásának forrása kétszeresen is a tiltottság, az elbeszélhetetlenség, hiszen egyrészt a kapcsolat tilos jellege szimbolikussá teszi az érintés imitációjának gesztusait, másrészt Szalím Szinai a leskelődés által tiltott tudásra tesz szert: amit lát, azt valami elmondhatatlanul nagy szörnyűség részletének, még épp elmondható töredékének gondolja.

A lyukas lepedő-jelenet ebben a tekintetben is ősjelenetnek tekinthető: Ádam Aziz minden alkalommal a nyíláson át látható testrészről „építi fel,” képzeli el Naszím Gháni egész testét. A vágy éppen úgy működik, mint Szalím írói-emlékező logikája: minden orvosi vizsgálatot, miként minden egyes fejezetet, az „egész” egy-egy darab alapján történő rekonstrukciójaként, megalkotásaként olvashatunk. *Az éjféli gyermekei* ilyen szinekdochikus, archeológiai totalizálások sorozata, amelyben a rész olyan egészt jelképez, amely láthatatlan, kimondhatatlan, tiltott — ezért csak képzeletben alkotható meg és figuratív nyelven beszélhető el; az *egészt*, amelyet a *résznek* kellene jelképeznie, a *rész* teremti meg. A vágy szinekdochikus működésének kitűnő példája az ősjelenet (lepedő nélküli) inverze, vagy talán megismétlése. Szalím édesanyja úgy próbálja megszeretni a férjét, hogy gondolatban részeire bontja.

Így aztán, munkára fogva törődőképességét, nevelni kezdte magát a férje iránti szerelemre. S tette ezt oly módon, hogy képzeletben fölparcellázta a férjét, testileg-lelkileg alkotórészeire szedte széjjel, fölosztotta ajkakra, beszédfordulatokra, előítéletekre, és így tovább ... röviden: szülei lyukas lepedője őt is megbabonázta; eltökélte, hogy részletekben fogja megszeretni a férjét.

Mindennap más részletét választotta ki Ahmed Szinainak, s egész lényével erre a darabkára összpontosított, míg teljesen meg nem ismerte, míg meg nem érezte, hogy kedvelni, majd érzéssel szeretni kezdi. (104–5)

Amina Szinai mintegy odaképzeli önmaga és férje közé a lepedőt, hogy a szinekdochikus vágy segítségével újraalkossa férjét. Az erőfeszítés mágikus hatással van a férfira, aki „ezen aprólékos és fáradtságos varázslat hatására... hasonlónak lett egy férfihoz, akit soha nem látott” (106): vagyis fizikai metamorfózison megy keresztül: egyre jobban emlékeztet Nadir Khánra, Amina első férjére. A művellet célja, hogy Amina a létező világ egy darabját, a szinekdochikus logika segítségével, úgy képzelje újra, hogy az hasonlónak legyen a vágyott, tiltott, kimondhatatlan dologhoz vagy lényhez. Szalím Szinai, ha úgy tetszik, ugyanígy a lyukas lepedő emlékét használja a tiltott, vágyott múlt újraképzeléséhez, a töredékesség (lyukasság) hátrányát a szinekdochikus totalizálás varázseszközévé változtatva. „Arra ítéltetve egy lyukas lepedő által, hogy fragmentumokban éljem az életet — írtam és olvastam föl —, a nagyapámnál mégis jobban jártam, mert Ádam Aziz a lepedő áldozata, én viszont az ura lettem — és most Padmá az, aki a varázsa alá került” (189).

Szalím Szinai itt az egész szöveg allegorikus szerkezetének kulcskérdését veti föl: az eredet, a középpont, a transzcendentális jelölt, a jelentésadó autoritás kérdését. Az időbeliségbe beékelődött metaforikus jelentésláncot a metonimikusság olvassa és kikezdi, ám mágiaként metaforizálva támogatja is; mindkettőt olvassa, a jelentésadás történeteként, a szinekdochikus struktúra, amely azonban újra csak bevonódik a metaforikus jelentésadás játékába. Az allegorikus konstrukció, önmaga időbe vetettségének, az őt megalapozó hiánynak, hiányzó (hiányként metaforizálható) eredetének eltakarásán fáradozva újabb és újabb metaforikus szerkezeteket halmoz fel, mindegyre azt a metaforát keresve, amely végre megnevezné a „másikat”; Szalím Szinai szövegében a „másik” az allegória eltakart eredete, a jelentésadó szubjektum nem-azonossága, amely természetesen megnevezhetetlen, s mint megnevezhetetlen, az allegória transzcendentális, örökösen eltolódó jelöltjévé, szakrális (szakralizált) szintjévé válik. A jelentés, az igazság ebben az allegorikus folyamatban az újraképzelt világ (történelem) és a jelentésadó elbeszélő közé, vagyis a figurativitás területére helyeződik át. A szöveg öndekonstruálást folytat,

ám ez az önrombolás végtelenül eltolódik az egymást követő retorikai átfordulásokban, melyek, ugyanannak a képnek vég nélküli ismétlése révén, az önrombolást felfüggesztve tartják az igazság és az igazság halála között. Az azonnali összeomlás fenyegetése, amely trópusként je-

lenti be önmagát, így ennek a fenyegetésnek az állandó ismétlése lesz. Mivel az ismétlés időbeli esemény, szekvenciálisan elbeszélhető, az azonban, amit elbeszél, *a történet tárgya*, maga is csak trópus. Egy nem referenciális, repetitív szöveg egy szó szerinti értelemben destruktív, ám nem tragikus nyelvi esemény történetét beszéli el. Ezt a retorikai beszédmódot ... ironikus allegóriának nevezhetnénk. (AR, 115–6)

## 7. Írás

A történelem által szétromcsolt Szalím Szinai önmaga fokozatos szétromcsolásának történetét allegóriaként, önmaga kohéziójának vágya által jelentéssé tett, az abszolút jelentés és jelenlét lehetőségét mindegyre felvető szöveggé, a jelentésnyerés történeteként beszéli el. Az allegória megnevezhetetlen autoritásának *helyét* — megismételve a kapcsolat, az érintkezés mágikus folyamattá való változtatásának aktusát — elbeszélésének *közegében*, az *írásban* reméli visszanyerni. Önmaga jelenlétét mint az allegória megnevezhetetlen középpontját, az írásban megalkotott retorikai pozíciót alkotja újra.<sup>11</sup>

Szalím Szinai paradox módon éppen az írást, azt a helyet, amelyet a dekonstrukció a jelenlétvesztés színterének tekint, kísérli meg a jelenlét visszanyerésének terévé tenni. Derrida írja, hogy van az írásnak egy olyan típusa, amelyben „az akarat megkísérli fenntartani magát a nyomon (*trace*) belül, megkísérli, hogy a nyomon belül váljon felismerhetővé, s hogy ott alkossa újra önmaga jelenlétét.”<sup>12</sup> Azzal a metaforával élve, amelyet Derrida és Szalím Szinai is az írás közvetett megnevezésére használnak, az írás éppen olyan kétértelműen működik, mint a kígyóméreg, amely általában halálos ugyan, de egyes esetekben — mint Szalím gyógyulásakor — éppen a nemlétből való visszatérés mágikus eszköze lehet. Az én visszanyerése az írásban azonban csakis egy fontos áthelyezés által valósítható meg — és itt válik nyilvánvalóvá az egymást olvasó figuratív rendszerek legfontosabb szerepe: a regényvilág átretorizálása, figurativitása megfajtagondó, értelmezendő térré alakítja a regényvilágot,

<sup>11</sup> „Ahelyett — írja Vincent B. Leitch —, hogy a középpontot konkrét helyként vagy helyszíneként képzeljük el, tekinthetjük úgy is, mint a rendszer által létrehozott funkciót, amelynek célja a rendszer irányítása és egyensúlyban tartása, és amelynek története egymást helyettesítő jelek sorából áll.” Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism* (London: Hutchinson, 1983) 36.

<sup>12</sup> Jacques Derrida, *Writing and Difference*, ford. Alan Bass (London: Routledge, 1990) 265.

s ekként „az autoritás áthelyeződik a tapasztalásból az értelmezésbe” (de Man, AR 174). A végtelen hermeneutikai folyamat révén „az én teljes jelentéktelenségét, semmisségét átalakítja egy új jelentés-központra” (uo.). Egy olyan — fiktív — középponttá, amelynek vég nélküli feladata, hogy önmaga semmisségét (autoritásának pusztán retorikai-figuratív eredetét) újabb és újabb jelentésburjánzással takarja el, miközben látszólag éppenséggel a megnevezés szándéka vezérli. A fikció elképzelt „tartalmát” a szöveg ekképpen „az olvasó által végrehajtott értelmezői gesztusokká alakítja át” (de Man, AR 76). A totalizáló szándék, a jelentésadás-mánia mintegy átruházódik az olvasóra, és az eredet eltakarása, a referencialitásról való megfélemlítés fölötti *bűntudat*<sup>13</sup> felolvad az olvasó által végrehajtott totalizáló gesztusokban.

Nem véletlen, hogy a történet egyetlen olyan eseménye, amelylyel kapcsolatban Szalím Szinai (joggal) tartós bűntudatot érez, éppen az íráshoz kapcsolódik. Hogy anyját rábírja „hűtlenkedésének” befejezésére, Szalím rémítő példát statuál. Újságcímek betűiből névtelen levelet szerkeszt, amelyben a szomszéd villában lakó Szabarmati parancsnokot arra figyelmezteti, hogy felesége felszarvazza. A levél hatásosnak bizonyul: a parancsnok a Szalím által megjelölt időben rajtakapja a nejét, akit súlyosan megsebesít, a csábítót pedig lepuffantja. Szalím tervének végrehajtásához épp az írásban rejlő nem-jelenlét, anonimitás lehetőségét használja ki. Az írás, amely ebben a jelenetben is kígyóméregként metaforizálódik („kígyóbölcsességgel zsebrevágtam, mintha csak a méregzacskómat, a vészterhes dokumentumot” — 405), itt éppen az elrejtőzést szolgálja. A történetnek ironikus módon éppen ez az elrejtettségre épülő epizód az egyetlen pontja, amikor Szalím valóban *aktívan* befolyásolja az eseményeket: „közelében sem voltam a tetthelynek” (406).

## 8. Apokrif

Az egész allegorikus konstrukció bűntudatának forrása ennek épp az ellenkezője: Szalím Szinai nem-jelenlétének rögeszmés eltakarása és metaforizált jelentésadó középontként való előtárása.

<sup>13</sup> Az allegória bűntudatosságáról lásd Fineman: „a mélyen öntudatos irodalmi szövegek végül is felismerik felelősségüket azért a hiányért, amelyen irodalmiságuk alapul; ... amikor ez megtörténik, ez a felelősség maga is bűnként tematizálódik” (49).

A szöveg a szubjektum hiányának eltakarását az allegória szent má-sikjának tiltottságává, megnevezhetetlenségévé változtatja.

*Az éjféli gyermekei* olyan apokrif szöveg, amely önmagá-ból, önmaga retorikai és figuratív stratégiáiból akarja létrehozni ön-maga szakrális garanciáját. A szöveg retorikai atmoszférájának a vállalkozás lehetetlensége és grandiózussága miatt nemcsak a bűntudat a meghatározója: az önmaga lehetetlenségét jelentés-rö-geszmével elborító szöveg másik fő sajátossága a *pátosz*. Ami a szö-vegben *jelen van*, amit a szöveg valóban megteremt, az a vágy, a je-lentés, jelenlét, önazonosság utáni vágy, és a rögeszmés elbeszélés-ben „a vágy jelentése helyettesíti az önazonosság hiányát” (de Man, AR 198): „minél fantasztikusabb módon fiktív a szöveg, annál in-kább önnön pátoszának ábrázolásává válik” (198–9).

A retorikai pátosz forrása nemcsak a szöveg burjánzó figurativi-tásában megnyilvánuló jelentésakarás: a szent szöveggé való válto-zás kísérletének másik oldala a szöveg *performatív* jellege. A szö-veg, referencialitás helyett, létre kívánja hozni önmaga hiányzó transzcendens autoritását, és ennek a retorikailag megalkotott auto-ritásnak a védelmében *világra hozni* azt a világot, amelynek kö-zéppontja valóban Szalím Szinai. A vágyott belső teljesség „eljátszá-sára” szemléletes példák a már említett *ismétlések*, amelyekben a szöveg önmagának való elégségességét bizonygatja. A referenci-alitás elfeledésének, a performativitásnak csúcsai azonban aligha-nem az előzetes összefoglalók (Szalím Szinai „a mozielőzetesek va-rázsáról” beszél — 542): ezekben az elbeszélés rejtélyes utalások tömegével előrejelzi, megjósolja az eseményeket; a tipologikusság logikája szerint ezek a jóslatok olyan ismétlések, amelyek még meg nem történt dolgokat ismételnék meg.

Hátra van még a villamos árnyékszék, hátra egy trópusi esőerdő; egy ko-ponyapiramis az üres velőscsontokkal borított mezőn; lesznek itt még iz-galmas menekülések, és egy üvöltő minaret! Sok mindent kell még mesél-nem, Padmá: várnak még rám megpróbáltatások — a láthatatlanság kosa-rában, meg egy másik mecset árnyékában; várd ki Résám bíbí balsejtelme-it, várd ki boszorka-Párvasi ajakbiggyesztését. Lesz itt még apaság is, és lesz árulás, és persze óhatatlanul eljön az Özvegy, aki majd az orrom lecsapo-lását egy alanti kiszikkasztás végső gyalázatával tetézi meg... (542–3)

A mozielőzetesek: *orákulumok*, titokzatos jóslatok, amelyek a szö-veg hátralévő részeit valóban performatívvá teszik. A bekövetkező események az orákulum rébuszainak megfejtései, feltárásiok, reve-lációk: így válik a szöveg — a szó feltárás értelmében legalábbis —

valóban apokaliptikussá. Ennek az írásnak az elején már elmondtam, hogy *Az éjjél gyermekei* olyan allegória, amely önmagából termeli ki szent pre-textusát (itt újra fölbukkan a bűntudat és a pátosz motívuma is): olyan pre-textust tekint szentnek, abszolútnak, amely önmaga: önmagával akarja legitimálni saját legitimitását. Az autoritás így, bár „külső megnevezhetetlenként” tételeződik, nem lehet más, csak „belső megnevezhetetlen.” Maureen Quilligan írja, hogy „amikor a pre-textus autoritása kérdésessé válik, ironikus allegóriák születnek, amelyek nemcsak az isteni autoritás e világon belüli olvashatóságát kérdőjelezik meg, de magának az autoritásnak a létezését is” (99). *Az éjjél gyermekei* leginkább allegorikus, jelentéstől legzsúfoltabb részei, ha figurativitásuk pályáit végigjárjuk, az allegorikus jelentésadás megnevezni akart és eltakart eredete, a hiány, a nem-jelenlét felé mutatnak — például a halász mutatoujjának parabolája (189–92), Ádam Aziz imája, az éjjél gyermekeinek klubja, vagy a „Revelációk” című fejezet, amely már címével is a szent könyv reprodukálására utal: a fejezetben leírt revelációk hamis, tévedésen alapuló feltárulások, amelyek ugyanakkor végső soron az igazsághoz, Szalím nem-azonosságának feltárulásához vezetnek: „Istennek neveztek valakit, aki nem volt Isten; kísértetnek néztek valakit, aki nem volt kísértet; és egy harmadik valaki fölfedezte, hogy noha Szalím Szinainak hívják, nem a szülei fia” (437). A szubjektum mint jelentésadó középpont kérdésénél a regény legelején felfedezett kértélműség („if I am to end up meaning something”) körkörösséggé válik. A középpont álma mint a jelentésadás álma: Szalím Szinai az abszolút autoritásnak, az allegória mozdulatlan, a megnevezés játékában részt nem vevő középpontjának a retorikai pozíciójából ír; eleve *rendelkezik a jelentéssel*. Ugyanakkor az elbeszélés célja, hogy Szalím Szinai, mint a történet főhőse, *jelentéssel rendelkezzen*, vagyis azon fáradozik, hogy megteremtse a megszületéséhez, jelentésadó státuszához eleve nélkülözhetetlen legitimációt: azt hozza létre írás közben és az írás által, ami az írásnak feltétele. Ez az önmagából táplálkozó autoritás, önazonosság mindig csak figuratív lehet: önmaga választja el magát vágyának tárgyától. Szalím Szinai akkor legitimálódik, amikor a számára legfontosabb dolog tiltottá válik számára. Fiktív önazonosságának megdönthetetlen bizonyítéka éppen az, hogy Dzsamíla iránti szerelme vérfertőzőnek nevezetik, mert a hagyomány, név és szokás által megpecsételt azonosság (vagyis éppen az, amire Szalím vágyik) erősebbnek bizonyul, mint saját,

eredeti nem-azonossága. Legitimálásának (befogadásának) pillanata egyben a száműzetés pillanata is.

## 9. Mágia

*Az éjféli gyermekei* ironikus allegória (a de Man-i és a quilligani értelemben is), amely önmaga lehetetlenségét meséli el, de *nyelvi eseményként*, s így megőrzi egy másik nyelvi esemény, a szentség, az abszolút jelentés kimondhatóságának lehetőségét. A jelentésadás lehetetlenségét elbeszélő történetben, épp a történet elmesélése által, a jelentés visszanyerését reméli; a jelentésadó szubjektum pedig a jelenlét visszanyerését várja az írás jelentésvesztő helyszínén. Ehhez bízni kell abban, hogy a nyelv belülről, önmagából termelheti ki a szentséget — ha másképpen nem, úgy, mint a kimondhatatlan textuálisan létrehozott *belyét*. Mint Maureen Quilligan írja: „az allegória mindig feltételez a nyelvben egy legalábbis potenciálisan létező szakralizáló erőt” (156).

Ha önmaga lehetetlenségének elbeszélése során mégis elérni reméli az előbbi célokat, Szalím Szinai szövegének mágikus szövegnek kell lennie. Ha a metonimikusan összekapcsolt metaforikus totalizációk az allegória mozgása, történetessége folytán vezetnek valahová, ha a szerkezet által mindegyre beígért és odébbtolt feltárulás valóban bekövetkezik, akkor ez csakis a nyelvről szóló feltárásként lehetséges. Az utolsó fejezetben megtörténik a megnevezés: a nyelv neveztetik meg, mint önmaga számára megnevezhetetlen, titokzatos, mágikus létező, dolog (Quilligan szerint az allegorikus elbeszélés mindig „a nyelvnek valami majdnem fizikai jelenlétként való felfogásából” ered — 156). A regénynek egyetlen esélye arra, hogy önmagán kívül alapozza meg autoritását, hogy a trópusok játékán kívülre kerüljön, nem más, mint ha valóban performatív, a világba beavatkozó nyelvként: mágikus formulaként működik.

A történet tele van olyan nyelvdarabkákkal, amelyek varázsigeként kívánnak működni; ilyenek a névadások, átnevezések (Ahmed Szinai új nevet ad feleségének, aki ettől fogva Mumtáz helyett Amina); a legfontosabb nevek, a névmágia működése miatt, kimondhatatlanok: Szalím hűgának nagyon sokáig nem is tudjuk az igazi nevét, csak a családi becenevét (Rézmajom), s amikor Emerald szájából először halljuk a Dzsamíla nevet, a kimondás aktusa metamorfózist indít el: „Smaragd-hiány nagynéném ezzel a fölszólí-

tással indította meg (szándékolatlanul) azt a folyamatot, amelynek során a húgom majomból énekesnővé vedlett át” (458). Innentől válik Dzsamíla nővé, szerethető, de szerethetetlen, tiltott nővé Szalím számára. Az elbeszélés szintjén a tiltott név Mary Pereiráé, aki a csecsemők névcédulájának kicserélésével Szalím nem-azonosságának szülőanyjává lett; a történetmondás jelenében pedig ő az, aki végleg elfoglalja Szalím életében a mindig üres anya-szerepet (az apokalipszis pillanatában anya alakúvá vált lyukat). Ő az, „akit nem szabad megneveznem” (328); „Valaki, egy nő, aggodalmasan beszél, idő előtt próbál befurakodni történetembe, de hasztalan” (326). A neveknek gyakran sorsformáló, mágikus szerepe van (például Sahíd Dár története — 552); ugyanakkor azonban a név, amely a személyiség egységének mágikus erejű bizonyítéka és fenntartója, éppenséggel (Szalím esetében, aki nem is a saját nevét viseli) az elbizonytalanodás, jelenlétvesztés színhelye is lehet. Csak elég mélyen kell beleásni a név etimológiájába, hogy a jelentésadó szubjektum teljessége helyett az ürességet, a hiányt nevezze meg: „Nevünkben benne a végzetünk; olyan országban élve, ahol a nevek nem veszítették el jelentőségüket, mint a nyugati világban, mi bizony áldozatai is vagyunk a nevünknek... [itt következik saját nevének etimologizálása] ...ámde végezetül, ha megfeledekünk Ibn Színáról és ha lenyugodott a Hold; ha a kígyók megbújnak és véget érnek a revelációk: Szinai a sivatag neve — a kopárságé, termékentségé, a poré; Szinai a végnek a neve” (476).

Mágikus formulaként működik — szeretne működni — a történetben Ahmed Szinai hatástalan családi átká (319), amelyet ő maga talál ki, s amelynek létezésében hinni próbál: „és eljön majd az idő, amikor apám, végképp meghátrálva a valóság elől, bezárkózik egy kék szobába, és megpróbálja visszaidézni az átkot, amelyet maga álmodott meg egy este” (172). Mutátság szerelmi varázsigéje (505), amellyel Dzsamíla kegyét próbálja elnyerni; Párvati varázsigéje, amellyel láthatatlanná változtatja Szalímot. Olykor a nyelvben meglévő varázserő öntudatlanul kezd el működni: a nyelv hirtelen emlékezni kezd saját hatalmára. Ez történik Szalím Szinai egyik történelmi beavatkozásakor, amikor véletlenül a maráti nyelv használatáért tüntető tömegbe csöppen, s az alig értett, értelmetlen (és ártalmatlan) gudzsaráti nyelvű mondókából, amelyet kínjában elmond, a tüntetők harci indulója lesz: „Mondókám ritmusára kitört az első nyelvi zavargás, tizenöt halott, kétszáznál is több sebesült” (300).



A kiindulópont itt is az egyik ősjelenet, Ádam Aziz sikertelen imája; az imádság a szakrálissal való nyelvi kapcsolatfelvétel kísérlete, s emellett profán értelemben is varázserejű szöveg: a személyiség folytonosságának, egységének helyreállítása, a „személyiség ragasztója” (551). Szándéka szerint ilyen varázserejű szöveg Szalím Szinai elbeszélése is, amelynek célja a személyiség jelenlétének a nyelv által, a nyelven belülről való megteremtése. A mágia itt, ha úgy tetszik, a szakralitás bűnbeesett, profán trópusa: az a pont, amikor a nyelv meghaladja önmagát, és tetté válva kilép a világba. A regény utolsó fejezete efféle önmetaforákkal van tele: a történet irányítójává a varázsigék, mágikus formulák válnak. A kezdő varázsige — a történetmondás idejében — Padmá házassági ajánlata: „ — Házasodjunk össze, miszter — javasolta Padmá, és zsigereimben verdesni kezdtek az izgalom lepkéi, mintha Padmá valami kabbalisztikus formulát, valami félelmetes abrakadabrárt mondott volna ki, megszabadítva végzetemtől” (697). A fejezet (címe „Abrakadabra”) Szalím Szinai *hazatéréséről*, Bombayba való visszatéréséről szól. Kodak Szingh-gel, öreg kígyóbűvölő barátjával (Szalím ekkor a mágusok gettójában él Delhiben) egyszer egy még Kodak Szingh-nél is kiválóbb kígyóbűvölőről hallanak, aki Bombayban lép fel műsorával. „A pán-válá kötekedő megjegyzése, akár egy varázsige, kaput nyitott Szalím előtt, amelyen át visszatérhetett szülővárosába, legmélyebben gyökerező nosztalgiái színterére” (706); a vonatkerékek kattogása is az abrakadabra szó ismétlése (707); a „vissza Bomba” felkiáltás mantrává válik (708), és Szalím Bombayba megérkezve is varázsigék után kutat, de már eltűntek gyerekkorának kedvenc reklámfeliratai: „fogam fehér, fogam ragyog, a Kolynos híve vagyok’ — de a ráolvasás („incantation”) ellenére, a múltnak nem akaróztott visszatérnie” (709; 452).

A kígyóbűvölő-párbaj színhelye a nyelv varázsereje által megnyitott alvilág, a mágiának, az allegorikus történet *belső* legitimációjának színtere. Az éjféle Gyönyörök Klubja a tiltottság, a titkos légyottok helye, ahol mindig koromsötét van, s ahol a személyzet tagjai mind világtalanok. Itt nincs *semmi*, ez az a *világ-talan* hely, a mágia helye, ahol a nyelvnek mindent szabad, mert a világ itt visszatért a megnevezés előtti állapotba: „Arc és név nélküli ez ami világunk; itt az embernek nincsenek emlékei, nincs családja, múltja; itt a *most* uralkodik, a jelen pillanat és semmi egyéb” (711–2). Itt, ahogy a történet ideje lassan egybeolvadni készül az elbeszélés idejével, telje-

sen átveszi a hatalmat a nyelv, az írás (kígyóméreg) varázsereje. A párviadal után csatnit szolgálnak fel a győztes Szinghnek és Szalímnak: a csatni íze összetéveszthetetlenül azonos egy régi ízzel (Mary Pereira régi főztjének ízével), és az üveg címkéjén ott van az üzem címe: „Újfent egy abrakadabra, egy tárulj-szezám... egy savanyúságos üvegre nyomtatott szavak, melyek kinyitják életem utolsó kapuját” (715). Szalím megkeresi a címet, és sejtése beigazolódik: a csatniüzem tulajdonosa nem más, mint Mary Pereira, „az egyetlen anya, aki számomra ezen a földön maradt” (717).

Egyetlen abrakadabra van hátra, az utolsó, amely egyben Szalím Szinai fiának, Ádamnak első szava (Ádam egyébként, mint már említettem, ugyanúgy nem fia Szelímnak, mint ahogy ő sem volt a szülei gyermeke). A kisfiú első szava nem a megnevezése, hanem a varázslat: „és végre a fiam, akinek mágusnak kell lennie, hogy megbirkózzék azzal a világgal, amit örökül hagyok rá, befejezi első, ámulatos szavát” (720).

A regény, Szalím Szinai elbeszélése nem más, mint egy gigantikus méretű „Abrakadabra”; varázsige, amellyel a nyelv megpróbál kilépni a világba. A személyiséget széttroncsoló történelem jelentéselivé változtatása, a világ újraképzése, a jelenlét visszanyerése. A szómágia hatékonysága voltaképpen nem is fontos; Szalím Szinai nem olyan, mint boszorka-Párvati, „az igaz adeptus, aki az illuminátus hatalmát kapta meg, a varázsló, a boszorkányság valódi tudományának értője,” akinek „nem kellett semmiféle furfanghoz folyamodnia” (313).

Szalímnak, aki nem igazi beavatott, a kimondás gesztusa a döntő: apokrif szent könyvet ír, amelyben a kimondás során, belülről próbálja megteremteni, *elképzelhetővé* (bár nem kimondhatóvá) tenni saját jelentésadó jelenlétét, az allegorikus konstrukcióját legitimálni képes szakrális szférát. A varázsige, mint „a művészet zárt kosara,” mint a kígyóméreg, mint az írás, kétértelmű. Szalím Szinai monumentális varázsigéje épp olyan, mint fia első szava: „Abrakadabra! De nem történik semmi, nem változunk varanggyá, nem roppennek be angyalok az ablakon: a legényke csak a hangját próbálgatja. Nem fogom én látni a csodát...” (720). Szalím Szinai ehelyett a csoda megtörténéseinek lehetőségét írta meg.

