

## Külső és belső földrajz: Abdulrazak Gurnah Nobel-díja és prózája

Bényei Tamás

irodalmár, egyetemi tanár, Debreceni Egyetem

### I. Külső földrajz: Gurnah Nobel-díja

2021-et sokan az „afrikai irodalom” áttörésének éveként ünnepelték. A Nemzetközi Booker-díjat (vagyis a legjobb angolra fordított regény díját, amelyet korábban Krasznahorkai László is elnyert) a szenegáli David Diop 2020-as *Frère d'âme* ('Lelki társak') című regényének ítelték. A brit nyelvterület legrangosabb elismerését, a Booker-díjat a dél-afrikai Damon Galgut *The Promise* ('Az ígéret', 2021), a legrangosabb francia elismerést, a Goncourt-díjat pedig a szenegáli Mohamed Mbougar Sarr *La plus secrète mémoire des hommes* ('Az emberek legtitkosabb emléke', 2021) című regénye nyerte. Tegyük hozzá, hogy, hogy 2021-ben a zimbabwei írónt, Tsitsi Dangarembgát is komoly nemzetközi díjakkal tüntették ki, és hogy a portugál nyelvterület legrangosabb irodalmi kitüntetését, a Camões-díjat a mozambiki Paulina Chiziane kapta. Ezt koronázta meg Abdulrazak Gurnah irodalmi Nobel-díja (ráadásul a Nobel-díj versenytársaként számon tartott, kétévenként kiadott Neustadt-díjat 2022 januárjában a szenegáli Boubacar Boris Diopnak ítelték oda). Gurnah és Galgut is az afrikai kontinensnek ajánlotta díját, Galgut például e szavak kíséretében: „Amikor ezt a díjat elfogadom, teszem ezt az összes olyan elmondott és elmondatlanul maradt történet, meghallhatásra talált vagy közönség nélkül maradt író nevében, amelyek és akik arról a rendkívüli kontinensről származnak, ahonnan én is” (id. Clark). Mielőtt azonban elragadtatnánk magunkat, érdemes egy pillantást vetni a díjazott afrikai szerzők hátterére.<sup>1</sup> Közülük csak Boubacar Boris Diop és a – fehér bőrű, zsidó és meleg – Galgut él az



Abdulrazak Gurnah

Fotó: Leonardo Cendamo

<sup>1</sup>Az európai perspektívát megtestesítő „afrikai” jelzőben önmagában is rejlik némi leki-csinyuló felsőbbrendűség, ráadásul nem is mindenütt ugyanazt értik rajta – Franciaországban például az „afrikai irodalom” kategóriája nem foglalja magában a Maghreb- és az arab írókat.

afrikai kontinensen, utóbbi a kozmopolita Fokvárosban, és az ő regényei is Londonban jelennek meg. Sarr kamaszkora óta Franciaországban él, David Diop pedig, aki a 18. századi francia irodalom kutatója, s nem melleleg tanszékvezető egyetemi oktató Pau-ban, Párizsban született, és a Sorbonne-on diplomázott. Abdulrazak Gurnah (1948–) is beleillik ebbe a sorba, hiszen nemcsak Angliában él – brit állampolgárként – húszéves kora óta, de szakmabeli is: a kenti egyetemen tanít posztkoloniális irodalmat (Salman Rushdie-ről is szerkesztett kötetet).

A díjazott szerzők – a francia mellett Wolof nyelven is alkotó Boubacar Boris Diop kivételével – megfelelnek azoknak a poétikai, kulturális, s nem utolsó sorban politikai ismérveknek, amelyeket Robert C. Young „fordíthatóságnak” nevez („World” 215), s amelyek a világirodalom rendszerébe való bekerülés feltételei. Nem mellékes például, hogy mindannyian angolul vagy franciául írnak. David Damrosch a világirodalom „ablak a világra” kategóriájának nevezi (15) azt a modellt, amely az európai központok által díjazott írókat is kitermeli: a világirodalom terepe színes tárlók sokaságaként jelenik meg, ahol egy-egy országot vagy kultúrát néhány „fordítható” szöveg képvisel. Mindegyikük egy-egy izgalmas világra nyit olyan ablakot, amelyen keresztül a középpont számára a saját maga által megszabott módon válik érzékelhetővé és ártalmatlanná a más-ság. Gurnah Nobel-díja aligha lett volna lehetséges a globális hálózatok sokaságaként felfogott világirodalom intézményrendszere nélkül, bár ehhez rögtön hozzá kell tenni, hogy ez a világirodalom-hálózat két szögesen ellentétes nézőpontból ítéltető meg. Az ausztrál irodalomtudós, Simon During a homogenizáló, korporatív és újragyarmatosító tendenciákat hangsúlyozza: „a világirodalom iránti érdeklődés nyilvánvalóan a turisták és kulturális árucikkek – köztük szépirodalmi szövegek – határokat átszelő mozgását követi. E szövegek ma már egy összetett szabadidős iparághoz kapcsolódnak, amelynek része a sok irodalmi fesztivál, az irodalmi díjkiosztókkal járó lakoma és felhajtás, az irodalmi turizmus, a számtalan adaptáció és mindenféle egyéb melléktermék – olyan iparág ez, amely csak igen közvetett módon függ a tényleges könyvolvasástól” (*Exit* 57). Ebben a rendszerben a komoly kulturális tőkével rendelkező országok „kívülről” kanonizálnak szerzőket, fordítók, kiadók, szerkesztők, kritikusok és más kulturális brókerek révén. A nyugat ilyenkor kétszeresen is önmagát tapsolja meg: olyan könyveket jutalmazunk, amelyek megfelelnek az általunk létrehozott normáknak (a fordíthatóság kritériumának), miközben még azért is vállon veregetjük magunkat, hogy mennyire nyitottak vagyunk a „másság” iránt.

Az elemzők többsége ugyanakkor az új világirodalmi szisztéma optimistább felfogását képviseli. A bourdieu-i értelemben vett „mezőként” és „olvasásmódként” (Damrosch 297) felfogott világirodalom nem egyszerűen a globális kapitalizmus egyik kisebb és jelentéktelenebb játéktere, nem is adótnak vett, önmagukba zárt nemzeti irodalmak egymás mellé helyezése, hanem az egész mező

---

hálózatszerű, középpont nélküli rendszerek és folyamatok sokaságává történő átrajzolása. Mások úgy vélik, hogy az egyneműsítő tendenciák ellenére a kortárs globális kulturális színtér számos jelenségében egyszerre érvényesülnek a globális és a lokális érdekek (Hall 33–34), a hegemoniát szolgáló és az ellene ható törekvések (Ramazani 11). Lars Ole Sauerberg szerint az írók többsége számára mindez inkább felszabadító tapasztalatot jelent: az új világirodalom „nem felszámolja, hanem sokkal inkább ötvözi, egymásba olvasztja az eltérő hagyományokat”, és a könyvkiadók brit székhelye sem kizárólag a globális gazdasági viszonyok leképeződése, hanem „kényelmi megfontolásokból felvett lakcím azoknak az íróknak, akik a régió és a nemzet határain kívülre tekintenek, vagy – épp fordítva – a pusztán lokális jelentőségét hangsúlyozzák” (3). Michael Valdez Moses *The Novel and the Globalization of Culture* című könyve szerint a huszadik század utolsó harmadában megjelenő új, valóban globális kultúra és irodalom nem a nyugat végső kulturális diadalát jelenti: „az irodalom egyetlen, hegemon, eurocentrikus felfogásának pusztá feltételezése is idejétmúlttá lesz, amennyiben a nyugati irodalom maga is részévé válik egy valóban globális, hibrid és kozmopolita szövegegyüttesnek” (xii).

Abdulrazak Gurnah Nobel-díja a világirodalom mint hálózat mindkét felfogásához illeszkedik. A sokáig – ománi befolyás alatt – a kelet-afrikai rabszolgakereskedelem központjaként működő Zanzibárban született, amely akkor még brit gyarmat volt, és 1963-ban a közeli nagy szomszédtól, Tanganyikától függetlenül nyerte el önállóságát, Zanzibári Szultánság néven. Amikor egy hónappal később kitört a Szovjetunió által is támogatott szocialista forradalom, és kikiáltották a Zanzibári Népi Demokratikus Köztársaságot, nagy volt az ijedtség; a megoldás Tanganyika és Zanzibár 1964-es – brit közreműködéssel lezajlott – egyesülése volt: így jött létre a mai Tanzánia. Gurnah tehát csak néhány évig élt Tanzániában, mielőtt 1968-ban, húszévesen emigrált. A függetlenség kikiáltása után „zanzibári hibrid arab” családja üldöztetésnek volt kitéve, köszönhetően a régióban igen erőteljes afrikánizációs politikának, amely Kelet-Afrikában főként az indiai szubkontinensről a britek által betelepített bérmunkások leszármazottai – és a fehérek – ellen irányult, de igazából mindenki ellen, aki valamilyen szempontból „más” volt). Gurnah 1968 óta – két év nigériai megszakítással – Angliában él. Angolul ír, és könyvei kezdettől fogva Londonban – a nemzetközi könyvkereskedelem egyik legfontosabb központjában – jelentek meg, vagyis azon központok egyikében, ahol a duringi értelemben vett világirodalmat „csinálják”. Az új világirodalom optimistább felfogása szerint az az Anglia, ahol Gurnah él és alkot, azoknak a „helyeknek” (*localities*) az egyike, ahol „az angol nyelvű globális irodalom termelődik” (George 65). A nyitottságnak az etnikai, kulturális és nyelvi tekintetben is vegyes, jellegzetesen szigeti és partmenti kulturális közeg is kedvezhetett (vö. Lavery; Samuelson). Gurnah életművének nagyjából a fele – öt regény – részben vagy egészben Angliában játszódik – igaz, viszonylag kevés bennük az „öslakos angol” szereplő (ezekről a regények-

ről vö. Blake – Gandhi – Thomas 51–55). Gurnah egyszerre vallja magát zanzibári, tanzániai és angol írónak, de interjúiban gyakran „világ-íróként” (*world writer*) határozza meg önmagát, hozzátéve, hogy ebbe a „világba” nem csak a nyugati hagyomány tartozik bele (Nasta, *Writing* 362).

Noha a tanzániai elnök sietett afféle nemzeti diadalként kisajátítani a Nobel-díjat, Kelet-Afrikában Gurnah nem számít ismert és elismert írónak (Murray 151), és ennek csak részben az az oka, hogy a Tanzániában élő prózáírók jelentős része suahéli nyelven alkot (Barasa és Makokha 217; Mwangi).<sup>2</sup> Ennél fontosabb tényező, hogy Gurnah nem felel meg bizonyos, a posztkoloniális írókkal szemben támasztott elvárásoknak. Posztkoloniális szerző, aki mindig elmondja, hogy a közeg, amelybe beleszületett, egy szétmálló gyarmatbirodalom peremvidéke volt, ugyanakkor markánsan különbözik az egy nemzedékkel korábban, az ötvenes-hatvanas években fellépő afrikai írónemzedék tagjaitól (a nigériai Chinua Achebe és Wole Soyinka, a kenyai Ngugi wa Thiong’o), amennyiben szövegeinek fő alakító tényezője nem a gyarmatosító és az elnyomott gyarmatosítottak közötti ellentét, és nem is a gyarmatosítás után éledező nacionalizmus (Lewis, „Postmodern” 41). Amikor 1994-ben a *Paradise* (‘Paradicsom’) felkerült a Booker-díjra jelölt regények szűkített listájára, a bizottság tagjait épp az hozta zavarba, hogy az egzotikus nevű Gurnah regénye nem kellőképpen „afrikai”, és nem az Afrika gyarmatosításáról és az őslakosok sérelmeiről szóló megjósolható történettel szolgál (Nasta, „Paradise” 336). Gurnah nem vonja dicsfénybe a gyarmatosítás előtti kelet-afrikai valóságot: az erőszak és a kommunikációképtelenség újratermelődő mintázataira az európai gyarmatosítás csak újabb, máig tartó hatású rétegeket helyezett. Regényeiben nemcsak az Afrika-ábrázolás nyugati hagyományával szakít, de tudatosan kikezdi az afrikai irodalom nyugati – és talán nem csak nyugati – fogyasztását és értelmezését meghatározó paradigmákat is: szövegei nem illeszkednek sem a nyíltan politizáló irodalom kategóriájába, sem abba, amely etnografikus szemléletmóddal konstruálja meg Afrika egzotikus másságát (Murray 152; Samuelson 511). Írásmódja az új világirodalom megkonstruálásában kulcsszerepet játszó „mágikus realizmus” kategóriájába sem illeszthető be, noha ez a megjelölés olykor elhangzik vele kapcsolatban. Gurnah történelmi regényei ugyanakkor árnyaltan érzékeltetik a megjelenített történelmi pillanat hibriditását, ami rokonítható Alejo Carpentier „csodás való” (*lo real maravilloso*) felfogásával, amelyet a kubai író 1947-ben, *Földi királyság* (*El reino de este mundo*) című regényéhez írott előszavában vezetett be a latin-amerikai valóság – vagy valóságérezékelés – jellemzésére. A „csodás való” összetevői az európai képzelet számára leírhatatlan amerikai ter-

---

<sup>2</sup> A *Paradise* című regényt sem Tanzániában élő író vagy fordító, hanem Ida Hadjivanyis, a Londoni Egyetem oktatója fordítja suahéli nyelvre. Gurnah „nyugati” elismertsége sem volt egyértelmű, hiszen a Nobel-díj előtt az Egyesült Államokban szinte ismeretlen volt a neve.

mészeti valóság, a prekolumbiánus kultúrák világa és titokzatos emlékei, a latin-amerikai történelem bizarr, szokatlan alakjai és eseményei, a rítusok és mítoszok élő jelenléte (Carpentier 120). Voltaképpen az azonos történelmi pillanatban egyszerre létező, egymásra helyeződő időbeliségek és világfelfogások összehasonlíthatatlan elegye: egyszerre több, egymással nem érintkező, sőt egymást kizáró kulturális leírás, narratíva, „világ” létezik egy-egy adott helyen, s ezek mind másféleképpen írják le és beszélnek el a közös tereket, tapasztalatokat éppúgy, mint a „másikat”. Gurnah nem „keresi” a csodás és mágikus elemeket, nem értékeli fel őket az európai racionalizmussal szemben, regényeiben nincsenek olyan események, amelyeket az elbeszélő szólami természetfelettként fogadna el (kísértetek, elszálló szereplők stb.), de a hiedelmek és a babonák és alakító tényezői annak, ahogyan a világ megjelenik és annak, ahogyan ebben a világban cselekszünk. A *Paradise* például emlékezetes módon érzékelteti azt, ahogyan egymásra helyeződik az események által megrajzolt valóságos topográfia, a Korán – a cím által is jelzett – allegorikus földrajza, valamint az egymással is keveredő hiedelmek, babonák és félelmek által létrehozott, folyamatosan változó topográfia, amelynek Európa is része.

Természetesen a politikum sem hiányzik Gurnah szövegeiből, de már nagyszerű bemutatkozó regényében, az 1987-es *Memory of Departure*-ben (‘A távozás emléke’, 1988) is főként az egyéni sorsok és élethelyzetek érdeklik. Noha a háttérben felsejlenek a politikai változások (a függetlenség, az új kezdet hamar szertefoszló illúziója, a vérengzésbe torkolló forradalom, s végül az egyesülés a nagy szomszédal), a hangsúly a főszereplő Hassan sorsán van. Az, hogy ő végül elhagyja a szigetet, személyes döntés eredménye: a tengerparti kisváros kilátástalanságából, mozdulatlanságából, a korrupció, a reménytelenség és az erőszak mintázataiból való menekülést választja. A regény érzékletesen mutatja meg, hogyan termeli újra a politikai helyzet a személyes erőszak és kommunikációképtelenség mintázatait is, amelyeket – ahogy az életeket megmérgező etnikai, vallási ellentétek, a kizsákmányolás és a gyűlölet ezerféle változatát – szinte teljesen érintetlenül hagyott a gyarmati uralom, hogy az erőszak és a kizsákmányolás újabb szintjét helyezze rájuk. Az Angliában játszódó regényekben – ilyen a *Pilgrims Way* (‘Zarándokösvény’, 1988), a *Dottie* (1990), a *By the Sea* (‘A tengerparton’, 2001) és a *The Last Gift* (‘Az utolsó ajándék’, 2014) –, is főként azon az emlék- és történetfoszlányokból álló belső világon van a hangsúly (a *Dottie* kivételével), amelyet a szereplők önmagukban cipelnek (vö. Nasta, *Writing* 357). A *The Last Gift* például arról szól, hogy miképpen alakítjuk történetekké az életünket, s hogy ezeket a történeteket hogyan adjuk tovább másoknak – jelen esetben gyermekeinknek. A középpontban álló házaspár egyik tagja sem tud mit kezdeni saját múltjával (Abbas fiatalon elszökött Zanzibárból és várandós feleségétől, Maryam pedig talált gyerek, aki intézetekben, majd nevelőszülőknél nőtt fel), és noha boldog házasságban élnek, és felnevelnek két remek gyereket, Abbas agyvérzéséig úgy élik le az életüket, hogy egyikük sem képes

beszélni a kínzó belső hiányról. Így nemcsak idegenek maradnak ott, ahol életük nagy részét leélték, de ez a múlttalanság a gyerekekben is kiszámíthatatlan módokon él tovább. Az utóemlékezet működése ez: mindkét testvér úgy érzi, szegyenkeznie kellene valamiért, aminek a létezéséről sem tud. Hanna fájjalja, hogy milyen fura családban élnek – nincsenek nagyszülők, rokonok, és szinte semmit nem tudnak a szüleik gyermekkoráról, leszámítva az általuk előadott hiányos, szerkesztett történeteket. „Ők elvesztek, eltévedtek; Ba [apa] szándékosan csinálta még nagyon régen, Ma [anya] pedig kezdettől fogva el volt veszve: talált gyerek. Tudod, mit akarok hallani tőlük? Olyan történetet, amelynek a kezdete elviselhető és nyitott, és amely nincs tele tétovázásokkal és elhallgatásokkal... Azt akarom, hogy képes legyek azt mondani: ez vagyok én” (44).

Ahogy az egy „világ-íróhoz” illik, Gurnah regényeinek megtévesztő egyszerűsége mögött a sokféle irodalmi hagyomány ötvözése érzékelhető. Gurnah benne áll az angol regényhagyományban – a *Dottie* például Dickens nevelődési regényeivel folytat ironikus párbeszédet (vö. Lewis, „Postmodern”) –, de az intertextuális utalásháló sokkal szélesebb területre terjed ki. Az *Ezeregyéjszaka meséi* már a bemutatkozó regényben jelen van, ahogy később is, például a *By the Sea*-ben (vö. Cooper) és a *The Last Gift*-ben, ahol a saját múltjáról hallgató apa Szindbád történeteivel szórakoztatja a gyerekeit. Gazdag intertextuális utalásokban a *Desertion* (‘Elhagyás’, 2005) is, amelyben az európai irodalomnak a századfordulós angol szereplők által emlegetett és idézett klasszikusaira (Percy Shelley, Stevenson, Kipling, Rimbaud) az ötvenes-hatvanas években játszódó második részben az afrikai irodalmi hagyomány megidézése válaszol. Rashid London-élményének viszonyítási pontját (valójában ellentétét) Léopold Sédar Senghor „New York” című verse szolgáltatja (209), de szó van a tragikus sorsú modernista malgas költőről, Jean-Joseph Rabearivelóról is. Az 1994-es *Paradise* egyszerre a Korán József- (Juszuf-) történetének átírása (Malak 59–62) és Conrad *A sötétség mélyén* (*Heart of Darkness*, 1899) című kisregényének ellenszövege, s emellett az első Gurnah-regény, amely a gyarmatosítás vizsgálatát történelmi kontextusba helyezi – később ilyen még a *Desertion* és az *Afterlives* (‘Utóéletek’, 2020). A századelő Német Kelet-Afrikájában játszódó *Paradise* – akárcsak *A sötétség mélyén* – egy a kontinens belseje felé tartó utazás köré szerveződik, a tetőpontja pedig annak az emberi kegyetlenségnek a feltárulása, amelyre az utazókban rejlő belső sötétség is válaszol. Ahogy a teherhordók vezetője fogalmaz: „Semmi nem mutatja meg az emberben rejtőző gyengeséget annyira, mint néhány hónap a vadak között” (119). Itt azonban az utazók nem európaiak, hanem a keleti partvidéken élő „arabok”, a rabszolga-kereskedők utódai, akik az európai gyarmatosítókhoz hasonlóan a vadság megtestesítőiként tekintenek a barbár bennszülöttekre ebben a kulturálisan eleve kevert közegben. A főszereplő családjában például szuahéli nyelven beszélnek, de muzulmánként az „arabokkal” is közösséget éreznek; a kereskedő Aziz szolgálatában Yusuf is megtanul arabul, s közben egy szikh szereplő révén más nézőpontokat is megis-

mer. Az utazók ugyanakkor nemcsak a „vadakra” tekintenek barbár szörnyetgekként, de a képzeletükben szintén természetfölötti tulajdonságokkal felruházott európaiakra is. A regény nem egyszerűen szembehelyezkedik a Conrad kisregényében emblematikus módon megtestesülő stratégiával, amely Afrika őslakóinak csak mint az európai psziché mélyén rejlő sötétség megtestesítőinek jut szerepet, de az őslakosok perspektívájából tekint a sokáig csak a regényvilág peremén, és főként a helybéliek történeteiben felbukkanó európaiakra (jelenlétüket sokszor csak a sárga zászló jelzi a „dühös madárral”). Az inverziót jelzi a történet végén felbukkanó német katonatiszt leírása, amely a Kurtz kereskedelmi állomása körül felállított póznákra tűzött emberi fejekére emlékeztet (vö. Innes 169). Arcbőre túl „feszés és sima, mintha valami betegség vagy tűz érte volna. Mosolya a torzság merev fintora. Kilátszottak a fogai, mintha arcán a végletekig megfeszült hús már rothadásnak indult volna, és a száj környékén kezdene lemállani” (245; vö. Conrad 360; 96).<sup>3</sup> A főszereplő Yusuf végül ehhez a német tiszthez és az ő emberei által erőszakkal katonának hurcolt férfiakkhoz csatlakozik önszántából; indokait nem ismerjük, de talán azért választja önként ezt a végső degradálódást, mert élete nem emberhez méltó élet. Yusuf alakjának köszönhető, hogy a *Paradise* jóval több posztkoloniális ellenregénynél: egy éavesztés háttorzongató története. Miután Yusufot apja adósság fejében eladja rabszolgának, végigkísérjük annak a folyamatnak a stációit, amelynek során az érzékeny és feltűnően szép fiú önmaga szemében is értéktelenné válik. Magát hibáztatja azért, hogy a szülei odaadták. „Nem arról volt szó, hogy bánkódott utánuk, és ez egyébként is minden egyes felgyűlő pillanattal csillapodott valamelyest, hanem inkább arról, hogy a tőlük való elválás volt létezésének legemlékezetesebb eseménye. Így aztán sokat merengett ezen, és egyre jobban elszomorította a veszteség. Arra gondolt, mi mindent tudhatott volna még róluk, és hogy mennyi mindent kellett volna megkérdeznie” (48).

Yusuf annyiban tipikus Gurnah-szereplő, hogy el kell hagynia otthonát. E tekintetben is a bemutatkozó regény, a *Memory of Departure* adja meg az alaphangot. A regény zárlatában a főszereplő felidéz egy még gyermekkorában látott kegyetlenséget: a gyerekek megfogtak egy varjút, levágták a lábát, aztán elengedték. A madár, amely sehol nem tudott megpihenni, szörnyű kínok között

<sup>3</sup> A *Paradise* csak egyike azoknak a posztkoloniális regényeknek, amelyek többé-kevésbé nyíltan újraírják *A sötétség mélyé*nt. Az afrikai „ellenregények” közül kiemelkedik a szudáni Tayeb Salih *Mawsim al-Hijrah ilâ al-Shamâl* (*Season of Migration to the North*, ‘Az északi vándorlás évada’, 1966) című regénye, amelyet a huszadik század legfontosabb arab nyelvű regényének választottak, valamint a Condról kritikusként is sokat író kenyai Ngugi wa Thiong’o *Egy szem búza* (*A Grain of Wheat*, 1967) című könyve. Ebbe a sorba tartozik a zimbabwei Dambudzo Marechera *Black Sunlight* (‘Fekete napfény’, 1980) és a dél-afrikai Zakes Mda *Heart of Redness* (‘A vörösség szíve’, 2000) című regénye, valamint a guyanai-brit David Dabydeen *The Intendedje* (‘A jövendőbeli’, 1991/2005).

pusztult el. Ez az allegória az életmű védjegyének is tekinthető, hiszen Gurnah későbbi regényeinek jelentős része az otthontalanok benuáltását jeleníti meg. Miután elhagyja hazáját, a *Memory of Departure* főszereplője levelet ír szerelmének. „Száműzött vagyok – írja –, legalábbis ezt mondom magamnak. Így könnyebb elviselni ezt az érzést, mert olyan nevet adhatok neki, amely miatt nem kell szégyellnem magam” (159). Ennek a büntudatból, nosztalgiából, szégyenből és még ezerféle érzésből és emlékből összegyúrt, állandóan változó állapotnak a szakértője Gurnah, aki az otthontalanság árnyalatainak érzékeltetésében olyanokkal említhető együtt, mint Nabokov vagy Naipaul.

## II. Belső földrajz: Gurnah prózája

Noha Ewan Mwangi a „kísérleti afrikai írók” közé sorolja (449), Gurnah nem kísérletező, posztmodern író abban az értelemben, mint például Salman Rushdie, akiről Gurnah tanulmánygyűjteményt szerkesztett. Regényei ugyanakkor összetett és önreflexív, posztmodern utáni szövegek, amelyek egyszerre teszik magukévá és kezdik ki azokat az uralkodó elvárásokat, amelyek az afrikai irodalom számára a politikailag elkötelezett realizmust tekintik a megfelelő írásmódnak (Murray 143). Gurnah elbeszélő stratégiájának összetettségét kitűnően példázza a 2005-ös *Desertion*, amely eleve két idősíkot kapcsol össze. A 19. század végén játszódó történet szál egy felvilágosult szellemű amatőr angol orientalista és egy helybéli, félig indiai származású nő között szövődő valószínűtlen szerelem körülményeit igyekszik feltárni, míg a regény második fele az 1950-es és 1960-as évek Zanzibárjában – és részben Angliájában – játszódik. A két nemzedékkel korábbi románc avagy botrány emléke egy szenvedélyes szerelemnek vet véget: Rehana unokája, az elvált (férje által elhagyott) és gyanúsán szabados életet élő Jamila beleszeret egy nála fiatalabb diákba, Aminba, ám a viszonyban a fiú családja véget vet. Az események lejegyzője Amin két évvel fiatalabb öccse, Rashid, aki ebben az időszakban épp az angliai egyetemi ösztöndíj elnyeréséhez szükséges vizsgákra készült, és amikor később felidézi a történeteket, úgy érzi, nem tett eleget azért, hogy megértse bátyja szerelmét és szenvedését. Eközben azonban érdekelni kezdi a lány nagyanyjának története is – úgy érzi, a régi történet felidézésére is szükség van ahhoz, hogy megértse Amin és Jamila tragédiáját. Mindez azonban csak a regény második felében derül ki, és a századfordulós történet olvasója mindaddig csak találgatásokba bocsátkozhat az elbeszélő mód sajátosságait illetően. Jelen tanulmány második felében ezekről a sajátosságokról lesz szó, annak az alapfeltevésnek a fényében, miszerint Gurnah látszólag realista regénye az elbeszélő hang szintjén folytat párbeszédet Afrika ábrázolásának fikciós hagyományával.

Ez az önreflexív stratégia már a felütésben megfigyelhető. „Volt egy történet arról, hogy hogyan látták őt először. Tulajdonképpen több történet is létezett, de elemeik az idő múlásával és a többszöri újramondás során összeolvadtak. Mind-



egyikben hajnalban jelent meg a városban, mintha egy mítosz alakja lépett volna elő” (3). Az erejével teljesen elkészült angol jövevény váratlan feltűnéséről beszámoló felütésben az elbeszélő hang a közösségi történetmondó identitását ölti magára. A rövid nyitómondat (*There was a story of his first sighting*, 3) szerkezete által sugallt személytelenséget csak fokozza a folytatás, amelyben az elbeszélő hang valahová az elbeszélte események utáni időbe helyezi saját megszólalásának mostját, miközben – az újramesélések említése révén – a folytonosságot is megerősíti a felidézett kulturális közeg és saját megszólalásának mostja között. Az egymástól csak apró részletekben, illetve a mögöttük meghúzódó feltételezésekben különböző beszámolók, amelyeket a szöveg nem is rendel azonosítható személyekhez, eloldódva lebegnek a közösségben. Az elbeszélő hang is elismeri, hogy a verziók a lényegre tekintve egyáltalán nem különböznek egymástól: „Amit senki nem vitatott – bár valójában nem volt igazi vita a történetek között, hiszen mindegyikük az idegen megjelenésének különösségéhez tett hozzá valamit –, az Hassanali szerepe volt: a boltos találta meg az idegent, vagy az idegen találta meg őt” (3). A szöveg első narratív gesztusa tehát egy hamisnak bizonyuló megkülönböztetés pusztán retorikai eszközök révén történő tételezése és felsőbb szinten való feloldása – vagyis ebben a szemantikailag üres, önmagába visszatérő körben az elbeszélő hang első dolga saját autoritásának megerősítése. A folytatás is hasonló retorikai eszközöket alkalmaz. „Mindenben van némi szerencse (*There is luck in all things*), ahogy ebben a legelső megérkezésben is volt, a szerencse azonban nem ugyanaz, mint a véletlen, és még a legváratlanabb események is valamilyen terv beteljesítéséhez járulnak hozzá (*fulfill a design*). Vagyis előálltak olyan jövőbeli következmények, amelyeknek köszönhetően kevésbé tűnt véletlenszerűnek a tény, hogy a férfit épp Hassanali találta meg” (3). Az olvasó számára egyelőre ismeretlen események elbeszélését a beszélő eleve véletlen és a tervszerűség (*design*) ellentétére és összjátékára építi, ám voltaképpen ebben a kérdésben sem foglal állást, illetve visszamenőleg lát tervszerűséget abban, hogy épp Hassanali találta meg az angolt, noha igazából az lett volna a csoda, ha nem ő talál rá, hiszen minden reggel körbe járta a környező utcákat, hogy mecsetbe hívja a környékbelieket. A szöveg középpontjában ezután egyre inkább Hassanali áll, az ő gondolataiba látunk bele, miközben az elbeszélő hang által közvetített információ nagy része még mindig inkább afféle kollektív tudás párlata. Az elbeszélő szöveg érzékenyen egyensúlyoz a közösségi tudás és az „egyéni” éleslátás között, finoman váltogatva a konkrét jelenet – Hassanali érzékein és tudatán átszűrt – részleteit a környezet tágabb bemutatásával és az általánosabb megjegyzésekkel („mindenki úgy mondta”, 15; „a régi időkben mindenki szívesen segített”, 7). Furcsának tűnhet viszont, hogy Hassanali, de vele kapcsolatban is előfordul a „valószínűleg” és a „talán”, jelezve az elbeszélő tudásának korlátait, de ezen a ponton az olvasó sem az elbeszélő tudását, sem nem-tudását nem kötheti konkrét elbeszélői alanyisághoz. Ugyanilyen finom egyensúlyt tart fenn a szöveg a „bennfentesség” és a külső szemléletmód

között. Nincs expozíció, nincsenek tényszerű részletek, nem tudjuk, hogy az események hol (a kenyai partvidék egyik városában) és mikor (1899-ben) játszódnak, ami azt jelenti, hogy fenomenológiai módon belecsobbanunk ebbe a világba, amelynek határai és jellegzetességei belülről – a Hassanali és a harmadik személyű elbeszélő „között” létrejövő narratív térben – rajzolódnak ki. Mint Gurnah más regényeiben, a történelmi-politikai kontextusból itt is csak annyit látunk, amennyit a szereplők perspektívája, tudása, életvilága érzékelhetővé tesz. A 22. oldalon fordul elő az első konkrét földrajzi név, ekkor hallunk a tengerpart közelségéről, arab nemességről és Zanzibárról. „Hát így érkezett meg Pearce, az angol, olyan szenzáció és dráma okozójává válva, amelyről ő maga teljes egészében soha nem szerzett tudomást” (17).

A bennfentesség és a külső perspektíva közötti egyensúly fenntartásának egyik stratégiája a „helyi” szavak és kifejezések magyarázat nélküli beillesztése (pl. *jamadar* és *seredani*, mindkettő 8); olykor egy-egy hosszabb kifejezés is előfordul, amely lefordíthatatlanul marad (17). Az olvasó számára idegen szavak egy része a főszereplők – és minden jel szerint az elbeszélő – számára teljesen hétköznapi (mindvégig *simsim* szerepel „szezámag” helyett), vagyis nem várhatunk magyarázatot. A nyugati olvasó e szavak alapján aligha képes azonosítani a nyelvet (szuahéli), nem beszélve a konkrét helyről (a szuahélit hatalmas területen beszélik), vagyis ezeknek a szavaknak a jelentését a szöveggörnyezetből kell kikövetkeztetnünk, vagy – és ez a gyakoribb – a szöveg fehér foltjai, lefordíthatatlan elemei maradnak. És itt válik valóban szervező erővé az elbeszélő stratégia, amennyiben a „benszüllött” kifejezések a regény legfőbb témáját viszik színre a nyelv és az olvasás szintjén: ismerősség és idegenség viszonyát, a kettő közötti határok önkényességét és átjárhatóságát, és a szó legszélesebb értelmében vett fordítás műveleteit. Az első fejezetben egy legyengült, ájult fehér (angol) férfi jelenik meg a kisvárosban, akit az indiai boltos, Hassanali vesz pártfogásába. A szöveg a helyiek perspektívájából ábrázolja ezt a betolakodót, de konkrét formájában veszélytelen idegenséget, a kulturális jelölőtől és beszédképességétől megfosztott férfit. A jövevény – kulturális, etnikai – idegensége („fehérsége”, „európaisága”) kezdettől fogva ezeken a szférákon túli dimenzióba helyeződik, ami érthető is, hiszen a felidézett időszakban a fehérek távol tartották magukat az efféle városnegyedektől (Hassanali például mindössze egyetlen fehér embert látott korábban, de őt is csak messziről). Az idegen már a nyitóbekezdésben a kísértetiesség regiszterében jelenik meg, és a kísértet trópusa visszatér Hassanali személyes világának és történetének részeként is. A kora hajnali órákban Hassanali hívja imára a környékbelieket, önkéntes küldetését azonban megnehezíti, hogy retteg a kísértetektől. „A világban nyüzsögtek a holtak, akiknek ez a szürke idő volt a fészük (*lair*)” (5). Először az idegent is ijesztő szellemlénynek véli; fél, hogy a „hullarabló szellem” (*ghoul*) felzabálja (5). Az idegent később is – immár játékos formában – természetfölötti lényként emlegeti az egymással évődő Hassanali és felesége, Malika (20).

Az idegenség sokkját a gondoskodás elemi késztetése enyhíti. Az ájult férfit Hassanali házába viszik, ahol lehántják róla a ruhát, hogy megnézzék, vannak-e sérülései. A kulturális jelölőtől megfosztott fehér férfitest elveszíti természetfölötti auráját: „világos bőrű (*light-complexioned*), európai férfi volt. Teste sovány és csontos; törekenynek és különösnek tűnt a növekvő fényben” (16). Hassanali először fehér bőrű északi arabnak hiszi, de az idegen nadrágját lehúzza látja, hogy körülmetéletlen, vagyis a testre írt kulturális jelölő alapján értelmezi a jövővényt. Ebben a jelenetben hangzik el először a „mzungu” szó, méghozzá a Hassanali által odahívott helyi gyógyító szájából. Kelet-Afrikában a szuahéli szó „fehér ember” jelentésben volt használatos, eredeti jelentése „vándor”, de kóbor szellemekre is használták. Ennek az egyetlen szónak a használatában is összesűrűsödik az az összetettség, amelyet a megjelenített világ, az elbeszélő hang, a bennefoglalt szerző és a bennefoglalt olvasó által megrajzolt-szótt kontextus képez. A szó a legtöbb nyugati olvasó számára nem érthető, és csak később, narratori segédlettel kapunk némi eligazítást, mindaddig azonban a regényszöveg által teremtett kontextusból kell következtetnünk annak jelentésére, vagyis nekünk magunknak kell megküzdenuk e nyilvánvalóan fontos szó idegenségével. Ha figyelünk a szó előfordulásaira, észrevesszük, hogy a gyógyító egyik hosszabb beékelt szuahéli – vagyis lefordítatlan – mondata a „szédül”, „szédeleg” jelentésű *kizungu-zungu* kifejezéssel végződik (17). Aki – akár a megértés legkisebb esélye nélkül – végigolvassa a szuahéli mondatot, annak számára nyilvánvaló, hogy az előző angol mondat ismétléséről van szó. Mintha az elbeszélő ezzel a gesztussal is jelezné, hogy az angol nyelv – akárcsak ez az elcsigázott férfi – nincs otthon ebben a közegben, s hogy mindaz, amit eddig és azután olvastunk és olvasunk, valójában fordítás. Nem tudjuk meg, hogy a gyógyítónak miért épp ezt a mondatát ismétli meg a szöveg eredeti nyelven is, hiszen nem ez az első mondata, de talán erre is lehet magyarázat. Annak, aki nem siklik át a nyelvi *couleur locale*-ként beékelt szuahéli mondaton, és az angol „fordítással” összevetve olvassa, az ismétlés azt is jelzi, hogy eredetileg – az európaiak megjelenése előtt – a *mzungu* jelentése is más volt. A szédülés motívuma ezt az eredeti jelentést idézi fel: *mzungu* az, aki mozgásban van, aki nem stabil, vagyis aki ide-oda szédeleg, nincs otthon. Az idegenre a szöveg többnyire a *mzungu* szóval utal (az elbeszélő úgy beszél az idegenről, mint „Hassanali *mzungujáról*” [20]), amelynek azonban egyértelmű módon nincs feloldva a jelentése (csak a 22. oldalon, de ott is csak részben). Vagyis épp az a gyakran ismételt szó marad sokáig „idegen” (vagyis lefordítatlan) az európai olvasó számára, amely az egyetlen európai szereplőre vonatkozik a megjelenített környezetben, amely a megjelenített világ és a (fehér, európai) olvasó közötti távolságot, az idegenség mértékét nevezi meg. Ezek után az is feltűnhet, hogy a lefordítatlan, „idegen” szavak jelentős része épp a „másik” megnevezésére használatos, többnyire pejoratív elnevezés: ilyen például az indiai kereskedőkre utaló *banyan* vagy *banyania* is. A szöveg „fehér foltjai” ekként részben épp azok a szavak, amelyek a másság kü-

lőnböző típusait nevezik meg. Vagyis maga a szöveg is arról szól, amit az olvasóval „gyakoroltat”: korlátozott számú fizikai részlet és kulturális jel alapján kell azonosítanunk és elhelyeznünk egy világot. Egy olyan világot és identitást, amely egyrészt – hozzánk hasonlóan – radikálisan megkülönbözteti önmagát a „vadaktól” („mind rettegetek a vadaktól. Mindenki állandóan vadember-történeteket mesélt” [14]), másrészt viszont szent rémülettel tekint egy fehér férfitestre – miközben a test gondozásának gyakorlatában mégis elválnak egymástól a „másik” idegensége által gerjesztett képzelet és a fiziológiai ismeretek alkalmazása. Az idegen teste annyira kiszolgáltatott, hogy úgy tűnik, a gondoskodás elemi gesztusai túlléphetnek a kulturális és etnikai határokon, bár ezzel kapcsolatban kijózanító lehet a Hassanali fejn átfutó gondolat: ha a gyenge és ájult test egy „vademberé” (*savage*) lett volna, eszébe sem jutott volna, hogy gondjaita vegye (14).

A regény második fejezete – noha a nyelvhasználat nem változik radikálisan – váratlanul perspektívát vált: itt is harmadik személyű az elbeszélő, Hassanali szerepét azonban a városban élő brit birodalmi tisztviselő, Frederick Turner veszi át, és ezzel együtt eltűnnek a közösségi hagyományt megtestesítő elbeszélői habitusra utaló gesztusok. A megjelenített világ Turner világa, a tudás, a tapasztalat, a feltételezések és az előítéletek is hozzá tartoznak. Az első fejezetben felsejülő, kissé homályos földrajzra – a helyszín „omladozó városka a civilizált élet peremén” (22) – egy az európai olvasó számára ismerősebb geográfia íródik rá: Ugandai Protektorátus, gyarmati terjeszkedés, konkrét földrajzi nevek, mint a kétnapi hajóútra lévő Mombasa (33). Másfelől most Turner szemével látjuk a „bennszülött negyedét” (*native quarter* – nyilván angol elnevezés, hiszen az itt élőknek nem mondana semmit). Megdöbbenő az ellentét: ami a nyitófejezetben emberi életek magától értetődő, természetes élettér, Turner számára visszataszító, mocskos, abjekt, érzékeit támadó közeg, ahol az emberi hangok „zúgássá, szavak nélküli zajjá” mosódnak össze (35), ahogy maga a hely is formátlan (35). Összeegyeztethetetlen mentális tárképek és életvilágok helyeződnek egymásra, valódi érintkezés nélkül. Szinte allegorikus az a mód, ahogyan Turner tudomást szerez az angol jelenlétéről. A *wakil* (újabb lefordíthatatlan szó, amely ebben a kontextusban feltehetően indiai ügyvédet jelent) megszólítja, kiabál neki, Turner azonban elengedi a szavait a füle mellett (34), ami nem meglepő, hiszen számára a *wakil* „alacsonyrendű életforma” (34), vagyis nem olyan létező, amely megszólítható. Az itt élők számára ugyanakkor ő látványosság: körbeveszik és „mzungu”-t kiáltanak (36). Turner magával viszi Pearce-t (kiszabadítja ebből az abjekt, ragállyal fenyegető környezetből), Pearce azonban később visszamegy Hassanali házába, hogy köszönetet mondjon – ekkor kezdődik a románc is.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> A jelenet a legkülönbözőbb fordítási műveletek sorozata (101–102). A Martin Pearce-t kíséző *wakil* mond valamit, mire az angol arabul válaszol. Olvassuk az arab nyelvű választ, de ez nincs lefordítva, csak pár sorral később derül ki (de ekkor sem egyértelmű-

Az elbeszélő hangról kialakított vélekedésünket az ezután következő „Megszakítás” („Interruption”) című alfejezet dönti romba. Itt derül ki, hogy az eddigi szöveg elbeszélője Rashid, vagyis ami eddig harmadik személyű elbeszélő hangnak tűnt, az most első személyű hangként lepleződik le. Így az első fejezet korábban említett „talán”-jai is más fénytörésbe helyeződnek, amire az is ráerősít, hogy ebben a „Megszakítás”-ban is akad jó néhány „talán” (pl. 117). Ez a rész olyan, mint John Fowles *A francia hadnagy szeretője* (*The French Lieutenant's Woman*, 1968) című posztmodern neoviktoriánus regényének híres tizenharmadik fejezete, amelyben a viktoriánus elbeszélő modort mindaddig tökéletesen imitáló elbeszélő hang hirtelen bejelenti, hogy az egyik főszereplő fejébe nem képes belelátni. Gurnah regényében az elbeszélő (Rashid) elismeri, hogy nem képes hitelt érdemlő módon elbeszélni Pearce és Rehana egymásra találását és szerelmét (110). Tudja, hogy megtörtént, de a képzelőereje és a rendelkezésére álló elbeszélő eszközök nem alkalmasak arra, hogy ezt a rendkívüli eseményt elbeszélje. „Nincs más választásom: meg kell próbálnom elbeszélni, hogy hogy kezdődhetett a viszonyuk” (111). Ezután azonban elveszti korábbi magabiztosságát: sem az első fejezet archaikusabb elbeszélői szólama, sem az angol szereplőket középpontba állító második fejezet elbeszélői modora nem alkalmas a feladatra; az elbeszélő egymást kizáró feltételezésekbe bocsátkozik. Az autoritás látszólagos elbizonytalanodása ugyanakkor – akárcsak Fowles regényében – paradox hatással jár: miközben a fejezet drámai és önreflexív módon hívja fel a figyelmet az elbeszélő képzelőerejének, képességeinek és ekként autoritásának korlátaira, mégiscsak az elbeszélő autoritásának megerősítéséhez vezet, hiszen ahogy Fowles elbeszélője a viktoriánus elbeszélői stílusból egyetlen pillanatra sem kizökkenve ad számot mindentudó elbeszélőként vallott kudarcáról, az elbeszélő szólama Gurnah regényében is megőrzi – stilisztikai és hangnembeli szinten – magabiztosságát, legalább annyiban, hogy jelzi: az elbeszélt eseményeket az elbeszélő hang konstruálja meg. Az önreflexivitás, a mindeddig harmadik személyűnek tűnő elbeszélő színpadias önleplezése ekként az elbeszélő autoritás disszimulációja. Az elbeszélő kudarc műfaji tekintetben azt jelenti, hogy a századfordulós gyarmati szerelmi történet szükségképpen megíratlanul marad, mert épp a románcos történet nem tud megképződni. Talán azért, mert a gyarmati románcba kódolva van annak egyenlőtlensége: Martin Pearce bármikor kiléphet a kapcsolatból és visszatérhet Angliába anélkül, hogy hírnevén csorba esne (meg is teszi), Rehana viszont örök életére megbélyegzett nő marad (feltehetően Hassanali jóindulatának köszönheti, hogy nem kövezik halálra). Az aszimmetria

---

en), hogy mit felelt Pearce. Pearce sok mindent ért abból, amit felé kiabálnak a helybéliek (101), de nem mindent. Ezek főként csúf, sértő kifejezések (*ugly names*), amelyeket a szöveg fel is sorol – legtöbbször az arabból kölcsönzött szó a szuahéliben (101).

nemcsak etnikai, de nemi tekintetben is túlságosan erős ahhoz, hogy a kapcsolat románcos történetként elmondható legyen.<sup>5</sup>

Miután Rashid leleplezte önmagát mint elbeszélőt, a második nagyobb egységben a szöveg hangneme megváltozik, és tulajdonképpen nem is lehetünk biztosak abban, hogy ennek a résznek is Rashid az elbeszélője. A szöveg Rashid és Amin gyermekkorának krónikája, a család belső dinamikájára és viszonyaira összpontosít. Itt is hiányzik a hagyományos expozíció, és oldalak telnek el, mire kiderül, hogy az 1950-es évekről van szó, és hogy feltehetően Zanzibárban vagyunk. Az elbeszélő hang harmadik személyben beszél a testvérekről, vagyis Rashid mintha csak azért jelentkezett volna be a „Megszakítás” fejezetben, hogy utána rögtön eltűnjön megint. Ez az elbeszélő hang ugyanakkor – noha azonosítatlan és kívülálló – személyesebb, közvetlenebb, közelebb áll a viktoriánus elbeszélői modorhoz (és Fowleshez), kényelmesen csevegő kitérőket tesz, mint például az a szellemes, önálló esszéként is olvasható néhány oldalas rész, amely az angol Afrika-térképek színeinek változását végigkövetve reflektál a birodalmi eszme huszadik századi viszonyaira (148–150).

A harmadik rész tónusa mind az első, mind a második részétől különbözik. Rashid itt valóban „odaáll” az elbeszélő hang mögé, amikor Londonba érkezéséről és itteni életéről beszél, ugyanakkor mindvégig azt érezzük, hogy nem ez a lényeg: az Angliában élő Rashid a testvére történetét akarja elmondani, mintegy vezeklésképpen korábbi érzéketlenségéért, és azért, mert elhagyta a családját. Az Aminnal folytatott levelezéséről beszél, ő közvetíti – vagyis fordítja le számunkra – Amin szavait. Itt a fordítás és közvetítés újfajta műveleteire van szükség: a puccs és a polgárháború után a megtorlástól való félelem öncenzúrára készíti az otthoniakat – és így a nekik válaszoló Rashidot is –, vagyis a sorok között kell olvasniuk. Később pedig Rashid levelei – ezt ő is érzi – irrelevánsá válnak, kényszeresen ír angliai életének mindenféle részletéről, virágok szépségéről, és elképzelem, ahogy otthon értetlenkedve olvassák mindezt (226). Beszél egy számára emlékezetes levélről, amelyet a bátyja a függetlenség kikiáltásának előestéjén írt. Említi, hogy évek óta nem olvasta el, és hogy valószínűleg soha nem fogja újraolvasni. Ahelyett, hogy idézne belőle, hosszasan ír a bátyja stílusáról, szellemességéről, hogy milyen jó volt olvasni a levelet (219). Ez a kis részlet a regény egészének stratégiáját tükrözi. Ahelyett, hogy idézné bátyja levelét, Rashid a levél stílusáról és hangneméről ír, valamint arról, hogy számára mit jelentett a levél olvasása. A regény elmondatlan és elmondhatatlan központi

---

<sup>5</sup> A gyarmati románcnak a kanonikus irodalomban megjelenő változatát inkább fordított nemi szereposztás jellemzi (Paul Scott: *A korona ékköve* [*The Raj Quartet*, 1965–75]; Ruth Praver Jhabvala: *Heat and Dust* [‘Hőség és por’, 1975]). A „bennszülött szerető” motívuma Kipling novelláiban fordul elő, illetve később – inkább posztkoloniális kontextusban – Graham Greene *A csendes amerikai* (*The Quiet American*, 1955) című regényében. A *Desertion*-ról ebben a kontextusban lásd Pujolrás-Noguer).

magját, Martin Pearce és Rehana Zakariya viszonyát illetően hasonló stratégiával él a szöveg. Amin naplójában, amelyet elküldött Rashidnak, van másfél oldal Martin és Rehana történetéről: ennyit mondott el Jamila Aminnak, Amin megírta Rashidnak, aki beilleszti az elbeszélésébe. Rashid jóval később Angliában találkozik Barbara Turnerrel, Frederick Turner unokájával (egy olyan konferencián, amelynek témája az etnikai határokat áthágó szexualitás az angol irodalomban [257]). Kiderül, hogy Frederick Afrikából hazatérve irodalmat tanított a nottinghami egyetemen, és írt egy memoárt afrikai élményeiről. Erről a szövegről nem tudunk meg semmi közelebbit, de a regény első, leghosszabb részének az angol szereplőket középpontba állító fejezete talán ezen alapulhatott, talán ennek a memoárnak a „fordítása”. Gurnah nem azt a gyakori posztkoloniális-posztmodern megoldást választotta, hogy megír egy pastiche-t, egy „korabeli” szöveget. Az az elbeszélő szöveg, amelyet Martin Pearce és Rehana Zakariya szerelméről olvasunk, sokszoros „fordítói” műveletek révén, ezeken átszűrve jön létre, és a szöveg az elbeszélő hang összetettsége és modulációja révén mindvégig reflektál is erre az elkerülhetetlen fordításra és közvetítettségre. Gurnah egy esszéjében úgy fogalmazott, hogy „a történelem egyáltalán nem racionális diskurzus: olyan diskurzus, amelyet ismételten újraírnak és amelyért újra meg újra megküzdenek egy-egy érvelés szolgálatában. Ha a történelemről akarunk írni, utat kell törnünk az egymással versengő hangok zenebonájában” („An Idea” 16). Az átszűrés és a fordítás legalább olyan fontos, mint maga a lefordított történet – amelynek nincs is eredetije –, és a regény úgy van megkomponálva, hogy az olvasás tapasztalatában egyre több réteget érzékeljük ennek a folyamatnak, mintegy megismételve annak számos műveletét. A regény nyitóbekezdéseiben említett „következmények” és a tervszerűség mozzanata is így nyeri el jelentését: következményei nem annyira magának a gyarmati románcnak vannak, mint annak, ahogyan az tovább él a kollektív és az egyéni emlékezetben: ezért lehet szerepe abban, hogy Amin és Rashid családja megakadályozza egy szerelem kiteljesedését, de abban is, hogy Rashid talán épp Turner unokája mellett találhat megnyugvást. Ahogy Eleni Coundouriotis írja, az afrikai történelmi regénynek mindig meg kellett küzdenie az etnografikusság démonával. Mivel az európai szemléletmódban Afrika „történelem nélküli” helyként jelent meg, az adekvát ábrázolási módnak az etnográfia tűnt – az afrikai történelmi regénynek mindig ezzel szemben kellett meghatározni önmagát, le kellett bontania ezt a diskurzív keretet (Coundouriotis 269–270). Gurnah regénye többféle módon is kísérletet tesz a lebontásra és az újraírásra. Egyrészt úgy, hogy az etnografikus beszédmódot egy kezdetben azonosítatlan, és később is folyamatosan elmozduló elbeszélő pozícióból megszólaló hang egyik szálává teszi, s így az olvasó újra és újra rákérdez a hang forrására, eredetére, autentikusságára. Másrészt úgy, hogy nemcsak a szövegben, de az elbeszélő szólamban is színre viszi az etnografikus beszédmód középponti kérdését, az ismerős és az idegen találkozását. Harmadrészt pedig úgy, hogy a felidézett eseményeknél nem kevésbé fontosak a fordításnak

és a közvetítésnek azok a műveletei, amelyek révén az elbeszélte események megképződnek.

#### BIBLIOGRÁFIA

- Barasa, Remmy Shiundu – J. K. S. Makokha. „*Weaving Exilic Narratives: Homodiegetic Narration in Abdulrazak Gurnah’s Admiring Silence*”. *Negotiating Afropolitanism*. Szerk. Jennifer Wawzrinek és J. K. S. Makokha. Amsterdam: Rodopi, 2011, 215–234.
- Blake, Ann – Leela Gandhi – Sue Thomas. *England Through Colonial Eyes in Twentieth-Century Fiction*. Basingstoke: Macmillan, 2001.
- Carpentier, Alejo. „*A csodás való*”. *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, Ford. Dész Mihály. Budapest: Gondolat, 1979, 99–120.
- Clark, Alex. „*From the Booker to the Nobel*”. *The Guardian* 2021. november 20.
- Coundouriotis, Eleni. „*The African Historical Novel*” Gikandi szerk. 269–284.
- Cooper, Brenda. 2008. „*Returning the Jinns to the Jar: Material Culture, Stories and Migration in Abdulrazak Gurnah’s By the Sea*.” *Kunapipi* 30.1 (2008): 79–96.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton UP, 2003
- During, Simon. *Exit Capitalism: Literary Culture, Theory, and Post-Secular Modernity*. London: Routledge, 2010.
- George, Rosemary Marangoly. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Gikandi, Simon (szerk.). *The Novel in Africa and the Caribbean Since 1950* (Oxford History of the Novel in English). Oxford: Oxford UP, 2016.
- Gurnah, Abdulrazak. *Desertion*. London: Bloomsbury, 2005.
- Gurnah, Abdulrazak. *Dottie* [1990]. London: Bloomsbury, 2021.
- Gurnah, Abdulrazak. „*An Idea of the Past*”. *MovingWorlds* 2.2 (2002): 6–17.
- Gurnah, Abdulrazak. *The Last Gift*. London: Bloomsbury, 2014.
- Gurnah, Abdulrazak. *Memory of Departure*. New York: Grove, 1987.
- Gurnah, Abdulrazak. *Paradise* [1994]. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- Hall, Stuart. „*The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*”. *Globalization and the World-System*. Szerk. Anthony D. King. Minneapolis: University of Minnesota Press, 41–68.
- Innes, C. L. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Lavery, Charné. „*White-Washed Minarets and Slimy Gutters: Abdulrazak Gurnah, Narrative Form, and Indian Ocean Space*”. *English Studies in Africa* 56.1 (2013): 117–127.



- Lewis, Simon. „*Postmodern Materialism in Abdulrazak Gurnah's Dottie*”. *English Studies in Africa* 56.1 (2013): 39–50.
- Malak, Amin. *Muslim Narratives and the Discourse of English*. Abany: State University of New York Press, 2005.
- Moses, Michael Valdez. *The Novel and the Globalization of Culture*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Murray, Sally-Ann. „*Locating Abdulrazak Gurnah: Margins, Mainstreams, Mobilities*”. *English Studies in Africa* 56.1 (2013): 141–156.
- Mwangi, Ewan. „*Experimental Fictions*”. Gikandi, szerk. 443–460.
- Nasta, Susheila. „*Abdulrazak Gurnah's Paradise*”. *The Popular and the Canonical: Debating Twentieth Century Literature 1940–2000*. Szerk. David Johnson. London: Routledge, 2005, 294–343.
- Nasta, Susheila. *Writing Across Worlds: Contemporary Writers Talk*. London: Routledge, 2004.
- Pujolrás-Noguer, Esther. „*Desired/Desiring Bodies: Miscegenation and Romance in Abdulrazak Gurnah's Desertion*”. *Critique* 2018.1, 1–13.
- Ramazani, Jahan. *A Transnational Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Roth, Fabienne – Mara Holzenthal – Lisa Zingel. „*Interview with Abdulrazak Gurnah*”. *AFRASO* 2016, 1–5.
- Samuelson, Meg. „*Abdulrazak Gurnah's Fictions of the Swahili Coast: Littoral Locations and Amphibian Aesthetics*”. *Social Dynamics* 38.3 (2012 szeptember): 499–515.
- Sauerberg, Lars Ole. *Intercultural Voices in Contemporary British Literature: The Implosion of Empire*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- Young, Robert J. C. „*World Literature and Postcolonialism*”. *The Routledge Companion to World Literature*. Szerk. Theo D'Haen, David Damrosch és Djelal Kadir. London: Routledge, 2011, 213–222.