

SZOLLÁTH DÁVID
Camus a kukában

Intertextualitás és posztkoloniális kritika Jean Rhys, Kamel Daoud
és Németh Gábor műveiben

dszollat@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-5554-1299

HELIKON

Camus in the Trash Can. Intertextuality and Postcolonial Criticism
in the Works of Jean Rhys, Kamel Daoud, and Gábor Németh

Abstract

The study briefly reviews some classical types of intertextual relations, such as palinody, aemulatio and parody, before discussing typical examples of postcolonial rewriting in more detail. These typically expand upon or continue the plot of a classical European work from a postcolonial perspective, as in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* in relation to Charlotte Brontë's *Jane Eyre*. In doing so, they cast the highly prestigious works of European culture in a completely different, critical light. The study references key writings on the subject by authors such as Sandra Gilbert, Susan Gubar, Gayatri Chakravorty Spivak and Edward Said. In the second half, it analyses two contemporary works that initially appear to be postcolonial rewrites of Camus's *The Stranger* (Kamel Daoud: *The Meursault Investigation* (2013) and Gábor Németh's *A Groundhog's Summer* (2016). However, these works transcend the counter-discourse nature of postcolonial criticism, building a more intricate, nuanced intertextual relationship with the original text that can best be described as reenactment.

Keywords: Albert Camus, Jean Rhys, Charlotte Brontë, Gábor Németh, postcolonialism

Helikon 72 (2026) 1
DOI: 10.57226/Hel.2026.1.5

BEVEZETŐ

Kamel Daoud *Meursault, contre-enquête* című regénye 2013-ban jelent meg Algériában, a következő évben pedig Franciaországban, ahol első könyveknek járó Goncourt-díjat kapott, majd hamar nemzetközi irodalmi siker lett belőle, 2016-os magyar fordítása (*Új tárgyalás a Meursault-ügyben*) Pataki Pálnak köszönhető.¹ Németh Gábor *Egy mormota nyara* című esszéregénye a Daoud-fordítással egy évben jelent meg.² A szerző a nyolcvanas évek vége óta publikál, a magyar posztmodern próza második hullámának (Garaczi, Kukorelly mellett) kritikailag nagyra tartott szerzője, aki az olvasók szélesebb körét a *Zsidó vagy?* című könyvével érte el 2004-ben. Az *Egy mormota nyara* felfogható ennek párdarabjaként, amely ha nem is egyöntetű, de többnyire pozitív visszhangot keltett, a boltokból rég elfogyott.

Összehasonlításukat az indokolja, hogy Camus *Az idegenje* mindkét mű kitüntetett hipotextusa (elődszövege), fő témájuk a filozófiai és politikai értelemben vett idegenség. Az egyik algériai, a másik közép-európai nézőpontból közelíti meg a témát, amelynek a posztkoloniális helyzet – Daoudnál magától értetődően lényegi, de Némethnél is hangsúlyos – alkotórésze. Egymás után jelentek meg, kis különbséggel, Németh Gábor saját bevallása szerint nem olvasta Daoud művét, az *Egy mormota...* számos részletközlése jóval korábbra datálható, mint az algériai regény megjelenése, így közvetlen hatás nem feltételezhető a művek közt.

Mindkét műnek vannak más fontos hipotextusai is *Az idegenen* kívül: Daoudnál elsősorban Camus más művei, Némethnél Mészöly Miklós *Koldustánc* című korai elbeszélése, továbbá Byron (akitől a mű címe származik), de nem annyira művei, mint inkább Byron figurájának populáris kultusza. Fontosak emellett G. K. Chesterton maximái, megjelennek Pascal, Szentjóby Tamás, W. G. Sebald, Thomas Bernhard, Thomas Mann, Ottlik Géza és mások szövegei, valamint Antonioni *Foglalkozása riporter* című filmje, valamint van Camus-n kívül másik közös hipotextusuk is, a *Korán*. Összehasonlításuk fő szempontja a tanulmányban az, hogy az intertextualitás mely formáival írható le a Camus-elődszöveghez való viszonyuk, ugyanakkor feltesszük azt a kérdést is, hogy az intertextualitás-formák választásának milyen a jelentése olyan nem poétikai kérdésekben, mint például a posztkoloniális helyzet, valamint az európai kánon és a posztgyarmati világ hatalmi viszonya.

¹ Kamel DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, Folio 7237 (Paris: Gallimard, 2023); Kamel DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, ford. PATAKI Pál (Budapest: Ab Ovo Kiadó, 2016).

² NÉMETH Gábor, *Egy mormota nyara* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2016).

PALINÓDIA, AEMULATIO, SPINOFF, RECIKLÁLÁS

A Daoud és Camus művei közti intertextuális viszony leírására számos kifejezés kínálkozik. A regény az eredeti művel közös fikciós térbe helyezkedve a Meursault által lelőtt arab történetét mondja el az áldozat családjának nézőpontjából. Alapviszonya a korrekció és a kiegészítés, *helyesbíti* Camus művét, felülvizsgálatot kezdeményez, azaz ellennarratívát mond el a gyilkosságról. A cím és az első sor alapján (amely a híres Camus-kezdőmondat kifordítása: „Aujourd’hui, M’ma est encore vivante.”³) és általában a korrektív viszonyulás miatt afféle ellendalnak, valaki más művére írt palinódiának tűnik. A kiegészítő viszonyulás alapján – az eredeti történet egyik mellékalakjáról mond el „oldalági” történetet (áthelyezve az egyes szám első személyű elbeszélés biztosította nézőpontot Meursault-ról az általa megölt arab öccsére) – Genette kifejezésével *transzfokalizáció*nak, illetve *paraleptikus folytatás*nak,⁴ vagy a tévésorozatokból ismerős kifejezéssel egyszerűen *spin-off*nak (oldalhajtásnak, mellékágnak) is nevezhetjük.

Daoud regénye a korrekció és a kiegészítés jegyében elárulja a Camus-nél névtelenül hagyott arab áldozat nevét: ő Moussa, aki az elbeszélő Haroun bátyja volt. (A testvérpár neve egyébként nyilvánvaló utalás Hárún és Múza – vö. Áron és Mózes – prófétákra.) Haroun a regényben tagadja, hogy a családjukban lett volna „laza erkölcsű” lánytestvér, ahogy Meursault állítja, szrinte Moussa egy lány becsületét kívánta megvédeni, azaz egyszerűen elfajult féltékenységi ügy lehetett a híres gyilkosság hátterében.⁵ Haroun Meursault büntetnének „filozófiai” karakterét is banalizálja. Az egész történetben ugyanis a legfelháborítóbb számára a gyilkosság utóélete: mindenki azzal van elfoglalva, hogy Meursault az istene elvesztése, az anyja halála, a saját szórakozottsága vagy éppen a tűző nap miatt ölt, de senki nem vette a fáradságot, hogy az áldozatnak legalább a nevét kinyomozza vagy megadja neki a végtisztességet. Ez szerinte nagy, hipokrita hazugság. Haroun megkérdőjelezi Meursault anyjának halálát is, mivel nem lelhető fel az asszony sírja, így szerinte Meur-

³ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, 13.

⁴ Az előzményeket feldolgozó folytatást *analeptikus*nak, a későbbiek elmondót *proleptikus*nak, az eseménysor valamely hiányát kitöltő folytatás pedig *elliptikus* folytatásnak nevezi Genette. Lásd Gérard GENETTE, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Collection Points Essais 257 (Paris: Seuil, 1992), 416. A proleptikus kiegészítésre példa Paweł Huelle *Castorp* című regénye, amely a *Varázshegy* Hans Castorpjának Thomas Mann regényében csak említett két danzig diákévét beszéli el. Paweł HUELLE, *Castorp*, ford. KERTÉSZ Noémi (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007).

⁵ DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 15.

sault azért maradt mindvégig olyan hűvös ebben a napfénnel teli országban, mert talán nem is az anyja temetésén volt. Haroun korrekcióinak célja: hitelteleníteni Meursault-t, ami persze képtelenség, játék, hiszen egy regény igazságtartalmát nem lehet megkérdőjelezni, hacsak nem így, a közös fikciós térben. Haroun azonban azonosítja Meursault-t Camus-vel, mintha az író követte volna el a fiktív szereplő bűnét, még inkább kétértelművé téve fikció és valóság viszonyát.⁶ Mindez jól megválasztott retorikai stratégia az ellen-narratíva felépítésére, a camus-i nézőpont újragondolására és a gyarmati-posztgyarmati nézőpont megjelenítésére.

Haroun – a gyászban megszállottá váló anyja sürgetésére – úgy áll bosszút bátyján, hogy a Meursault-gyilkosság tükörképeként megöl egy franciát, aki szerencsétlenségére a harcok elől a fészkerükben bújt el. Ez hasonlóan értelmetlen gyilkosság, mint „az arab” lelövése volt Camus-nél, Haroun pusztán azért lövi le az egyébként ártalmatlan franciát, mert anyja ezt várja tőle, mert így lehetett neki is szerepe a család történetében, bátyja megbosszulójaként lehetett végre ő is valaki. A gyilkosság leírása explicit módon rájátszik Meursault gyilkosságára: Haroun két lövése eszerint olyan, mintha a hatodik és hetedik lövés dördült volna el,⁷ és áldozatát egy ideig csak „a franciaként” emlegeti, hogy neki is elvegye a nevét.

Az *Új vizsgálat...* nézőpontválasztása kimozdítja, újra megnyitja Camus regényét, Barthes kifejezésével a klasszikus „olvasható” műből újra „írható” szöveget csinál.⁸ Ám a sikerhez önmagában nem volna elég, ha végig ilyen egysíkú maradna a viszonyulása Camus regényéhez, ahogy unalmas az olyan sportmeccs is, ahol minden pontot a kihívó fél gyűjt be. Az egyszerű opponáló gesztusok (cáfolat, ellenkezés, hiteltelenítés stb.) mellett szerencsére ott vannak a vetélkedések – az intertextualitás klasszikus eszközkészletében

⁶ A regény első, algériai kiadásában a szerzőt „Albert Meursault”-ként emlegette, összekeverve szerző és szereplője nevét. Műve akkor még *L'Étranger* volt. A franciaországi kiadásban a szerző már pusztán „Meursault”, a mű címe pedig *L'Autre (A másik)* lett. A szöveg azonban itt is precízen, jól beazonosíthatóan leírja a *L'Étranger* 1950-es évekbeli Livre de Poche kiadás borítóját a sárga tengerparton álló, zsebre tett kezű fiatalemberrel. Nem Haroun az egyetlen, aki író és hős alakját provokatív módon összemossa: „Azért is kivételesen kedves könyvem a *Közöny*, mert megjelenésének évében, rettenetes csillagzata alatt születtem. Hol a pokolian rossz magyar fordításban, hol eredetiben, gyakran újraolvasom. Olvasás közben soha nem tudom elhárítani a gyanakvást, hogy Albert Camus mégiscsak megölt egy arabot. Amin az se változtat sokat, ha nem ő ölte meg.” NÁDAS Péter, „A humánus és az animális”, in NÁDAS Péter, *Kritikák* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 272.

⁷ DAOUD, *Új vizsgálat a Meursault-ügyben*, 87.

⁸ Roland BARTHES, *S/Z*, Points Essais 70 (Paris: Éditions du Seuil, 1996), 10; Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, *Horror Metaphysicae* (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 14.

a költői versengésnek, az *aemulatio*nak – a jellegzetes technikái is. Mint Haroun mondja, a gyilkos híres lett, és olyan jól tud mesélni, hogy megbocsátották a bűneit. Elismeri a „gyilkos író”⁹ rendkívüli elbeszélői és nyelvi képességét, és azt mondja, ő nem is vetélkedik vele, hiszen az annyival jobb nála. Ám aki ilyet mond, az nyilvánvalóan vetélkedik. A költői versenyekben jellemzően nagyra tartott, kanonikus költőelődöt választ a kihívó fél, hiszen súlytalan ellenfél választásával magát tenné nevetségessé. Dávid és Góliát-típusú vetélkedésről van szó ezúttal is, az elbeszélő esélytelenebb helyzetből indul a viszszaírás párbajába, hiszen a költői verseny „küzdőtere”, a francia nyelv, neki nem anyanyelve. A regény jól érzékelteti az írástudás, a franciatudás, illetve a sztenderd franciától való eltérés fokozatainak, azaz a *kreol kontinuumnak* (David DeCamp) az összetett nyelvpolitikai rendszerét a gyarmati társadalomban. „Különben azért tanultam meg franciául, hogy egy halott helyett szóljak, próbáljam folytatni a mondatait. A gyilkos híres lett, az ő történetét olyan jól megírták, hogy eszembe se jut utánozni. Az az ő nyelve.”¹⁰

Az idézett hely után azt fejtegeti Haroun, ő azzal a keveréknyelvvvel dolgozik, amivé a francia az algériai háború után lett: ez a nyelv olyan, mint a menekülő „pieds-noir”-ok¹¹ által hátrahagyott, majd széthordott ingatlanok, ő valaki más nyelvbe költözik be.¹² Pataki Pál fordítása módosít valamelyest az eredeti képen, de benne marad a képzetkörben. „Én a gyilkos gazdátlanul maradt szavaiból építem a magam nyelvét.”¹³ Ez egyrészt újabb jelzése a posztkoloniális helyzet jellegzetes nyelvi egyenlőtlenségének, másrészt újabb megközelítése az intertextualitásnak: Daoud regénye – amely az *Az idegenen* kívül utal *A bukásra*, *A színe és visszájára*, a *Sziszüphosz mítoszára*,¹⁴ *A pestisre*, *Az első*

⁹ DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 62.

¹⁰ DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 10; „C’est d’ailleurs pour cette raison que j’ai appris à parler cette langue et à l’écrire; pour parler à la place d’un mort, continuer un peu ses phrases.” DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, 14.

¹¹ Szó szerint: „feketelábúak”. Így nevezték az Algéria területén született franciákat a gyarmati uralom idején (1830–1968), a függetlenség kikiáltásakor többségük elmenekült Franciaországba. Albert Camus családja is „pieds-noirs” volt.

¹² „Les mots du meurtrier et ses expressions sont mon *bien vacant*.” [uo.] Szó szerint: „A gyilkos szavai és kifejezései lettek az én *üres ingatlanom*.”

¹³ DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 10.

¹⁴ Lásd például Bende József elemzését: „A regény története a *Közönyre* támaszkodik, elbeszélésmódja azonban *A bukásra* (*La chute*, 1956), amelyben Jean-Baptiste Clamence, az önmagát »vezeklő bírónak« nevező egykori párizsi ügyvéd monologizál egy amszterdami bárban. De a *Sziszüphosz mítoszára* is történik közvetlen utalás: »abszurd az életem, amely csak abból áll, hogy feltolok a hegycsúcs felé egy holttestet, de az újból legurul, és így tovább a végtelenségig«”. Bende József, „Kamel Daoud: Új vizsgálat a Meursault-ügyben”, *Vigília* 82, 9. sz. (2017): 718–719, 719.

emberre és talán az életmű más darabjaira is – felfogható Camus-újrahasznosításnak, reciklálásnak.

POSZTKOLONIÁLIS ÚJRAÍRÁS

Az eddig felmerülő négy, részlegesen használható intertextualitás-forma hasznos, mégis átfogóbb kategóriára van szükségünk. Több értelmező véleményével egybehangzóan azt mondhatnánk, hogy Daoud regénye a *posztkoloniális újraírás* (*post-colonial rewriting*) jellegzetes képviselője, hiszen már a volt gyarmattartó nyelvéhez való – imént említett – ambivalens viszonyulás is ebbe az irányba terelhetette a figyelmünket. A műfajnak számos híres képviselője van, többek között ilyen a Defoe *Robinson*-ját újraíró Derek Walcott darabja, a *Pantomime* (1978), vagy J. M. Coetzee regénye, a *Foe* (1986),¹⁵ mégis a *Jane Eyre*-t újraíró Jean Rhys *Széles Sargasso-tenger* című regénye (1966)¹⁶ számít iskolapéldának. Daoud művének alapötlete egészen hasonló ahhoz, ahogy Rhys regénye a nyugati irodalmi kánon egyik népszerű művéhez „hozzáír” egy alternatív szálát, és kifejti a nem európai mellékszereplőnek, a grammati másinak az eredetiben kifejtetlen történetét. Ahogy Daoud a lelőtt „arab”, úgy Rhys a padláson fogvatartott jamaicai nő, Bertha (Antoinette) Mason háttér-, vagy még inkább ellentörténetét mondja el.

Hasonló művek ma is jelennek meg: Percival Everett 2024-ben kiadott *James* című regénye Mark Twain *Huckleberry Finn*-jének szökött rabszolgáját, Jimet helyezi a középpontba.¹⁷ Ráadásul nem kell gyarmattartó nemzeti múlt vagy rabszolgasággal terhelt történelem ahhoz, hogy a „posztkoloniális átíráshoz” hasonló logikájú művek szülessenek, hiszen a kortárs magyar irodalomban is bőven találhatunk efféléket. Ilyen Cserna-Szabó András Kosztolányi-átirata (*Kilencedik fejezet, melyben Dimó nagyapó, a bolgár kalauz találkozik az elegáns detektívvvel, s majdnem új életet kezd*) és Selyem Zsuzsa Petri-átirata (*Az a napverte sáv*), legújabban pedig Kemény István *Lovag Dulcinea*-ja. Egy, az eredeti mű főhőiséhez képest alárendelt pozícióban lévő mellékszereplő (A *Hogy elérjek a napsütötte sáv*ig... nőalakja, az *Esti Kornél* „bolgár kalauza”

¹⁵ J. M. COETZEE, *Foe*, ford. BABICS Péter (Debrecen: Art Nouveau, 2004).

¹⁶ Jean RHYS, *Széles Sargasso-tenger*, ford. TANDORI Dezső (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1987²); Charlotte BRONTË, *Jane Eyre*, ford. RUZITSKA Mária (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984).

¹⁷ Percival EVERETT, *James* (New York, NY: Doubleday, 2024). A Pulitzer-díjas regény megjelent Falcsik Mari fordításában (Budapest: Jelenkor Kiadó 2025).

vagy Don Quijote Dulcineája) nézőpontjából beszélnek, kihívva, provokálva, újraértelmezve az erős kanonikus pozíciójú alpművet.¹⁸

A sok kínálózó példa közül vegyük kiindulópontnak az „iskolapélida”, azaz a Rhys-regény viszonyulását Brontë klasszikusához. Röviden felidézve a *Jane Eyre* szüzséjének vonatkozó részét: Bertha Mason az „őrült nő a padláson” Mr. Rochester thornfield-i házában, ő a regény gótikus klisékkel ábrázolt fenyegető-gyűjtogató, állatias asszonya, aki a legfőbb akadálya lesz annak, hogy az árva, nincstelen, nem túl szép, de okos, önálló gondolkodású Jane végre hozzámelessen az excentrikus angol úrhoz, Mr. Rochesterhez. Bertha ugyanis Mr. Rochester eltitkolt felesége, akit fiatal korában Jamaicán vett el, jelentős hozománnyal, ám annak idején Bertha bátyja, Richard Mason becsapta őt, minthogy elhallgatták előle, hogy a mesés szép fehér kreol lány anyja is, öccse is őrült volt, és hogy benne is megvan a hajlam. Bertha hosszú évek óta elzárva él bizonyos Grace Poole szolgáló felügyelete alatt, de olykor kiszökik a szobából és vagy gyűjtogat, vagy megszúrja a látogatóba érkező testvérét, Richard Masont. A házasság tehát *de facto* régóta nem létezik, *de jure* viszont igen, és ez botrányos módon akkor derül ki, amikor Jane és Mr. Rochester már az oltár előtt állnak. Ez a regény legfőbb, hosszan előkészített fordulata. Jane elmenekül, megint nincstelen, de kalandos kitérők és sorsa jóra fordulása után visszatér, amikor is kiderül, hogy a gyűjtogató hajlamú Bertha végül porig égette a házat, és öngyilkos lett, azaz nincs már akadálya a házasságuknak.

A *Jane Eyre*-t azért ünnepelte a feminista kritika nagyhatású szerzőpárosa Sandra M. Gilbert és Susan Gubar, mert kiszabadította a nőt a sztereotip ábrázolások (a „szende szűz”, a „házitündér”, a „démon” stb.) korlátai közül, Brontë regénye a modern individuum kialakulásáról szóló narratíva női változatának modellértékű műve lett.¹⁹ A posztkoloniális kritika viszont – Gayatri Chakravorty Spivak elemzésében – azt a kifogást fogalmazta meg, hogy a 19. századi brit regények, legyenek bármilyen kiválóak is, és legyenek bármilyen példaértékűek is a modern nő megjelenítésében, végső soron az angol imperializmust reprezentálták és népszerűsítették, azaz „a modern európai individuum születése” elnevezésű projekt még a *Jane Eyre* esetében is a gyarmati másik elnyomása árán valósítható meg.²⁰ A két megközelítés jellemző különb-

¹⁸ SELYEM Zsuzsa, *Az első világvége, amit együtt töltöttünk* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 25–31; CSERNA-SZABÓ András, *Fél hét* (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 126–33; KEMÉNY István, *Lovag Dulcinea* (Budapest: Magvető Kiadó, 2024).

¹⁹ Sandra M. GILBERT és Susan GUBAR, *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (New Haven, CT: Yale University Press, 2000²).

²⁰ Gayatri Chakravorty SPIVAK, „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, *Critical Inquiry* 12, 1. sz. (1985): 243–261, <https://doi.org/10.1086/448328>.

sége, hogy Gilbert és Gubar interpretációjában Bertha Mason alakja Jane lélektani szimbóluma, aki a főszereplő rebellis és sötét, de megzabolázott oldalát jelképezi, Spivaknál viszont természetesen az erőszakkal uralt gyarmati másikat. Feltehetőleg mindkét – nagy karriert befutott – értelmezést az támaszthatja alá, hogy Bertha Mason Brontë-nél úgyszólván csak negatív, privatív jellemzést kap: nem civilizált, nem „normális”, nem nőies, sőt nem is emberi, vagyis nem az jellemzi Berthát, hogy mi ő, hanem az, hogy *mi nem*. Karakter helyett szinte csak funkció, kitölthető hely, így könnyen lehet valami vagy valaki másnak a szimbóluma. Berthát a Brontë-regény feltételrendszerében nem véletlen nem lehet „megérteni”, „megismerni”, hiszen a kifejtett, saját nézőpontjából ábrázolt alak elveszteni baljós (csehovi pisztolyra emlékeztető) narratív funkcióját. Spivak szerint mindenesetre Bertha állati sorba taszítása, majd önfeláldozó tűzhalála az ára annak, hogy Jane Eyre sikertörténete kibontakozhasson.

Rhys regényének elemzésére áttérve Spivak kiemeli, hogy a *Széles Sargassotenger* hogyan hangolja át Bertha (Rhysnél: Antoinette) Mason figuráját. Míg Brontënél kizárólag állatias hangok és brutalitás jellemzi (például amikor megszúrja bátyját, Richard Masont), addig Rhysnél kibontakozik gyerekkora, sorsa, és kiderül, hogy még ebben a jelenetben sem „állati” dühében szúrta meg Masont, hanem a féltestvére gyávasága, alakoskodó válasza háborította fel, amikor Richard azt válaszolta, nincs „törvényes jog[a]”²¹ arra, hogy beleavatkozzon férje és az ő dolgába. Mint Daoud regénye *Az idegent*, Rhys műve is korigálja a *Jane Eyre*-t. Amint látható, a két „újrairó regény” nem egyszerűen pozitív hössé formálja, hanem rétegzett, összetett figurává fejleszti az eredeti művek üresen hagyott vagy negatív módon jellemzett karaktereit. Mindkét újrairó regény olyan karaktert emel ki az eredetiből, amelyik ott annak ellenére volt aluljellemzett, hogy a történetben kulcsszerepe volt. Az „arabról” semmit nem tudunk meg, Bertháról pedig nagyon keveset. A névadás kérdése is itt tárgyalható, az úr, a telepes hatalmi nézőpontja megfosztja az alárendelt embert (szolgát, bennszülöttet) a nevéől, s ezzel is biztosítva alávetettségét, Haroun ezt alaposan körüljárja, ironizál azon, hogy a Camus-történet „arabja” egyenértékű azzal, ahogy Robinson „Pénteknek” nevezi a maga bennszülöttjét. A posztkoloniális átiratok sajátosságának tűnik, hogy az elődszöveg szereplőit át- vagy elnevezik (Rhys-nél Antoinette lesz Berthából, Daoudnál Moussa lesz az „arabból”). Az áldozat nevének visszaadása Daoudnál központi kérdés: „Musza, Musza, Musza... szeretem néha ismételtetni ezt a nevet, nehogy eltűnjön. Ezt nagyon fontosnak tartom, ezt

²¹ RHYS, *Széles Sargassotenger*, 226.

írd le csupa nagybetűkkel! Egy férfi ötven évvel a halála után kapott nevet. Ez nagyon fontos!”²²

Nem meglepő ezek után, hogy a mellékszereplőket kiemelő-újraíró regények az eredeti főhőseit sem hagyják érintetlenül. Ahogy Genette is írja, nincs olyan, hogy „ártatlan transzpozíció”,²³ ami logikusan következik abból, hogy más nézőpontból látjuk a történeteket. Az előzményszöveg ironikus, parodisztikus lefokozása igen gyakori jelenség, például azért, mert az új műben főszereplővé előlépő hajdani mellékszereplők nem változnak hirtelen kiemelkedő „hőssé”, hanem megőrzik nézőpontjuk hétköznapiságát. Lásd Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halottját*, ahol Hamlet heroizmusa beckettien abszurdnak és tökéletesen érthetetlennek tűnik. Könnyen belátható, hogy a posztkoloniális újraírások esetében, amelyekben telepesről gyarmatra változik a nézőpont, az eredeti hős jóval profánabbnak, ügyük pedig kisszerűbbnek látszik, mint az eredetiben. Rhys úgy mutatja be újra Rochestert (Brontë zord, magányos, de Jane által „megszelídíthető” byroni hőst), hogy voltaképp semmi romantikus, félelmetes vagy vonzó nem marad benne. Családja által kismimizett másodszülött fiú, aki hozományvadászat és jövőjének biztosítása érdekében „szerez be” egy jamaicai kreol szépséget, akivel aztán nem tud mit kezdeni. Bár nem sokkal az egyenjogúsítás után vagyunk, és ő undorodik a korábbi korszak ültetvényeseinek becstelenségeitől, mégsem különb nálunk, hiszen a lányt (és a hozományát) ugyan elveszi, de már a nászúton megcsalja a szolgálóval. Rochester Brontënél világlátott, erős, de megtört, öntörvényű, afféle rendkívüli férfi, *Sargassó*beli megfelelője viszont európai puhány, aki otthon azt teszi, amit az apja mond neki, a gyarmaton pedig mindenkit lenéz, mindentől fél és képtelen adaptálódni. Noha a szüzsé szintjén a *Sargasso*... folytonos a *Jane Eyre*-rel, a karakterre alig ismerünk rá a megváltozott nézőpont miatt, *A széles Sargasso-tenger* a „*the Empire Writes Back*” iskolapéldájának tekinthető.²⁴

²² DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 21.

²³ GENETTE, *Palimpsestes*, 417.

²⁴ Salman Rushdie tanulmányának címe „The Empire Writes Back with a Vengeance” lefordíthatatlan szójátéka a viccesen „The Empire Strikes Back” (a *Bírodalom visszavág*) című George Lucas-filmre utal, valójában arra, hogy a posztkoloniális szerzők „visszavágnak”, azaz kritizálják a volt gyarmatosító birodalmak kulturális kánonját. Rushdie címét vette át az eredetileg 1989-ben megjelent, sokat hivatkozott tanulmánykötet. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin szerkesztők a „writing back”-et, úgy határozták meg, mint a posztkoloniális szerzők az európai hatalmi központok előfeltevéseit és legitimációját megkérdőjelező, elkötelezett írásmódját. Bill ASHCROFT, *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures* (London, New York, NY: Routledge, 2002²), <https://doi.org/10.4324/9780203426081>.

Daoud hasonlóképpen varázstalanítja a Meursault-ból és Camus-ból összegyúrt figurát. *Az idegen* az ő hevenyészett összefoglalásában rendkívül kiábrándító történet. Egy franciáról szól, aki unalmában vagy a napszúrás miatt megölt egy arabot, de a bíróság nem ezért ítélte el, hanem mert szívtelen volt anyjával, majd *miután kiengedik a börtönből*, „ír egy könyvet, amely híressé válik, és amelyben elbeszéli, hogyan szállt szembe Istennel, egy pappal és az abszurditással”, de az arabnak elveszi a nevét, elveszi a becsületét, sőt kiüresíti azt a világot is, ahol mindez játszódik.²⁵ Az előző mondat kurziválása arra figyelmeztet, hogy Daoudnál tehát nem végzik ki Meursault-t (így tudja összekötni Meursault és Camus alakját életrajzilag a szöveg), ez felvet még egy intertextuális alaptípust: az *Új vizsgálat... Az idegen apokrifja* is.

Spivak másik korpuszon és brit birodalmi összefüggésben kifejtett posztkoloniális kritikájának logikáját igen könnyű *Az idegen*re és a francia-magrebi közegre alkalmazni: a gyarmati másik feláldozása vagy kizsákmányolása kell ahhoz, hogy az európai szellem szabadon fejlődjön, hogy a nő is lehessen saját sorsát irányító önálló individuum (Brontë), vagy hogy az abszurdot felismerő európai szubjektum szabad lehessen a metafizikai kötöttségektől (Camus). Azért lehet szinte formulaszerűen „ráhúzni” Spivak egy egészen másik regényről szóló posztkolonialista értelmezését a Camus-újräértelmezésre, mert pontosan ugyanez volt Edward W. Said hajdani posztkolonialista Camus-kritikájának a logikája is.

Said a *Culture and Imperialism* című kötetének egyetlen nem angol nyelvű szerzőről szóló fejezetében azt rótta fel Camus-nek, hogy nem csak az „arab” neve, sorsa és háttere hiányzik *Az idegen*ből, hanem a francia szerző műveiben a teljes gyarmati szociológiai-politikai helyzet alulreprezentált, fájó és naiv módon üres. Said szerint Camus életműve magától értetődőnek veszi a franciák gyarmati jelenlétét, és olyan vak az elnyomás problémáira, mintha egy 19. századi angol realista regény szintjén lenne, de akkor, amikor a britek már kivonulnak Indiából (1947). Said szerint Camus művei egyébként is makacsul ismétlik a hivatalos francia álláspontot Algéria helyzetéről, vagyis azt, hogy Franciaország a civilizációt, a felvilágosodást és a fejlődést hozta el erre a barbár földre. Said szerint különös, hogy a Barthes által is dicsért tiszta stílusa, finom, visszafogott ironiája, tökéletes karakterrajzai, filozófiai mélysége és etikai igényessége ellenére mennyire hiányzik Camus műveiből bármiféle lelkiismeretfurdalás vagy együttérzés a gyarmati helyzettel kapcsolatban.²⁶

²⁵ DAOUD, *Új vizsgálat a Meursault-ügyben*, 61–62.

²⁶ Edward W. SAID, „Camus and the French Imperial Experience”, in Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, 169–187 (New York, NY: Vintage Books, 1994), 181.

Nem kell további ismertetés ahhoz, hogy látható legyen, Said élesebb, kritikusabb hangvétele ellenére posztkoloniális kritikájának logikája Spivakéval azonos: a nyugati progresszív szellemű, „felszabadító” mű egyetemességének a lokális, gyarmati kontextus teljes eltörlése az ára. Ahogy Bronténél a „modern női individuum felemelkedése”, úgy Camus-nél „az abszurd filozófiája” volna az a szellemi csúcsteljesítmény, amelyet súlyosan korrumpál, hogy mellette ott van a gyarmati másokra való vakság, hogy felszabadító gondolkodásuk egyetemessége voltaképp csak a privilegizált európaiakra terjed ki.

Said odáig megy, hogy a francia gyarmatosítás ideológusaival teszi egyenrangúvá Camus nézeteit, és a gyarmatokat kizsákmányoló francia birodalmi szemlélet kritikátlan képviselőjének állítja be. Nem véletlen, hogy írása ellenbírálókat váltott ki, hiszen kritikájának megfontolásra érdemes elemeit roncsolja egyoldalúsága: Said leértékeli Camus politikai érdemeit is (nem említi például Camus kiállását a spanyol polgárháború vagy a nácizmus kérdésében). A támadásra adott reakciók közül érdemes Dominique Combe-ét felidézni, aki *Camus postcolonial?* című tanulmányában higgadt és alapos forráselemzés alapján tekinti át, hol és mennyiben csúsztat vagy ferdít Said Camus-t illetően.²⁷ Például kritikátlanul veszi át Conor Cruise O’Brien (a gyarmatosítást erősen bíráló baloldali író szerző) invenciózus, de némileg alulinformált Camus-bírálatát. Kimutatja, hogy Camus nem egyszerűen „pieds-noirs” ideológiát követett, ennél összetettebb volt a szemlélete, és ami azt illeti, épphogy kritikusán viszonyult a pied-noirs nacionalizmushoz, közben Sartre-ral és de Beauvoirral is vitatkozott, akik szerint FLN-pártinak kell lenni. A kérdés további részletezése nélkül is érzékelhető talán, hogy a Daoud-regény Saidnál pontosabb, árnyaltabb a Camus-szövegüniverzum politikai kritikájában.

ÚJRAJÁTSZÁS (RE-ENACTMENT)

Látható, hogy a huszadik század végi posztkoloniális kritika fogalmi keretei közt meddig lehet eljutni az értelmezésben. Noha Spivak és Said értelmezéseinek politikai kritikája vitathatatlan, irodalomértelmezésben betöltött szerepük pedig annak idején úgyszólván forradalmi volt, értelmezéseik tanulsága mégis ideológiai redukciónak tűnik a művek összetettsége és gazdagsága mellett (és tegyük hozzá, Said francia irodalomról szóló írásai, például Flaubert-értelmezései az *Orientalizmusban* elmélyültebbek és lucidusabbak,

²⁷ Dominique COMBE, „Camus postcolonial?”, *Revue Sciences/Lettres*, 1. sz. (2012), hozzáférés: 2025.12.30, <https://doi.org/10.4000/rsl.638>.

mint itt tárgyalt Camus-kritikája). Figyelemreméltó, hogy a posztkolonialista kritika ereje gyakran hasonló nézőpont-áthelyezésnek (transzfokalizációnak) köszönhető, mint az elemzett újraíró regények, és analógia van aközött, ahogyan Spivak vagy Said néz az európai kánonra, és ahogyan Rhysnél Antoinette Mason nézi a „származási helyeként” szolgáló elődszöveg történetét, fiktív világát. Az újra- és átírásoknál nehéz volna a posztkolonialista kritikanak alkalmasabb vizsgálati anyagot találni. A gyarmati elnyomás iránti gyanútlanúság feltárásával politikailag megbírált klasszikusok újraolvashatóvá, újraírhatóvá tételéhez valóban kellett a posztkolonialista nézőpontváltás és rekontextualizálás, ugyanakkor már jól érezhető a szemléleti különbség a nyolcvanas-kilencvenes évek értelmezései és Daoud 2013-as műve között.

Daoud – mint arra Thomka Beáta is felhívja a figyelmet²⁸ – már poszt-posztkolonialista szerző, akinek műve egyértelműen reflektál arra, hogy a felszabadulás utáni Algéria világa nem lett sokkal jobb, szabadabb, élhetőbb annál, mint amilyen a gyarmati korszakban volt. Daoud regénye már úgy mond „túl van” a posztkolonialista kritika forradalmi optimizmusán. Thomka megfigyelését megerősíti az algériai regény otthoni és nemzetközi recepciójának az áttekintése is. Catherine Talley az *Új vizsgálat...* fogadtatásában vízvázlatként kérdésként jelöli meg, hogy az adott értelmező szerint Daoud követi-e Saidot Camus (mint „kolonialista” francia szerző) kritikájában vagy sem.²⁹ Az „ortodox” posztkolonialista értelmezők szerint igen, mások viszont, akik keveslik Daoud elkötelezettségét, azt írják, regénye pusztán afféle Camus fan-fiction. Talley ugyanakkor szemlél olyan kritikusokat is, akik szerint az igazság a két véglet között van (Alkyam, Kaplan, Orlando, Strand), és velük egyetértve írja, hogy Daoud egyszerre kritikusa és adósa is Camus-nek. A jelen értelmezés is ezt erősíti meg, az *Új vizsgálat...* Camus-értelmezése ambivalens.

A posztkolonialista átírás (és a többi tárgyalt intertextuális alakzat, a vetélkedés, a reciklálás stb.) mellett ugyanis az újrajátszás (*re-enactment*) is fontos szerepet játszik az *Új vizsgálat...*-ban. Az átírás a regény első felében domináns, a regény előrehaladtával azonban Haroun egyre több vonásában kezd hasonlítani az általa leleplezett Camus-Meursault-hoz. Hatásos és váratlan fordulata ez Daoud regényének: Harounnak elvileg gyűlölni kellene Meursault-t, gyűlöli is, közben azonban képtelen nem elismerni, nem példának te-

²⁸ THOMKA Beáta, „Két új francia regény kultúráközi összefüggései”, *Hungarológiai Közlemények* 17, 3. sz. (2017): 1–16, <https://doi.org/10.19090/hk.2016.3.1-16>.

²⁹ CATHERINE TALLEY, „The Absurdity of the Aftermath in Daoud’s Meursault, contre-enquête”, *French Forum* 45, 3. sz. (2020): 295–309, <https://doi.org/10.1353/frf.2020.0023>.

kinteni, végső soron nem tudja magát kivonni a hatása alól. Haroun, aki eleinte a camus-i abszurdot unatkozó gyarmattartók luxusproblémájának tartotta, afféle „first world problem”-nek, maga is idegenné válik, mint ahogy Meursault volt idegen a maga világban, a felszabadulás utáni Algéria ugyanis a modern léthelyzet hasonló képleteit szolgáltatja, mint a hajdani francia gyarmati világ. Ez pedig végső soron mintha visszaadná a camus-i abszurdnak azt az univerzális érvényt, amit a posztkoloniális kritika elvitatott tőle.

Az újrajátszás az átírással ellentétes logikájú intertextuális gyakorlat. Az átírásnál az eddig vizsgált példák alapján azt láthattuk, hogy az utódszöveg az elődszöveggel közös fikciós világot alakít ki, de a történet, amit elmond, eltér az eredetitől, vagy úgy, hogy oldalágot képez (spinoff, paraleptikus transzpozíció, mint Genette-nél láttuk) vagy úgy, hogy az eredeti történetet kiegészíti, korrigálja, felülbírálja, eltéríti (apokrif, posztkoloniális átírás stb.). Az újrajátszás viszont – és ez a lényegi különbség – eltérő szereplőkkel és eltérő fiktív világban ismétli az elődszöveg cselekményelemeit. Az egyikben tehát a közös fiktív világban történik valami más, a másikon eltérő fiktív világban történik valami hasonló. Genette fogalmaival is leírhatjuk ugyanezt. Nála *homodiegetikus transzpozíció* az a változat, amelyben az előzményszöveg és a szöveg világa közös (például az *Odüsszeia* és az *Iliász*, Mann: *József és testvérei* és az *Ószövetség*, Mészöly: *Saulus* és az *Apostolok cselekedetei* stb.) és *heterodiegetikus transzpozíció* a másik, amelyben a két mű világa különbözik (például Leopold Bloom Odüsszeusz szerepében – *Ulysses*, Ezra Mannon Agamemnón szerepében – *Amerikai Elektra*, Adrian Leverkühn Faust szerepében – *Doktor Faustus*).³⁰

Jogosan merül fel a kérdés, hogy miként lehet ennek a két intertextualitásformának az ellentétes követelményeit egyazon műben érvényesíteni. Hogyan lehet a fiktív világ azonos és eltérő is egyszerre? Ennek kivitelezése kétségtelenül a Daoud-regény bravúrja, a megoldás pedig az, hogy a mű első felében az egyik, a másodikban a másik mintázat az erőteljesebb. Láttuk, az elején még harciasan Meursault-ellenes, bátyját megbosszulni kívánó ifjú Haroun öregkorára (azaz az elbeszélés jelenében) rezignált Meursault-utóddá változik. Ezzel párhuzamos a regény terének a változása: a fikció világa is csak részben, Haroun gyerekkorában volt azonos *Az idegen*ével, amíg Algírban (majd Hadzsutban)³¹ élt a család, az öreg Haroun viszont már másik

³⁰ GENETTE, *Palimpsestes*, 422–23.

³¹ Az Algírtól kb. nyolcvan kilométerre lévő városban volt az idők otthona, ahol Meursault anyja meghalt, de a várost *Az idegen*ben még Marengóként, a felszabadulás előtti névén emlegetik.

nagyvárosban, Oránban lakik, ahol betelepültként is idegennek érzi magát. (És Orán kapcsán természetesen már *A pestis*re mutató utalásokkal is találkozhatunk.)

Az újrajátszás Daoud regényében a mintamű szoros követésében érhető tetten. Számos párhuzamos helyzetet, szituációt felismerhetünk, ilyen például Haroun jelenete a csendőrségen, amely *Az idegen* második részének kezdetét (Meursault a fogdán) játssza újra. Haroun megölte a már említett franciát, ám pechjére kicsivel azután, hogy kikiáltották a függetlenséget és a háború végét, úgyhogy az, ami másoknak katonai dicsőség és hazafias tett volt, esetében már csak egyszerű gyilkosság.³² Ám a fő baj még csak nem is ez az ügyét vizsgáló tiszt szemében, hanem az, hogy Haroun annak idején nem vonult be katonának, míg mások az életüket kockáztatták. Ez az algír nemzeti felszabadítók nézőpontjából éppoly kétséges erkölcsileg, mint ahogy *Az idegen* társadalmának francia-keresztény értékrendje felől Meursault anyja iránti állítólagos szeretetlensége volt morálisan felháborító. A Camus-regény emlékezetes jelenete, amelyben az ideges vizsgálóbíró a feszülettel hadonász Meursault orra előtt, az *Új vizsgálat...*-ban úgy módosul, hogy a kihallgató tiszt Algéria zászlaját mutogatja Harounnak. Ott a valláserkölcsei, itt a hazafiassági kérdés esik döntő súllyal a latba a gyilkosság megítélésekor. Látható, hogy az eddigi példákkal ellentétben ez már nem *ellen-*, hanem *újraírás*, azaz opponáló-korrigáló helyett megerősítő jellegű az intertextuális viszonyulás.

Haroun vallási közönye és idegenkedése az álszentnek bemutatott új rendtől szintén a Meursault-szerep újrajátszásának tűnik, istentelensége határozottan camus-i tónusú.³³ Például amikor arról számol be, hogy egyszer, közel kerülvén a halálhoz nem hívta istent, sőt, a halál érintése „[i]nkább vágyat keltett bennem még erősebb, még mohóbb érzékek iránt[...]" (82). A túlvilág lehetőségéről való lemondás mindkét esetben az evilágon megélhető kevés öröm felértékelődését jelenti. Daoud regénye más szakaszokat is átvesz módosítva a *L'Étranger*-ből, többek közt a pap látogatásának jelenetét, hangsúlyos helyen (a zárójelenetben) azonosítva Harount Meursault-val, Camus szövegén pedig

³² A szöveg nem bírja a véletlenre a párhuzamok felismerését. Az idős, alkoholista Haroun visszatekintő elbeszélése közben maga hangsúlyozza ezeket, pl. „La mort, aux premières jours de l'Indépendance, était aussi gratuite, absurde et inattendue qu'elle l'avait été sur une plage ensoleillée de 1942.” DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, 155. „A függetlenség első napjaiban a halál ugyanolyan oktalan, abszurd és vállalhatatlan volt, mint 1942-ben egy napsütötte tengerparti strandon.” DAOUD, *Új vizsgálat a Meursault-ügyben*, 117.

³³ Itt érdemes megemlíteni, hogy Abdelfattah Hamadache iszlamista hitszónok fatvát mondott ki Daoudra, a szerző kivégzését követelve.

csak annyit módosít, hogy azt Harounra lehessen érteni, azaz „pap” helyett „imám”, „csuha” helyett „kaftán”, „Marie” (Meursault kedvese) helyett „Meriem” (Haroun hajdani szerelme) szerepel.

A regény végére tehát az új, független Algéria társadalmi közmegegyezéseit nem osztó Haroun éppolyan anakronisztikus idegenné válik, mint Meursault. Így mindaz, amit az első fejezetek olvasása során elleniratként, felülvizsgálatként („contre-enquête”), vetélkedésként vagy posztkoloniális „visszaírásként” („writing back”) tanult meg érteni az olvasó, váratlanul átértékelődik, a főszereplő pedig veszélyesen hasonlatossá válik ahhoz, akinek a legyőzésére hadba indult.

Felmerül a kérdés, hogy az újrajátszás fogalma alatt pusztán afirmációt, megerősítést értsünk, vagy ennél többről van szó? Az újrajátszás ugyanis felkínálja a freudi *ismétléskényszer* fogalmának (a tagadás révén elfojtott minta óhatatlanul visszatér cselekedeteinkben, választásainkban), vagy akár az oidipuszi sorstragédia alakzatának (az a sors ér utol, amit leginkább el akarunk kerülni) mintájára elgondolt sorskényszer, sorsneurózis (*Schicksal-zwang*, *Schicksalsneurose*) fogalmának a bevonását az értelmezésbe.³⁴ Elvégre Haroun életének alakulását teljes egészében egy kívülről jövő, végzetszerű esemény határozta meg. Egy Meursault nevű alak lelőtte Haroun bátyját, szinte véletlenül, értelmetlenül, így aztán neki azért kellett tanulnia, hogy legyen esélye jogorvoslatra, azért kellett egy másik franciát megölnie, hogy megbosszulja Moussa halálát, ezáltal férfivá váljon, a családfői státuszt megörökölte, bátyja helyébe kellett állnia, amire persze alkalmatlan volt olyan fiatalon. A ráruházott szerep miatt, és nem meggyőződésből elkövetett bosszúgyilkosságot könnyen lehet szimbolikus jelentőségűnek, sorsszerűnek értelmezni. (A sors pedig hangsúlyozottan gyarmati sors, hiszen a számára tragikus tengerparti gyilkosság, a francia író számára pusztán „acte gratuit” volt, amit börtönbüntetéssel megúszott a regény apokrifje szerint, sőt, ami divatossá tette.) Haroun élete tehát kizárólag ezen a rajta kívül álló, gyerekkorában bekövetkezett – és a „gyilkos francia író” által világhírűvé tett – esemény miatt érdekes. Öregkorára Haroun Meursault-Camus megszállottja lesz, folyamatosan róla beszél, gondolatai állandóan körülötte forognak. Amikor próbál kibújni a ráoktrojált szerepből, akkor is csak *Az idegen* forgatókönyvén belüli szerepváltás elérhető számára. Ellen-Meursault-ból Meursault-utód lesz. Az *Új vizsgálat...* ettől még természetesen nem válik sorstragédiává, hisz a regényben nincs túlzott drámaiság, nincs látványos

³⁴ Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. KOVÁCS Vilma (Budapest: Világ-irodalom Könyvkiadóvállalat, 1923), 15–20.

bukás vagy katartikus vég. Az idős Harount a „nincs megoldás” elfogadásának rezignációja, esetleg bölcsessége jellemzi. Az elkerülni, meghaladni vágyott sors bekövetkezésének tragikumáról azonban nem mond le a regény, jól kihasználva az antik tragédia-modell tompítva is érvényesülő dramaturgiáját.

NÉMETH GÁBOR: EGY MORMOTA NYARA

Az esszéregénynek az értelmezésében az intertextualitás módozatainak eddig tárgyalt fogalmai egy kivételtől – az átírástól – eltekintve termékenyen használhatók, noha a hangsúlyok máshol vannak.

Reciklálás

A helyszínvadász egy biarritzi szemetes tetején találja meg a *L'Étranger* (Haroun által is említett) Livre de Poche kiadásának³⁵ egy borfoltos példányát.

A talált (kidobott, elpusztított, megmentett) könyvre számos példa akad Németh életművében. Gyakori motívumról van szó, a *talált könyv* olykor érintkezik a „talált tárgy” avantgárd-neoavantgárd hagyományával, többféleképpen értelmezhető. Feltűnő, hogy míg az 1990-es *Angyal és báb*ban a könyvet szemétként vagy kazánba dobja az elbeszélő,³⁶ itt épp kiveszi a kukából. Mintha akkor a megtisztulás, a nyomasztóan súlyos hagyomány leválogatása lett volna valamiképpen a pályakezdő mű feladata (tankönyvet dob ki, illetve könyvtári raktárállomány darabjait égeti el módszeresen egy második személyben elbeszélt álomszerű szöveg megszólítottja), itt viszont már a hagyomány veszendősége és menthetősége a kérdés. Az életművön végigkövethető motívumsor összefüggéseit ezúttal nem kifejtve, azt mondhatjuk, hogy a szemétként dobott Camus a *Mormotában* mindenekelőtt az európai kulturális kánon kérdésessé válásának és egyúttal talán menthetőségének, reciklálhatóságának szimbolikus jelzése.

A *Mormota* szövegépítkező stratégiája olyan, hogy terjedelmének háromnegyed részében párhuzamos helyzeteket, eseteket állít egymás mellé, egy-egy fő témát variációk sorolásával építve fel, és ezt a lassú, mellérendelő építkezést

³⁵ Albert CAMUS, *L'Étranger*, Le Livre de Poche (Paris: Gallimard, 1957).

³⁶ NÉMETH Gábor, *Elnézhető látkép*, átdolg. kiadás (Budapest: Hanga Kiadó, 2002), 23, 52.

csak a végén, nagyjából a 160. oldal körül váltja le a lineáris történetmondás.³⁷ A „Camus a kukában” jelenetet azért könnyű a hagyomány veszendőségének jeleként értelmezni, mert megerősíti a téma néhány regénybeli variációja. Ilyen például a helyszínvadász munkája, aki épp egy Lord Byron alakja köré épített vámpíros tinihorrorhoz keresve forgatási helyszínt, azt fontolgatva, hogy a Byron-kultusz legújabb, a helyszínvadász számára felettébb kiábrándító alakváltozatában (lásd „kultúrszemét”) át lehet-e menteni egyáltalán valamit a kanonikus Byronból. A „régí kánon” újrahasznosítási kísérletének a példája az is, hogy a „vámpr Byron” itt elképzelt halála egyúttal a *Halál Velencében* zárójelenetének parodisztikus újrajátszása. (Ugyanis a „Vámpr Byron” fiúszerelemét lesve felejtí magát a strandon, hogy a felkelő nap első sugarai elégeessék.)

Hasonló párhuzam az *intelmek* jelzetten anakronisztikus műfaja, beszédmódja, amely könyv hangütését megadja. Ezúttal nem is annyira egy konkrét mű (bár Széchenyit és Lord Chestertont megidézi a könyv), hanem a klasszikus, de rég használaton kívüli műfaj hangpróbájáról, újra írhatóvá tételéről, reciklálásáról van szó. Az elbeszélő önironikus tónusa érezteti, hogy az apai élettapasztalatoknak, tudásdarabkáknak nagyjából annyi esélyük van a sikerre a kamasz szemében, mint afféle fárasztó „dad joke”-oknak. A jelzetten idejétmúlt parainézés műfaj megkockáztatása annak a kérdésnek nyomatékosítása, hogy taníthatja-e egyáltalán bármire az ember a gyereket, érvényes-e az, amit ő még át tudna adni?

„ezek szerint” mondta a hang a fejemben, „egy apának ezentúl valószínűleg nem a halkés helyes használatára, az íkes és íktelen ragozás közti halálfontos különbségre vagy a pörgetett fonák lebukó átemelésére, hanem utcai harcra kellene tanítania a fiát, már ha képes egyáltalán még bárminek a megtanítására”³⁸

Pedig a generációk óta öröklődő életelvek, magatartásminták és „cselekvésszépészeti” jótanácsok épp arra voltak jók, hogy az általános érvényű világmagyarázatok és metafizikák utáni világban valamelyest összetartsák az életet. Ez szorosan összefügg a „Dasein helyett design” némethi formulájával³⁹ – ha nincs autentikus lét, akkor legalább csináljuk ízléssel azt az inautentikus valamit, amit életnek nevezhetünk. Némethnél nemcsak a *Mormotában* fon-

³⁷ TAKÁTS József, „Elmaradt intelmek: Németh Gábor: *Egy mormota nyara*”, *Jelenkor* 59, 9. sz. (2016): 957–960, 958.

³⁸ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 63.

³⁹ NÉMETH Gábor, *A huron tó* (Budapest: Filum Kiadó, 1998), 40.

tosak az etikai és esztétikai igényességgel élt élet efféle segédegynesei, hanem számos szövegében, műfajtól szinte függetlenül. Az alábbi szövegrészlet Bodor Ádámról, az ő interjúkötetéről szól, de a helyszínavadász önjellemzése is lehetne, hosszabban idézzük:

Bodor, akiről nehezen feltételezhető, hogy engedne bármiféle megfelelési kényszernek, láthatóan mégis egy elképzelt, ideális *magaviselet és -tartás* imperatívuszai szerint rendezte be, alakította és éli végig az egész életét. Mintha volna valahol a múltjában egy titokzatos Ringelhuth bácsi, aki [...] fölvilágosította nagyjából mindenről. Megmondta, hogy mi a kotta, mi a stájsz [...]. „Kisapám, haver nője tabu”, mondják az efféle nagybácsik, „bort nem veszünk az alsó polcról”, „kenyeret nem dobunk ki”, „villamos és nő után sose szaladj”, és hasonlók. A cselekvésben és magatartásban föltáruuló és megnyilatkozó, szigorúan egyszemélyes magánmorál mint a létezésre vonatkozó esztétikai megfontolások összegzése és mint praktikus tudás. Az úgynevezett „jóízlés” mint az isten alakú hiányt kényszerből kitöltő protézis. Az ilyen ember tartózkodik az általános erkölcsi ítélettől, azt a fentebb emlegetett, igazoltan hiányzó Fennvalóra bízza.⁴⁰

Az atyai vagy nagybácsis tanácsok, amelyek épp arra voltak jók, hogy egyezményes értékrendszerek összeomlása esetén is kisegítsenek olykor – például „könyvet nem dobunk a szemébe”⁴¹ –, a *Mormota* elbeszélője szerint valószínűleg érvényüket veszítik az épp zajló generációváltásban. Németh első könyvében az életmódkódex elemei még épphogy nevetségesnek tűntek a hamarosan bekövetkező véghez képest: „Az utolsó vacsorán kínosan ügyelünk az ülésrendre és a *balkés megfelelő használatára*”.⁴² Az önidézet huszonhat év alatt bekövetkező apró nézőpontváltozása tanulságos. A helyes halkéshasználat (mint a túlfinomult kultúra abszurditása) mindkét esetben elvetendő, ez világos, de *akkor* ez inkább felszabadító tapasztalat, *ma* inkább sajnálatos veszteség. A könyv kidobása, illetve „kikukázása” különbségében hasonló szemléletváltozást láthattunk az imént az 1990-es *Angyal és bábu* és az 2016-os *Mormota*... között. Az *Angyal*... rendkívül nyitott, sokértelmű mű, talán elharmarkodott parafrázálni és redukálni, mégis úgy tűnik, mintha *ott és akkor*

⁴⁰ NÉMETH Gábor, „»Tudni illik, hogy mi illik, avagy a rezignáció méltósága«: Bodor Ádám: *Az értelmezés útvesztői*. Magvető, 2021”, *Műút* 67, 1. sz. (2022): 79–82.

⁴¹ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 160.

⁴² NÉMETH, *Elnézhető látkép*, 63 (kiemelés az eredetiben).

a vég előérzetében el lehetett volna vetni a kultúra kiüresedett formáit, legalábbis volt ennek csábereje, most viszont a vég közeledtét jelenti, ha a tudás (intelmek, könyvek formájában) már nem örökíthető át.

A *Mormota* szkepszise feltehetően azért hangsúlyos, hogy a civilizációs válság jelentősége érzékelhető legyen: a kultúrának akkor van vége, ha már nem átadható. Rhys vagy Daoud átírásainak esetében a gyarmatosító múlttal való összefonódottság kritikai feltárása kérdőjelezte meg az európai kánon kitüntetett darabjainak egyetemes érvényét. Németh könyvében, mint hamarosan látni fogjuk, szintén erőteljes a posztkoloniális szemlélet, mégis inkább a *posztkultúra* állapotával való európai szembesülés dokumentumaként olvasható. Mi történik az európai szubjektummal, amikor identitásának kulturális, morális, politikai támasztékai sorra megrendülnek? Hogyan lehet a kulturális válság közepette dolgozni? A Németh pályáját kezdetektől fogva jellemző, nála eredetileg neoavantgárd eredetű kérdés, miszerint „mit tehet a művész, ha a művészet érvénytelenné vált?” ebben a könyvben találkozott a 2010-es évek önszemléleti válságában lévő Európájának állapotrajzával, ezáltal politizálódott és aktuálissá vált. És igen, a posztkultúra-tapasztalata természetesen implikálja a posztkoloniális kritika belátásait is. A regény egymás mellé rendelt jelenetek sorában vizsgálja, hogy mihez kezd Európa a volt gyarmatok betelepülőivel, a menekültválsággal, az idegengyűlölettel, a politikai populizmus válaszreakcióival, valamint az iszlamista terrorcselekményekkel és a mecsetégetésekkel, és persze főként azt, hogy mihez kezd Európa önmagával, megőrzi-e szabadságeszméit, demokratikus marad-e, vagy frusztrált, ellenséges és kirekesztő lesz. A *Mormota* az első három Németh-könyv⁴³ még művészi önreflexió formájában felmerülő problémáját úgy hozta vissza, mintha az a 2010-es évekre sokak fenyegető tapasztalatává nőtte volna ki magát, mintha a hajdani választékos esztétikai műhelyprobléma addigra civilizációs válsággá terebélyesedett volna. A „Camus a kukában” tehát itt a posztkultúra némethgábori állapotfelmérésének jelképe, ám a *Mormota* nem áll meg a pesszimista diagnózisnál. Az elbeszélő kézbe veszi a Camus-kötetet, belelapoz, kezd vele valamit, megpróbálja „reciklálni”. Daoud regényéhez hasonlóan próbálja újra olvashatóvá, illetve írhatóvá tenni.

⁴³ *Angyal és bábu* (1990), *A Semmi Könyvéből* (1992) és *az Eleven bal* (1994)

Versengés, korrekció

Mint láttuk, Harounnak a francia utált, csodált és irigyelt mintanyelv. A telepések gazdag kultúrája a gyarmati értelmiségi szemszögéből gyakran az Ariel-helyzettel írható le. José Enrique Rodó és Roberto Fernández Retamar nagy karriert befutott hasonlatát Spivak is használta korábban idézett tanulmányában.⁴⁴ A Shakespeare-kommentárból kiinduló latin-amerikai önértelmezés alapján Ariel az a szigetlakó, aki tőle telhető módon elsajátította a nagyhatalmú gyarmatosító jövevény (Prospero) tudását, nyelvét, ennek előnyeit élvezi, részt vesz a még nem asszimilált helyi barbárok (Caliban) felügyeletében, emancipációjában; saját emelkedésének ugyanakkor ára van, szolgálattal, meghasonlással, identitásválsággal jár. Az Ariel-helyzet a (poszt) koloniális diszkurzus gyakran tárgyalt, a gyarmatosítás globális történetének legkülönbözőbb kontextusaiban rendre visszatérő jelensége. Haroun jó francia nyelvismerete, iskolázottsága lehetővé tette számára, hogy kiemelkedjen családjá alacsony szociális helyzetéből, de arra már nem volt elég, hogy a bátyja haláláért bármiféle jogorvoslatot ki tudjon járni, és arra sem, hogy triumfáljon a versenyre kihívott hírneves francia író felett. Arra viszont jó volt, hogy öreg korára különös Meursault-hasonmásként, idegenként éljen Algériában.

A francia dominancia kelet-közép-európai nézete nyilvánvalóan egészen más képet mutat, mint a magrebi. A kulturális-politikai-gazdasági erőfölény tapasztalata közös, ezen kívül azonban minden különbözik. Magyarországon a huszadik század során a francia kultúra a nyugati modernizmus egyik, ha nem egyenesen „a” legfontosabb mintakultúrája volt. A magyar irodalom történetében számos példával alá lehetne támasztani Pascale Casanova tételét arról, hogy Párizs jó ideig az írástudók világköztársaságának fővárosa.⁴⁵ A modern magyar költészet legkanonikusabb versnyelveit többnyire francia versek fordítása során kísérletezték ki a nyugatos költők,⁴⁶ alig feltérképezhetően

⁴⁴ José Enrique RODÓ, „Ariel”, in *Ariel és Kalibán: a latin-amerikai esszé klasszikusai*, szerk. & ford. SCHOLZ László, 81–109 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984); Roberto Fernández RETAMAR, „Kalibán”, in *uo.*, 475–494; SPIVAK, „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, 245, <https://doi.org/10.36019/9780813568409-057>.

⁴⁵ Pascale CASANOVA, *The World Republic of Letters*, First Harvard University Press paperback edition, ford. M. B. DEBEVOISE, (Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 2007).

⁴⁶ RÁBA György, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), https://konyvtar.dia.hu/xhtml/raba_gyorgy/Raba_Gyorgy-A_szep_hutlenek.xhtml.

széleskörű Proust hatása, írók, költők sora járt Párizsba peregrinációra (Ady, Szomory, Radnóti, József Attila, Illyés, Márai, Vas István stb.), franciásnak lenni előkelőnek, izgalmasnak számított. Amikor a helyszínvadász kézbe veszi a borfoltos példányt, rögtön eszébe is jut első találkozása ugyanezen kiadás egy másik példányával. Ez egy negyven évvel ezelőtti francia könyvkiállításon történt az Írók Boltjában, és a kiállítás könyveit – hasonlóan ahhoz, ahogy a „nagy francia könyvlopás” ma már alaposan feldolgozott esetében történt⁴⁷ – nem vitték vissza, hanem itt hagyták a vasfüggöny mögötti ideológiai tömb afféle kultúrpolitikai „fellazítása” gyanánt. Az elbeszélő (akkor felfoghatatlanul nagy összegért) megvette a Camus-kötetet és mellette még egy Rimbaud-t. A visszatekintő elbeszélés a mindenkori ifjú magyar írójelöltek egyik legtipikusabb életprojektjét idézi fel:

akkoriban úgy gondoltam, mindenképpen meg kell tanulnom franciául, és előbb-utóbb párizsban kell majd élnem, ehhez akkor, tizenhat évesen, éppen ez a könyv látszott a legalkalmasabb előtanulmánynak, ez meg egy rimbaud, mert a gimnáziumi órákról kirúgtak.⁴⁸

Egyszerű lenne azt mondani, hogy amint Haroun, úgy a helyszínvadász is Camus-tól tanul franciául, számukra ez a kiemelkedés útja – az Ariel-státuszé vagy a nyugati emigrációé –, akár Algírban, akár Budapesten vagyunk. Persze ez hamis párhuzam lenne, a gazdag, irigyelt francia kultúra magyar szemszögből egészen más, Budapestről nézve „csak” egy centrális és egy receptív pozíciójú kultúra aszimmetriájáról van szó, nem a kolonializáció jóval súlyosabb egyenlőtlenségéről.

Mindazonáltal a francia minta erőteljes jelenléte generációkon keresztül alapvonása volt a magyar kultúrának. Konkrétan Camus-vel legalább két írógeneráció tagjai versengtek. Ennek a nyomait feltárta már az irodalomtörténet például Pilinszky, Mészöly, Kertész, Esterházy, Nádas esetében.⁴⁹ Igaz,

⁴⁷ ÁRVAI Mária és VÉRI Daniel, *The great book theft: French book exhibition behind the iron curtain. A nagy könyvlopás: francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött* (Szentendre: Ferenczy Múzeumi Centrum, 2020).

⁴⁸ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 160.

⁴⁹ SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szövegahagyományáról* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005); Dorottya SZÁVAI, „La réception littéraire de l'oeuvre d'Albert Camus en Hongrie dans les années 60–70”, in *Camus de l'autre côté du mur: réceptions de l'oeuvre camusienne*, szerk. Judit MAÁR és Krisztina HORVÁTH, Cahiers de la nouvelle Europe, no 19/2014 (Paris: L'Harmattan, 2014); Z. VARGA Zoltán, „Fordítás, kulturális kontextus, értelmezés – Egy komparatív poétika vázlata (Kertész Imre: *Sorstalanság* – Albert Camus: *L'Étranger*)”, in *Önéletírás és fikció között. Történelmi történetek. 20. századi történelmi*

különböző mértékben és módokon jelentett kihívást Camus a felsorolt szerzőknek, ugyanakkor rejtettebb helyen, például Fejes Endre munkásságában is találkozhatunk ennek jeleivel. Németh regényében épp az a feltűnő, hogy ebben az értelemben *már nem* verseng Camus-vel. A felsorolt magyar írókkal szemben egy előző korszak részének láttatja, aki ma már „nem evidencia”, elvégre a szemétről kell reciklálni. A Camus-értelmezésben elmozdulást jelent az is, hogy Mészöly számára Camus *posztkolonialista* értelmezése feltehetőleg parciális és irreleváns lett volna. Németh könyvében ez központi kérdés lett, ebben tud kritikailag viszonyulni hozzá, az „arab” kérdését gondolja újra. Emulatív, versengő viszony inkább Mészölyvel lehetne Némethnél, mint afféle mester-szerzővel (és effajta – többé-kevésbé játékos – versengés Mészölyvel számos magyar író művében felfedezhető Nádas Pétertől Márton Lászlón és Darvasi Lászlón át Zoltán Gáborig), de Némethnél vele sincs ilyesmi, illetve ami van, nehezen nevezhető versengésnek. A *Mormotában* a két fő hipotextus – *Az idegen* és a *Koldustánc* –⁵⁰ úgy kerül egymás mellé, hogy a könyv utolsó negyedének cselekménye mindkettőt újrajátssza, láthatóan a korrekció céljával. A biarrítzi üdülőhelyen apró kézművestermékeit áruló férfi, mint afféle „arab”, beleillik a talált könyv indítójele által felidézett Camus-narratíva újrajátzásába. „Hát itt van az arabod, tessék”.⁵¹ És ugyanez az „arab” mint „koldus” beindítja a „*Koldustánc*-forgatókönyv” újrajátzását is. Mintha azt sugallná a helyszínvadász kísérlete, hogy a „koldushoz”, illetve az „arabhoz” való európai viszonyulás két fajsúlyos művét most egy füst alatt teszi próbára,

és társadalmi traumák irodalmi és önéletrajzi reprezentációi, 128–141 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2019); HANKOVSKY Tamás, „Krisztus és Szisüphosz”, in „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, 121–131 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997); PROKSA Ágnes, „Döntés és ítélet (Kertész Imre: *Sorstalanság*).”, in *Az értelmezés szükségessége*, szerk. SCHEIBNER Tamás és SZÜCS Zoltán Gábor, 77–102 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2002); SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Jelenkor Kiadó, 2020), 179–204, 293–296.

⁵⁰ Felmerül a kérdés, hogy az *Egy mormota nyarának* a sok, korábban említette hipotextusa közül miért pont ezt a kettőt tüntetjük ki, elvégre már a könyv címe is Byrontól származik. Arról van szó, hogy Byron, Sebald, Ottlik, Thomas Mann, József Attila, Lord Chesterton stb. írásainak, illetve a felidézett korábbi Németh-műveknek, köztük például a *Koldustánc*ról írt szövegének az ismerete nélkül még jól boldogul az olvasó a regénnyel. És persze Mészöly *Koldustáncának* és Camus *Az idegenjének* az ismerete sem előfeltétele a műélvezetnek, viszont ezen művek ismerete vagy nem ismerete mégiscsak erősebben befolyásolja a *Mormota* befogadását. Nehéz volna teljes értékűnek elfogadni ugyanis olyan értelmezést, amelyben valaki Joyce *Ulyssesét*, Esterházy *Javított kiadását*, Rhys *Sargassó...*-jét vagy Daoud *Új vizsgálat...*-át az *Odüsszeia*, a *Harmonia Caelestis*, a *Jane Eyre* vagy *Az idegen* ismerete nélkül magyarázná. Németh regényével hasonló a helyzet, azzal a különbséggel, hogy két strukturálisan meghatározó elődszövege van.

⁵¹ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 176.

hogyan meglássa, hogyan lehet ma *másként* játszani ezt a játékot. Camus és Mészöly etikailag, politikailag lesz próbára téve, de esztétikai vetélkedésbe nem kezd velük a *Mormota*. Konkrétan azért, mert Németh könyvében sem a kúráról kihalászott Camus-nek, sem az addig igen kevésbé ismert, a mészölyi életmű-kánonon belül periférián lévő korai Mészöly-novellának nincs (már) olyan nyomasztó, provokáló autoritása, ami versengésre sarkallna. A poszt-kultúra állapotában erőtlenné válik a kánon. Általánosságban pedig azért, mert efféle versengés komolyan vételéhez hinni kellene az irodalom érvényességében, de amint láttuk, Németh művei ebben a kérdésben kezdettől fogva igen szkeptikusak. Ezt a szkepszist pedig csak megerősíti az a mondat, ami a *Koldustánc* felidézését bevezeti: „egyszer, az előző életemben, *amikor még irodalmárnak képzeltem magam*, beszélnem kellett arról a novelláról egy szegedi kocsmában”.⁵²

A posztkoloniális átírás és az újrajátszás

Ennek a kérdésnek a tárgyalásához először a – mondjuk így – „európaivá lett kelet-közép-európai” pozíciójának kérdését érdemes megvizsgálni.

Németh Gábor *Mormotája* – magyar regények között ritka példányként – részt vesz a posztkoloniális diszkurzusban, de szemléletben már ez a könyv is túllépett a nyolcvanas-kilencvenes évek elkötelezett optimizmussal jellemezhető posztkoloniális kritikáján. Nem kell ugyanis feltétlenül hajdani gyarmatbirodalom polgárának lenni ahhoz, hogy (Nyugat-)Európa történelmi felelősségét valaki képes legyen sajátjának érezni. Magyarként, közép-európaiként minden joggal mondhatjuk, hogy ha lehetséges, akkor legalább az angol, francia, holland stb. gyarmatosítók bűneiért ne *nekiünk* legyen büntudatunk. Elvégre mi közünk hozzá? Elég nekünk a saját múltunk terhe is. Igen, ez így van, de van egy másik lehetőség is, és Németh regénye ebbe az irányba nyit kaput. Be lehet lépni az örökölt felelősség körébe. Egészen más összefüggésben Michael Rothberg írja le, hogy képes felelősnek érezni magát az őslakos indiánok, vagy az Afrikából behurcolt rabszolgák ellen elkövetett amerikai bűnök örököseként, noha az ő családja jóval e bűnök elkövetése után vándorolt be az USA-ba.⁵³ Németh esszéregényéből lesűrhető az az ajánlat, miszerint csatlakozva az Európai Unióhoz, a saját nemzeti (traumákkal terhelt) múltunk

⁵² Uo., 179. (Kiemelés: Sz. D.)

⁵³ Michael ROTHBERG „implicated subject” fogalmát erre vonatkozóan elemzi: VILMOS Eszter, *Távolságok könyve. A holokausztetmlékezet irodalmának kortárs irányai Kelet-Európától Észak-Amerikáig és vissza* (Budapest: Balassi Kiadó, 2025), 109–110.

mellett megfontolandó, hogy Európa, azaz Nyugat-Európa terhes örökségéből is vállaljunk részt, hiszen már mi is haszonélvezői lettünk azoknak a javaknak, amelyek felhalmozásához a volt gyarmatok kizsákmányolása is kellett. Ilyet a könyv *expressis verbis* persze nem állít, hiszen nem tézisregény. Viszont nem véletlen söpri le az asztalról olyan nagyvonalúan az elbeszélő a kommunista múlt a *Zsidó vagy?*-ban még központinak számító kérdését.⁵⁴ Mintha ezzel is azt jelezné, hogy itt és most már nem ez a probléma, az erre a helyzetre vonatkozó intelmek már valóban idejétmúltak. Ajánlatát úgy is lehet érteni, hogy a posztkommunista korszak lezárása lehetne egyfajta érett kor, valamiféle szintlépés, amikor akár szembesülhetünk azokkal a morális és politikai kérdésekkel is, amelyekkel a közös Európa szembesül. A regényben ez az a pillanat, amikor az elbeszélő körülnéz az amszterdami villamoson és észreveszi, hogy itt ő az egyetlen európai:

körülnéztem // talán etiópok, aztán egy kínai nő, két mongol, még páran, valószínűleg szintén belső-ázsiból, mindenféle fekete szigetlakók, néhány arab, de senki holland, egyetlenegy sem, senki fehér ember csak én // színesek közt egy európai.⁵⁵

A József Attila-sor travesztijával mintha azt jelezné, most abba a privilegiált helyzetbe kerültünk, amelyet a 20. század folyamán nagyrészt csak kívülről néztek szüleink, nagyszüleink, áhítózva. Most mi is európaiak lettünk, olyanok, mint hajdan a hozzánk (a József Attila-versben: hozzánk, gyerekekhez) ellátogató bölcs mesemondó, Thomas Mann, vagy a francia kultúrdiplomácia által anno hozzánk csempészett Camus. Így folytatja az imént idézett szakaszt: „ez thai, az ott szingapúri, a sovány nő indonéz // világok választják el azokat, akiket én három lépés távolságból már meg sem tudok különböztetni”.⁵⁶

Úgy fordult a helyzet, hogy egy amszterdami villamoson abból érti meg, hogy európai lett, hogy rögtön látja, *kikhez képest* lett európai. A külvárosi szegénynegyedbe tartó, elcsigázott, színes bőrű bevándorlókhoz képest. Új európai identitásáról annak úgymond a „születése pillanatában” kiderül, hogy merőben relacionális. A vágyott státuszról kiderül, hogy nem kell rá annyira büszkének lenni. Ehhez a felismeréshez hasonló tapasztalata valószínűleg sokaknak volt azokból a generációkból, akik eszmélkedtek már abban a Kádár-

⁵⁴ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 44.

⁵⁵ Uo., 58.

⁵⁶ Uo., 66.

korszakban, amikor a „néger» szó használata [...] még egészen természetes volt, kábé mintha azt mondanád, krumpli vagy gyermekláncfű»,⁵⁷ majd megérték a 2004-es uniós csatlakozást, és ez az életmódjukban is érzékelhető lett, gondoljunk például a külföldi munkavállalás lehetőségére. Egy amszterdami (berlini, londoni, párizsi stb.) villamoson körülnézve ismeri fel a vasfüggöny mögött a periférikusság helyzettudatában szocializálódott közép-európai, hogy egy-két évtized alatt ő is európai lett, de ez nem valami végre kiérdemelt „beérkezés” magabiztos tapasztalata, hanem a bizonytalanság új formája.

A *Mormota* értelmezése az ezredforduló utáni átmeneti korszakról persze csupán senkire sem kötelező ajánlat, nem több mint régi-új európaiságunk morális megélésének *egyik* lehetősége. Amelyet egyébként egy olyan főszereplő-elbeszélő közvetít, aki már egy ideje világpolgárként, nemzetközi munkakörnyezetben keresi kenyerét, folyamatosan külföldi közegben él, noha neveltetése, kultúrája Magyarországhoz köti. A regény nézőpontváltását elismerően regisztrálta annak idején a kritika. Mint Takáts József írja, „Németh Gábor műve európai regény, s nemcsak a földrajza, hanem – mint látni fogjuk – a témája miatt is.”⁵⁸ Visy Beatrix szerint Németh „művével ki tudott lépni a közép-európaiság prózáinkat uraló horizontjából, életérzéséből, bevett kérdésköreiből, és egy globálisabb téma irányába indult el.”⁵⁹ Az európai polgárrá váló magyar értelmiségi portréja és az új helyzettel járó dilemmák a 2010-es évektől jelentek meg a magyar irodalomban, az *Egy mormota nyara* mellett Térey János egyes művei az európai válsághelyzetekkel szembesülő, az új európaivá kontextusban tájékozódó értelmiségi szereplehetőségeinek feltérképezésére tett kísérletként olvashatók. Térey „Megélhetési nomád”-ja (*Dal a Nagy Pánról*) összevethető lenne a helyszínvadász karakterével, és ilyesfajta iránykeresés jellemzi Tompa Andrea *Haza* című művét is.⁶⁰ A romániai helynevek elhagyása hasonló fókuszváltást jelez ott, mint ahogy a *Mormotában* a kommunista múlt témájának elhessegetése.

Az Európához csatlakozás a kontinens múltjának vállalását is jelenti. Ebben a tekintetben lesz tehát a helyszínvadász örököse Meursault-nak, pontosabban Meursault bűnének, ami itt a kolonialista erőszak európai örökségének jelölője. Harounnal szemben azonban nem kényszerűen örökli meg, hanem – egy próba erejéig – önként magára veszi a Meursault-szerepet. Ha korábban az ismétléskényszer freudi fogalmát vetettük fel, akkor most vala-

⁵⁷ Uo., 46.

⁵⁸ TAKÁTS, „Elmaradt intelmek...”, 957.

⁵⁹ VISY Beatrix, „Magányos helyvadász a szív: Németh Gábor: *Egy mormota nyara*”, *Élet és Irodalom* 60, 25. sz. (2016): 21.

⁶⁰ TOMPA Andrea, *Haza* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020).

miféle korrektív, esetleg terápiás ismétlésre érdemes gondolni. Az „arab” megölésének a „Camus-forgatókönyv” szimbolikus jóvátételére, ahogy a „*Koldustánc-forgatókönyv*” megnyitásával a koldus megalázásának jóvátétele is felmerül. A *Mormota*, ahhoz hasonlóan, ahogyan Daoud regénye, vissza akarja adni a megalázott koldus és a Camus-nél lelőtt arab becsületét. Újrajátsszani a régi játszmákat.

Természetesen az „arabbal” szemben a játszmát régi-új európai pozícióból játszhatja újra, nem a gyarmatiból. A helyszínvadász megmérkőzik vele, szinte csodálja a tehetségét, rátermettségét. Analóg jelentek sorában láthattuk a regény első háromnegyedében, hogy koldusnak, a zsebtolvajnak, a „cigánynak”, a „vukumprának”, a piros lámpa bővliárusának mennyivel jobb túlélő képességei vannak, mint a jólétben elkényelmesedett európai középosztálynak, és hogy milyen tökéletesen ismeri áldozatának észjárását. A római Porta Portese bolhapiacának tolvajcsapatáról jegyezi meg az elbeszélő: „az nyűgözött le, ami mindig, az életrevalóság, a túlélés hűvös profizmus, a tökéletes szakértelem, a megjátszott érzelmek mögött fölsejlő kikezdhethetlen józanság”.⁶¹ A helyszínvadász, noha életmód-gourmet, noha mindent tud az üdülőhelyekről, a fényképezőgépekről, az eleganciáról, a koktélokról, a teniszről, a filmekről, az irodalomról, esélytelen az ő utcán szerzett tudásukkal szemben. Európai műveltsége, készségei, intelmek sorába foglalható meggyőződései szinte semmit nem érnek, rendszere összeomlik. Sportszerűen elismeri a verségét, belátja, hogy rajta, a tehetős európain folyamatosan kifog a nincstelen észak-afrikai bevándorló. Tiszteletének jeléül arab reggelit visz neki. És egy fatális véletlen – az arab reggeli helyett *english breakfast*, *black pudding* van a hófogó búra alatt – lesz az első félreértés, ami elrontja a játékot és tragédiához vezet. A végjáték pedig, az „arab” lelövése nem az algíri, hanem a biarrítzi tengerparton megint – mint Harounnál – felveti az ismétléskényszer kérdését. Itt ráadásul látványos a vég. A szép terv, az elismerő gesztus természetesen nem sikerülhet, ugyanis Németh regényében – ezt is analóg jelenetek sora példázza, mint például az indián és a cowboy beszélgetéséről szóló vicc⁶² – minden megértés félreértés.

Az *Egy mormota nyara* érzékeny Camus posztkoloniális kritikájára. Épp a Camus-nél üresen hagyott másik, a pusztán narratív funkcióra redukált „arab”, akit Németh elbeszélője minden áron meg akar ismerni, ő a helyszínvadász kissé mániákussá váló figyelmének tárgya. A helyszínvadász is megpróbálja őt felépíteni, mint Haroun Moussa alakjával, az a különbség, hogy

⁶¹ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 117.

⁶² Uo., 106–107.

a helyszínvadász európai pozícióból ugyanúgy nem tud róla semmit, mint ahogy Meursault sem tudott, igaz, ő nem is érdeklődött iránta. A helyszínvadász posztkoloniális pozíciója ezáltal is jelölt. Ő tökéletesen tisztában van azzal, hogy privilegizált életét végső soron elnyomó (kizsákmányoló, gyarmati stb.) rendszerek tették lehetővé. Tisztában van azzal is, hogy az így felépített, (számunkra, kelet-közép európaiak számára régóta vágyott és csak a legutóbbi időben hozzáférhetővé vált) európai kultúra ebben a formájában a végnapjait éli. A regény helyzetelemzése ezért nevezhető a posztkultúratapasztalatnak. A helyszínvadász mindent megtesz azért, hogy ő – miközben e hanyatlásában is nagyszerű – kultúra előnyeit élvezze, elkerülje felsőbbbbséges európai viselkedésmintákat, szakítson a patronáló-lekezelő modorral. A szkepszis feladása lett volna, ha ezt a könyv valamiféle sikertörténetként prezentálja. Meursault tengerparti lövéseinek újrajátszása a *Mormota* végén talán kockázatos és váratlan megoldás, az olvasót meglepheti, miért kell a black pudding félreértése után még le is lőni a férfit, csakhogy a happy end nyilvánvalóan vállalhatatlan, giccses opció lett volna. A szegény arab és a gazdag európai békésen reggelizik a tengerparton? Az egy másik regény lenne. Meursault bűnétől ugyanis nem olyan könnyű megszabadulni. Az *Egy mormota*... azt a pillanatot rögzíti, amikor az európaiság végre korlátok nélkül megélhetővé vált a magyar (közép-európai) ember számára, de ugyanabban a pillanatban e kultúra történelmi terhe, és veszendősége is nyomasztó tapasztalattá vált.