Földes Györgyi

A francia Marie NDiaye mint afrikai író

Mindenekelőtt talán érdemes tisztázni: Marie NDiaye – konkrét nyilatkozatai alapján – alapvetően nem tartja magát afrikai írónak, tekintve hogy Franciaországban született, s egészen kisgyermek volt, amikor szenegáli apja elhagyta a családot, és visszament a hazájába. Francia környezetben nőtt fel, s felnőttkorában jutott csak el Afrikába.

> Apám akkor tért vissza Afrikába, amikor egyéves voltam. Soha nem éltem vele. Egy külvárosban nőttem fel, száz százalékig francia vagyok, Beauce-ba jártam nyaralni. Tévesen szokták azt gondolni, hogy kettős nemzetiségű, kettős kultúrájú vagyok, de nem zavar, ha Szenegálban azt mondják rám, afrikai.[1]

Máshol viszont bevallja, sajnálatos a számára, hogy nem adatott lehetősége megismerni az afrikai kultúrát, és saját helyzetét ekként „csonkolt kevertségnek" *(métissage tronqué)* nevezi.[2] Merthogy ez a százszázalékos franciaság csak a felszín, ennél lényegesen bonyolultabb a felállás. Egyfelől helyzetét tekintve, hiszen míg ő idegennek érzi magát Afrikában, Franciaországban ránézésre sokan nem tartják evidenciának francia voltát, idegennek tekintik. Másfelől saját mentalitásának köszönhetően: „szeretek idegennek lenni", nyilatkozta egy ízben. Családjával olykor lakóhelyet változtattak, időztek Olaszországban, Spanyolországban, Hollandiában, illetve Sárközy elnöksége alatt politikai okokból több évre Berlinbe költöztek, ahol – saját bevallása szerint – éppen nyelvi idegenségét élvezte a leginkább.

Egyik kritikusa, Nelly Kaprièlian szerint az írónőt már első regénye óta az idegenség témája foglalkoztatja, szereplői konkrét és egzisztenciális értelemben egyaránt idegenül állnak a világban, állandó harcban vannak vele (többnyire a családjukkal, a világot reprezentáló mikrokozmosszal konfrontálódnak). Hozzáteszi, az idegenségnek e monstruózus, tarthatatlan, zavaró volta Marie NDiayét a legkafkaibb francia íróvá avatja.[3] E szereplők idegensége nem csupán kulturális, hanem a migráció, a menekültlét, az *exile* elvontabb értelmében is megnyilvánul, azaz egyrészt a köztesség, az úton levés, a kettősség fogalmaival is megragadható, másrészt az otthontalanság létmetaforájaként is interpretálható. Ez utóbbi társul a

[1] „Marie NDiaye, l'exilée volontaire", *Paris Match*, 2009.09.17, [interjú Aurélie Rayával], https://www.parismatch.com/Culture/Livres/marie-ndiaye-trois-femmes-puissantes-142711.

[2] Nicolas Michel, „Trois questions à… Marie NDiaye", *Jeune Afrique*, 2009.09.15, http://www.jeuneafrique.com/2011113/culture/3-questions-marie-ndiaye/.

[3] Nelly Kaprièlian, „L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde", *Inrockuptibles*, 2009.08.03, https://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/.

Helikon_2020_4_Könyv.indb 592 2021. 01. 18. 11:19:40

különösség kategóriájával is, a kísérteties, az *Umheimlich* freudi jelentésében, melyhez hozzáértendők a babonák, hiedelmek keltette félelmek is, mint az egyéni (gyermekkor) és a kollektív múlt (például a folklór) maradványai. Ezeken a pontokon tehát – mint látni fogjuk – találkozik is a szövegeken átderengő afrikai hagyomány és az egyetemes idegenségérzethez kapcsolódó szimbólumrendszer.[4]

De egy pillanatra még a franciaságnál maradva – ezúttal annak nyelvi aspektusánál –, érdemes felidézni azokat a kritikákat, amelyek csodálattal adóznak Marie NDiaye szép, klasszikus franciaságának, hiszen szövegeiben egyfelől mintha intakt módon őrződött volna meg a klasszicista francia drámák stílusa, másfelől viszont – például a referenciák szintjén – nyilvánvalóan modernizálódott is, miközben egyéni színt is kapott. Marie NDiaye nyelve letisztultságában első pillantásra egyszerűnek tűnik, ám bőven találunk – főként a regényekben, kevésbé a drámákban – hosszasan kanyargó, kígyózó, komplex, többszörösen alárendelt mondatokat, amelyek különösnek tetszenek, a realitástól elemeltnek. Talán nem túlozunk sokat, ha úgy látjuk, az írónő éppen ezekkel az aggályosan precíz francia mondatokkal újítja meg a francia nyelvet, belülről forgatja fel: ahogy a frankofón afrikai országokban a bennszülött nyelvekkel ojtják be, hibridizálják a franciát, úgy ő – mivel egyrészt ezeket nem beszéli, másrészt mert épp franciaságát és idegenségét egyszerre hangsúlyozza – a francia nyelvet saját (klasszikus, „régies") anyagával szubvertálja.

Műveit olvasva egyértelmű, hogy hibrid identitása átüt Marie NDiaye szövegein. Nemcsak nyelvén, stílusán, hanem a közvetlen témaválasztást illetően is, vagy csak részleges tematikai egységekben, motívumokban, esetleg szövegszervezési eljárásokban. Az is kérdés ezzel kapcsolatban, mit tekintünk ehhez kapcsolódóan „afrikaiságnak". Nyilvánvaló, hogy e fogalom kapcsán nem csupán az Afrikában (is) játszódó vagy afrikai származású szereplőket mozgató művekről érdemes beszélnünk (*Három erős nő* [*Trois femmes fortes*], *Rosie Carpe*, *Papa doit manger*, *En famille*, *Autoportrait en vert*, fenntartásokkal a *Ladivine*), hanem egyéb szövegekről is: egyrészt azokról, amelyekben a fekete bőrszín más kontinenssel kapcsolatban vetődik fel (a Havannából Franciaországba érkezett Maria Martinezről, azaz „a fekete Malibranról" szóló hosszabb novella, az *Un pas de chat sauvage* is ide sorolható), másrészt azokról a regényekről, ahol a posztkoloniális problematika, illetve – akár ehhez kapcsolódva – az afrikai motívumok alapvetően európai kontextusban jelennek meg (*Hilda*, *La sorcière*, *La femme changée en bûche*).[5]

[4] Uo. Az Unheimlich-téma ennél lényegesen kimerítőbb feldolgozása itt olvasható: Daisy Connon, *Subjects Not-at-home: Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2010).

[5] Marie NDiaye itt megemlített könyvei: regények: Marie NDiaye, *La femme changée en bûche* (Paris: Minuit, 1989); *En famille* (Paris: Minuit, 1991); *La Sorcière* (Paris: Minuit, 1996); *Rosie Carpe* (Paris: Minuit, 2001); *Autoportrait en vert* (Paris: Mercure de France, 2005); *Trois femmes puissantes* (Paris: Gallimard, 2009); *Ladivine* (Paris: Gallimard, 2013); *Un pas de chat sauvage* (Paris: Musée d'Orsay–Flammarion, 2019); színdarabok: Marie NDiaye, *Hilda* (Paris: Minuit, 1999); *Papa doit manger* (Pais: Minuit, 2003); filmforgatókönyv: Marie NDiaye and Claire Denis, *White Material* (2009). Magyarul megjelent:

Helikon_2020_4_Könyv.indb 593 2021. 01. 18. 11:19:40

Afrikában játszódó művek

Bár a *Három erős nő* első és harmadik részének cselekményét Afrikába helyezi a szerző (Norah visszatér gyermekkora helyszínére, törzsfőként viselkedő apja gyűlölt házába, hogy ügyvédként védhesse gyilkosságért letartóztatott öccsét – a gyermektelen özvegy Khady Demba pedig előbb szolgaként dolgozik férje családjánál, majd megpróbál Európába eljutni, de nem jut keresztül a tengeren), illetve a *Rosie Carpe*-ban is elutaznak Afrikába a szereplők, az afrikai viszonyok szinte teljes valószerűséggel (realista eszközökkel ábrázolva, társadalmi-politikai kontextust erősebben felvillantva) leginkább a *White material* című filmben (2009) jelennek meg. Igaz, ez a mű sok szempontból kakukktojás, mert más a médium, mint az az írónőnél megszokott, ráadásul – miközben persze a mozi egyébként is egy hatalmas stáb közös teljesítménye – még forgatókönyvíróként sem egyedül Marie NDiaye munkája, közösen írták Claire Denis-vel, aki egyúttal a film rendezője is volt. Azért is viszonylag különleges – bár nem teljesen egyedi – eset Marie NDiaye életművében, mert a cselekmény középpontjába egy olyan nőt helyez, aki, bár Afrikában él, nem fekete, hanem a volt gyarmattartók leszármazottja (a *Három erős nő* középső részében is van egy ilyen főszereplő, ráadásul ott egy férfi, s az ő perspektívájából ismerjük meg az eseményeket). A meg nem nevezett országban – ezt többen Kamerunnal azonosították – még a gyarmati múlt következményének tekinthető a polgárháború, amelynek során kormánycsapatok csapnak össze lázadókkal (az ellentét politikai háttere nem derül ki), s a konfliktus során a hajdani fehér telepesek leszármazottait elüldözik. Maria Vial (Isabelle Huppert) nem akarja elhagyni a kávéültetvényt, ahol már nagyszülei is gazdálkodtak, minden észszerűség ellenére marad a birtokon, bár saját menekülő munkásai is megpróbálják lebeszélni erről a döntésről – a végén bebizonyosodik, nekik volt igazuk, a maradásnak mindenki számára halál a következménye (csak Maria Alzheimer-szindrómás apósa éli túl a pusztítást). Maria hozzáállása több szempontból is kettős: nincsenek kétségei a saját jogait és pozícióját illetően (meggyőződése, hogy minden joga megvan kávét termeszteni, s a sajátjának tekintett földekre fekete munkásokat felfogadni), de eközben egyrészt nemcsak emberi módon, hanem kifejezetten barátságosan és gondoskodóan bánik az alkalmazottakkal, másrészt tudatában van annak, hogy kinézik, hogy „az ország nem szereti őt". Egyszerre insider és outsider, kívülálló és belül lévő, ugyanakkor sem kint, sem belül nincs megnyugtató módon. Ősei hazájában (ez Franciaország lenne?) pontosan ugyanígy nem találná a helyét, ezért számára az ország elhagyása sem lehet opció. Szemléletmódja alapvetően koloniális, miközben függő helyzetben is van a helyi – fekete – polgármestertől (főként gazdasági függésben egy kölcsön révén, de szerelmi kapcsolat is fűzte hozzá). Családja éppígy nem találja a helyét, volt férjéből mintha hiányozna a lendület, fia pedig elveszettként bolyong a világban:

Marie NDiaye, *A boszorkány*, ford. Földes Györgyi (Budapest: József Attila Kör, 2004); *Három erős nő*, ford. Gulyás Adrienn (Budapest: Ulpius-ház, 2012).

Helikon_2020_4_Könyv.indb 594 2021. 01. 18. 11:19:40

munkaképtelen, életidegen, labilis lelkialkatú. Különös testi átváltozáson megy keresztül, amely következetlen, inkompatibilis részletekből létrejövő gondolkodásra utal: szőke hajfürtjei leborotválásával mintha skinheaddé válna, miközben átáll a lázadókhoz (legalábbis a gyógyszerszertárból rabolt orvosságokat használva rendez orgiasztikus bulit a rebellis fiatalokkal).

Fekete–fehér, avagy van-e színe a bőrnek?

Marie NDiaye egy interjúban a posztkoloniális helyzet kérdésére felelve a múltból hozott attitűdökről és érzékenységekről beszélt, de válaszából sok mindent megértünk arra vonatkozólag is, mennyire relatívnak érzékeli a bőrszín kérdését, illetve hogy ezt alapvetően nem rasszhoz, hanem szocializációhoz, kulturális beállítódásokhoz, illetve társadalmi státuszhoz köti:

> Érzésem szerint ott [ti. Afrikában], de az Antillákon is, a fehérek és a feketék között a múlt nagyon is jelen idejű maradt. Érzem, hogy soha nem feledkeznek meg róla. A leereszkedő és kellemetlen viselkedés legenyhébb formája is valamilyen múltbeli attitűdre emlékeztet. Nem érzem ezt a súlyt, ha afrikaiakkal vagyok, de érzem, amikor Claire Denis-vel […], *pedig az igazi fehér* [kettőnk közül] *én vagyok! Claire Afrikában élt* [az én kiemelésem: F. Gy.], a szőkesége mégis súlyosbítja a dolgokat: abszolút idegen és kétértelmű marad, akitől esetleg valami helytelen megszólalás várható. Ez nem Afrikára jellemző, hanem általában a volt gyarmatokra.[6]

A másik árulkodó – ezúttal szépirodalmi – szövege a *Sœurs (Nővérek)*, ahol a félvér testvérek egyikének bőrszíne fekete, a másiké inkább fehér, mégis ez utóbbi érzi üldöztetve magát, míg az előbbi tulajdonképpen jól boldogul, sikereket ér el. Azonban, mint Andrew Asibong monográfiájában rámutat, a sötétebb bőrű testvérnek, Victoire-nak a társai folyamatosan leegyszerűsítik személyiségét, félreismerik, s egyértelműen feketeként könyvelik el, ezért – hasonlóan más ndiaye-i hősnőkhöz – egyfajta lelki ürességet *(blankness)* hoz létre magában védekezésül, és egy olyan társadalmi perszónát fejleszt ki magában, amely ugyan élvezi a sikert és a népszerűséget, ám megközelíthetetlenné és robotszerűvé válik (ezen a ponton Andrew Asibong eljátszik a francia *blanc, -che* [fehér] és az angol *blankness* [üresség] szavak hasonlóságával, és erre a lelki beállítódásra megalkotja a *blancness* szót). Ezt a novellát Marie NDiaye egyébként bátyjának, Pap Ndiayének a könyvéhez *(La condition noire)*[7] írta előszóként, mintegy illusztrációként. A báty, aki történész, s Franciaországban a *black studies* megalapítójának számít, a „feketeséget" mint olyat „feltételnek", tehát társadalmi konstrukciónak tekinti: a feke-

[6] Michel, „Trois questions…".
[7] Pap Ndiaye, *La condition noire: Essai sur une minorité française* (Paris: Calmann-Lévy, 2008).

téket kisebbségként, a francia társadalom azon részeként határozza meg, akiknek közös társadalmi tapasztalatuk, hogy feketeként kezelik őket (akár diszkrimináció révén).[8] Marie NDiaye egyébként – saját bevallása szerint – csak bátyja könyvének elolvasása után kezdett egyáltalán a rasszizmus problémájával foglalkozni, mivel szerencséjére az ő személyes életében kevéssé volt érzékelhető a probléma.[9]

Szintén Marie NDiaye bátyja projektjéhez kötődik az *Un pas de chat sauvage* című kötet (2019)[10] is – műfaja kisregény vagy hosszabb novella, amely ugyan nem közvetlenül afrikai vonatkozású, de a fekete–fehér kérdésben mégis nagy jelentőségű az írónő életművében. A Musée d'Orsay-beli *A fekete modell* című kiállítás apropóján született, ugyancsak Pap Ndiaye kérésére, aki a kiállítás egyik kurátora volt.[11] A magyar olvasó egyébként könnyen párhuzamot vonhat e könyv és Péterfy Gergely *Kitömött barbár*ja között, a két szöveg hasonló tételeket tűz ki maga elé, amennyiben mindkettő egy, a 19. században élt valós személy, egy Európába került fekete bőrű ember sorsát próbálja rekonstruálni nagyrészt korabeli dokumentumok (ezúttal nem Kazinczy, hanem Théophile Gautier és Baudelaire – részben magánjellegű – írásai) alapján. Az is közös e két regényben, hogy fikciós elemek felhasználásával, illetve erős közvetítettségben teszik ezt, tekintve hogy ugyan mindkét esetben énelbeszélésről van szó, de nem a szóban forgó, fekete szereplőéről, hanem másvalakiéről, aki azonban a hozzá való viszonyában nemcsak az ő, hanem saját identitását is próbálja felépíteni. Ami Marie NDiaye regényének szereplőjét illeti, az írónő a rendelkezésére álló információk alapján feltételezi, hogy a művészfotóiról híres párizsi fényképész, Nadar *Maria l'Antillaise* című, 1860-as, négy darabból álló portrésorozatán látható modell azonos azzal a kubai származású gitárművész-énekesnővel, Maria Martinezzel, akit a kortársak rövid ideig „a fekete Malibran" néven tiszteltek Franciaországban, majd hamar vesztett népszerűségéből, végül szinte elfeledve hunyt el. (Az „eredeti" Malibran, azaz Maria Felicitas García Sitches – akit tehát a művésznő becenevének kitalálásakor referenciának, fehér modelljének tekintettek – spanyol énekesnő volt, korának egyik leghíresebb operaszólistája.) A mű Maria Martinez sorsának alakulására, sikerének és bukásának titkára próbál fényt deríteni egy egyetemi oktató (a narrátor) kutatásai alapján, aki azonban nem csupán az írásos dokumentumokra támaszkodik, hanem levelezésben áll egy fekete női előadóművésszel, aki ugyanezt a titkot saját fellépéseivel próbálja – a maga számára is – felfedni: egyfelől a saját előzetes interpretációjában adja elő, teszi láthatóvá-hallhatóvá Maria Martinez énekszámait, másfelől azáltal, hogy Maria Martinez bőrébe (és jelmezeibe) bújik, az ő testén, hangján, gitárjátékán keresztül újraéli ezt az életet, és hol jobb, hol

[8] Andrew Asibong, *Marie NDiaye: Recognition and Blankness* (Liverpool: Liverpool University Press, 2013), 6.

[9] Kaprièlian, „L'écrivain Marie NDiaye…". Idézi még: Asibong, *Marie NDiaye…*, 5.

[10] NDiaye, *Un pas de chat sauvage*.

[11] *A fekete modell* című kiállítás: *Le modèle noir, de Géricault à Matisse*, Le Musée d'Orsay, 2019. március 26. – július 21.

Helikon_2020_4_Könyv.indb 596 2021. 01. 18. 11:19:40

rosszabb játéka, ruhája minősége, fellépéseinek választott színhelye következményeképp egyszerre illusztrálja és megismételteti a korabeli kritikákból ismert közönségvisszhangját is. Három-négy Maria (Marie) vetítődik ekként egymásra: 1. a 19. századi énekesnő, Maria Martinez, 2. ahogy a mai előadóművész, Maria Sachs megjeleníti, 3. az írónő Marie NDiaye, ahogy a képzeletünkben megjelenik: mert ugyan korántsem azonosítható a névtelen, egyetemi oktatóként dolgozó narrátorral, de mivel az utóbbi esetben egy énelbeszélővel van dolgunk, aki éppen könyvet készül írni kutatásai tárgyáról, Maria Martinezről, mégis hajlamosak vagyunk némileg összemosni a szerzővel. S mivel mintha a bizonytalan identitás-körvonalakkal rendelkező narrátor is önmagát keresné kutatásai közben, segíthet neki e folyamatban – számára érthetetlen ellenpontként – (a Maria Sachs által is eljátszott) havannai énekesnő képének megrajzolása. Maria Sachs a regény végén a narrátor irányában csodálkozását fejezi ki motivációit illetően, nem érti, miért éppen e tárgy ragadta meg figyelmét, miért ezt kezdte el kutatni, míg saját érdeklődését – lévén ő maga fekete – „természetesnek és elkerülhetetlennek" mondja, sokkal inkább képesnek ítélve magát a beleélő megértésre. A narrátor, a talán fehér bőrű, és minden bizonnyal biztos életpályával rendelkező francia egyetemi oktató azonban az üstökösként felívelő karrier utáni nyomort, elhagyatottságot, az idegen magányát találja fontosnak ebben az életútban, azt éli újra – ami után, ahogy a cím *(Un pas de chat sauvage)* mint idióma is sugallja, „a vadmacska lépte", vagyis „a magány csöndje" következik. Ahogy Marie NDiaye mondta egy, a könyv kiadását követő interjúban: „Mennyire egyedül lehetett Maria, aki idegen volt több tekintetben is, havannaiként, család nélkül, feketeként, ezért is ez a cím."[12] (A szólás ihlette címmel kapcsolatosan érdemes megemlíteni Catherine Afua Capi állásfoglalását proverbium- és idióma-témában: bár az afrikai témákban megnyilatkozó irodalomkritikusok nem tulajdonítottak olyan jelentőséget a közmondásoknak, mint amekkorát az afrikaiak által írott posztkoloniális szövegek például az allegóriáknak, írja, ám egy szövegközelibb vizsgálat képes megmutatni, hogy az afrikai írók saját nyelvükön sok, idegen nyelvre lefordíthatatlan idiómát és közmondást használnak.[13] Biernaczky Szilárd szerint[14] továbbá a proverbium a hagyományos afrikai közösségekben részben az emelkedett, szónokias, a törzs szellemi elitjére való beszéd fontos eszköze, másészt kutatók az afrikai gondolkodásmód (filozófia) forrásának tekintik, szerepe a hagyományoktól átitatott irodalomban igen nagy. Ez esetben felmerülhet, hogy – amint már szó volt róla, a hétköznapi franciát a hétköznapoktól elemelt francia nyelvvel szub-

[12] Marie NDiaye, „»Je ne suis à l'aise que dans la fiction«: L'exposition »Le modèle noir« au musée d'Orsay inspire à l'écrivaine" (Propos recueillis par Valérie Marin La Meslée), *Le Point* (Culture), 2019.03.29, https://www.lepoint.fr/culture/marie-ndiaye-je-ne-suis-a-l-aise-que-dans-la-fiction-29-03-2019-2304706_3.php.

[13] Catherine Afua Capi, *Writing as a cultural negotiation: A study of Mariama Bâ, Marie NDiaye and Ama Ata Aidoo* (Baton Rouge: Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, ProQuest Dissertations Publishing, 2006), 49.

[14] Biernaczky Szilárd magánlevélben történt tájékoztatását ezúton is köszönöm.

Helikon_2020_4_Könyv.indb 597 2021. 01. 18. 11:19:40

vertáló és hibridizáló – Marie NDiaye egy ritkán használt francia szólással teszi enigmatikussá a címet.)

Vegyes családok

A *Papa doit manger (Apának ennie kell)* című dráma (2003), amely egyébként a Comédie Française műsorába is bekerült (Marie NDiaye volt az első női szerző, akinek a darabjával ez megtörtént), egy vegyes származású család életébe nyújt betekintést. Az afrikai származású Apa tíz év után egyszer csak bekopogtat elhagyott francia feleségéhez és két gyermekéhez, hogy fogadják vissza – valójában azonban új feleségének és a második házasságból született, tartósan beteg gyermekének akar pénzt szerezni. Az Apa szélhámos ugyan, aki szűkös körülményei ellenére gazdagnak és sikeresnek hazudja magát, de az is kétségtelennek tűnik, hogy az Anya családja is elutasította annak idején a ragyogóan fekete bőrű férfit, sőt irtózatát fejezte ki iránta, a francia társadalom képtelen volt befogadni. Az Anya – noha már egy középiskolai tanárral él – még mindig szereti volt férjét, s ismét hajlandó lenne vele élni, mikor azonban az lelepleződik, késsel összehasogatja annak vonzó arcát, és mégis feleségül megy középszerű, de türelmesnek mutatkozó élettársához. A darab végén – két évtizeddel a történtek, s kevéssel a nő megözvegyülése után – viszontlátjuk a hajdani házaspárt: az Apa megcsúnyulva, megtörten, hajdani vonzerejét elvesztve még mindig ott él volt felesége közelében, mert ők ketten – egyikük inkább egzisztenciálisan, másikuk érzelmileg – egymásra vannak utalva. Az Apa – saját bevallása szerint – eleve azért érkezett Franciaországba, hogy bosszút álljon az országon (nyilvánvalóan a gyarmati sorból következő személyes vagy közös nyomorúságok miatt), de aztán ez a megtorlás nem történik meg: először csak maga a fényes győzelem marad el, aztán a férfit szép lassan bedarálja, széttiporja a rendszer.

(Az apafigura minden bizonnyal sokban önéletrajzi ihletésű, NDiaye saját apja volt a modell, s számos vonását tekintve rokon a *Három erős nő* első részének és az *Autoportrait en vert* hasonló pozíciójú alakjával – afrikai származású, az anyát korán elhagyja, több felesége volt/van, és e több házasságból újabb gyermekei születtek, valaha egy patriarchális szörnyeteg volt, később, időskorára erejét veszti, de nem néz szembe bűneivel stb. Viselkedése sejthetően a törzsi kultúrából átvett normákból is következik, amiről Marie NDiaye ugyan nem mond nyíltan véleményt, de minden bizonnyal nem vélekedik róla kedvezően, ezért is találkozunk ennyi basáskodó apával a művekben. Mindenesetre a *Három erős nő*ben szereplő apát *ogre*-nak, egyfajta mesebeli szörnynek nevezi.)

Hasonló okokból a vegyes családok történetei közé sorolható a *Ladivine* című regény, amelyben a három női generáció középső tagja, szégyellve az őt egyedül felnevelő anyja „szolga"-voltát, s félig afrikai származását is, megtagadja őt (csak titokban találkozik vele); s noha ő maga fehér bőrű, vörösesszőke hajú, kék szemű, saját, szerinte stigmatizáló nevét, a meglehetősen afrikaiasan csengő Malin-

Helikon_2020_4_Könyv.indb 598 2021. 01. 18. 11:19:40

kát is Clarisse-ra cseréli, úgy gondolván, ezáltal megnöveli a polgári házasságra és életre való esélyeit. Ez a rövid távon sikeresnek mutatkozó életstratégia azonban visszaüt: egyrészt nyilván tudattalan kompenzálás a részéről, hogy lányának anyja nevét, a Ladivine-t adja, másrészt mert két évtizednyi házasság után férje pontosan azért hagyja el (bár szereti), mert nem találja eléggé kitöltöttnek Clarisse személyiségét, úgy érzi, megfoghatatlan, egyfajta biankó. A nő ezután egy instabil lelkiállapotú, lecsúszott alak mellett keres menedéket, akivel úgy érzi, vállalhatja önmagát és anyját is – a férfi viszont brutálisan megöli.

Az *En famille*-ban Fannyt – akinek nem ez a valódi neve, de az igazira nem derül fény – családja nem fogadja be teljesen. Explicit módon nincs jelezve, ezért csak sejthető, hogy anyja francia, apja afrikai – így az az érzésünk, balsorsa, kirekesztettsége inkább annak köszönhető, hogy születéséről még csak nem is értesítették nagynénjét, Lédát, akit aztán Fanny hiába keres vándorlása során (teljes elidegenedettsége kafkai helyzetben, e meghatározatlan – és nem is az ő bűnéül felróható – vétséggel kapcsolatban jelenik meg). Családja mindkét oldalán ő lesz az idegen, a kívülálló, a „másik"; identitását így nem sikerül megerősítenie, mindig a „másik" pozíciójában marad, s darabokra hullik. (Ezt az állapotot, a skizofréniáét Deleuze és Guattari a *Mille plateaux*-ban mint a nomád életmód – értsd: *exilé*, otthontalan, vándor – beállítódását nevezi meg.)[15]

Az afrikai társadalmi viszonyok ábrázolása és átfordításuk az európai helyzetre: hibrid motívumok

Egy sajátosan afrikai téma Marie NDiaye regényeiben a szerződéses szolgaságé *(indentured servitude)*. Ez a társadalmi státusz már korábban is, az Egyesült Államokbeli rabszolgatartás időszaka előtt általános volt a szubszaharai területen, és sok vonásában hasonlít a rabszolgaságra, de általában meghatározott időre szól, leginkább zálogként, hitelbiztosítékként kerülhet valaki ilyen helyzetbe. Ebben az esetben általában tulajdonos és szolga ugyanabból az etnikai csoportból származik, sőt gyakran rokoni szálak is fűzik őket egymáshoz, amelyet a szolgaság idején is számontartanak.[16] Khady Demba pozíciója a *Három erős nő*ben megfelel ennek a követelménynek, s nem csupán az anyósánál, hanem előtte, az első részben is hasonló körülmények között dolgozhatott Norah apjánál. A *Hilda* című darab, noha Európában játszódik és szereplői fehérek, messziről úgyszintén a rabszolgaság intézményére emlékeztet, de a címszereplő pozíciója inkább megfeleltethető a szolgaság szerződéses voltának (bár nincs róla papír, és madame Lemarchand folyamatosan változtatja a feltételeket, egyre többet követel). Hilda ugyan au pair-nek szegődik, ám erre a (fél)rabszolga-státuszra utal, hogy a férj,

[15] A skizofrénia és a menekült-állapot összefüggéseiről lásd pl. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Minuit, 1980); François Sauvagnat, *Divisions subjectives et personnalités multiples* (Rennes: Universitaires de Rennes, 2001).

[16] Capi, *Writing as a cultural negotiation…*, 42–45.

Helikon_2020_4_Könyv.indb 599 2021. 01. 18. 11:19:40

noha kényszerűségből, odaadhatja a feleségét, illetve hogy a háztartási alkalmazottat teljes némaságra, saját sorsa felett döntésképtelenségre kényszeríthetik munkáltatói. A darab, amely a férj, Franck és madame Lemarchand közötti dialógusokból épül fel (Hildának nem jár ki beszéd, sőt a személyes jelenlét lehetősége sem), nem csak realista regiszterben szól. Az asszony képtelen – teljes énfeladásra kényszerítő – követelései és elvárásai a cseléddel (és részben a férjjel) szemben erősen abszurdba hajlanak, sőt saját személyiségét illetően is, amennyiben képtelen cseléd nélkül létezni, különös módon erre az úr–szolga viszonyra építi saját identitását is.

A másik ilyen tipikus téma az anyaságé, amely persze női szövegekben egyébként is gyakran megjelenik és fontos szerepet kap, de afrikai vonatkozásban végképp megalapozó jelentőségű. Az afrikai és karibi kultúrákban az anyaság szétszálazhatatlanul a matriarchátushoz kapcsolódik. Mint társadalmi szerveződési forma a matriarchátus, *matriarchy* különféle formákban létezett, gyakran a patriarchátussal való mellérendeltségben. Ahogy Catherine Afua Capi rögzíti könyvként is megjelent doktori dolgozatában:

> Ez a mellérendeltség az anyai szerepet még fontosabbá teszi a szigorúan apai leszármazásra alapozó kultúrákban: itt a nők mint feleségek és anyák a reprodukciós képességük miatt kapnak jelentőséget, hiszen az biztosítja a férj leszármazási vonalának megőrzését. A feminista ideológia fogalmaival élve: az anyaság fontossága és a szülés képessége az afrikai nőknél valószínűleg a legalapvetőbb különbség afrikai nők és nyugati megfelelőik között, annak ellenére, hogy közösen vívják harcukat a nők elleni diszkrimináció megszüntetése érdekében.

Az anyaság annak a nézetnek feleltethető meg, hogy a szaporodás a nő alapvető feladata, sőt funkciója, s ezért nem meglepő, hogy majd minden afrikai regény színre visz legalább egy női karaktert, aki a teherbeesésért küzd: „félelmét, hogy különben elhagyják, és lecserélik, következésképpen a megfoganás örömét, akitől megtagadtatott az anyaság, annál a lemondást vagy lelki gyötrelmet, kísérleteket az istenek megbékítésére és a terhesség siettetését, amelyet az anyaság örömei és fájdalmai kísérnek."[17] Mint mondtuk, Marie NDiaye kevés regénye játszódik ténylegesen az afrikai kontinensen, s talán Khady Demba az egyetlen női szereplője, aki ténylegesen ebbe a kultúrába beágyazódva éli le teljes életét: az ő legfőbb életproblémája viszont tényleg az, hogy házasságában nem született gyermeke, hiába küzdött érte hónapról hónapra, végül pedig ténylegesen monomániájává vált a teherbeesés; s mikor férje meghal, egyfelől lelkiismeretfurdalást érez, hogy elhanyagolta, nem figyelt rá, másfelől viszont helyzete a gyermektelenség

[17] Uo., 123.

Helikon_2020_4_Könyv.indb 600 2021. 01. 18. 11:19:40

miatt válik ingataggá anyósa és sógornői házában: eleinte szolgai pozícióba kényszerül, majd igyekeznek megszabadulni tőle.

Marie NDiaye egyéb női szereplői közül találunk „jó" anyákat, mint amilyen Lucie *(A boszorkány)* vagy Fanta *(Három erős nő)*, gyerekeiktől megfosztott anyákat *(Hilda)*, ugyanakkor feltűnően sok a „lázadó", a szisztéma alól kibújni igyekező anya is: rossz, a gyermekeiket bántalmazó, elhanyagoló vagy egyenesen meggyilkoló asszonyok sorjáznak a regényekben, olyanok, akik igyekeznek – olykor embertelen módon – megszabadulni az anyaság konvencionálisnak tartott szerepeitől, akikből hiányzik az anyai érzés, vagy ridegen bánnak gyermekeikkel (Isabelle *A boszorkány*ban, *A fatönkké változott asszony* narrátora, aki meggyilkolja csecsemőjét férje visszaszerzése érdekében, a nagyobbik gyermekét ugyancsak egyfajta áldozati bárányként vagy Jézus Krisztusként feláldozni készülő Rosie Carpe – és az ő örök fiatalságra vágyó anyja úgyszintén –, továbbá az *En famille* és az *Önarckép zöldben* anyafigurái is e csoportba sorolhatók. Ez utóbbiban, amely egy önéletrajzi ihletésű regény – valójában fikció, de sok minden egybevághat a ténylegesen NDiayével történtekkel –, a narrátor anyja, annak késői féltestvérét már egész kisgyerekkorában bentlakásos intézetben tartja, csak hétvégékre viszi haza (továbbá sejthető, hogy a narrátor gyermekkorában sem volt gyöngéd, kedves a gyermekeivel).

Mágikus realizmus, animalista szemlélet

Talán az afrikai hagyományok, illetve a nomád, az *exile (exilé[e])* állandó idegenségérzete indokolja Marie NDiaye mágikus realizmushoz való vonzódását is: folyamatosan olyan szövegeket ír, amelyek a realizmus és a fantasztikus (illetve a csoda) határmezsgyéjén léteznek, egyszerre tűnnek valósnak, a mi világunkhoz hasonló keretezésűnek és kauzalitásúnak, illetve, ezzel szinte párhuzamosan, a csoda/varázslat/mágia által irányítottnak, továbbá animistának, amennyiben benne tárgyak, dolgok, élettelen létezők élettel, tudattal ruházódnak fel.

Maradva a mágiánál: egy olyan transzkulturális jelenségről van szó, amely ugyan megtalálható az afrikai és az európai hagyományokban is, de a mai európai szekularizációs beállítódás hajlamos ezeket az elképzeléseket a margóra, alternatív pozícióba szorítani, míg az afrikai gondolkodás ennél eklektikusabb, a hivatalosnak számító keresztény vagy moszlim vallás, a szekularizált gondolkodás és a törzsi hitvilág elemei általában egyfajta szinkretizmusban keverednek egymással. Talán ezért is érezhető az európaiak oldaláról bizonyos szintű leereszkedés, ha az afrikaiak szemléletéről esik szó: megfigyelhető ez például a boszorkányságot övező kérdések tekintetében (a mágikus világkép egyik megalapozó figurája a boszorkány). Mint a már idézett Catherine Afua Capi írja disszertációjában, sokáig az afrikanista antropológiai kutatások válaszai határozták meg az európai és az afrikai boszorkányságot érintő kérdésfeltevéseket, vagyis hogy a 19. század fordulójától kezdve a boszorkányságot Afrikában és az egyéb fejlődő or-

országokban megfigyelve szokás a „primitív" vagy „prelogikus" gondolkodás bizonyítékának tekinteni, amely ugyan az európaiakat is jellemezte a régvolt időkben, de már túljutottak rajta, vagyis az afrikai boszorkányság így a primitív másik jelölőjévé vált. Ez az elképzelés teljesen összefonódott az európai társadalmi evolúció gondolatával, amelyet alátámasztottak a felvilágosodás fejlődéssel és modernizációval kapcsolatos fogalmai is (és ennek megfelelően az európaiak lényegesen fejlettebbek, mint az afrikaiak és más „primitívek").[18] Mindazonáltal a teljes boszorkánytradíciót figyelembe véve: a hagyományban léteznek/léteztek európai boszorkányok is, de ezek hatóköre némiképp eltért afrikai társaikétól. Míg az afrikai varázslók és boszorkányok nagy része ártó szándékú, hatalmát többnyire inkább károkozásra, pusztításra, megbetegítésére használja, s nem annyira átváltozásra vagy ellenfele testének átváltoztatására, az európai hagyományban – a mitológiában, illetve az ókori irodalomban – számos olyan boszorkányt találunk, akik képesek valakit állattá változtatni (Kirké, Pamphilé az *Aranyszamár*ból stb.). A NDiaye-regényekben jellemző mágikus cselekedetek főként erre hasonlítanak: emberi testek állattá (mindenféle madarakká vagy például csigává), esetleg tárgygyá (fatönkké, kaviccsá) változtatása vagy akár változása. Viszont boszorkányai a jelen társadalmában élnek, nagyrészt mimetikusan megjelenített körülmények között.

A boszorkányságnak – bár nem feltétlenül csak nők lehetnek azok – természetesen gender vonatkozásai is vannak, a boszorkány szubvertálja a fallocentrikus világ rendjét. A boszorkányoktól való irtózás leginkább *A boszorkány*ban érezhető, ahol Lucie-től láthatólag az a rendőr is retteg, aki az őrszobán fogva tartja (hiába az ellentmondás, hogy azért tartóztatják le, mert szerintük csalóként oktatott az Ezoterikus Tudományok Iskolájában), Lucie anyjától pedig előbb volt férje, majd élettársa, a középszerű Robert is tart, nem tud mit kezdeni csodálatos képességeivel (annyiban megalapozott ez a félelem, hogy ezért aztán utóbbit csigává változtatja). A Marie NDiaye-regények egyik alapvető közös motívuma a valamivé változás/változtatás, ami egyébként csak részben köthető a boszorkányság témájához, inkább egyrészt valamiféle (általánosabb értelemben vett) mágikus világkép része ez, másrészt meglehetősen integráns része a művekben szintén fontos identitásproblémáknak is: a szereplők helyzete – részben alávetettségükből is következő bizonytalanságuknál, meghatározatlanságuknál is fogva – egyfajta identitáskrízist, körvonalnélküli személyiséget eredményez, amely folyamatos átalakulásra, változásra kényszeríti őket (Andrew Asibong Blankness-nek nevezi a NDiaye-hősök e különös, elmosódott státuszát, kiüresített személyiségét).[19] *A boszorkány* számos hősnője boszorkányképességeinek megfelelően képes varjúvá változni (kivéve éppen a főszereplő Lucie-t, aki inkább csak bizonytalan jövendő-

[18] Uo., 12. Az általa itt hivatkozott művek: Lucien Lévy-Bruhl, *How Natives Think* (London: Allen and Unwin, 1926); Henrietta Moore and Todd Sanders, *Magical Interpretations and Material Realities* (New York–London: Routledge, 2001), 1–27.

[19] Asibong, *Marie NDiaye...*

Helikon_2020_4_Könyv.indb 602 2021. 01. 18. 11:19:40

mondásra hivatott, szemben ikerlányaival, vagy azok unokatestvérével, Lilivel). A *Három erős nő* első részében Norah, az apja által a szülőföldjére visszahívott ügyvédnő két világ között reked, európai otthonába már nem képes visszatérni, de Afrikában sem találná meg a helyét: ezért végül „madárként" egy ágon talál otthonra valaha brutális, s öregkorára eljelentéktelenedett apja mellett, aki éjszakánként szintén fent gubbaszt az ágak között (a másik két történetben inkább csak látványként szerepelnek madarak, előbbiben fenyegetésként – akit viszont a végén elütnek autóval –, a második esetben a – nem megvalósuló – szabadságot, szabadulást látszik jelképezni). Mint tehát e két regényben, *A boszorkány*ban és a *Három erős nő*ben is érzékelhetjük, a madár gyakran előforduló eleme a NDiaye-univerzumnak, s egyúttal a *kísérteties*, az Unheimlich egyik legfontosabb motívumává válik: korántsem apró, ártalmatlan kismadarakról van szó, mindig ragadozómadárról, hollóról, varjúról, esetleg héjáról, amelynek csaknem minden esetben fenyegető a jelenléte, miközben persze a mágikus realizmus csodatényezőjét is biztosítja (Marie NDiaye saját bevallása szerint Hitchcocktól nyert ihletet). Más szövegekben viszont a kutya válik ilyen mindenhol jelenlévő, emberek helyettesítőjeként szereplő állattá. A *Ladivine*-ben folyamatosan feltűnő kutyában (vagy inkább két kutyában?) a szereplők hiányzó családtagjaikat – alapvetően nőket – fedeznek fel: a két Ladivine (nagymama és unokája) a női leszármazási lánc középső tagját, a meggyilkolt Clarisse-t (más néven Malinkát), Annika, a fiatalabbik Ladivine kislánya pedig annak eltűnése után anyját (ráadásul e második esetben Ladivine kutyává alakulása a narrációban is megjelenik). *A La femme changée en bûche*-ben a főszereplő fiatalasszonyt ugyan fatörzzsé változtatja az ördög, egy másik szereplő viszont egy félig kutya-, félig emberszerű formátlan hibriddé alakul; az *Autoportrait en vert* zárórészében is a narrátor gyerekei egy kutyaszerű, mégis beazonosíthatatlan fajtájú állattal találkoznak.

Visszatérve a boszorkánysághoz: Marie NDiaye hősnői gyakran elnyomottak, nem kapnak hangot (akár általában a társadalmi-gazdasági szisztéma áldozataként, akár a patriarchális rendszer foglyaként). Van, aki tökéletes áldozattá válik, mint Hilda *(Hilda)* vagy Khady Demba *(Három erős nő)*, mások titkos hatalommal rendelkeznek, még ha részlegessel is (Lucie és családja nőtagjai *A boszorkány*ban), vagy próbálnak szert tenni rá (*A fatörzzsé változott asszony* névtelen női narrátora, aki alkut köt az ördöggel, vagy a *Rosie Carpe* férfiak által megnyomorított életű, élettársa által prostitúcióra kényszerített címszereplője, aki egyfajta titkos beszéd által – magában varázsigeként mormol szintagmákat, rövid mondatokat – próbál megszabadulni szomorú sorsától). Ezek a nők boszorkányok abban az értelemben, hogy a boszorkánymítosz azok titkos tudását is magába foglalja, mely nyelvi tudás is egyszersmind, s a fallogocentrikus társadalom és kultúra által háttérbe szorított nők diskurzusához is köthető. Mint ahogy Elaine Showalter írja, a női eszmélés pillanata a szó megragadásának a pillanata. Márpedig a női nyelv a mítoszokban és a folklórban gyökerezik:

> A tizenhetedik és a tizennyolcadik században utazók és misszionáriusok híreket hoztak az amerikai indiánok, az afrikaiak és az ázsiaiak „női nyelveiről" (a nyelvészeti struktúra eltérései beszámolók szerint általában elhanyagolhatók voltak). Vannak néprajzi adataink arról, hogy bizonyos kultúrákban a nők a kommunikáció saját formáit fejlesztették ki, mert szükségük volt rá, hogy szembeszálljanak a közéletben rájuk kényszerített némasággal. […] Ám az ilyen ritualizált és érthetetlen női „nyelvek" aligha adhattak okot az örömre; s valóban, a boszorkányokat is azért égették meg, mert csak a beavatottak számára érthető tudással és beszéddel gyanúsították őket.[20]

Az animizmus hatását mutatja az *Autoportrait en vert című regény* egy másik eleme is, tudniillik amikor egy fa (ráadásul egy, a francia tájba igen kevéssé illő, talán afrikai eredetű banánfa) mintha nővé válna, illetve mintha a történet számos – jellemzően zöld színű, például mert zöldbe öltözött – nőfigurája egymást fedné, azonosítódna egymással, s áttételesen e fával is, amelyet viszont a hosszasan leírt természet – mint zöld környezet – körbefog.

A már említett *Papa doit manger* című darab szövegéből önmagában kevéssé felfedezhetőek úgy az afrikai motívumok, mint a számos más szövegben fellelhető mágikus realista elemek, ám a mű elejét átható hangulat (az apa dialógusa nagyobbik lányával) következhet abból is, hogy az apa hangjából – rendezői értelmezéstől, és ekképpen a színész játékától függően lehet csalogató, behízelgő vagy akár rosszindulatú, fenyegető, az irányítást átvevő – egy szellem varázshatású szándékát hallhatjuk ki, köszönhetően sajátos szóhasználatának, ismétléseinek. (A darab egyik legjobb francia előadásában, a Compagnie Yakka nevű, alapvetően afrikai darabokat játszó társulatéban például ezt a felvezető jelenetet úgy oldották meg, hogy csak a földön fekvő kislányt lehetett látni – testvérét egy baba jelképezte –, megvilágítva feküdt a színpad közepén, az apa fenyegető, ártó hatású szellemként megszólaló hangja valahonnan kívülről jött, a sötétből. Ebben az előadásban a raszszista megjegyzéseket tevő fehér rokonok is fehér maszkokban, egyfajta szellemkórusként léptek fel.)[21]

A prózai művekben kifejezetten textuális eszközök is segítenek a sajátos Marie NDiaye-univerzum megteremtésében, amennyiben a látszólag hétköznapi események elbeszélésében olyan nem-természetes narratológiai eljárásokkal[22] is szembesülhetünk (például a felborult időkezelést tekintve), amelyek aláássák a valószerűséget, és destabilizálják az elbeszélés realista kereteit, még annál is sok-

[20] Elaine Showalter, „A feminista irodalomtudomány a vadonban", ford. Kádár Judit, *Helikon* 40, 4. sz. (1994): 417–442.

[21] Marie NDiaye, *Papa doit manger*, La Compagnie Yakka, Espace culturel du Bois fleuri (Lormont), 2015. december 16.

[22] A nem természetes narratológia legjelentősebb képviselőinek (Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson, fenntartásokkal Sylvie Patron) néhány tanulmányát lásd itt: *A nem természetes narratológia*, szerk. Tóth Csilla, *Helikon* 64, 2. sz. (2018).

Helikon_2020_4_Könyv.indb 604 2021. 01. 18. 11:19:40

kal erősebben, mint ahogy a csodásként dokumentált elemek teszik, vagy a feszültség néhány, a fantasztikumba sorolható mozzanata. Ezekből következik a valósnak az erős *szétmállása*, „amely viszont nem függ sem a csodásként dokumentált elemektől, sem a fantasztikus természetfeletti problématizációjától, […] inkább a valószerűtlentől, amely eredetét a banális és a hétköznapi elbeszéléséből nyeri".[23]

[23] Andrée Mercier, „La Sorcière de Marie NDiaye: du réalisme magique au banal invraisemblable", *@nalyses: Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 4. printemps-été 2009, https://france.tabrizu.ac.ir/article_11097.html.

Helikon_2020_4_Könyv.indb 605 2021. 01. 18. 11:19:40