

A gyarmati élet pszichopatológiája

Kollektív trauma Paul Scott *A Korona Ékköve* című tetralógiájában*

Terjedelmén kívül alapvetően két tényezőnek köszönhető, hogy Paul Scott tetralógiája, amelyet a sikeres BBC-sorozat nyomán Angliában is többnyire *A Korona Ékköve* címmel emlegetnek,¹ máig nem került méltó helyére az irodalomtörténeti köztudatban. A jelenség egyik oka az, hogy az angliai recepció kezdettől bezárta a szöveget a „birodalmi irodalom” poétikailag nehezen megragadható kategóriájába, s ezért azt a regénypoétikai folyamatok alakulásán kívül, tematikus megközelítésben tárgyalják (még azok is, akik egyébként figyelmet fordítanak a jelentésképzés mikéntjére is). Másfelől nyilvánvaló, hogy bizonyos értelemben nem használt Scott művének az egyébként a maga nemében sikeresnek mondható televíziós sorozat sem, amely elsősorban a nemzetközi fogadtatás pályáját rajzolta meg.² Magyarországra például kétségteljesen a sorozat sikerének köszönhetően jutott el a könyv, amelynek már a borítója is valamiféle egzotikus témájú románcos történetet sugall. Ebből a kétszeres kritikai gettóból azóta sem igazán sikerült kitörnie *A Korona Ékkövének*, pedig Scott remekműve, amely Angol-India végnapjainak krónikáját tárja elénk nagyjából 1942-től 1947-ig, India függetlenségének kikiáltásáig és a volt brit gyarmat véres népiirtásba torkolló kettészakadásáig, egyedülálló irodalmi kísérlet, amely egyrészt a modernista poétika elemeivel dolgozik, másrészt a huszadik század egyik legnagyobb történelmi regénye – a szónak abban az értelmében, hogy a regényalakok sorsát nyíltan a történelmi folyamatok kontextusába ágyazva jeleníti meg. Ennek a kritikai gettósításnak köszönhető, hogy az újabb értelmezési irányzatok (leszámítva természetesen a posztkoloniális kritikát³) viszonylag kevés-

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

¹ A tetralógia eredeti címe: *Raj Quartet (Rádzs kvartett)*. A Rádzs Angol-India közkeletű elnevezése volt a brit birodalomban. Az idézett angol kiadás adatai és a regények első megjelenésének éve: *The Jewel in the Crown* (London, Granada, 1984 [1966]); *The Day of the Scorpion* (London, Granada, 1983 [1968]); *The Towers of Silence* (London, Granada, 1983 [1971]); *A Division of the Spoils* (London: Granada, 1983 [1975]). A magyar fordítás (*A Korona Ékköve; A skorpió napja; A csend tornyai; A préda felosztása*, Budapest, Árkádia, 1989) SZENTGYÖRGYI József munkája, amelyet az idézetekben helyenként módosítottam.

² A sorozatról kiváló elemzés olvasható: Richard DYER, *White*, London, Routledge, 1997, 184–206; vö. még Robin MOORE, *Paul Scott's Raj*, London, Heinemann, 1990, 1–4.

³ Scott újraolvasásai gyakorlatilag kivétel nélkül a posztkoloniális kritika kontextusában születtek – még akkor is, ha számos kritikus épp arra hívja fel a figyelmet, hogy *A Korona Ékköve* sok szempontból szétfejtíti az e kontextus által megszabott kereteket. Patrick SWINDEN, *Paul Scott: Images of India*, Basingstoke, Macmillan, 1980; David RUBIN, *After the Raj: British Novels of India Since 1947*, Hanover, University Press of New England, 1986, 120–156; D. C. R. A. GOONETILLEKE, *Images of the Raj: South Asia*

sé termékenyítették meg a Scott tetralógiájáról folyó diskurzust, pedig ez a rendkívül gazdagon rétegzett szöveg készségesen válaszol a legkülönbözőbb elméleti irányultságú kérdésekre.

Az itt következőkben egy – a fenti helyzetkép által negatív módon már körvonalazott – „diskurzív hely” részleges kitöltésére vállalkozom: olyan kérdéseket teszek fel Scott tetralógiájának, amilyenekkel még nemigen fordult a szöveg felé a kritika. A posztkoloniális olvasás kérdésfeltevéseit továbbgondolva, a gyarmati léthelyzet regénybeli ábrázolását a trauma fogalma felől kísérlem meg átértelmezni. A *Korona Ékkövét* traumaszöveggént olvasom, némiképp kibillentve a regény szokásosnak mondható értelmezését, mely szerint a szövegben a történelem széttartó tapasztalata és a modernizmus mitikus-archetipikus rendteremtő és szimbólumteremtő energiái feszülnek egymásnak, s a küzdelem az utóbbi egyértelmű győzelmével végződik. Értelmezésemben – amelynek itt csak vázlatos kifejtésére nyílik mód – A *Korona Ékkövét* a gyarmati trauma irodalmi ábrázolásaként közelítem meg: a regényfolyam legeredetibb vonása e tekintetben az, hogy az angol közösség *kollektív* traumatizáltságának tapasztalatát egyedülálló árnyaltsággal jeleníti meg (noha a „megjelenítés” szó egy traumaregény esetében talán nem a legszerencsésebb). Úgy is fogalmazhatunk, hogy annak szeretnék a végére járni, vajon miért érzi otthon magát a gyarmati Indiában a náci Németországból odamenekült Anna Klaus.⁴

Noha Scott regényét még nem olvasták traumaszöveggént (a regényfolyam epikus sodrása, széles tablója eleve megkülönbözteti a traumairodalom szokásos, szinte védjeggyé vált elbeszéléstechnikai vonásaitól), a posztkoloniális kritika újabb belátásainak fényében a vállalkozás korántsem tűnik meglepőnek, hiszen a gyarmatosítás – mint Ania Loomba írja a posztkolonializmusról szóló könyvének elején – „az őslakosokat és

in the Literature of Empire, Basingstoke, Macmillan, 1988, 132–156; Francine S. WEINBAUM, *Paul Scott: A Critical Study*, Austin, University of Texas Press, 1992; Michael GORRA, *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, 15–61; Jenny SHARPE, *Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, 137–162; M. Keith BOOKER, *Colonial Power, Colonial Texts: India in the Modern British Novel*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997; Danny COLWELL, „I Am Your Mother and Your Father”: *Paul Scott’s Raj Quartet and the Dissolution of Imperial Identity = Writing India 1757–1990: The Literature of British India*, ed. Bart MOORE-GILBERT, Manchester, Manchester University Press, 1996, 212–236. A legújabb értelmezések is többnyire a posztkoloniális kontextust kombinálják másfajta megközelítésekkel; Peter CHILDS például Emerson történelemfilozófiájának hatásával és bahtyini motívumokkal (*Paul Scott’s Raj Quartet: History and Division*, University of Victoria, English Literary Studies, 1998). Peter Morey – egyébként teljes joggal – posztkoloniális és posztmodern historiográfiai metafikcióként értelmezi a tetralógiát, amely a pastiche révén felforgató módon újírja és kikezdi Angol-India sajátos diskurzusait (Peter MOREY, *Fictions of India: Narrative and Power*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, 134–160, 138, 144.), „dekonstruálva a birodalmi románc archetipusait” (148). Üdítő kivétel ebből a szempontból Janis E. Haswell könyve, amely Scott térkezelését értelmezi, többnyire érdekesen. Janis E. HASWELL, *Paul Scott’s Philosophy of Space(s): The Fiction of Relationality*, New York, Peter Lang, 2001.

⁴ SCOTT, *Korona*, 504; 469. A hivatkozásokban először a magyar, majd az angol kiadás lapszámát adom meg. (B. T.)

az újonnan érkezettek az emberi történelem legösszetettebb és legtraumatikusabb viszonyrendszerébe börtönözte be”.⁵ Az újabb posztkoloniális kultúrakritika fontos belátása, hogy a traumatikus léthelyzet hatásai alól a gyarmatosítók sem képesek kivonni magukat, s ekként – itt Homi Bhabha kiindulópontját követem – uralom (*domination*) és alávetettség (*subordination*), uralkodók és elnyomottak merev kettőssége aligha lehet megfelelő értelmezési keret a gyarmati találkozások affektív dinamikájának megértéséhez.⁶ Mint Sara Suleri fogalmaz Angol-India retorikájáról írott kitűnő könyvében, a gyarmati interszubbektivitás „a traumának olyan árnyalatait tárja elénk, amelyeket képtelenség takarosan szétosztani a gyarmatosító és a gyarmatosított között”.⁷ A „gyarmati szubjektum” ekként leginkább afféle kontinuumként gondolható el, amelybe beletartoznak a bennszülöttek és a gyarmatosítók egyaránt. Értelmezésemben Paul Scott tetralógiája a gyarmati találkozások, a gyarmati interszubbektivitás traumatikus természetét, az affektív érintettségek (félelem, irtózás, vágy, például a fekete test érintésétől való „ostoba, primitív félelem”⁸) bonyolult összjátékából eredő „titkos ökonómiát” (Suleri) jeleníti meg, méghozzá elsősorban – bár nem kizárólag – az angol résztvevők szemszögéből.

A trauma fogalmának középpontba helyezése nélkülözhetetlenné teszi a pszichoanalitikus kategóriák használatát (mint az itt következőkből remélhetőleg kiderül, Scott tetralógiájában a szövegszerveződés alapvető módja is csak e kategóriák révén válik érthetővé). Mivel az interszubbektivitás dinamikáját meghatározó folyamatok – a fantázia, a trauma, az azonosulás – tudattalan elemeket is tartalmaznak, ezen a területen valóban a pszichoanalízis tűnik a legilletékesebbnek, ráadásul a trauma elméletét (pontosabban elméleteit) is köztudottan a pszichoanalízis dolgozta ki a legnagyobb alapossággal. A többé-kevésbé elfogadott felfogás szerint – amelytől én sem szakadok el elem-

⁵ Ania LOOMBA, *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge, 1998, 2.

⁶ Erről részletesebben lásd BÉNYEI Tamás, *Traumatikus találkozások: Elméleti és gyarmati variációk az interszubbektivitás témájára*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011, 19–39; Sara SULERI, *The Rhetoric of English India*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, 11–18; Simon GIKANDI, *Maps of Englishness: Writing Identity on the Culture of Colonialism*, New York, Columbia University Press, 1996, 37; Anne McCLINTOCK, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*, London, Routledge, 1995, 15; Bart MOORE-GILBERT, *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, London, Verso, 1997, 116.

⁷ SULERI, *i. m.*, 13. A feltevés, miszerint a gyarmatosítók és a gyarmatosítottak egyaránt részesei egy alapvetően traumatikus helyzetnek, természetesen nem jelenti a hatalmi viszonyok, a kizsákmányolás és az elnyomás politikai és gazdasági tényének megkérdőjelezését. Azt viszont igen, hogy a gyarmati léthelyzet elemzésében – ahogy Homi Bhabha fogalmaz – „túl kell lépnünk az eredeti-eredendő [*originary*] és kezdeti [*initial*] szubbektivitások narratíváin, s azokra a mozzanatokra és folyamatokra kell összpontosítanunk, amelyek a kulturális különbségek artikulációja során jönnek létre” (Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1995, 1.). A gyarmati találkozásokban nem „kész”, végleges identitások vesznek részt, hanem épp e találkozások során képződnek meg bizonyos identitások és szubjektumpozíciók, amelyek aztán eredetként visszavetítik önmagukat a találkozások előttre. A gyarmati traumával és a gyarmatosítók traumatikus tapasztalataival kapcsolatban lásd Ranjana KHANNA, *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*, Durham, Duke University Press, 2003, xi, 275; Ashis NANDY, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Delhi, Oxford University Press, 1992, xvi, 30–39.

⁸ SCOTT, *Korona*, 473; 439.

zésemben – a trauma „váratlan vagy katasztrofális események mindent elborító élménye, amelyben az élményre adott válasz hallucinációk és más, behatolásszerű jelenségek gyakran késleltetett, uralhatatlan és ismétlődő megjelenéseinek formájában érkezik”⁹ (Ez a Caruth által többször is elismételt meghatározás az Amerikai Pszichiátriai Szövetség által csak 1980-ban elfogadott, diagnosztizálható kórképpé avanszáló PTSD [Post-Traumatic Stress Disorder] meghatározásához közelít, és egyáltalán nem csak a pszichoanalízis belátásaira épít.¹⁰) A traumaelméletekben a hangsúly többnyire azon van, hogy az esemény pillanatában képtelenek vagyunk felfogni az eseményt, mivel nem tud emlékként szervesülni a psziché szövetébe, később kényszeresen megismétlődik; a feldolgozhatatlan anyag ekként nem válik múlttá, és kényszerneurózis formájában uralkodik a pszichén.¹¹

Bizonyos posztlacaniánus elméletek – párhuzamosan egyébként Lévinas traumafelfogásával – a trauma fogalmát kiterjesztve a szubjektivitást mint olyat eleve traumatikusként írják le: a szubjektum eszerint a Valós traumatikus magja körül megképződő szimbolikus szerveződés.¹² Scott regényfolyama mind a szubjektumképződés traumatikus voltát, mind az interszubjektivitás (a gyarmati interszubjektivitás) traumatikus természetét nyilvánvalóvá teszi; most csak az utóbbival van módomban vázlatosan foglalkozni, elsősorban a kollektív trauma természetrajzoként értelmezve a regényfolyamot.

Darázscsípés

A tetralógia második kötetében, *A skorpió napjában* a fiatal Sarah Layton nagyanyja nővérének, Mabel néniének a társaságában hazalátogat Angliába. Miközben a kertben sétálnak, Sarah-ra rátör valami, amit ő „furcsa érzésnek” (*funny turn*)¹³ nevez: ilyenkor „hirtelen minden igen messzire távolodott”,¹⁴ és Sarah szokatlan, zavarodott módon érzékeli a külvilágot. Egy ilyen roham során, miközben lehajol, hogy felvegyen a földről egy rothadt almát, Sarah-t megcsípi egy darázs. Sajátos mentális és fizikai állapota miatt a csípés fájdalmát is távolról, idegyszerűen érzékeli. „A fájdalom éles volt. Sarah agya

⁹ Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, 57–58; vö. Cathy CARUTH, *Introduction = Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy CARUTH, Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press, 1995, 4.

¹⁰ Vö. Allan YOUNG kritikáját, *Bodily Memory and Traumatic Memory = Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, ed. Paul ANTZE, Michael LAMBEK, London, Routledge, 1996, 89–102, 96–100.

¹¹ CARUTH, *Unclaimed...*, i. m., 17–18, 22, 58, 62. A fogalommal kapcsolatos viták ismertetésére nem tesz kísérletet.

¹² Vö. pl. John FORRESTER, *Dead on Time: Lacan's Theory of Temporality = J. F., The Seductions of Psychoanalysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 168–218; Simon CRITCHLEY, *The Original Traumatism = Critical Ethics: Text, Theory and Responsibility*, ed. Dominic RAINSFORD, Tim WOODS, Basingstoke, Macmillan, 1997, 88–104.

¹³ SCOTT, *Skorpió*, 81; 85.

¹⁴ *Uo.*, 81; 85.

pontosan rögzítette az üzenetet, de egy érzéketlenség-réteg még mindig elválasztotta a fájdalom felismerését annak belátásától, hogy a fájdalom őt érte.”¹⁵ Miközben Sarah és Mabel néni a darázscsípés kockázatairól beszélgetnek, Mabel néni kifejti, hogy előnyösebb, ha valakit korábban már ért darázscsípés, ebben az esetben ugyanis az illető már tudja, hogy fenyegeti-e nagyobb veszély (allergiás reakció formájában): ha már volt ilyen tapasztalatunk, tudjuk, hogy belehalhatunk-e vagy sem. Sarah „egy kicsit aggódott, mert Susant [Sarah húgát] még sohasem csípte meg se darázs, se méh. Susannak olyan élete volt, mintha varázslat védte volna. [...] Sarah nem emlékezett olyan esetre, amikor Susan komolyabban megsérült volna, úgy, hogy heg [*scar*] is maradjon utána. Susan nem emlékezett a skorpió napjára.”¹⁶

Ebben a jelenetben szempontunkból nem az a legérdekesebb, hogy a beszélgetés felidézi Sigmund Freud *A halálösztön és az életösztönök* című könyvének traumával kapcsolatos fejtegetéseit (eszerint a fizikai vagy mentális védőpajzson esett apróbb sebesülés, amely heget hagy maga után, bizonyos fokú védelmet jelent későbbi, erőteljesebb behatolások ellen, akárcsak a védőpajzs izgalmi állapotban való tartása);¹⁷ számunkra most ennél fontosabb az a szinte automatikusnak tűnő kapcsolat, amelyet Sarah létesít Susan védtelensége és a között a nap között, amelyet Sarah „a skorpió napjaként” emleget. Ez még kisgyermekkorukban történt, Indiában, amikor Dost Mohammed, a család egyik bennszülött szolgálója kör alakban tüzet gyújtott egy skorpió körül, és a két nővér együtt nézte, ahogy a skorpió a lánggyűrűben összetöporodik és elpusztul.¹⁸

Ez a jelenet sokat elárul arról, hogy az „esemény” mint olyan hogyan képződik meg Scott tetralógiájában; az a mód, ahogyan a darázscsípés során a fájdalomérzet leválik arról a felismerésről, hogy a fájdalom Sarah-val történik, ahogyan a fizikai benyomás (a fájdalom), az észlelet és a mentális regisztráció (a tudássá vagy tapasztalássá válás mozzanata) potenciálisan elkülönülnek egymástól, a tetralógia nagyobb mozgásaira és eseményeire, a kollektív tapasztalat patológikus megképződésére vonatkozóan is érvényesnek tűnik. A darázscsípés és a sebhely vagy heg (*scar*) képzete, illetve Susan védtelensége látszólag motiválatlan módon kapcsolódik össze a szövegnek ezen a pontján még homályban maradó „skorpió napjával”, vagyis egy azóta is feldolgozatlan és megértetlen, ám az emlékezetbe égett emlékképpel. De a kapcsolat később más módon is létrejön: Susan, aki nagyon sokáig nem emlékszik erre a gyermekkori esetre (pontosabban agyának „egyik hátsó rekeszébe” száműzte azt¹⁹), megismétli a skorpió napját, amikor saját gyermeke körül épít tűzgyűrűt. Susan sorsa, a skorpió napjának ismétlődése pontosan tükrözi azt, ahogyan az angol-indiai közösség kollektív szubjektuma igyekszik feldolgozni a traumatikus interszubjektivitás feldolgozhatatlan tapasztalatát.

¹⁵ *Uo.*, 82; 86.

¹⁶ *Uo.*, 82–83; 87.

¹⁷ Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. Kovács Vilma, Budapest, Múzsák, 1991, 40–58.

¹⁸ SCOTT, *Skorpió*, 475; 487.

¹⁹ *Uo.*

Ha igaz Patrick Swinden megállapítása, miszerint Scott regényfolyama „azt a hatást vizsgálja, amelyet India elvesztése gyakorolt az angol-indiai közösségre”,²⁰ akkor a skorpió napja annak a nagyobb, megfoghatatlan és egyetlen dátumhoz nem köthető eseménynek az allegóriájaként is olvasható (legalábbis az esemény tapasztalattá válásának szerkezetét illetően), ami India elvesztése (és saját imaginárius civilizátori önképük összeomlása²¹) volt az angolok számára: már azelőtt elvesztették mindkettőt, hogy ennek tudatára ébredtek volna, illetve, hogy a függetlenség komolyan vehető politikai lehetőségként felmerülhetett volna. *A skorpió napja* egy másik epizódja nemcsak az esemény (a traumatikus esemény) működését példázza kiválóan, hanem egyúttal azt is, hogy a kollektív szubjektum hogyan próbál megbirkózni az eseménnyel. Az egyik angol tisztviselő hírére veszi, hogy valahol a körzetében kétféjű gyermek született, aki rögtön ezután meghalt, az anyával együtt. Morland

„arra gyanakodva, hogy a deformált gyermek halálát esetleg elősegítették (ámbar hogy kétféjű lett volna, abban erősen kételkedett), két héten át próbált nyomára jutni a hírnek, de hiába. Mindenki tudta, hogy a dolog megtörtént, de senki se volt benne biztos, hogy hol. Helységneveket említettek, de amikor Morland odament, csak ezt kapta: nem itt, nem itt – és megneveztek egy másik falut, rendszerint azt, ahonnan éppen jött. Minél közelebb akart jutni hozzá, annál távolibb lett az esemény helyszíne. De a hatása azokra, akik beszéltek róla, vitathatatlan volt. Ilyesmi nem történik ok nélkül. Figyelmeztetés ez. De mire? A fejüket rázták. Ki tudja? Úton hazafelé Morland észrevette, hogy a régi törzsi istenek kis útszéli szentélyei mindenütt teli vannak friss virággal.”²²

A közösség felbolydulása először mintha csak a babonás bennszülötteket érintené, de aztán megtudjuk, hogy Morlandet magát is rémálmok gyötrik, amelyeket az elbeszélő összekapcsol a japán hadsereg fenyegető közeledésével (vagyis Angol-India fenyegetettségével), valamint Barbie Batchelor részletesen elbeszélte álmával, amely ezeket a cselekményelemeket a regényfolyamot indító traumatikus eseménnyel, Edwina Crane történetével olvasztja össze. A kollektív gyarmati patológiák és a politikai események megjósolhatatlan módokon fonódnak és keverednek össze a résztvevők „személyes” pszichopatológiáival (például az arcokkal, amelyeket Daphne Manners lát rémálmaiban, vagy Sarah Layton „furcsa érzéseivel”; a fehérbe öltözött indiai asszonyok pedig, akiket Sarah a rémálmaiban lát, voltaképpen Merricknek szóló „politikai” üzenetek leképező-

²⁰ SWINDEN, *i. m.*, 73.

²¹ Kaja Silverman lacaniánus terminológiával élve úgy definiálja a traumatikus tapasztalatot, mint azt, amelynek során „a szimbolikus rendhez való imaginárius viszonyunk széthullik” (*Male Subjectivity at the Margins*, id. KHANNA, *i. m.*, 275.). Az angol-indiai közösség traumája pontosan beleillik ebbe a meghatározásba. A civilizatorikus önkép erodálását helyezi a középpontba értelmezésében Colwell (*i. m.*, 214, 229.), de részletesen elemzi a kérdést Peter CHILDS is (*i. m.*, 45–48, 103–107.).

²² SCOTT, *Skorpió*, 307; 319.

dései²³). „És eljött az idő Sarah számára, amikor az az egész nyár kibogozhatatlanul öszszegubancolódt, mintha ezen a ponton a körülmények torlódó szálai összefutnának és elkeverednének, de mégsem maradnának együtt; és beléjük voltak szöve álmának mintái, Barbie álmának mintái s az a mese a hegyekből, amely a fiatal Morlandet álmában váratlan fulladásos halálba küldte. Később már nehezebbre esett abban a sorrendben idézni fel a dolgokat, ahogyan történtek. Bizonyos értelemben felcserélhető is lettek.”²⁴ Általánosabb értelemben a regény nem is von éles határvonalakat például a szexuális és a politikai-gyarmati affektusok közé (a brit birodalom és India viszonyát az elbeszélő már a legelső oldalon „birodalmi öllekezésnek” nevezi,²⁵ a cselekmény középpontjában pedig a brit gyarmati irodalom egyik alapvető trópusa, a nemi erőszak áll, de a Merrick és Hari közötti viszony sem választható el az angol rendőr homoszexualitásától²⁶). A gyarmati tapasztalatban kitörölhetetlen módon jelen vannak a libidinális energiák és késztetések; erre utal többek közt a negyedik kötetnek az a része is, amelyben Nigel Rowan úgy akarja végleges formába önteni a Hari Kumar kihallgatásairól készült jegyzőkönyveket, hogy „kiszervek” belőlük a szexuális – homoerotikus – vonatkozásokat, de a dolog természeténél fogva nem jár, nem járhat sikerrel.

Kettős ősjelenet

A tetralógia nem hagy kétséget afelől, hogy a Bibighar-kertbeli esemény (egy fiatal angol nő, Daphne Manners nemi erőszak áldozatává válik) afféle traumatikus magként működik a szövegben, amely a későbbiekben meglepő gyakorisággal és intenzitással tér vissza: a szöveg nem elhanyagolható része a szereplők tanúvallomásaiból és visszaemlékezéseiből, illetve a történész-elbeszélő szinte rögeszmés kutatómunkájának eredményeiből áll. A regényfolyam ugyanakkor le is bontja azt a traumafelfogást, amelyet ez a szerkezet sugallani látszik: az angol-indiai közösség erőfeszítései, melyek révén a traumatikus élményanyagot feldolgozni próbálják, nem a traumatikus anyag felszámolásához, az egészséges kollektív emlékezőfolyamatba való beillesztéséhez vezetnek, hanem a traumatikus mag disszeminációjához, állandó áthelyeződéséhez. Scott tetralógiájának tanúsága szerint a trauma nem eltávolítandó és eltávolítható betüremkedés, hanem a (gyarmati) szubjektivitás létfeltétele.

Robin White, Májápur városának kerületi biztosa úgy beszél Daphne Manners naplójáról – Ranke pozitivistá történetfelfogását megidézve –, mint amelyben a lány „le-

²³ *Uo.*, 331– 332; 344.

²⁴ *Uo.*, 332; 344.

²⁵ SCOTT, *Korona*, 7; 3. Az angol szövegben a szerkezet („locked in an imperial embrace”) gondosan elkerüli a cselekvő alany meghatározását (nem tudjuk meg, ki ölel és ki az ölelt), a magyar fordítás itt pontatlanra és nagyon körülményesre sikerült: „a két nemzet akkoriban már oly régóta s oly szövevényesen öszszefonódott a brit birodalom kebelén”.

²⁶ Michael GORRA a jelenetet homoszexuális erőszaktételként értelmezi. (*i. m.*, 53.)

írja, valójában mi is történt a Bibighar-kertben”.²⁷ Daphne azonban nem számolhat be a valós tényállásról, hiszen nem tudhatja, mi történt ott valójában; nemcsak azért, mert az erőszaktevők kiléte homályban marad (vagyis egyfelől pontosan tudja, mi történt *vele*, másfelől mégsem tudhatja igazán, hiszen az esemény jelentésének megértéséhez a *másik* kilétének, indítékainak ismerete is nélkülözhetetlen volna), hanem mert a traumatikus tapasztalatban mindig van valami lyuk, valami űr, amit csak mások (a másik) lennének képesek betölteni. A tapasztalat Scott tetralógiájában soha nem pusztán egyéni tapasztalat, s ez nem azt a Scott-kritikában untig ismételt, Frederic Jamesontól eredő posztkoloniális kritikai közhelyet jelenti, hogy a szereplők allegorikusan nagyobb közösségek sorsát hivatottak jelképezni, hanem egy ennél jóval radikálisabb belátást a (gyarmati) tapasztalat mibenlétéről. Akivel történik, az a *Nachträglichkeit* (megkésétség) és a pszichés disszociáció következtében nem értheti meg a tapasztalatot, aki pedig utólag kísérli meg szintetizálni a széttartó, fragmentált tapasztalatmorzsákat, az a dolog természeténél fogva nem nyerhet teljes képet arról az eseményről, amelynek nem volt részese. A Bibighar-kerti esemény középpontja – noha középponti szerepet játszik az angol-indiai kollektív szubjektum tudatos és tudattalan pszichés folyamataiban – nem önmagában létezik és nem csak belőle önmagából ered a traumatikus hatása. Ezt az angol közösség is sejti, és – némiképp ironikus módon – az erőszak áldozatát, azt az embert, aki végigélte, megtapasztalta a közösség tapasztalatának középpontjába kerülő elmondhatatlan eseményt, a többiek utólag mindenáron próbálják megóvni bizonyos – például Ronald Merrickre vonatkozó – körülmények ismeretétől.²⁸ A „Bibighar”-incidens kézenfekvő lehetőség rá, hogy a közösség valamilyen konkrét névvel illesse és konkrét, a birodalmi képzetbe illeszkedő²⁹ eseménnyel helyettesítse azt a megértetlen, feldolgozatlan magot, ami a közösségben megállíthatatlanul disszeminálódik. A „teljes igazság” csak a közösség által, kollektív módon volna megismerhető, összerakható. Úgy tűnik azonban, a trauma a közösségnek épp ezt a funkcióját sebzi meg visszavonhatatlanul, és az igazság felderítésének önreflexív projektje természeténél fogva befejezhetetlen.

Scott tetralógiáját tehát olvashatjuk úgy is, mint annak krónikáját vagy leképezését, ahogyan a gyarmati trauma, ahelyett, hogy egyetlen esemény köré kristályosodna, szétterjed az angol-indiai közösség kollektív szubjektivitásában, szimptomatikus, uralhatatlan, eredet nélküli ismétlődések formájában mutatkozva meg – ily módon a Bibighar-incidens sem tiszta eredetpont, hanem egyszerűen újabb „görcs”, traumatikus csomó az ismétlések és a kísérteties visszatérések térbeliesülő sorozatában. A Bibighar-incidens ugyanannyira tartozik a helyszínhez – annak gyarmati és a britek előtti múlt-

²⁷ SCOTT, *Korona*, 362; 336 – White Daphne naplójából is kölcsönözhetette a kifejezést (437; 406).

²⁸ *Uo.*, 436; 405.

²⁹ Az angol nő bennszülöttek általi bemocskolása a gyarmati képzet visszatérő trópusa volt, különösen az 1857-es szipojlázadást követően; E. M. Forster *Út Indiába* (*A Passage to India*) című regényében is Adela Quested képzelt megerőszkolása taszítja hisztérikus állapotba az egész angol közösséget. Jenny Sharpe korábban említett monográfiája részletesen elemzi a motívumot.

jával –, mint az angol-indiai közösség egészének vagy egyes tagjainak pszichés torzulásaihoz. „Olyan hely volt – mondja róla Daphne –, ahol érezte az ember, hogy itt valami kor nagyon elromlott valami, amit még most sem hoztak rendbe, de rendbe hozható lenne, ha az ember értené a módját.”³⁰ Bibighar kísértetjárta hely, és a visszajáró kísértetek egy része a felidézhetetlenül távoli múltból érkezik, más részük pedig mintegy laterálisan kísért, arra utalva, hogy bármiféle egyéni vagy személyes kapcsolatból kiküszöbölhetetlenek a gyarmati berendezkedés egyéb, gyakran elhallgatott vagy elfojtás alá eső tényezői.

Ha csak a cselekményt tekintjük, akkor is azt látjuk, hogy a traumatikus esemény-mag eleve kettős – ami azért fontos, mert a két összefüggő jelenet részben különböző embereket érint (Kumar az, aki mindkettőben főszereplő): két – pszichoanalitikus és textuális értelemben vett – ősjelenet van, amelyek egymással is összefonódva hoznak létre újabb és újabb ismétléseket a cselekményben (az angol-indiai közösségben). Valójában már maga a Bibighar-incidens is eleve kettős, hiszen egyrészt egy indiai férfi és egy angol nő közötti szerelmi aktusról van szó, másrészt az angol nő (Daphne) ellen közvetlenül ezután elkövetett nemi erőszakról. Az angol közösség számára a két esemény összefonódik, sőt, paradox módon az előbbi az igazi botrány. Az erőszak, noha elszenvedője és annak környezete számára kétségtelenül traumatikus, annyiban mégsem egészen az, hogy nem születik belőle újfajta tapasztalat vagy tudás, hiszen az erőszak-tel beleillik a gyarmati képzelet panoptikumába: csak azt dramatizálja és erősíti meg (a bennszülött férfiak állatiasságát, a fehér nő és bennszülött férfi közötti határ metafizikus, abszolút voltát), ami egyébként is köztudott.

A tetralógia szövegi ökonómiájának egészét tekintve azonban nem a Bibighar-incidens hozza létre a legtöbb ismétlést, hanem annak „kiegészítő színe”, a börtöncella zárt terében játszódó konfrontáció és fizikai kínzás, amelynek résztvevői Ronald Merrick, az alsóbb társadalmi osztályból származó angol rendőr és az angol felsőbb osztály tagjaként nevelkedett, Merricknél „jobb”, előkelőbb angolt beszélő fekete bőrű Hari Kumar, akit Merrick (aki egyben szerelmi vetélytárs is) az erőszakkal gyanúsít. Ez az a jelenet vagy konstelláció, amit Merrick következetesen úgy nevez: *a helyzet* (the situation).

A regény szövegi ökonómiájának alapja a helyzet (és a kettős ősjelenet) megértésére tett kísérletek sokasága, ezek a kísérletek azonban egyrészt eleve nem is mindig tudatosak, másrészt az eseményről való tudás létrehozása helyett többnyire sokkal inkább az esemény megismétlésévé válnak. A megismerési kísérletek és az ismétlések alanya az angol-indiai közösség, amelynek működése leginkább a trauma paradox időbeliségének megvalósulásaként értelmezhető. Ebben a kollektív szubjektumban a freudi késleltettség, a *Nachträglichkeit* sokkal inkább szabály, mint kivétel. Nem egyszerűen az esemény késleltetett *megértéséről* van szó, hanem késleltetett bevésődésről, mentális regisztrációról, amely nem képes az eseményt megnyugtató módon lehorgonyozni: ehelyett az egész szubjektivitást meghatározó szerkezeté válik. A vak Ludmila nővér az

³⁰ SCOTT, *Korona*, 445; 413.

első kötetben megkérdezi a névtelen elbeszélőt, hogy vajon osztja-e ő is a megérzését: „magában is megvan-e az az érzés, hogy egy bizonyos történelmi eseménynek nincs se határozott kezdete, se megnyugtató befejezése? Mintha az idő összetorlódott vagy összcsecsuklott volna (*telescoped*) ... Ez a helyes kifejezés? Mintha az idő összetorlódott volna, miközben a tér rétegei összeilleszkedtek (*dovetailed*)? Mintha Bibighar szinte még nem is történt volna meg, de mégis megtörtént, mintha a múlt, a jelen és a jövő egyszerre csak ott folytatódna két, tölcser formára görbített tenyerünkben.”³¹ A szubjektum itt két tölcser formába görbített tenyér, vagyis nem cselekvő alanyiség, hanem olyan tényező (csomópont vagy összcsecsomósodás), amelyben (akiben) egymásra torlódhatnak az idő és a tér rétegei, és a szubjektum ottlétének köszönhetően – mintegy útszűkületbe kerülve – új módon torlódhatnak és fonódhatnak össze.

A regény időkezelését (illetve a trauma paradox időbeliségét) tekintve tipikus, hogy a Bibighar-incidens következménye megelőzi az incidenst: Merrick és Kumar első találkozásáról van szó Ludmila nővér „halálházában”.³² A jelenetet felidézve Ludmila nővér a tekintetek mintázatát emeli ki, a háromszöget, ezt a „veszélyes geometriai alakzatot”,³³ amelynek csúcsein Merrick (ő fizikai vágyat és gyűlöletet érez Hari iránt), Hari (aki ekkor még osztályöntudatának felsőbbrendűségéből tekint Merrickre) és az indiai rendőr, Rajendra Singh állnak; ezen a ponton Merrick – hegeliánus módon – még bennszülött beosztottjára, szolgáljára bízva a testi erőszak alkalmazását. Ludmila nővér, aki „az elkerülhetetlenség ciklusainak”³⁴ működését érzékeli az események menetében, s aki ezt a háromszöget a Merrick–Kumar–Daphne háromszög előzményének vagy ismétlésének tekinti,³⁵ nem beszél arról, hogy az ő jelenléte négyszöggé egészíti ki a veszélyes geometriai alakzatot, miáltal az a *helyzet* későbbi ismétlését, a börtönben ülő Hari második kivallatását vetíti előre (amikor a vallatás tárgya – a feldolgozandó anyag – már nemcsak a Bibighar-incidens, hanem az első [kín]vallatás is, amely ugyancsak a Bibighar-rejtély felderítésében volt érdekelt). Ebben a későbbi jelenetben egy angol és egy indiai vallatja Kumart, miközben – Ludmila nővér pozícióját megismételve – a vallatást kívülről-fölülről szemléli egy angol nő, nevezetesen Daphne nagynénje, Lady Manners. Amennyiben a Bibighar-incidens és a Merrick és Kumar között lejátszódó eseménysor traumatikus eseménynek tekinthető, annyiban traumatikusságuk az egész kollektív szubjektumot érinti; a trauma nem válik tapasztalattá, hiszen a szubjektum számára nem elmúlt esemény, másfelől viszont épp visszafordíthatatlan elmúltsága az, ami elviselhetetlenné teszi. Scott tetralógiájában az egész angol-indiai közösség számá-

³¹ *Uo.*, 144; 133 – Ludmila nővér időparadoxona többször is megfogalmazódik a későbbiekben; Ronald Merrick például *A skorpió napjában* ad hangot hasonló gondolatoknak (SCOTT, *Skorpió*, 303; 314). A metaforát pozitívabb módon, a panoramikus látásmód megvalósulásának lehetőségéként értelmezik többen is, például Michael GORRA (*i. m.*, 16) vagy Patrick SWINDEN (*i. m.*, 97–98).

³² SCOTT, *Korona*, 152; 141.

³³ *Uo.*

³⁴ *Uo.*, 171; 159.

³⁵ *Uo.*, 171; 158–159.

ra működik traumatikus módon ez a két ősjelenet, illetve a két ősjelenet egymásra vetülő vagy torlódó együttese. És a trauma elleni védekező mechanizmusok és védőpajzsok épp azért nem működhetnek, mert *a kollektív szubjektivitás szintjén* ezek az események mindig már megtörténtek. Edwina Crane gondolatai Sarah Laytonnak a darázscsípéssel kapcsolatos tűnődéseit előlegezik meg: „Miss Crane éjszakánként néha felriadt, feködött álmatlanul, hallgatta az esőt, s aggodalom töltötte el, mert tudatában volt a növekvő veszélyeknek, amelyekkel az emberek készek voltak ugyan szembenézni, de megérteni őket már nem. Megérteni csak azt tudjuk, mondta magában, hogy hogyan szálljunk szembe velük, vagy néhanapján azt, hogy hogyan kell elhárítani őket.”³⁶

Cathy Caruth ismert trauma-monográfiájának eredeti címe *Unclaimed Experience*: Caruth a traumát olyan tapasztalatként határozza meg, amelyet senki nem ismer el sajátjának, amelyre senki nem jelenti be az igényét. Ebben az értelemben – is – traumatikus *A Korona Ékköve* kettős, illetve többszörös ősjelenete; az eseményeket az elszenvedők nem képesek sajátjukként megtapasztalni és feldolgozni, hiszen erre egyedül képtelenek is, s csak akkor tehetnék meg, ha az egész közösség a sajátjának vallaná a tapasztalatot, amely azonban folyamatosan továbbtörlődik, prolongálódik. Az angol-indiai közösségnek azok a tagjai, akiket valamiképpen foglalkoztat a dolog, részben kívülről, *másvalaki* tapasztalataként akarják megérteni azt, részben pedig ők maguk is elszenvedik, megismélik a tapasztalatot, következőképpen képtelenek azt sajátjukként regisztrálni és feldolgozni. A trauma és a narratíva viszonyáról beszélve Mieke Bal a disszociáció fontosságát hangsúlyozza; míg az elfojtás, amely inkább vertikális psziché-modellt sugall, lyukak, hiányok képződéséhez vezet, addig a disszociáció inkább oldalirányú narratív paralepszishez: „az elbeszélés szálának megkettőződéséhez, mellékszálak leválásához, olyan anyagok leválasztásához, amelyeket később lehetetlen integrálni a fő elbeszélésbe.”³⁷

A „traumatikus ismétlés [*reenactment*] tragikus módon magányos” – írja Mieke Bal.³⁸ Bal épp ott látja a narratív emlékezet és a traumatikus nem-emlékezet közötti különbséget, hogy míg az előbbi társadalmi-közösségi konstrukció (például mert a narratívában bennefoglalt hallgató személyt feltételez), addig az utóbbi egyszer s mindenkorra rögzült és megváltoztathatatlan: „nincs társadalmi összetevője”, nincs címzettje. Az egyéni és a kollektív trauma közötti elméleti áttétel sokkal összetettebb kérdés annál, mint hogy ebben az elemzésben érdemben vizsgálni lehetne.³⁹ Ronald Granofsky

³⁶ *Uo.*, 46; 46.

³⁷ Mieke BAL, *Introduction = Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, ed. Mieke BAL, Jonathan V. CREWE, Leo SPITZER, Dartmouth College, 1999, ix.

³⁸ *Uo.*, x.

³⁹ Érdekesen tárgyalja a kérdést ERŐS Ferenc *Pszichoanalízis és kulturális emlékezet* című tanulmánya = E. F., *Pszichoanalízis és kulturális emlékezet*, Budapest, Józsefveg Műhely, 2010, 29–30; vö. Roger LUCKHURST, *The Trauma Question*, London, Routledge, 2008, 9–10; Nicola KING, *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, 5skk; Jeffrey PRAGER, *Presenting the Past: Psychoanalysis and the Sociology of Misremembering*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1998, 2skk.

talán joggal írja, hogy rendkívüli helyzetben „egy kultúra is folyamodhat ugyanazokhoz a védekező mechanizmusokhoz, mint az individuuum”,⁴⁰ ez azonban nem vet számot azal, hogy e védekező mechanizmusok nyilvánvalóan eltérő módon működnek az egyéni és a kollektív trauma esetében. A magam részéről összességében érvényesnek tartom Kai Erikson kiindulópontját, miszerint „igenis beszélhetünk traumatizált közösségekről, amelyeket meg kell különböztetnünk traumatizált egyének gyülekezetétől. Előfordul, hogy a közösségek kötőszöveve ugyanúgy roncsolódik, mint a test és az elme szövevei [...], de még ha ez nem történik is meg, az egyének által elszenvedett traumatikus sérülések összeadódhatnak olyasfajta hangulati beállítódássá, ethosszá – olyasmivé, amit szinte csoportkultúrának nevezhetünk –, amely nem ugyanaz (és több), mint az azt felépítő egyéni sebesülések összessége.”⁴¹ Erikson a kollektív trauma centrifugális és centripetális energiáiról beszél, hozzátéve, hogy az előbbi inkább roncsoló hatású, míg a másik voltaképpen paradox kohéziós erőként is működhet.⁴² A Scott tetralógiájában megjelenő angol-indiai közösségben épp azért csak a roncsoló, széttartó energiák működnek, mert mind a központi események, mind a közösség traumatikus identitásvesztése „unclaimed”, senki által nem vállalt tapasztalat marad. Azok a szereplők, akik sajátjuként vállalják ezt a tapasztalatot, örültek nyilvánítatnak (mint Barbara Batchelor vagy Edwina Crane), illetve nem értik, hogy az ő tapasztalatuk részben ennek a kollektív traumának a megélése (mint Susan Layton). Ha kiterjesztjük Mieke Bal ellentétét, amely épp az egyéni és kollektív tapasztalat különbségén alapul, és ha elfogadjuk, hogy létezik olyasvalami, amit kollektív traumának nevezhetünk, akkor a kollektív traumában a közösségnek kell olyan módon viselkednie, ahogyan az egyén tesz: vagyis a traumatizált közösség „magányossá” válik, inoperatívva, olyanná, amelyben épp a tapasztalat közösségi feldolgozásának lehetősége nem működhet. Ha egy traumatizált szubjektum elfojtás és/vagy disszociáció révén szétdarabolódik, akkor a traumatizált közösség épp arra válik képtelenné, hogy az egyén (traumatikus) tapasztalatát a közösségi tapasztalatba és jelentésképző gyakorlatokba bevonva jelentéssel lássa el azt.

Ismétlések és képek

Az az elmúltság, amely egyszerre abszolút és részleges, a kollektív emlékezet működését is meghatározza: az ismétlések sorozatában, miközben az affektusok áttételes módon tüneteket okoznak a kollektív pszichében, az emlékezet próféciaivá és kísértetjárassá, a képek (*images*) és a képekhez rendelődő affektív töltések uralhatatlan össze-

⁴⁰ Ronald GRANOFKY, *The Trauma Novel: Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster*, New York, Peter Lang, 1995, 7.

⁴¹ Kai ERIKSON, *Notes on Trauma and Community = Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy CARUTH, 183–199, 185. Lásd még 187–188.

⁴² *Uo.*, 186, 190.

visszaságává változik. A Barbie Batchelor emlékezőtehetségére vonatkozó mondat tökéletesen kifejezi mindezt: „Nagyon sok mindenre emlékezett. De képtelen volt megmondani, hogy mire.”⁴³ A hipermnéziás Barbie Batchelor emlékei ettől függetlenül átörökítődnek, de nem azért, mert alighanem ő a tetralógia legbőbeszédűbb szereplője, hanem mert az angol-indiai közösségekben az emlékezet nem az akaratlagos és lineáris nyelvi áthagyományozás révén működik, hanem szokatlan, uralhatatlan módokon, amelyek közt a Barbie Batchelornak szentelt kötet címében (*A csend tornyai*) is megidézett csend az egyik legfontosabb. Az más kérdés – és itt a tetralógia eddigi értelmezési hagyományára is támaszkodhatunk –, hogy a trauma által előidézett némaság (mutizmus) olykor összekapcsolódhat azzal a nagyobb csenddel, amelyet Daphne ott sejt India kakofóniája mögött: „micsoda mélységes, elhúzódó csönd. Siva benne járja táncát. Visnu benne alszik. Még a zenéjük is néma. Ez az egyetlen zene, amely úgy hangzik, mintha tudná, hogy megtöri a csendet, s mikor véget ér, visszatér a csöndbe, mintha csak bizonyítaná: minden ember keltette hang csupán illúzió.”⁴⁴ Fontos azonban, hogy még ez a látszólag metafizikusnak tűnő csend-felfogás is, amely minden hallgatást egy hatalmas, mindent elnyelő csend morzsáinak tekint, s ezáltal mintegy semlegesíteni tűnik a traumatikus némaságot is, visszaírható a történelembe, hiszen lehetséges, hogy valami meg nem nevezett kozmikus trauma következménye csupán: „Lehet, hogy ez a világszemlélet is visszavezethető valami rég elfeledett, ősi, elsőprő erejű fájdalom- és szenvedéstapasztalatra?”⁴⁵

A szöveg ökonómiája elsősorban az ismétlésen alapszik, s ez a tény önmagában felvetheti a trauma jelentőségét az értelmezésben. „A trauma tapasztalata – írja Caruth – megismétli önmagát, még hozzá pontosan és kérelhetetlenül, a túlélő öntudatlan cselekedeteiben, a túlélő akarata ellenére.”⁴⁶ Ennek a logikának az első foka az egymásra torló képek ismétlődése. Ahogy *A skorpió napja* fogalmaz: a szövegben „[k]épek torlódnak (*images converge*)”.⁴⁷ A Bibighar-incidens is eleve hangsúlyozottan *képek* soraként jelenik meg, s ekként a szöveg mintegy felkínálja a modernista olvasást, amelynek révén az egymásutániség zavarosságát felülírhatná a motívumok, szimbólumok rendezett, metaforikus sorokba és kétosztatúságokba rendezhető mintázata. Scott regényében azonban nézetem szerint a képek nem rendezhetők metaforikus és allegorikus sorokba. Másfajta – burkoltan a szöveg által is ajánlott – retorikai kifejezéssel élve nem működnek az időbeliség különbsége fölött győzedelmeskedő *típusként*: „Bibighar soha semmiféle helynek nem volt tipikus példája – írja Daphne naplójában –, csupán emberi tetteknek és vágyaknak, amelyek a legmeglepőbb s néha dermesztő módon hagynak nyomot maguk után.”⁴⁸ Az értelmezetlen, értelmezhetetlen (csak megmutatott) képek

⁴³ SCOTT, *Skorpió*, 438; 396.

⁴⁴ SCOTT, *Korona*, 503; 468.

⁴⁵ *Uo.*, 503; 469.

⁴⁶ CARUTH, *Unclaimed...*, i. m., 2.

⁴⁷ SCOTT, *Skorpió*, 331; 343.

⁴⁸ *Uo.*, 445; 413–4.

ekként inkább metonimikus módon, nyomként működnek, másfelől pedig ismétlés-szerű módon élnek tovább és kerülnek egyik szereplőtől a másikhoz.

Az ismétlés a cselekmény szintjén bizonyos *helyzetek* kényszeres visszatérését jelenti, amit a „gyarmati halálösztön” tüneteként is értelmezhetünk (s ez a regény metafizikai olvashatósága felé is utat nyit: sokan Érosz és Thanatosz küzdelméneként, az egyesülés és szétválás drámájaként olvassák a tetralógiát).⁴⁹ Ilyen ismétlődő szerkezet például a *man-bap*, a gyarmati interszubbektivitás atavisztikus, de mindenütt jelen lévő magja, amely a családi metaforikát vetíti rá groteszk módon a gyarmatosító és a bennszülött viszonyára;⁵⁰ ilyen a lángoló autó és egyáltalán a tűz képe, a látszólag motiválatlan öngyilkosság (Edwina Crane, Purvis kapitány), vagy a szereplőknek a saját halálukban játszott szerepe (Barbie Batchelor, Merrick vagy akár Teddie Bingham). Az ismétlésen alapuló cselekményszerkezet voltaképpen nem más, mint a szerkezet ellentéte: a kelő számú ismétléssel és variációval megtűzdelt lineáris elbeszélés helyett olyan szöveget olvasunk, amely rögeszmés módon foglalkozik önmaga ismétlésszerűségével: mélyebb szinten a szereplők és helyzetek egymás ismétléseként is olvashatók (Edwina, Ludmila nővér, Daphne, Barbie Batchelor, aki örülségében Edwinává válik). Itt ismét felmerül a típus mint retorikai lehetőség, csakhogy itt az ismétlés nem a tipológia kohézióját, a jelentésrögzítést szolgálja, hanem úgy fosztja meg a jelenléte annak egyediségétől, hogy eközben nem látja el megnyugtató tipológiai jelentéssel.

A szöveg másik szintjén (ami részben természetesen a cselekmény szintje is) a regény jelentős részét nyilvánvalóan szövegszerű ismétlések teszik ki: a tetralógia tekintélyes része annak újramondása, amit már olvastunk, többféle nézőpontból (de az elbeszélő által lejegyzett egyes szám első személyű beszámolóiban is önálló életre kelnek egyes ismétlődő mondatok és kifejezések, amelyek afféle vándortünetként járnak a közösséget); a nézőpontok egymásra rakódása azonban épp az ismétlés öntudatlansága miatt nem vezet szintetizáló, totális, tablóyszerű perspektíva kialakulásához.⁵¹

Scott regényében az ismétlés pszichoanalitikus felfogásának mindkét alapvető módja megjelenik mint lehetséges szövegszervező elv. Samuel Weber szerint az ismétlések és megkettőzések „mintha megerősítenék, növelnék, hajtogatnák (*increase*) az »eredeti« önzonosságot, sőt, mintha összehajtanák vagy összeráncolnák (*crease*) azt mint

⁴⁹ Vö. pl. RUBIN, *i. m.*, 144–5, 149–50; CHILDS, *i. m.*, 35 skk., vagy WEINBAUM, *i. m.*, 169–73. Francine Weinbaum a test és lélek kettősségének jegyében olvassa a regényt, méghozzá naiv módon orientalizáló kétértelműségek szerint: fel sem merül benne, hogy India testként való azonosítása, illetve az angol-indiai viszony test–lélek viszonyként történő allegorizálása milyen problémákat vet fel.

⁵⁰ A *man-bap* („Te vagy az apám és az anyám”) az óslakosok gyermekként való önmeghatározását jelentette; a családi metafora gyarmati kiterjesztéséről lásd McCLINTOCK, *i. m.*, 29–51.

⁵¹ Ebből a szempontból Lawrence Durrell szintén gyarmati környezetben játszódó *Alexandriai négyese* mutat példát hasonló ismétlés-ökonómiaira, bár ott a traumatikus magok (Justine, Mountolive és Pursewarden életének egyes eseményei) egyrészt jobban el vannak rejtve, másrészt hagyományosabb, kiszámíthatóbb módon működnek.

annak problematikus és paradox előfeltételei”.⁵² Weber a *crease* és *increase* szavak véletlen homonímiájára (vagyis ugyanannak a hangsornak a véletlen ismétlődésére) támaszkodva utal az ismétlés ökonómiájára, amelyről Homi Bhabha is többször beszél gyarmati kontextusban: csak az lehet valami, aminek van önazonossága, márpedig önazonossága csak annak lehet, ami ismétélhető voltában is felismerhető, vagyis ami az ismétlés különbségének dacára is azonos önmagával. Gilles Deleuze hasonló végkicsengésű fejtegetései szerint az ismétlésnek épp az a lényege, hogy nem reprodukció, nem ábrázolás, s mint ilyen, nem is írható bele az ábrázolás rendjébe, hanem kísérteties visszatérése *ugyanannak*.⁵³

Scott regényfolyamában az ismétlés mint áttétel kétféle jelentése és irányultsága határozza meg az angol-indiai közösség mint kollektív szubjektum működését, hiszen a fentiekből remélhetőleg kiviláglik, hogy a tetralógia kollektív szubjektumként kezeli ezt a közösséget,⁵⁴ méghozzá a szó teljes pszichoanalitikus jelentésében: szubjektum, amely önmaga számára nem lehet teljesen jelen és nem ismerhető meg tökéletesen, amelyet (nemi, osztálybeli, nemzedéki, politikai különbségek alapján) keresztül-kasul szabdalnak a belső törésvonalak.

A traumatikus ősjelenet két része (avagy a két traumatikus ősjelenet) mintha az ismétlés kétféle logikájának engedne teret. Merrick felfogásában a cél az általa „a helyzetnek” nevezett alapszerkezet⁵⁵ valóra váltása, megvalósítása (*enactment* – „tetté válás”, eljátszás), inszcenírozása (amit ő „a helyzet” névvel illet, a gyarmati helyzet mélyén meghúzódó szcenárió, a hegeli úr–szolga szcenárió vegytiszta példája). Egy alaphelyzet megvalósítása Merrick szerint egyúttal az alaphelyzet megértését is jelenti: megvalósítás nélkül az eszmék elvesztik valóságosságukat és fantáziaszüleményekké válnak (ennek ellenpontja az események öntudatlan megismétlése, pszichoanalitikus értelemben vett eljátszása, ami éppenséggel a megértés hiányára utal). Hari Kumar így emlékszik vissza a cellában történetekre: Merrick

„azt mondta, a történelem helyzetek összessége, melyeknek jelentőségét mindig csak jóval később látják át, mert az emberek a megfelelő időben félnek eljátszani őket. Nem mernek szembe nézni a helyzetekért való felelősségükkel. Jobb szeretnek úgy gondolni azokra a helyzetekre, amelyekben találják magukat, mintha olyan események menetének volnának részei, amelyek fölött nincs hatalmuk, s így érdekes módon a helyzetek valóban részévé válnak az események menetének”.⁵⁶

⁵² Samuel WEBER, *The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment*, *Modern Language Notes*, 1973/6, 1102–1133, 1127.

⁵³ Gilles DELEUZE, *Difference and Repetition*, transl. Paul PATTON, London, Athlone, 1997, 1–27, főként 6–7, 14–18.

⁵⁴ Érdekes kérdés, hogy az indiai szereplők mennyiben tartoznak bele ebbe a szubjektumba; az a tény, hogy a történész Guy Perron nem egyszer Hari Kumar kísérteties ismétlésévé válik, igenlő választ sejtet.

⁵⁵ A „helyzet” Merrick-féle elméletét Hari Kumar beszámolójából ismerjük (például SCOTT, *Skorpió*, 295–297; 302). A „helyzet” kiváló, politikai indíttatású elemzését lásd Peter CHILDS könyvében (*i. m.*, 121–124).

⁵⁶ SCOTT, *Skorpió*, 296; 306–307.

Merrick elképzelése voltaképpen nem tesz mást, mint hogy a cselekvést eleve ismétlésként, eljátszásként értelmezi: a cselekvések egyszerre önmaguk és önmaguk eljátszásai, megismétlései. „A helyzet” ekként önmagában nem is létezik, csak ismétlések által eljátszva. Ezt jelzi az a paradox szerkezet is, amely az eredeti merricki fordulat (*the enactment of the situation* [a helyzet eljátszása]) chiazmikus megfordítása. Kumar úgy nevezi a kettőjük között történeteket, hogy „az eljátszás helyzete” vagy „eljátszási helyzet” (*a situation of enactment*).⁵⁷ Ami a cellában történt, az ezek szerint a tiszta alaphelyzet eljátszása volt: ez a szimbolikus alaphelyzet azonban csakis eljátszva válhat valóságossá, s ekként a konkrét helyzet mindig elkerülhetetlenül „a helyzet eljátszásának helyzete” is egyben. Merrick perverz platonizmusában a helyzet eljátszása biztosítaná annak a helyzetnek az igazságát és a valóságát, amelyen az eljátszás alapul: noha „a helyzet” ontológiai elsőbbséget élvez, mégis csak az eljátszási helyzetek léteznek. Merrick, aki nek meggyőződése, hogy fantáziaszcenáriója mögött ott van az igazság magja, a helyzet kényes megismétlései során ezt az igazságmagot keresi. A terápiaként elgondolt szimbolikus eljátszást megfordítva – mélységesen pszichoanalitikus értelemben – a valóshoz akar eljutni. Az ősjelenet eljátszása az ő szemében az összehúzóadás, a szűkülés folyamatát jelenti: a konkrét helyzetek véletlen körülményeit fokozatosan lehántva el kell jutni a valós tiszta magjához.

A Bibighar-incidens mintha másféle ismétléslogikát indítana el, miközben a tetralógia szövegének legnagyobb részét mintegy önmaga köré gyűjti. A legszeleesebb értelemben vett gyarmati múlt átalakul ennek a jelenetnek az előképévé vagy kísérteties ismétlésévé: az esemény kiterjed, szétárad, a szövegben mindenhol visszhangozva és kísértetek sokaságát létrehozva.⁵⁸ Ezt az ismétlésszerkezetet (vagy inkább az e szerkezet mélyén rejlő pszichoanalitikus logikát) idézi fel Sir George Malcolm, amikor Nigel Rowannel beszél meg Kumar esetét, azt taglalva, hogy mit szokott tenni, amikor „azzal a komplikált és látszólag megoldhatatlan feladattal kerül szembe, hogy valamilyen megoldást kell találnia a különböző hivatali osztályok testületi érdekeinek dzsungelében”:

„Noha az emberek ritkán vitatnak meg egy adott kérdést, inkább csak kerülgetik, a megkerülni kívánt probléma megoldására néha mégis úgy találnak rá, hogy egyre távoluló köröket írnak le, és *azoknak* a közepén tűnnek el, amelyek – relatíve véletlenül – egybeesnek annak a körnek a középpontjával, amit egy kifelé tartó spirál mentén haladva elkerülni igyekeztek.”⁵⁹

⁵⁷ Uo., 296; 305 – a magyar fordításban „eljátszandó helyzet” szerepel, ami nem adja vissza a dolog paradox voltát.

⁵⁸ HASWELL szavaival: „Bibighar folyékony és dinamikus esemény, amelynek valódi jelentősége nem szorítható határok közé, s ennél fogva feltérképezhetetlen” (*i. m.*, 154). Haswell ugyanakkor totalizáló motivikus láncolat alapjának tekinti a jelenetet, ami merőben ellentétes az általam javasolt értelmezéssel.

⁵⁹ SCOTT, *Préda*, 348; 318. – A koncentrikus körök motívumát más szempontból elemzi Haswell, emlékeztetve Emersonnak a tetralógiában is megidézett történetfilozófiájára, miszerint a természet maga is koncentrikus körök rendszere (*i. m.*, 160–161). Vö. SWINDEN, *i. m.*, 96.

Sir Malcolm megoldási javaslata – amely eleve egy kollektív szubjektumon belül beszél a problémamegoldás nehézségeiről – voltaképpen az ismétlésként megjelenő freudi áttétel mechanizmusára emlékeztet, amikor is az ismétlés egyszerre tünet és szimbolikus gyógyulás; az áttétel Malcolm példájában is a probléma elhárításának, eltagadásának tünete, a másokra való áttolása (ahogyan az áttétel során az egyéni psziché is az emlékezés helyett ismétel). Ekként válnak a regényben az ősjelenetek elbeszélései maguk is e jelenetek megismétlésévé, amelyekben a terapeutikus funkció és a kényszeresség szinte megkülönböztethetetlen egymástól. Az egyik legjobb példa épp Nigel Rowan beszámolója Hari Kumar kihallgatásáról, amely évekkal Hari bebörtönzése után folyt le. A kihallgatást mind Rowan, mind az angol-indiai közösség megoldásnak szánja, amely feloldja „a helyzet” traumatikus magját, ehelyett azonban ismétlésként működik, és újabb patogén pszichés anyagot termel; részben ezzel magyarázható Rowan kényszeres elmesélhetnékje is, pedig neki az efféle dolgok kimondásához erőteljes pszichés gát-lásokkal kell megküzdenie. Guy Perron, mint jó analitikus, pontosan érti, hogy Rowan miért vágyik annyira elmondani a kihallgatás történetét. Rowan elbeszélése olyan valomás, amelyben a beszélő olyasminek a terhétől szabadul meg, amiben személyesen nem is vett részt: „Azzal, hogy Nigel mindezt elmondta nekem, valaki más konkrét cselekvését próbálta saját tehetetlenségével szembeállítani: az enyémet. Azt akarta, tegyem meg, amit ő nem tudott – segítsék Kumarnak.”⁶⁰

Susan Layton nem emlékszik a skorpió napjára, mégis ő ismétli meg a tűzkört – beírva ezzel önmagát és tettét is a tüzes körök és lángba borulások végtelen sorába (a táncoló Siva körül lángoló körtől kezdve Edwina Crane szátíjáig – vagyis rituális özvegyi öngyilkosságáig – és Merrick megégett arcáig). Ez a konverzió értelmében vett áttétel, amikor a patogén pszichés anyag testi tünetekké átalakulva jelenti be létezését; az ősjelenetekhez – és az identitásvesztés traumatikus tapasztalatához – kapcsolódó affektív energiák tovább cirkulálnak a kollektív szubjektum rendszerében, megjósolhatatlan helyeken (vagyis szubjektumokban) és módokon jelenve meg. A minden szempontból „felesleges” Barbie Batchelor egész létezése tünet, s nem véletlen, hogy ő hordozza a legtöbb tünetet: „És egyszerre csak újra elfogta az az érzés, amelyben néhányszor már Ránpurban is része volt: valami furcsa emanáció jelenléte volt ez, valami émélygésé vagy csömörféléé, ami nem is az övé volt, hanem valaki másé.”⁶¹ Barbie örültsége ekként nemcsak az övé, hanem annak a kollektív szubjektumnak a tünete, amelyhez tartozik.

Hasonló áttételes tünet az a félig öntudatlan mód, ahogy Daphne Manners mások (Lady Manners és Barbara Batchelor) által többszörösen átszűrve jelen van Sarah Layton gondolataiban: „Gaffur versei és fokhagymaszag – sötét vízió egy idős hölgyről a lakóhajó napozófedélzetének ernyője alatt, dohos, senki által nem visszaigényelt (*unclaimed*) bőröndökről, bennük mindaz, ami a lányból megmaradt: úgy suhantak át Sarah napsütötte térben való jelenlétének tudatán (*consciousness of her presence on a*

⁶⁰ SCOTT, *Préda*, 330; 302.

⁶¹ SCOTT, *Csend*, 24; 24.

sunlit scene), mint természetes árnyéket vető kipárolgások vagy párafelhők.⁶² A mondat szerkezet nehezen kibogozható bonyolultsága a gondolatok és a képek birtoklását, saját-ságát kérdőjelezi meg. Összességében így működik a regény elbeszélő szerkezet is, amelyben hiába keresünk egyetlen középponti hangot vagy autoritást. Ennek a stratégiának kitűnő példája a tetralógia legelső mondata:

„Képzelnék hát maguk elé [*imagine, then*] egy sík vidéket, amely e percben sötét ugyan, de a lány számára, aki a Bibighar-kert falának még sötétebb árnyékában rohan, még így is a tágasság, távolság képzetét kelti – ugyanazt, amire évekkal ezelőtt Miss Crane is rádöbbsent, amikor ott állt, ahol egy dülő végződött és a szántóföldek kezdődtek: más jellegű táj, jóllehet ugyanannak a hordalékos, északon hegyvidék, dél felől fennsík határolta lapálynak a része.”⁶³

A mondat végére a perspektíva, amelynek szerepére maga a szöveg hívja fel a figyelmet a bevezető felhívással, legalább négy „résztvevő” nézőpontjából tevődik össze – de korántsem harmonikus egésszé: az olvasó által megképzendő látvány (és nézőpont) rögtön átcsúszik abba, amit az ekkor még névtelen rohanó lány (Daphne Manners) lát, de ez az egyébként is homályos, kikristályosodni képtelen látvány is azonnal továbbsiklik, két távoli élmény közötti párhuzamosságot sugallva. A párhuzamosság azonban, amely Daphne és Miss Crane tekintete között létesül, bizonytalan marad, és az indító felhívás által meghatározott imperatívusz, az elképzelés imperatívusza (amely az angol szöveg alapján vonatkozhat egy valódi látvány újraképzelésére csakúgy, mint egy képzeti kép megalkotására) egyik látványban sem képes megpihenni. A nézőpont kollektívizálódása a panoramikus látás kiteljesedése helyett inkább egyfajta állandó eltolódással, rögzíthetetlenséggel jár.

A regény kezdő szava (*imagine*) a szövegszintű ismétlődés egyik legfontosabb, korábban is említett vetületére, a képek (*image*) és motívumok ismétlésére, egymásra torlódására irányítja a figyelmet. Ezzel kapcsolatban – e vázlatos elemzés zárómozzanataként – a tetralógia modernista olvashatóságának, illetve a modernista szövegalkotás és a traumatikusság viszonyának kérdése vetődik fel ismét. Ronald Granofsky kissé leegyszerűsítőnek tűnő vélekedése szerint „az irodalmi szimbolizmus lehetővé teszi a traumával való »biztonságos« szembesülést”,⁶⁴ és Scott tetralógiájának uralkodó értelmezése – noha a szöveget soha nem olvasták traumaszöveggént – mégis valamiféle veszteségérzet, valamint az ezen felülkerekedő művészi ábrázolás és esztétikai totalitás (mitikus-motivikus-archetipikus rend) közötti küzdelem jegyében olvassa a szöveget. Az ismétlődő képek és motívumok ekként egységes egészben nyernék el végső jelentésüket. Tipikusnak mondható Francine Weinbaum vélekedése: szerinte az olvasó, aki „puszta is-

⁶² SCOTT, *Skorpió*, 176; 184.

⁶³ SCOTT, *Korona*, 7; 9.

⁶⁴ GRANOFSKY, *i. m.*, 7.

méltlést lát *A csend tornyaiban*, nem veszi észre a regény evokatív és finoman szőtt szövetét,⁶⁵ a repetitív szerkezet pedig „Scottnak abból a vágyából táplálkozik, hogy teljes képet adjon.”⁶⁶

A szöveg mind nagyobb ívű szerkezeteit tekintve, mind mikrostruktúráiban elmentmondani látszik ezeknek a túlságosan lekerekítő értelmezéseknek. A *kép* szerepe Scottnál jóval kétértelműbb annál, semhogy a polírozott esztétikai tökéletesség eszközeinek tekintsük. Ahogy korábban utaltam rá, a kép megmagyarázatlan, megmagyarázhatatlan, erős érzelmi hatást kiváltó megjelenése valaminek,⁶⁷ ismételt felbukkanása pedig nem annyira a lekerekítettség, az elnyert jelentés jele, hanem sokkal inkább a kép uralhatatlan áttevődésének tünete. A képek megmagyarázhatatlan módon sokszorozódnak és öröklődnek az angol-indiai kollektív szubjektumban. „Ilyen módon keresnek magyarázatot az emberek a velük történt dolgokra, ilyen módon válnak helyszínek és jellemek (*scenes and characters*) vizsgálat (*exploration*) tárgyává, miként a játékszerek, amelyeket térdeplő gyerekek készítenek elő kegyetlen, de szükséges játékaikhoz.”⁶⁸ A képek – mint a megértetlen események kívülre került, fenomenális formát öltő megjelenései – vizsgálati tárgyakká válnak, s ekként valódi – belülről történő – megértésük eleve lehetetlenné válik: ehelyett továbbadódnak, és megjósolhatatlan módon visszatérnek. Scott képhasználata nem annyira a térbeli formákkal kísérletező, esztétizáló modernista poétikát idézi, mint inkább Maurice Blanchot-nak a képpel kapcsolatos fejtegetéseit: „A tárgy után következik a kép. Ez azonban nem egyszerűen egy mozgatható tárgy áthelyeződése, amely ugyanakkor önmaga marad. Itt a dolog lényege a távoltság. A dolog ott volt; megragadtuk a létfontosságú pillanatban, valami mindent eldöntő cselekvés formájában – és láss csudát, képpé válva rögtön valami olyasmi lett belőle, amit lehetetlen megragadni: az irreális, a lehetetlen. [...] A kép annak a visszatérése, ami nem jön vissza.”⁶⁹

Noha Jenny Sharpe posztkoloniális értelmezése – a kritikai konszenzust megerősítve – abból a feltevésből indul ki, hogy Scott tetralógiája „nem hagy elvarratlan szála-

⁶⁵ WEINBAUM, *i. m.*, 179.

⁶⁶ *Uo.*, 101. David RUBIN értelmezésében hangsúlyozza, hogy Scott szereplői egymásba olvadnak (*i. m.*, 136), de ez inkább a panoramikus történelmi tablókép részének tűnik. Peter CHILDS szerint „a regényssorozat összes kapcsolódása [...] Emerson azon felfogásának illusztrációja, miszerint saját életünk magyarázatát, mások életében találhatjuk meg, és fordítva” (*i. m.*, 151). HASWELL szerint „Scott védjegyének számít a párhuzamok, asszociációk és képek egymásra rétegzése” (*i. m.*, 180), s e rétegződés egyik legfontosabb típusát a „művészi asszociációk” rendszerében véli felfedezni (*Uo.*, 189). A képek egymásra torlódása ekként nála is pozitív előjelet kap, amennyiben egy totalizáló-lezáró stratégia része: Scott eszerint „kiváltásos pozíciót hoz létre az olvasó számára”, amely „felülemelkedik” (*transcends*) a szereplők korlátozott nézőpontján (*Uo.*, 198).

⁶⁷ A kép központi szerepéről sokan írtak, de csak Peter Childs ismerte fel, hogy Scottnál a kép soha nem magyarázat vagy lezárás: mindig olyasvalami, ami erős érzelmi reakciókat vált ki, de magyarázatra, értelmezésre szorul (CHILDS, *i. m.*, 17, 19).

⁶⁸ SCOTT, *Korona*, 132; 123.

⁶⁹ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Folio, 343–344.

kat”, mentes a „lyukaktól és hézagoktól”,⁷⁰ a regény traumaszöveggként való olvasása talán érzékelteti, hogy *A Korona Ékköve* ellenáll az India elvesztésén búslakodó és a veszteséget a modernista poétika eszközeivel szépséggé (nosztalgiává) változtató, öltésmentes szövegfolyamként történő leírásnak. A tetralógia traumaszöveggként való értelmezése – amellet, hogy módosíthatja a traumaregényekről, valamint elsősorban a kollektív traumáról és annak narratív megjelenítéséről alkotott képünket – végső soron *A Korona Ékköve* posztmodern szöveggként való olvasása előtt nyitja meg az utat.

TAMÁS BÉNYEI

The Psychopathology of Colonial Life: Collective Trauma in Paul Scott's Raj Quartet

The essay intends to read Scott's tetralogy as trauma fiction that is concerned with the traumatic experience of the Anglo-Indian community in the last days of the Raj. The novel stages the attempts of the community to come to terms with the traumatic nature of colonial intersubjectivity and with the loss of the symbolic identity attached to the civilising project. Although the traumatic kernel is condensed in the Bibighar affair and in the scene between Merrick and Kumar, I argue that these events are symptoms rather than sources of trauma, and that the repetitive nature of the text might be seen as a symptomatic and futile series of willed and unconscious attempts to work through the diffused, disseminated trauma.

⁷⁰ SHARPE, *i. m.*, 145.