

FAGYAL JÓZSEF SZABOLCS

Kannibalizmus és allegória

A történetmondás rituális jellege Yann Martel *Pi élete*
és Carol Birch *Jamrach vadállatai* című regényében*

„Tűnődjete el még egyszer a tenger általános kannibalizmusán:
itt minden teremtmény prédálja a másikat,
s harcban állnak örökké a világ kezdete óta.”¹
(Melville)

Yann Martel 2001-es, *Life of Pi* (Pi élete) és Carol Birch 2011-ben megjelent, *Jamrach's Menagerie* (Jamrach vadállatai) című regényében a kannibalizmus ősrégi tabujának áthágása több, mint a történet középpontja vagy betetőzése. Mindkét esetben a transzgresszív aktus maga váltja ki az elbeszélő történetmondását és határozza meg a jelentésképzés mikéntjét. Mindkét hajóregény főszereplője a mentőcsónakban átélt megpróbáltatások hosszú sora végén kényszerül kannibalizmusra: Pi egy névleges testvér, a *Jamrach vadállatai* főszereplője, Jaffy Brown pedig legjobb barátjának húsából eszik. Röviddel ezt követően a két fiatal fiú csodával határos módon megmenekül, mondhatni, az áldozat haláláért cserébe. Retrospektív elbeszélésüket viszont ebből következően a büntudat és a megértés hiánya vezérli, ezért érdemes nagy figyelmet fordítani a szövegek etikai vetületére, valamint arra, hogy a kannibalizmus mint tematikus elem miként befolyásolja a narratíva szerkezetét.

A kannibalizmus tragikus, ugyanakkor életmentő tapasztalata kényszeres történetmondáshoz vezet, hiszen – akárcsak a kényszerneurózis esetében – a megrögzöttség tárgya erősen ambivalens érzéseket vált ki a narrátor-főszereplőkből: a rituális vezeklés iránti szükséglet pedig épp azért jelentkezik, hogy e vegyes érzelmeket megszüntesse.² Látszólag mindkét regény elsősorban metaforikus nyelvhasználatra épül, mivel a metaforikus jelentésképzés alkalmas az *idegenség* (jelen esetben a kannibalizmus) helyettesítésére.³ Pi és Jaffy Brown történetében azonban mégsem képes ellátni a fordítás trópúsának feladatát, mivel alapvetően egy dualisztikus alakzatról van szó, amely a

* A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

¹ Herman MELVILLE, *Moby Dick*, ford. Szász Imre, Bp., Magyar Helikon, 2012, 304.

² Angus FLETCHER, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1964, 218.

³ Maggie KILGOUR, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton, Princeton University Press, 1990, 12.

szó szerinti és figuratív, illetve a kint-bent ellentétpárokon alapszik – a történet magában viszont épp ezen ellentétpárok oldódnak fel a kannibalizmus tabujának áthágásakor. A kannibalisztikus történet újramondása egyik esetben sem a fordítás elvén alapul. Az inkorporáció jelenléte ellenmetaforikus, melyben összeolvadnak, megsemmisülnek a kétosztatúságok. Márpedig, ha a történetek magva egy ellenmetaforikus esemény, a látszólag metaforikus szövegrészeket célravezetőbb ritualisztikus allegóriaként olvasni.

A helyettesítő halál mint műfaji hagyomány

A ritualisztikus kannibalizmust vizsgálva Nicolas Abraham és Maria Torok megkülönböztet introjekciót és inkorporációt – a bekebelezés pozitív és negatív vetületeit. A szerzőpáros mellett érvel, hogy a pozitív folyamat ellentettje valójában az inkorporáció *fantáziája*. Tulajdonképpen egy regressziós behelyettesítésről beszélhetünk, amely megtagadja az aktussal járó veszteséget (az áldozat halálát), megpróbálja a testen belül életben tartani a múltat, és egyúttal azt is sejteti, hogy a bekebelezett másik azért szenved el sorsát, hogy teljesebb és időállóbb formában ő is túléljen, méghozzá a gazdatest (*host*) elméjében.⁴

A halott személy pozíciójának átvétele révén megmenekült főhős nagy hagyománnyal rendelkező alakja a hajóregény műfajának. Jaffy Brown és Pi esetéhez igen hasonló menekülést találunk Alexandre Dumas *Monte Cristo grófja* című regényében. Edmond Dantès, a politikai cselszövés áldozatául esett egykori tengerész, fogolytársának halotti lepleben hagyja el If várának börtönét. Az áldozat és a helyét átvevő személy azonosulását jól érzékelteti Edmond testi reakciója a felismerés pillanatában:

De most itt felejtetek, és csak akkor hagyhatom el zárkámot, ha Faria abbé sorsára jutok. Erre a gondolatra Edmond megmerevedett, *szeme egy pontra szegeződött, mint akinek hirtelen ötlete támadt*, de ez az ötlet meg is ijesztette. Felugrott, végigsimította homlokát, mintha szédülés környékeznél, kétszer-háromszor körüljárta a szobát, majd újra az ágy elé állt. – Ó – mormogta. – Vajon ki küldte nekem ezt az ötletet? Te küldted, istenem? Mint-hogy innen csak a halottak szabadulhatnak ki, foglaljuk el a halottak helyét.⁵

Mielőtt a szökés módszerének morális dilemmái eltántoríthatnák, Dantès sietősen nekilát, hogy pozícióját felcserélje a halottéval:

⁴ Nicolas ABRAHAM, Maria TOROK, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, ed., transl. Nicholas T. RAND, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1972, 131–132.

⁵ Alexandre DUMAS, *Monte Cristo grófja*, ford. CSETÉNYI Erzs, Bp., Európa, 1984, I, 213. (kiemelés tőlem)

Azzal sem vesztegetve az időt, hogy meggondolja elhatározását, nehogy lemondjon kétségbeesett szándékáról, a szörnyű zsák fölé hajolt, felbontotta azzal a késsel, amelyet Faria készített, kihúzta a holttestet a zsákból, átcipelte saját zárkájába, a maga ágyába fektette, becsavarta a fejét egy vászonrongyba, ahogy a saját fejét szokta, betakarta, utoljára megcsókolta a jéghideg homlokot, újra lezárta az ijesztően üresen, *gondolat nélkül bámuló makacs szemet*, de az megint csak kinyílt. [...] ledobta rongyait, hogy a zsákon át mezítelen testét érezzék, bebújt a felfejtett zsákba, úgy helyezkedett el benne, ahogy a halott feküdt, és belülről bevarrta a zsákot.⁶

Az általam kiemelt szövegrészek az én és a másik test- és identitáshatárainak folyamatos közeledését jelölik. Az élő és élettelen test közötti legszembetűnőbb eltérés a gondolat jelenléte és hiánya, ami azt sugallja, hogy egy ideiglenes (azaz nem kannibalisztikus) helyettesítés esetében elsősorban korporális helyátvételtől beszélhetünk, és nem szellemiről. Dantést a tengerbe vetik, erről azonban ő mit sem sejt:

érezte, hogy valóban ellódítják valami nagy ürességbe, és ő hasítja a levegőt, mint a sebzett madár. Zuhan, zuhan, és rémület fagyasztja meg a szívét. Noha lefelé vonta valami súlyos tárgy, amely sebes röpülését még gyorsabbá tette, úgy rémlett neki, hogy egy évszázadig tart ez a zuhanás. Végre rémületes zajjal, mint a nyíl, vágódott bele a jéghideg vízbe, akaratlanul szörnyűt kiáltott, de kiáltását elfojtotta a csobbanás zaja.⁷

A halott ember helyén történő sötétségbe zuhanás egy, a nagyregény egészét meghatározó következménnyel jár: Edmond Dantès megöröklí Faria abbé hatalmas vagyonát, melynek köszönhetően új identitást ölthet fel, Monte Cristo grófjának szerepét.

Mivel a kortárs irodalmi kánon elsősorban ifjúsági szerzőként tartja számon Alexandre Dumas-t, e temetési rituálé leírása magában hordozza a naiv olvasatok veszélyét. A hosszasan idézett fenti példát azonban érdemes összevetni a műfaj egyik leg(el)ismertebb darabjának, Joseph Conrad *Lord Jim* című regényének központi jelenetével. Dantès megmenekülése párhuzamba állítható Jim ugrásával, kettejük példája pedig szemléletes kiindulópont lehet Martel és Birch regényének szoros olvasásához.⁸ Egy, az egész történetet meghatározó éjszakai jelenet során a több száz muszlim zarándokot szállító hajó süllyedni kezd, és a címszereplő, a Patna tisztjeinek

⁶ Uo., 216. (kiemelés tőlem)

⁷ Uo.

⁸ Hasonlóképpen elemezhetnénk Herman Melville *Moby Dick* és H. G. Wells *Dr. Moreau szigete* című regényét, melyekben a kezdetől ott lebeg a kannibalizmus réme. A két elbeszélő, Ishmael és Prendick egyaránt magányos túlélői a katasztrófának – részletgazdag leírások helyett azonban csak sokat sejtető mondatokat olvashatunk, így például a *Dr. Moreau szigete* második fejezetéből máris megtudjuk, hogy a mentőcsónak egyedüli túlélője, Prendick számára ismerős a vér íze.

társaságában, elhagyja a fedélzetet, nem törődve az alvó utasok életével. Jim meghátrálása és egyben megmenekülése részben egy véletlennek köszönhető: az éjszaka sötétjében a már mentőcsónakban lévők összetévesztik a hajó segédgépészeivel, így ő lesz a kapitány – „Ugorj, George! Elkapunk! Ugorj! [...] Geo-o-o-orge! Ugorj már!”⁹ – kiáltásainak címzettje. A legénység ekkor már a mentőcsónakban helyet foglaló tagjai, köztük a kapitánnyal, nem tudják, hogy George, a szóban forgó mérnök már szívinfarktusban meghalt. Az ugrás pillanatában Jim becsukja a szemét (sőt, még az újramondás percében is elfordítja tekintetét Marlowról), és a csónakba érkezéstől kezdve visszafordíthatatlanul átveszi a halott mérnök pozícióját. Bár a haláláért nem felelős, az ugrással járó szégyenérzet válik a megmenekülésével kapcsolatos legmeghatározóbb emlékévé, saját értékrendjében ugyanis a gyávaság stigmája elnyomja az érvet, miszerint racionális döntést hozott. Jim regényes képzeletvilágába elmulasztott lehetőségként ég bele az éjszakai jelenet: úgy véli, pompás alkalmat hagyott ki hősi vágyainak megvalósítására.¹⁰ Nem meglepő hát, hogy az ugrás végigkísérte egész élet-történetét. A Patna elhagyása a narráció olyan rejtélyes pontjává formálódik, amelyről Jim csak a történet örököse, Marlow előtt képes őszintén beszélni:

Egy pillanatra kezébe hajtotta fejét, mint akit az örületbe kerget valami elmondhatatlan gyalázat. Ez is olyan dolog volt, amit nem tudott megmagyarázni a bíróságnak, de még nekem is csak bajosan.¹¹

A történet közepén tátongó sötétség Jim megmagyarázhatatlan, gyáva ugrásának metaforájává válik, és amikor az ötödik fejezetben Marlow hangja veszi át az elbeszélő szerepét, az alakzat lételméleti magasságba emelkedik:

Hát legyen úgy. Beszélék. Jóleső is, könnyű is Jim úrfiról beszélni. [...] Ki gondol arra, hogy a sorsunk az, hogy sötétségben botorkáljunk, ügyeljünk minden drága percre, óvakodjunk az elhibázott lépésektől, bizván abban, hogy tisztességben érkezünk utunk végére – és hogy mindehhez átkozottul kevés segítséget várhatunk azoktól, akiknek a könyöke kétfelől az oldalunkat böki.¹²

A jelen tanulmányban vizsgált két regény alapkönfliktusa annyiban eltér a *Monte Cristo gróffában* és a *Lord Jimben* felvázolttól, hogy a helyettes halált halt áldozatból a főszereplő enni kényszerül: a négy szöveg ugyanakkor erős párhuzamot mutat a legfeszültebb pillanat ábrázolásában. A *Pi élete* legdrámaibb jelenete a szó szoros értelmében a mű legsötétebbje is egyben, ugyanis Pi átmenetileg teljesen elveszíti a

⁹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, ford. ÖRKÉNY István, Bp., Palatinus, 2005, 120.

¹⁰ *Uo.*, 92.

¹¹ *Uo.*, 114.

¹² *Uo.*, 40.

látását, akárcsak tigris-utastársa, Richard Parker és rejtélyes látogatójuk, a testvérként aposztrofált *doppelgänger* hajótörött. A *Jamrach vadállatai* egyik korai, még a hajóra szállás előtti fejezetében szintén találunk egy rémálomba torkolló vakfoltot, amelynek szurreális elemei fájdalmasan valós formában ismétlődnek meg a mentőcsónakban. Visszaemlékezései során Jim így számol be erről az élményről:

E halk zajokat [az alvó emberrakomány furcsa nesztét] beburkolta az a szörnyű csend, mely a nagy katasztrófákat előzi meg, az idegpusztító némaság az összeomlás előtt. [...] A nagy némaság fölét egyre komorabb sötétség borult. A néma felhő beárnyékolta a hajót, s mintha kioltotta volna az ott nyüzsgő élet minden szikráját. A ponyvatető alól most már egy hang se hallatszott.¹³

A kritikus jelenetek összecsengő körülményei, a már-már mitikus sötétség, a csend és az elnémulás azt sejtetik, hogy a történet olyan pontjáról van szó, mely a főhős, az olvasó és a narrátor¹⁴ számára (még az elbeszélés idejében is) egyaránt érthetetlen¹⁵ marad.

A *Pi élete* és a *Jamrach vadállatai* esetében megfigyelhető továbbá, hogy egy szélsőséges tematikus elem, a kannibalizmus tabuja liminális, időn kívüli teret hoz létre önmaga köré. A traumatikus tapasztalat alapjaiban formálja az én-elbeszélők narratíváját, zárójelbe teszi, a felfogható és továbbadható hétköznapi élmények sorából

¹³ *Uo.*, 98, 114.

¹⁴ A hajózási irodalom talán legkiemelkedőbb lírai alkotása, Samuel Taylor Coleridge vén tengerészének epikus költeménye kiválóan példázza a traumatikus élmény részletes tartalmi átadásának lehetetlenségét. Akárcsak Marlow narratívái esetében, így itt is az empátia kifejezésére teremt alkalmat az újramondás. A *Rege a vén tengerésztől* negyedik fejezetének elején megtudjuk, hogy a „lakodalmas vendég fél, hogy szellem az, aki hozzá beszél” – fél attól, hogy a tengerész nem kerülhetett ki az Eleven Halál (*Life-in-Death*) fogságából, hogy a történettel együtt a főhős is elveszett az elbeszélés legsötétebb pontján („Óh vak idő! kábult idő!”). Végző soron a narratológiai értelemben használt transzferencia teljessége, annak sikeressége teszi a történet örököse számára is fenyegetővé az elmesélteket. Az utolsó versszak tehát azt is egyértelműen jelzi, hogy a tengerész jól választotta meg hallgatóságát, a vendég, ha nem is teljesen, de érti a szomorú megfajtást. Samuel Taylor COLERIDGE, *Rege a vén tengerésztől*, ford. SZABÓ Lőrinc <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00281/08444.htm> (Letöltés ideje: 2017. február 26.)

¹⁵ Jim bűntársai közül különös figyelmet érdemel a kapitány és a főgépész története. A kapitány megismétli a szégyenletes megfutamodást, hiszen a tárgyalás elől is megszökik: „A prűszkölő lovacska egy szempillantás alatt elragadta magával az *Ewigkeit* felé, s én [Marlow] többé a híret se hallottam. Sőt, nem is tudok arról, hogy valaki látta volna még azután, hogy eltűnt a szemem elől egy rozoga kis konflisban, amely fehér porfelhőbe burkolózva befordult a sarkon. Úgy látszik, elment, eltávozott, eltűnt, semmivé lett. S ami a legfurcsább, minden jel arra vall, hogy az ütött-kopott konflist is magával ragadta, mert azt se látta többé senki.” (CONRAD, *Lord Jim*, 53.) A kapitány tehát meg sem próbál szembenézni a megmagyarázhatatlannal, lelkiismerete pedig a második meghátrálása során sem jelent akadályt számára. Izgalmasabb a főgépész sorsa, aki a történet következtében megőrül. *Delirium tremens*t állapítanak meg nála, melynek tüneteiként a nyolcszáz zarándokot fenyegető, rózsaszín csápos békákkal helyettesíti a képzelete. A bűntudat által előidézett örület, az értelem hiánya radikális és kegyetlen eredménye a történet megmagyarázhatatlan epizódjának. Magától értetődő, hogy sem a kapitány, sem a főgépész nem állhat elő tanúként, így részben e két eset az oka Jim bírósági meghurcoltatásának.

szövegszinten is kiragadja az utazás legkritikusabb pillanatait. Pi és Jaffy egyaránt hangsúlyozza, hogy történetük gócpontjának kiegyengetését nemcsak a tényleges és figuratív sötétség akadályozza, hanem az idő szokatlan, kiszámíthatatlan viselkedése is. Mindkét fiú nyíltan kimondja, hogy az idő látszólag megáll a transzgresszív ak-tushoz vezető úton: a tabu áthágása egyszerre válik a mindenkori jelen részévé és a kognitív én számára soha meg nem történt tapasztalattá. Ennek aprólékos folyamatát majd a tanulmány második felében szemléltetem.

Az elbeszélés nehézségeit illetően mindkét regény útvesztő szerkezete feltűnő hasonlóságot mutat Sigmund Freudnak az Irma-álom analízise során használt köldök-zsinór-metaforájával. Ahogy Freud Irma, az ő barátnője és saját felesége alakjainak sűrítése és eltolása kapcsán egy lábjegyzetben fogalmaz:

Úgy sejtem, hogy e rész magyarázata nem eléggé alapos ahhoz, hogy a rejtett értelem feltáruljon. Ha folytatnám a három nő összehasonlítását, igen messzire elkalandoznék. – Minden álomnak van legalább egy olyan pontja, amely kifürkészhetetlen. Ott van a – mondhatni – köldökzsinór, mely összeköti az ismeretlennel.¹⁶

A pszichoanalízis kínálta párhuzam arra hívja fel a figyelmet, hogy a tabu áthágásának tapasztalata ugyanúgy átadhatatlan, akár egy álom: a rekonstrukció során átrendeződhetnek a képzettartalmak, és számot kell vetni az emberi emlékezet megbízhatatlanságával, az ugyanis új részletekkel egészítheti ki és egyben hamisíthatja meg az eredeti tapasztalatot.¹⁷ Pi és Jaffy mégis kísérletet tesz a köldökzsinór kiegyengetésére és kezdőpontjának feltárására, és ezekből az igen messzire elkalandozó próbálkozásokból jön létre a *Pi élete* és a *Jamrach vadállatai*. A történetük elmeséléséhez választott beszédmód pedig alapvetően terápiás hatású.¹⁸ Meredith Anne Skura megállapítása – miszerint az álmok és allegóriák olvasásához hasonló helyzetváltoztatás szükséges, de az allegória esetében e váltás maga is részévé válik a megjelenített tapasztalatnak¹⁹ – indokolja az allegorikus történetek pszichoanalitikus megközelítését, hiszen az allegória ritualisztikusan újrajátssza a megtörtént eseményeket; az olvasási tapasztalat nem pusztán esztétikai élmény az olvasó számára, hanem felkérés egy értékítélet megalkotására.

¹⁶ Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Bp., Helikon, 1996, 88.

¹⁷ *Uo.*, 44. Nem kevésbé releváns Freud gyakran idézett megállapítása, mely szerint azok, akik nem képesek emlékezni a múltra, arra kárhozzatnak, hogy újra és újra megismételjék azt. Sigmund FREUD, *Therapy and Technique*, New York, Collier Books, 1963, 157–166.

¹⁸ Maureen QUILLIGAN, *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1979, 235.

¹⁹ Meredith Anne SKURA, *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, New Haven, Yale University Press, 1981, 159.

„Nem fért a fejébe, hogy történetem nem hátborzongató rémtörténet,
hanem a végtelen bánat meséje.”²⁰

George Lakoff a metafora működési elvéről azt írja, hogy az alakzat szükségszerűen koherensebbé teszi mindennapi személyes tapasztalataink egy részét. Továbbá hozzáteszi, hogy sok esetben csak egyetlen metafora képes az adott tapasztalat fogalom köré szervezésére, és a metaforák ezáltal képesek alakítani a valóságunkon – ebben az értelemben pedig önbeteljesítő jóslatokká is válhatnak.²¹ A két regény beszédmódja azonban túlmutat a metaforikus nyelvhasználaton – azért támaszkodnak az allegorikus újramondásra, mert az természetéből adódóan mindig előfeltételezi a nyelvben rejlő rituális lehetőséget (*sacralizing power*).²² Jelen esetben a kannibalizmus az áldozathozatal trópusa kapcsán kötődik az allegóriához; a hajóútról és túlélésről írt szövegeket többségében mitopoétikai eszközök szervezik, és nem kivétel ez alól Martel vagy Birch regénye sem. Egyébként is jellemző, hogy bármelyik korból származzanak is, az allegóriák az emberi természet hasonló, archetipikus problémáit és eszményeit viszik színre.²³

A *Pi élete* a legnaivabb olvasatban is allegorikus: ahogy *Feeding Tiger, Finding God: Science, Religion, and 'the Better Story' in Life of Pi* című tanulmányában Gregory Stephens is megállapítja, Martel „jobb története” egyaránt diadalmaskodik (*trumps*) a tudományok és a vallás fölött. Az allegória maga válik az imádat tárgyává, és általa elérhetővé, de legalábbis megpillanthatóvá válik a hit.²⁴ Martel továbbá megjegyzi, hogy a regény tárgya összefoglalható három sorban: „Az élet történet. A történeted magad választod. És az élénk képzelettel elmondott [*imaginative overlay*] lesz a jobb történet.”²⁵ A fentiek tükrében pedig az allegorikus beszédmód az erkölcsi iránymutatás szórakoztató módjának tekinthető. Ezen iránymutatás tárgya viszont már a kritikai megközelítés terméke: jelen tanulmány a kannibalizmus narratívára gyakorolt hatását és az újramondás rituális szerepét vizsgálja.²⁶

²⁰ Carol BIRCH, *Jamrach vadállatai*, ford. LUKÁCS Laura, Bp., Gondolat, 2013, 325.

²¹ George LAKOFF, Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago – London, The University of Chicago, 1980, 156.

²² QUILLIGAN, *i. m.*, 156.

²³ Edwin HONIG, *Dark Conceit: The Making of Allegory*, New York, Oxford University Press, 1966, 57.

²⁴ Gregory STEPHENS, *Feeding Tiger, Finding God: Science, Religion, and 'the Better Story' in Life of Pi*, *Intertexts*, 2010/1, 42.

²⁵ Idézi STEPHENS, *i. m.*, 42.

²⁶ A *Pi életéről* írt tanulmányok között jó néhányra jellemző, hogy a kézenfekvő allegorikus olvasat lehetősége elvonja a figyelmet a mentőcsónakban történt tragédiáról. Megemlíthetjük például June Dwyer írását, amelyben (számot sem vetve a szövegben lappangó kannibalizmus tényével) a szerző arra a megállapításra jut, miszerint a regény elsődlegesen a felnőtt-gyerek hierarchia megdöntését mutatja be egy antropomorfizált, de mégis alárendelt állati segítő és egy tinédzser fiú kényszerű együttműködésén keresztül. Dwyer olvasata ugyanakkor, ha nem is szándékosan, de az allegorikus és a realiztikus történet között erősíti meg a hierarchikus viszont, előbbi javára. June DWYER, *Yann Martel's Life of Pi and the Evolution of the Shipwreck Narrative*, *Modern Language Studies*, 2005/2, 12.

Az állatmese igazságtartalmában kételkedő Mr. Okamoto és társa számára Pi könyvebben hihető, de borzalmas történetet kínál fel. Elszörnyedt, de valahol mégis elégedett hallgatásuk végén a két japán férfi gimnáziumi irodalomórára illő értelmezési munkába kezd. A kikérdezés folytatása helyett párosítják az allegorikus és a véres történet szereplőit:

Tehát a tajvani matróz a zebra, az anyja az orángután, a szakács a... a hiéna – ez pedig azt jelenti, hogy ő [Pi] a tigris! – Igen. A tigris megölte a hiénát – és a vak franciát – éppúgy, ahogy ez a gyerek megölte a szakácsot.²⁷

Talán azt a legfontosabb kiemelnünk, hogy a könnyebben hihető narratíva értelmezéséhez is az allegorikus történet szolgáltat interpretációs alapot. Mr. Okamotoiban és társában – ha hagynak is kérdéseket a szárazon elbeszélte tények – a kételkedés nem kap hangot. Részben azért, mert nem vezetne közelebb a Cimum elsüllyedésének okához, de inkább azért, mert a kannibalisztikus történet még közvetített formájában is megőrizi megfoghatatlan és önmagában értelmezhetetlen természetét. Nem igyekeznek megtámadni a narratíva hitelességét, mint tették az allegorikus történet elmesélése közben (lebeg-e a banán a víz felszínén, két világtalan ember találkozásának valószínűsége a Csendes-óceánon és hasonló példák). A „miért” kezdetű kérdések irrelevánsak, és ilyeneket csak a katasztrófát túlélte személyek tehetnek fel; az eseményeket csak történetként ismerő szereplők mintha nem lennének jogosultak bírálat megfogalmazására.²⁸ Ezen a ponton ismét párhuzamot vonhatunk Freud gondolataival az ember lelki folyamatainak megmagyarázhatóságáról: szerinte az álomfejtés során „odáig semmiképp sem jutunk el, hogy az álmot mint lelki folyamatot *megmagyarázzuk*, mert magyarázni annyit jelent, mint az ismeretlent ismerte visszavezetni, és ez idő szerint nincs olyan lélektani

²⁷ Yann MARTEL, *Pi élete*, ford. Szász Imre, Gy. HORVÁTH László, Bp., Európa, 2014, 385.

²⁸ Lord Jim bírósági kihallgatása és a Patna sérülésének körülményei ismét párhuzamba állíthatók Pi és a Cimum történetével: „A tényeket illetően nem lehetett kétség – persze az egyetlen lényeges tény, hogy a Patna miként sérült meg, azt nem lehetett kideríteni. A bíróság nem is reménykedett abban, hogy fényt deríthet erre. [...] Várták [a tárgyalásra sereglett érdeklődők], hátha megtudhatnak valami nagyon fontosat arról, hogy milyen erősek, hatalmasak és rémítőek lehetnek az emberi érzelmek... Erről szerettek volna valami lényeges értesülést kapni; de természetesen nem jött napvilágra semmi efféle. Egyetlen ember akadt, aki a tényekkel szembe tudott és szembe mert nézni; de az ő kihallgatásával csak céltalanul csépeltek a már ismert tényeket, s a rázúdított kérdések annyit derítettek ki, mintha kalapáccsal ütögetnének egy vaskazettát, hogy megtudják mi van benne. Azonban mi más lehet egy bírósági tárgyalás? A célja nem a lényeges *miért* volt, hanem a felületes *hogyan*.” CONRAD, *Lord Jim*, 62. A verbális chiaroscuro mellett (‘fényt derít’, ‘napvilágra jön’) igen elgondolkodtató Marlow véleménynyilvánítása a „miért” és a „hogyan” kapcsolatáról. Jim ugrásának miértjére a narratíva sem kínál választ; Marlow és Jim előtt is mindvégig érthetetlen marad a köldökszín-jelenet. Csak jóval később nyer létjogosultságot a látszólag másodrendű „hogyan”, amikor Jim gyógyulásával kapcsolatban hangzik el az alábbi párbeszéd Marlow és Stein között: „– Meglehet... De alapjában véve nem az a kérdés, hogy miképp gyógyulunk meg, hanem az, hogy miképpen élünk. Bólintott, talán egy kissé szomorkásan. – *Ja! Ja!* Általában, nagy költőjük szavát idézve: *Ez itt a kérdés!* Hogyan *lenni*. *Ach! Hogyan!*” *Uo.*, 230. (kiemelés az eredetiben)

ismeret, amelynek alárendelhetők, amit az álmok lélektani vizsgálatából a magyarázat alapjaként feltárhatunk.”²⁹ Célravezetőbb az interszjektív kapcsolatok etikai szempontú megközelítése: a regényt záró jelentés első olvasatra Pi életének igazolását jelenti, azt, hogy a romantikus történet *jobb*, mint az a változat, amely végül teljesen kimarad Mr. Okamoto hivatalos beszámolójából. A fentiek alapján azonban észre kell vennünk, hogy a japán tengerszállítmányozási osztály alkalmazottja beletörődik a totalizáló magyarázat hiányába és kihátrál a „nehéz és emlékezetes”³⁰ beszélgetés súlyos részleteinek feldolgozása alól. Az ugyanis Pi mellett egyedül a történet örökösének, Martel regénybeli megfelelőjének a terhe.

Ahogy a *Pi élete*, úgy a *Jamrach vadállatai* esetében is igaz, hogy az olvasó számára a történetek legsötétebb pontjainak megértéséhez egyedül a „hogyan” kezdetű kérdések nyújtanak segítséget, mivel a „miért”-ekre csakis gyakorlatias vagy zsákutcajellegű válasz adható. (Amennyiben eltekintünk a kannibalizmus rituális értékétől, akkor a pusztaság és éhség, az állatias szükség indokolja a történeteket, ha viszont számot vetünk a rituális funkcióval, csakis önkényesen szimbolikus fogódzókat találunk). Carol Birch regénye nem éppen sejtető nyelvhasználattal közvetíti a kannibalisztikus aktust, ami azért is fontos, mert a regény nyelve máshol kifejezetten gazdag, „irodalmi”. Allegorikus beszédmód helyett ehhez hasonló horrorisztikus részleteket olvashatunk:

A kapitány és Wilson Pride darabolták föl. Én nem láttam belőle semmit. [...] csak a fülem érzekelte, mi történik éppen: lemetszett végtagok, suhintas, csörgedező vér, fojtott nyögések, erőfeszítés. [...] A számhoz tartotta a poharat. – Egy kortyot – mondta. Sűrű, alvadó vér.³¹

A majdnem száz oldalon keresztül részletezett hatvanöt napi szenvedés után Jaf megjegyzi:

Onnan, ahol én voltam, nem egykönnyen tér vissza az ember. Éjszaka ébren feküdtem a sötétben, és tudtam, hogy igazából nem jöttem vissza, eltévedtem, és ezentúl mindig tévelyegni fogok. Csobogva folyt el az idő, lebegtem benne.³²

Végeredményben minden kannibalisztikus történeten található egy képzeletgazdag átfedés (*imaginative overlay*). Jaf narratívájának az a különlegessége, hogy a választott nyelvhasználat által nem próbál meg a katasztrófa érzéki és testi tapasztalatait tompítani. Illetve, a kannibalizmus ábrázolásában szükségszerűen küzd egymással az elfogadhatatlan aktus jelentéstelensége (pusztaság és éhség) és a jelentésadás kényszere,

²⁹ FREUD, *Álomfejtés*, i. m., 356. (kiemelés tőlem)

³⁰ MARTEL, *Pi élete*, 393.

³¹ BIRCH, *Jamrach vadállatai*, 257–258.

³² *Uo.*, 322.

az allegorizálás. Jaffy Brown és barátja, Tim kapcsolatát ugyanaz az ellentmondás jellemzi, mint bármilyen tabu tárgyát: az áldozat egyszerre válik a szubjektum legnagyobb vágyának és rettegésének tárgyává.³³ A mentőcsónak borzalmait túlélt Jaffy történetmesélésének és kényszeres tengerre szállásának oka a gyermekkori barát elvesztésében keresendő, ugyanakkor vigasztalást is csak akkor találhat, amikor feleségül veszi Tim ikertestvérét, Ishbelt.

A jelentésadás kényszerének tulajdonképpen egy negatív változata, a szkotomizálás, azaz a látótérkiesés határozza meg mindkét regény köldökzsinór-jelenetét. A *Jamrach vadállatai* két rövidke, korai fejezetében megjelenő szkotóma az allegorikus történet kezdőpontját (*threshold symbol*)³⁴ is kijelöli. A jelenetek megértéséhez mindenképp szükséges tudni, hogy Jaffy Brown egyáltalán nem ijedős fiú; ami kézzel fogható és szemmel látható, nem kelt benne félelmet, de Jaf nagy jelentőséget tulajdonít a dolgok szimbolikus értékének. Amikor először pillant meg egy komodói sárkánygyíkot, kijelenti: „Soha nem félttem így, de ilyen világosan sem érzékelttem soha a félelmet. [...] A roppant bálnákkal szembe merem nézni, de őket már ismertem.” A „gyors fekete árnyként” mozgó sárkány már megjelenése pillanatában mitikus képességgel rendelkezik: felgyorsítja az időt.³⁵ Szintén jellemző Jaffyre, hogy Tim gúnyolódása ellenére sem hajlandó felvenni egy tibeti halotti maszkot, annak rituálisztikus jelentéstöbblete okán,³⁶ és hogy mindennél jobban vágyik Dan Rymer távcsövére, de nem alapvető funkciója miatt, hanem azért, mert a kapitány kétszer körbeutazta a földet, és

azon a távcsövön át látott először fenséges patagóniai kondorkeselyűt lebegni a kék hegylancok fölött. [...] Egyszer, csak egyetlenegyszer engedte meg, hogy belenézzek, akkor is csak néhány másodpercre. Egy új világot láttam. Észrevettem a panaszos árnyékot egy seregély szemében.³⁷

A regény két korai jelenetében Jaffy hasonlóan új világba nyer bepillantást. Mindkét esetben elveszíti az eszméletét, és képtelen a részletek pontos ábrázolására. Sorrendben az első tulajdonképpen nem más, mint Jaffy személyes eredetmítosza. Nyolcéves korában a 19. századi London utcáin találkozik egy, a menaszériából elszabadult tigrissel, és a félelem legkisebb jelét sem mutatva megsimogatja az állat orrát, mire az fellöki. A földet érés pillanatában Jaf elájul és csak a rémült szemtanúktól tudja meg később, hogy métereket utazott a tigris szájában. Jamrach beavatkozásának köszönhetően sértetlenül kerül ki a vadállat fogai közül, de az ősfantázia erejű epizód egész életére hatással van. Ez az esemény ihleti a regény legelső mondatát („Kétszer születtem.”),³⁸ elmondhatóság

³³ FLETCHER, *i. m.*, 298.

³⁴ HONIG, *i. m.*, 72.

³⁵ BIRCH, *Jamrach vadállatai*, 157.

³⁶ *Uo.*, 38.

³⁷ *Uo.*, 45.

³⁸ *Uo.*, 7.

szempontjából pedig a kannibáltörténet ellenpontjaként szolgál. Az el nem fogyasztott hús, azaz a tigris szájából épségben kikerült Jaffy kedélyesen rögzíti ezt a mesébe illő³⁹ jelenetet mint identitása sarokkövét. Ez lesz az ő személyes *yarn*-ja, háryjánosi históriája, amely a Lysander fedélzetén is osztatlan sikert arat:

– Lesz mit mesélned az unokáidnak – mondta Comeragh. [...] Történetem persze egy óra alatt bejárta a hajót, és a következő napokban olyan sokszor kellett újra elmesélnem, hogy az átélték emléke óriási hullámként csapott át rajtam, most már izmaimban, csontjaimban is éreztem. Kalandom egy darabig az orrkabin ünnepezt személyiségévé emelt, aminek szerfelett örültem.⁴⁰

A megtörtént események mesélés általi újraélése, már a tigris példájában is, legalábbis kétértelmű. Bármennyire csodálatosnak⁴¹ nevezi is a hírnév három napját Jaffy, a regény ősjelenetének megismétlődése fenyegető tapasztalat, hiszen – akárcsak a Tim halálát eredményező sorshúzás alkalmával – Jaffy itt is a túlélés- és az elnyeletés-élmény keskeny határmezsgyéjére kerül. Ugyanez történik egy baljósabb előkép során, amikor Tim tréfából egy teljes éjszakára bezárja Jaffyt Jamrach üzletébe. A jelenet során Jaf végig teljes sötétségben van, megáll számára az idő:

Inkább csak szenderegve lebegtem a valóság határvizein; hánykolódtam, sodródtam vég nélkül a végtelen éjszaka tagolatlan idejében, ahol az órákat nem ütötte el barátságos kondulás.⁴²

Második születését egy számára ismeretlen, sosem látott lénynek, egy tigrisnek köszönheti, a mentőcsónak borzalmaira a mitikus tulajdonságokkal felruházott sárkány miatt kerül sor, e harmadik álomszerű jelenet pedig egy dzsinn lámpájából születik:

A halakkal tehát kész voltam, és már az olajlámpa-tisztogatás felénél tartottam, mindegyiknél eltűnődve, mi lenne, ha előbújna belőle egy dzsinn, hogy teljesítse három kívánságomat, amikor motoszkálni kezdett bennem a félelem. A lámpás a pulton állt, imbolygó lángja szeszélyes, futó árnyakat csalt elő az épp csak derengő zugokból, szögletekből.

³⁹ Bármennyire is hihetetlennek tűnő jelenetről van szó, nem a képzelet szülte. A regény köszönetnyilvánításában Carol Birch megjegyzi, hogy két igaz történetből kölcsönzött: a menaszériából elszabadult bengáli tigris és az óvatlan kisfiú esetéből merített ihletet, illetve egy elsüllyedt bálnavadászahajó szerencsétlen utasainak sorshúzásából, melynek eredményeként bizonyos Charles Ramsdell, ifjú matrózfiú agyonlőtte gyermekkori barátját, Owen Coffint. *Uo.*, 349.

⁴⁰ *Uo.*, 129.

⁴¹ *Uo.*, 130.

⁴² *Uo.*, 43.

A jelenet értelmezését tovább nehezíti, hogy a narratív jelenből szóló Jaf megjegyzi:

Csak az árnyékok lüktettek puhán. [...] Ma sem hiszem, hogy Jamrach üzletében kísértetek tanyáztak volna, de akkor este valami különös történt velem.⁴³

Bár magyarázattal Jaf sem szolgál, a jelenet részleteit megismerjük, amelyekből néhány kulcsfontosságú a textus későbbi pontjain tér vissza – az üzletben töltött éjszaka jelenete nem más, mint a regény ősfantáziája, a történet magvának, a kannibalisztikus aktusnak az allegorikus megközelítése.

Az epizód visszatérő elemei közül kiemelt figyelmet érdemel a rendellenes sötétség és csend, valamint az idő viselkedése.

Először is, megállt az idő. [...] hirtelen rádöbbszem, hogy fogalmam sincs, mennyi ideje ment el Tim, és hány óra lehet egyáltalán. Az utca elcsendesedett, ami önmagában is furcsa volt, mégsem tudtam szabadulni attól a különös érzéstől, hogy hangos zajra ébredtem az imént, noha nem is tudtam, hogy alszom. De hisz hogy a csudába aludtam volna?⁴⁴

Mint azt láthattuk a *Lord Jim* köldökzsinór-jelenetében is, a főhős felfüggesztve lóg a levegőben a történet egy olyan sötét gócpontján, amelyet a traumatizált áldozat textuális úton igyekszik maga mögött hagyni. A rekonstrukció és az értelemadás folyamata viszont közel sem lehet teljes, mert a szélsőséges érzelmi tapasztalat a történet olyan pontjaira is beszivárog, ahol eredetileg nincs helye. Így például a kitátott száj motívuma fenyegetővé teszi a Jamrach üzletében álló teljes vérteterek sisakrostélyát, és a csodás megmenekülés lehetőségét kínálja az egyetlen pillanatra megcsillanó sárkányfej aranyló torkán át (*throat*),⁴⁵ előrebocsátva a mentőcsónak látszólag elkerülhetetlen katasztrófáit és a nehezen elért kiutat. Mielőtt elvesztené öntudatát, Jaf „eszmélet és ájulás határán” tapogattja ki az utat, mint a vakok, és elkeveredetten állapítja meg, hogy „[m]egdermedt az idő, megdermedtem én, megdermedt a világegyetem”.⁴⁶ A sárkány elejtése után ugyanez a hallucinatív állapot ismétlődik meg a Lysander fedélzetén; Skip állapítja meg, hogy „máshogy múlik az idő”, és hogy „amióta elhagytuk a szigetet [...], átléptünk a sárkányidőbe”.⁴⁷ Amit Jaf szimbolikusan, álomszerű körülmények között már átélt az üzletben („akkor éjjel megtanultam, hogy valótlan dolgokat is valóságnak érezhetek”⁴⁸), az a valós tartományban mind megismétlődik a hajó teljes legénységével:

⁴³ *Uo.*, 39.

⁴⁴ *Uo.*, 40.

⁴⁵ Bár Lukács Laura fordításában *nyakként* szerepel a *throat*, a szövegen belüli jelentéskapcsolatok miatt számomra mégis indokoltabbnak tűnik a *torok* szó használata. *Uo.*, 41.

⁴⁶ *Uo.*, 42.

⁴⁷ *Uo.*, 182–183.

⁴⁸ *Uo.*, 43.

Telt-múlt az idő, s mi vakon, süketen és némán botorkáltunk a nem szűnő viharban. Megbetegített minket. Émelyítőn görgetett. [...] Néhány nappal később ránk borult a sötétség. [...] Nem emlékeztem mikor veszítette érvényét, és hogyan sodródtunk ide, mert – mint Skip mondta – megváltozott az idő. Nem úgy pergett, nem úgy múlt, mint azelőtt.⁴⁹

Az idézett részletek nyelvi megformálása is jól mutatja, hogy a véresen realista ábrázolásmód ellenére a mentőcsónakban töltött hosszú fejezetek is sokkal inkább rémálomszerűek, szürreálisak, mintsem realiztikusak. A kannibalizmus mint tematikus elem önálló beszédmódot hoz magával, mert szélsőséges volta miatt a transzgresszív tapasztalat csak inkoherens formában kerülhet átadásra. *From Communion to Cannibalism* című monográfiájában Maggie Kilgour is amellett érvel, hogy a kannibalizmusról alkotott képzetet gyakran szokás a szavak mediális elégtelenségével társítani, hiszen azok, akik nem képesek egymással *beszélni*, egymásba *harapnak*. Nicolas Abraham és Maria Torok tanulmányára hivatkozva megjegyzi azt is, hogy a kannibalizmus az „ellenmetafora” végső formája (*the ultimate “antimetaphor”*): a metafora szavakba önti a száj óhaját, míg az ellenmetafora fordítva jár el, textuális trópusok, azaz szavak formájában adja szánkba a külvilági tapasztalatainkat.⁵⁰ Részben ezzel magyarázható, hogy a kannibalisztikus aktus, a bekebelezés egyszerre jelenlévő tapasztalata és nyelvi képe leginkább egy ritualisztikus allegóriában adható át.

Ez a beszédmód pedig (már amennyire azt szövegalapú természete lehetővé teszi) valóban hasonlít az álom nyelvére: a megtapasztalt élmény érthetlensége és feldolgozhatatlansága a narratíva kibogozhatatlanságában ismétlődik meg. Végső soron maga a gesztus, hogy az átélt borzalmakról rossz álomként beszél a narrátor, nem más, mint azon egyszerű kívánság kifejezése, hogy bárcsak ne történt volna meg az, ami a történetmondást motiválja. A trauma narratív paradoxont eredményez: az, ami a történetmondás eredeténél ott van, az maga elmondhatatlan, de ha ez nem lenne, akkor a történet és történetmondás sem létezhetne.

„Mire megyünk egy történettel? Én éhes vagyok.”⁵¹

A *Jamrach vadállatai*hoz képest a *Pi élete* kifejezetten optimista regény, elsősorban a baljós előjelek hiánya miatt.⁵² Alighanem ugyanez az optimizmus indokolta Ang

⁴⁹ *Uo.*, 186–187.

⁵⁰ KILGOUR, *i. m.*, 16.

⁵¹ MARTEL, *Pi élete*, 313.

⁵² Mielőtt bármilyen komoly testi baj érné Jaffyt, megfordul egy tigris szájában, rémképekkel küzd az üzletben töltött éjszaka során, első találkozásukkor sötét árnyként látja a komodói sárkányt, majd szemtanúja lesz az óriásgyíkok kannibalisztikus lakomájának, végül pedig ő maga is hajótörést szenved a Lysander fedélzetén. Összehasonlításképpen csöppet sem tragikus Pi bengáli tigrisének esete az áldozati kecskével –

Lee filmrendező azon döntését, hogy a filmadaptációból⁵³ maradjon ki a regény legnyomasztóbb epizódja. Pi filmbeli megmeneküléséhez mindössze egy, a szokásosnál hevesebb viharra és a főszereplő Isten előtti teljes önmegadására van szükség, míg a regényben megfogalmazott történet ugyanezen pontján egy álomszerű, vizuálisan valóban ábrázolhatatlan jelenetet találunk. Háromnapi éhezés után Richard Parker megvakul, és másnap Pi is szúró fájdalmat érez a szemében:

Dörgöltem és dörgöltem, de a viszketés nem akart elmúlni. Épp ellenkezőleg: egyre rosszabb lett, és Richard Parkerral ellentétben nekem genny szivárgott belőle. Aztán sötétség lett, bármennyit pislogtam. Előbb közvetlenül előttem volt, egy fekete folt mindennek a közepén. Aztán pacává terjedt, amely egészen a látómezőm széléig ért. Másnap reggel a napból csak egy kis fényszilánkot láttam a bal szemem tetején, mint valami nagyon magas kisablakot. Délre minden szurokfekete lett.⁵⁴

Pi naplóbejegyzései két nappal ezt megelőzően értek véget, utolsó mondata („Meghalok.”)⁵⁵ befejeztével utolsó tollából is kifogyott a tinta. A hányattatás lelki nehézségeinek lecsapolásaként vezetett napló fekete anyaga (szó szerint értve a tinta, figuratív értelemben a fel nem jegyzett események) áttételesen Pi szemét fedi le. Látásától megfosztva időérzékét is elveszíti, akárcsak Jaffy a Jamrach üzletében töltött éjszaka során, mi több, Pi szintén egy rejtélyes, hallucinatív epizódból eredezteti minden nyomorúságát:

a fizikai szenvedés semmi sem volt az erkölcsi gyötremhez képest, amit el kellett viselnem. Megvakulásom napját mondanám extrém szenvedésem kezdetének. Megsaccolni sem tudom, utam melyik részén történt ez. Az idő, mint már említettem, elvesztette jelentőségét.⁵⁶

A regény elkövetkező két fejezete rejtvenyjátéknak is beillene. A pszichedelikus részletek zavarán némileg enyhít a regény végén kínált második narratíva, hiszen a Pi kezei közül megszökött teknőcről elejtett kósza megjegyzés tájékozódási pontként szolgálhat, melynek alapján közvetlenül az édesanya és a szakács halála elé helyezhet-

elretentő példa, deklaráció, hogy ebben a hajótörött narratívában nincs elválasztva a természet barátságos és dühöngő oldala. Lásd ehhez DWYER, *i. m.*, 16. Béta hím létre Richard Parker is csupán egy morális értékekkel nem rendelkező ösztönlény, és jelenléte a mentőcsónakban emlékeztetőül szolgál az embertől elvárt társadalmi normák betartására. Jaf és Pi ki nem mondott félelme a regresszió, az, hogy saját természetük gyengesége miatt nem képesek ellenállni a kísértésnek és a szárazföldi törvények értelmében elfogadhatatlan módon enyhítik éhségüket.

⁵³ Ang LEE, *Life of Pi*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2013.

⁵⁴ MARTEL, *Pi élete*, 303.

⁵⁵ *Uo.*, 301.

⁵⁶ *Uo.*, 303.

jük az epizódot. Mindazonáltal vitathatatlan, hogy retrospektív tudás híján egészen váratlanul éri az olvasót, amikor Pi „haldokló lelke a sötétségben” meghallja a kérdést: „Van itt valaki?”⁵⁷

A három fázisra osztható textuális kiméra során alapvető dichotómiák bomlanak fel, és következképpen a csak józan ésen alapuló értelmezések is kudarcot vallanak.⁵⁸ „Örületem tisztasága elképesztő volt”⁵⁹ – állapítja meg Pi, mielőtt felelne az azonosítatlan hang kérdésére. Egy rövidke, sehova sem tartó identitásjáték végén a főszereplő kifakad: „Ha képzeletednek ezzel a mákszemével nem éred be, válassz egy másikat. Képzeld van bőven.”⁶⁰ A képzelet mákszeme⁶¹ (*figment of your fancy*) trópusra rábukkanva Pi kalóriamentes nyelvi lakomába kezd: „Hmmm. Mákszem. De jó is lenne.” A nyelvi elemekben lelve vigasztalódást, a két hajótörött hosszasan beszélget különféle ételekről. Pi vegetáriánus kis „csipegetésének” harmóniáját a beszélgetőpartner javaslata töri meg: „A kókuszos-jamos kottu helyett miért nem inkább főtt marhanyelvet kérsz mustárszósban? – Az nem vegetáriánus. – Dehogynem. Aztán meg pacalt.”⁶² Aligha véletlen, hogy a Pi étrendjét sértő (*sacrilegious*) húsételek sora az elsődleges beszédszervvel kezdődik, majd az emésztési munkákért is felelős szerv tálalásával folytatódik – mintha az azonosítatlan hang kívánságlistája is a traumatikus élmény és a kényszerű történetmondás kapcsolatára reflektálna. E legkevésbé sem étvágygerjesztő felsorolás testileg-lelkileg felkavarja Pit: „A hang elhalt. Rázott a rosszullet. Az elme zavarodottsága egy dolog, de az nem fair, hogy a gyomrára is menjen az embernek.”⁶³

Itt kezdődik a fejezet második fázisa, Pi ugyanis arra a megállapításra jut, hogy a „húsevő gazember”⁶⁴ nem más, mint Richard Parker. A szálakat még inkább összekuszálják a párbeszéd folytatásában elhangzó részletek; megtudjuk, hogy Richard Parkernek, a tigrisnek francia akcentusa van, annak ellenére, hogy Bangladesben született és Tamil Naduban nevelkedett, élete során megölt egy férfit és egy nőt, és meglehetősen jártas a konyhaművészetekben – akárcsak a szakács, bár ő Mr. Okamoto karaktermegfeleltetésében a hiéna szerepét kapta. Mielőtt logikus magyarázat születhetne Richard Parker különös jegyeit illetően, Pi arra a következtetésre jut, hogy

⁵⁷ *Uo.*, 304.

⁵⁸ Dwyer ugyan a regény különösen nehezen értelmezhető szövegrészletét látja az epizódban, mégis túllép rajta a cselekmény pár soros ismertetésével, úgy, hogy közben észrevétlenül a Mr. Okamoto kérésére előadott második történetre redukálja a kilencvenedik és kilencvennegyedik fejezet talányát. Vö. DWYER, *i. m.*, 16.

⁵⁹ MARTEL, *Pi élete*, 304.

⁶⁰ *Uo.*, 305.

⁶¹ A „képzelet gyümölcse” sokkal szerencsésebb fordítás, hiszen a mákszem semmilyen módon nem utal az eredeti angol szó jelentés tartalmára (*figment* = képzelgés, kitalált dolog, koholmány), csak az étel-alapú szójátékot őrzi meg (azt is csak ügyetlen formában).

⁶² MARTEL, *Pi élete*, 306.

⁶³ *Uo.*, 307.

⁶⁴ *Uo.*, 308.

Valaki volt ott! Ez a hang, amely a fülembé jutott, nem holmi akcentusos szél volt, nem beszélő állat. Valaki *más* volt az! [...] Agyam utolsó kísérletet tett, hogy kivilágosodjék⁶⁵

– ezzel harmadik fázisába lép a fejezet. Azaz, ha ragaszkodunk a szó szerinti, ugyanakkor távolról sem prózai jelentésréteghez, akárki lehet a hang birtokosa, leszámítva Pit. Különösen bizarr a gondolat, hogy az a valaki *más* a Piével mindenben megegyező helyzetben találja magát a Csendes-óceán közepén: vakon egy mentőcsónakban, közel az éhhalálhoz. Az örület legelőször a Pi fejében megszólaló hangokban talált formát, majd testet öltött először Richard Parker, egy röpke pillanatra a tengeri visszhang és végül egy emberi lény alakjában. A projekció arra bátorítja Pit, hogy kötözzék össze csónakjukat: „Gyere, testvérem, legyünk együtt, élvezzük egymás társaságát.”⁶⁶

Az angol *feast* szó egyaránt magában hordozza a javaslat figuratív és szó szerinti megvalósulásának lehetőségét, és a találkozás kezdetben testvéri, majd kannibalisztikus ölelése, azaz a transzgresszív aktus narratív felidézésének fenyegető pillanata ismét a legalapvetőbb, térbeli kétosztatúságok megdöntésével jár: „Az illető közel volt; távol volt. Tőlem balra volt, tőlem jobbra volt. Előttem volt, mögöttem volt. Végül mégiscsak sikerült.”⁶⁷ A nyelvi végtelenül egyszerű, ám logikailag felfoghatatlan sorok után a semmiből kerül elő az utolsó idézett mondat. A megadott feltételek között nem *sikerülhetett* semmi. Valódi sikerről természetesen szó sincs, de az ártatlannak tűnő megjegyzés, miszerint a két csónak koccanása edesebb volt még egy teknőc koccanásánál is, egy vallomásban végződik: „Kitártam a karom, hogy megöleljem és megölelhessen.”⁶⁸ A több oldalon keresztül elnyújtott csalóka nyelvhasználathoz szokott olvasó nem tud nem figyelni az összeborulás pillanatában elszuttogott „My sweet brother”⁶⁹ mondat jelzőválasztására.

Röviddel a két csónak összekötözése után a hang gazdája a vitorlavászon tetején támadja meg Pit, azonban végzetes hibát követ el, amikor egyik lábát a csónak fenekére teszi. Pi állítása szerint Richard Parker azonnal széttépi a csónak alján csöndben meglapult tigrisről mit sem sejtő betolakodót. „Ez volt Richard Parker rettenetes ára. Életet adott nekem, az enyémet, de elvett egy másikat. [...] Valami meghalt bennem akkor, és ez azóta sem támadt fel.”⁷⁰ Ezekben a sorokban tetőzik a regény kibogozhatatlan és álomszerű jelene – még ha a második történet eseményeit követve próbálunk is tájékozódni, végül lehetetlen megállapítani, hogy a csónak fizikai terét hány személy (és állat) tölti be, illetve kézenfekvő a kérdés, hogy Pit leszámítva tartózkodik-e egyáltalán

⁶⁵ *Uo.*, 311. (kiemelés az eredetiben)

⁶⁶ *Uo.*, 317. „Come, my brother, let us be together and feast on each other’s company.” Yann MARTEL, *Life of Pi*, London, Canongate, 2012, 254.

⁶⁷ MARTEL, *Pi élete*, 317. „He was close by; he was far away. He was to my left; he was to my right. He was ahead of me; he was behind me. But at last we managed it.” MARTEL, *Life of Pi*, 254.

⁶⁸ MARTEL, *Pi élete*, 317.

⁶⁹ MARTEL, *Life of Pi*, 254. A szavak többletjelentésével üzött folytonos szövegbeli játék miatt úgy gondolom, a magyar fordításban szereplő „Drága testvérem” helyett helyénvalóbb választás volna az „Édes testvérem”.

⁷⁰ MARTEL, *Pi élete*, 318.

bárki a csónakban, vagy pusztán ontológiai metaforáról van szó, melyre azért van szükség, hogy egyáltalán megpróbálhassuk racionálisan megközelíteni a tapasztalatot.⁷¹ Ebben a hallucinatív térben nem működnek az elsődleges emberi érzékszervek, és következőképpen a test határai is elhalványulnak. A jelenet színtere először kitér, amikor a két csónakot egymáshoz kötik, majd összeszűkül, amikor a testvér meghal, és Pi eloldozza a csónakját. A vérszag betölti Pi orrát, aki tapintására és hallására hagyatkozva nem képes a környezetét ábrázolni. A sírás viszont fokozatosan visszaadja a látását:

Olyan látványban volt részem, hogy majdnem azt kívántam, maradtam volna vak. [...] Richard Parker alaposan belakott belőle, még az arcából is, így aztán sose láttam meg, ki volt a testvérem. Kibelezett torzója a hajóvázként felívelő, törött bordákkal olyan volt, mint a mentőcsónak apró mása – ilyen volt vértáztatta, irtózatossága.⁷²

A *Jamrach vadállatai* nyelvi világát idéző horrorisztikus leírás miniatűr mentőcsónakhoz hasonlítja az áldozat holttestét, amely funkcióját tekintve valóban a megmeneküléshez segíti hozzá Pit. Egyrészt élelemként szolgál, bár Pi minden mentséget felhoz, hogy enyhítse bűnét:

Megvallom továbbá, hogy a végszükségtől meg az ebből fakadó örülettől hajtva ettem is a húsából. Apró darabokat, kis csíkokat, amelyeket a szigony horgára szántam, ám amelyek a napon megszalódva egyszerű állathúsnak látszottak. Szinte észrevétlenül csusszantak be a számba. Meg kell értenie, szenvedésem szünetlen volt, ő pedig már halott. Amint egy halat fogtam, rögtön abbahagytam.⁷³

Másrészt a kannibalisztikus rítuson átesett főhős megkezdi a korábban felborított bináris oppozíciók helyreállítását („Mindennap imádkozom a lelkéért”).⁷⁴ Ezzel ér véget Pi átalakulása (*sea-change*), és a regény vakfoltján túllépve, előbb a rókamanguszta szigetén, majd Mexikóban ér partot.

Pi és Jaffy narratíváját ugyanaz az alapvető konfliktus motiválja: mindkét fiú a ritualisztikus történetmondás folyamatában keres vigasztalódást, de magyarázat helyett retorikai tanácsalanság árad a szenvedéstörténetük és a lélektani állapotok néha realiztikus, máshol allegorikus ábrázolásából. A köldökzsinór-jelenet talányát és indítékát, a „miért” kezdetű kérdéseket nemhogy megválaszolni, de megérteni sem képesek, így szükségszerűen nem kevésbé talányos szöveget hagynak hátra – egy-egy regényt, melyet mintha Kafka *Prométheusz* című novellája ihletett volna:

⁷¹ LAKOFF, JOHNSON, *i. m.*, 26.

⁷² MARTEL, *Pi élete*, 319.

⁷³ *Uo.*

⁷⁴ *Uo.*

Prométheuszról négy monda ad hírt: Az első szerint odaláncolták a Kaukázus sziklájához, mert az isteneket elárulta az embereknek, és az istenek sasokat küldtek, melyek tépdesték mindig újrasarjadó máját. A második szerint Prométheusz a lecsapó csőrök okozta fájdalmában egyre mélyebben nyomult a sziklába, míg egygyé nem lett vele. A harmadik szerint évezredek során elfelejtették árulását, elfeledték az istenek, a sasok, ő maga. A negyedik szerint mindenki belefáradt az immár ok nélkülibe. Belefáradtak az istenek, belefáradtak a sasok, fáradtan összezárult a seb. Maradt a megmagyarázhatatlan sziklahegység. A monda a megmagyarázhatatlant próbálja magyarázni. Mivel a valóságra épül, újra megmagyarázhatatlanságban kell végződnie.⁷⁵

JÓZSEF SZABOLCS FAGYAL

Cannibalism and Allegory: The Ritual Aspect of Storytelling in Yann Martel's Life of Pi and Carol Birch's Jamrach's Menagerie

In Yann Martel's *Life of Pi* (2001) and Carol Birch's *Jamrach's Menagerie* (2011), the violation of a taboo is not simply the centre or the climax of the story, but rather, the entire story is told exactly because of an incomprehensible and indigestible event. Both novels are contemporary representatives of nautical fiction, telling an ordeal at sea with the protagonist eventually resorting to cannibalism. The two main characters consume a best friend and a brother respectively, but as a result of their transgressive act, the representational ethics of taking a dead man's place in order to survive organises the narrative pattern of both books. I aim to explore how the thematic element of cannibalism affects the narrative structures of these texts. Cannibalism creates a fictitious, out-of-time, liminal space around itself during the tensest scenes: the chapters recounting the tragic incident mark where the whole narrative blooms from, bearing a resemblance to the navel metaphor Sigmund Freud uses to describe the point of origin in every dream.

⁷⁵ Franz KAFKA, *Elbeszélések*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 2009, 530.