

Filológiai KÖZLÖNY

LXV. évfolyam

2019/2

AFROAMERIKAI ÍRÓNÖK

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunkat **Abádi Nagy Zoltán** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

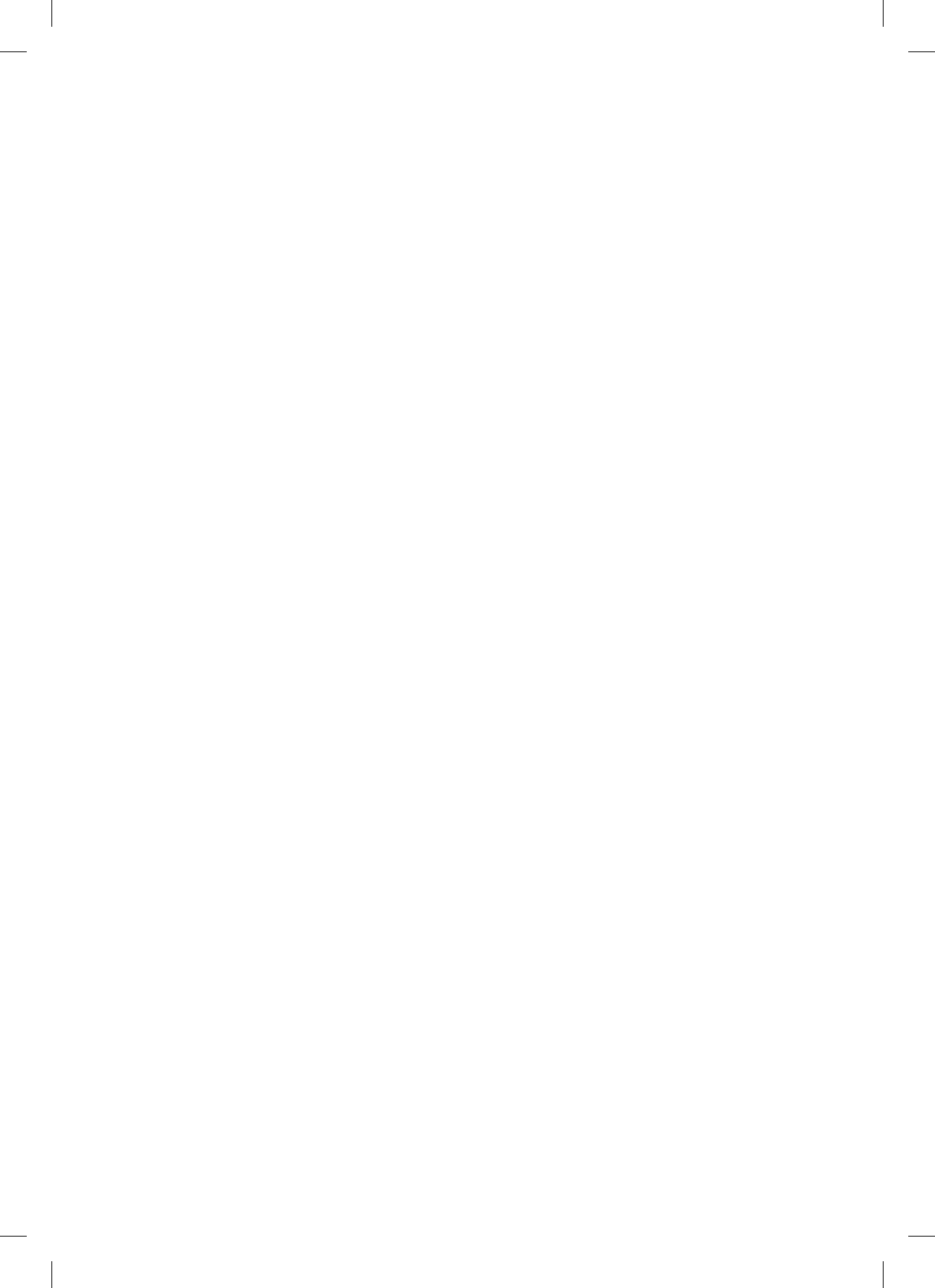
*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

FEDERMAYER ÉVA: Szövegcsapdák és faji útvesztők. Kate Chopin <i>Desirée fia</i> (1893) és Toni Morrison <i>Recitativo</i> (1983) című elbeszélése	5
GAÁL-SZABÓ PÉTER: Interkulturális dinamika Zora Neale Hurston fekete kulturális tereiben	26
FEDERMAYER ÉVA: A hitelesség újraolvasása a kortárs (afro)amerikai irodalomban. Danzy Senna posztsoul regénye, a <i>New People</i> (2017)	40
BÜLGÖZDI IMOLA: Alternatív narratívák a 21. századi déli afroamerikai identitás alakulásában. Jesmyn Ward művei	64
LÉNÁRT-MUSZKA ZSUZSANNA: „De itt vagyok”. Női és anyai énteremtés Alice Walker <i>Bíborszín</i> és Sapphire <i>Push</i> című regényében	83
MÓZES DOROTTYA: In America, You Are Black, Baby. Fekete diaszporikus kontaktközösségek és vernakuláris performanciák Chimamanda Ngozi Adichie <i>Americanah</i> című regényében	99
Számunk szerzői	123



FEDERMAYER ÉVA

Szövegcsapdák és faji útvesztők

Kate Chopin *Desirée fia* (1893) és Toni Morrison *Recitativo* (1983) című elbeszélése

Az irodalmi szöveg jelentésképző folyamatairól, olvasási stratégiákról és recepcióelméleti alapvetésekről számottevő mennyiségben, sokféle irányultsággal és céllal születtek már kisebb-nagyobb terjedelmű munkák. Az irodalmi művet tekintették sokjelentésű, végtelen jelentésű vagy éppen jelentés nélküli szövegnek, sőt a szöveg létét is megkérdőjelezték már. Anthony Easthope például megállapította, hogy Gerald Manley Hopkins *The Windhover* című versének összesen tizenhat jelentése van (EASTHOPE 1985), Paul de Man az irodalomban megjelenő jel és jelentés közti hasadásra utalva kétségbe vonta, hogy a szöveg egyáltalán „jelenthet” valamit (DE MAN 1971), Norman Holland szerint pedig az olvasói identitás-narratívák nem csupán „elfogyasztják” a szövegben rejlő jelentéseket, hanem magát a szöveget is felszámolják (HOLLAND 1975).

Tanulmányomban két amerikai elbeszéléssel foglalkozom, melyeket szerzőik kétségtelenül sokjelentésűnek szántak; olyan poliszémikus kihívásnak olvasóik számára, melyben a rejtélyes szöveg előretolja jelentésképző folyamatait, mintegy tematizálva az értelemképzés politikumát és etikai felelősségét. Kate Chopin (1850–1904) *Desirée fia* és Toni Morrison (1931–) *Recitativo* című elbeszéléseinek megjelenését kilencven év választja el egymástól, ezért nyilvánvalóan és sok tekintetben különböznek egymástól.¹ Chopin a 19. század közepén, vagyonos, fehér kreol (francia felmenőkkel rendelkező) családban születik a rabszolgatartó amerikai Délen (ír kereskedő apja nagy, St. Louis-i háztartásában rabszolga is van, talán színes féltestvérek is; családja aktívan támogatja a Konföderáció ügyét, későbbi férje egy ideig New Orleansban déli ültetvényesek kereskedelmi ügynöke); írói anyagát elsősorban a bőrszínében és kultúrájában is kiugróan tarka Louisianában szerzett élettapasztalata és kreol identitása formálja, ám írásait kifejezetten északi közönségnek szánja. Morrison a két világháború között nevelkedik egyszerű, fekete (rabszolga ősöktől származó) munkáscsaládban az északi Ohio állam egyik

¹Kate Chopin *Desirée fiának* fordítása Rozsnyai Katalin munkája az *Ezredvég* internetes felületén jelent meg oldalszám nélkül (CHOPIN 2014). Toni Morrison *Recitativo*-ját Nagy Miklós fordította (MORRISON 2012). Az elbeszéléseken kívül minden angol szöveg a szerző fordítása.

kisvárosában; írói pályáját alapvetően a fekete polgárjogi és nőjogi mozgalmak korszakának irányultságai, továbbá az afroamerikai kultúra iránt érzett felelőssége határozza meg.

A kétféle faji és kulturális beágyazottságú írói karriert az USA-amerikai történelem két rendkívül különböző korszakának racialis politikája határozza meg, ám mindkét elbeszélésben kiemelt szerep jut a női jelenlétnek, a téma női fókuszú megformálásának és nem utolsósorban a különbségek fajhatárokkal történő, jelentésrögzítést felszámoló, narratív eljárásainak. A kortárs amerikai irodalmi kánon két nagybecsű szövegének egymás mellé helyezésével – azokat egymással intertextuális viszonyba hozva – célom az, hogy értelmezem Chopin és Morrison rejtélyes, *kitakaró* szövegeit, melyek eltakarva tárnak fel és feltárva takarnak el olvasóik számára kulcsfontosságú üzeneteket.² A két elbeszélést bonyolult szöveghálóként olvasva, és narratív sűrűsödési pontokra fókuszálva, azt állítom, hogy Chopin és Morrison elbeszélésének jelentésképző folyamatai egy-egy rejtélyes csomópont körül koncentrálnak, melyet az elbeszélés *kitakarási pontjának* nevezek. A *Desirée fiának* ez a rejtélyes szövegcsomópontja: „Mit jelent ez?”; a *Recitativo* rejtélyes szövegcsomópontja pedig ez: „Mi a fene történt Maggie-vel?” E két kérdésben megfogalmazott kitakarási pont köré szerveződő jelentéselbizonytalanítás mikéntjét vizsgálom az elbeszélésekben. Arra keresek választ, hogyan működik a két irodalmi mű szövegcsapdákat halmozó, *kitakaró* technikája, különös tekintettel azokra a jelentésképző folyamatokra, melyek előállítják a *faj* és a *társadalmi nem (gender)* képleteit.

Kate Chopin: *Desirée fia*

Bár Chopin férfi pályatársaihoz képest később indulhatott el az írói pályán (férje korai halála, hátrahagyott adósságainak rendezése és hat gyermekének nevelése jócskán felőrölte szabadidejét), valójában lánykora óta nagy kedvvel írogatott; az 1890-es évektől viszont már módszeresen és elhivatottan alkotott és publikált, tudatosan keresve megjelenési lehetőségeit országos ismertségű északi kiadóknál is. 1893-ban a *Desirée fiát* (*Desirée fiának apja* címmel), egy másik írásával együtt, a New York-i *Vogue* című irodalmi divatlap közölte.³ Mindkét írást a szerkesztő az akkoriban rendkívül népszerű amerikai *couleur locale* irodalomként üdvözölte és tette be a lap „Karakterrajzok” című rovatába.

Az amerikai polgárháborút követő évtizedek Amerikájában egyre többen lettek kíváncsiak a hatalmas területű ország sokféle kultúráját és változatos tájait bemu-

² A magyar (szexuális konnotációjú) tájnyelvi kifejezés, „kitakar, betakar, fene tudja, mit akar” (háttározatlanul viselkedik) találóan mutat rá a „kitakar” szó mozgó, ambivalens jelentésére.

³ A *Vogue* ezután hűséges kiadója lett, a század végéig összesen 19 írását közölte.

tató irodalmi környezetrajzokra, melyeken keresztül nem csupán a helyi másságok érdekes képét, különös szokásait és dialektusait ismerhették meg az olvasók; a déli zsánerképek az 1880–1890-es évek politikai visszarendeződését áhítók *antebellum*-nosztalgiáját is gyakorta kiszolgálták, melyben főleg a déli kiadványok jeleskedtek. Chopinnek nem voltak kifejezetten déli, restaurációs nosztalgiái, továbbá írásait határozottan északi közönségnek szánta, ám a korabeli divatos *couleur locale* kifejezési lehetőségei tagadhatatlanul vonzották, sőt biztonságos megszólalási lehetőséget nyújtottak női témák szokatlan, gyakran felforgatónak tartott feldolgozásához is.⁴ A *couleur locale* alapú történetmeséléshez mindenekelőtt azonban azért fordult, mert ez az akkoriban népszerű kisprózai műfaj látszott legmegfelelőbbnek ahhoz, hogy New Orleans-i tartózkodásának ideje alatt összegyűlt élményeit irodalmi szinten megformálhassa. A fehér középosztálybeli kreol nőkre vonatkozó szigorú előírásokat megszegve ugyanis szenvedélyesen (és kíséző nélkül) vegyült el a meghökkentően színes akádiai, francia, spanyol és amerikai indián eredetű, rendkívül vegyes bőrszínű és kultúrájú helybeliek között: így megfigyeléseiből, tapasztalati anyagából művek sora születhetett. A következő évben *Bayou Folk* címmel megjelenő első kötete (amelyben újra szerepel a *Desirée's Baby* is) sok tekintetben a korabeli *couleur locale*-lal tagadhatatlan rokonságot mutat – kellemes szórakozást ígérő kortárs amerikai regionalista szerzők tipikus témáira és irányultságára rezonál.⁵

Ám a *Desirée fia* nem ígér messzi tájon élő, furcsa emberek érdekes szokásait bemutató, kívülről megerősítő kikapcsolódást: rejtélyes szövege megdolgoztatja olvasóját; mi több, beleveti a cselekménybe, és állásfoglalásra készíti. Emellett mégis elmondható, hogy a finom témakezelés, a művelt olvasóra váró intellektuális izgalom és a társadalmi igazságérzet felkeltésének vágya – az elbeszélésvégi maupassant-i csavarral – Chopin művét az amerikai irodalom egyik legnépszerűbb elbeszélésvévé tette. A 20. század első felének tekintélyes irodalomtörténésze, Arthur Hobson Quinn már 1936-ban megállapította, hogy a *Desirée fia* „a nyelvünkön írt legremekebb rövid elbeszélések egyike” (KATECHOPIN.ORG).⁶ A *Desirée fia* első megjelenése óta antológiák, iskolai tankönyvek, egye-

⁴ Erre korai példa a *Desirée fiával* együtt, a *Vogue*-ban publikált *A Visit to Avoyelle* [Látogatás Avoyelle-be] (1894). A *Vogue* közönsége nyitott volt Chopin rendhagyó témáira, így itt közölte többek közt az *A Respectable Woman* [Egy tiszteletreméltó nő] (1894), *The Story of an Hour* [Egy óra története] (1894) és az *A Pair of Silk Stockings* [Egy pár selyemharisnya] (1897) című novelláit is (KOŁOSKI 2008, 161).

⁵ A korabeli kritikák elsősorban a helyi színek ábrázolásáért méltatták *Bayou Folk* című első kötetét. A méltatás csalódottságot váltott ki szerzőjéből, mert „nem figyeltek föl például a házasságon belüli erőszak vagy a rabszolgartartás általános érvényű témáira” (BOLLOBÁS 2005, 271).

⁶ Chopin elbeszélésvégének vannak kevésbé lelkes hívei is, mint például Carlos Baker, aki a szövegvégi *deus ex machinát* erőltetettnek, a rasszizmus és elnyomás kritikáját pedig erőtlennek tartja (SOLLORS 1997, 68); Ellen Peel szerint is túlságosan visszafogott Chopin társadalomkritikája: *Desi-*

temi kurzustematikák kedvelt darabja, doktori disszertációk visszatérő témája, a szöveget feldolgozó-értelmező szakirodalom pedig – az *Ébredés* (*The Awakening*, 1899) című regényének újrafelfedezését követő Chopin-kutatásnak köszönhetően – már-már könyvtárnyi mennyiségűre duzzadt.⁷ Az értelmezők figyelmét a szöveg formai megoldásain túl a Maupassant-hatás, az amerikai rabszolgatartó Dél kegyetlen faji törvényei, a szerelem pusztító ereje, a házasságban élő nők sérülékenysége, a kiszolgáltatottság tematikája ragadta meg leginkább. Az utóbbi két-három évtized kritikai megközelítéseinek irányultságát – a Chopin-szöveg „szemiotikai felforgatásán” (PEEL 1990), „textuális, kontextuális és kritikai meglepetésin” (GIBERT 2004) kívül – a feminista (MERRICKS 2015), posztkolonális (PEGUES 2010) és a kritikai rassztudomány (SOLLORS 1997, 66–74) nézőpontja és eszköztára határozta meg.

A *Desirée fia* – allúziókkal, normatív jelentésrendszerek felforgatásával, a *couleur locale*-hagyomány megbillentésével, a tündérmese és a modern realista elbeszélés összekeretezésével, továbbá történetvégi ironikus csavarával (GIBERT 2004) – a megbízhatatlan, ám az amerikai Dél kultúrájában jártas, sőt bennfentességét is érzékeltető, művelt narrátor (véltetően női) hangján szólal meg. Történetét *in medias res* kezdi, Desirée nevelőanyjának, Madame Valmondénak fokalizációján keresztül. Az olvasó megismerheti Desirée különös és szomorú történetét (támaszkodva a tündérmesék és a tragikus mulatt történetek kliséire), aki a rabszolgatartó Dél egyik fehér kreol közösségében feltűnik, majd eltűnik. Talált gyermekként a gazdag és gyermektelen fehér kreol ültetvényeshez és feleségéhez, Monsieur és Madame Valmondéhoz kerül, akik nagy szeretettel és gondnal felnevelik. Szelíd és gyönyörű nő válik belőle, nevelőszülei bálványozzák. Szépségétől megbabonázva a szomszéd fiatal ültetvényes, Armand Aubigny sietve feleségül veszi, ám gyermekük megszületése után három hónappal házából elűzi: csecsemőjükön az afrikai faj nyomait sejtí, mely vélekedésben a házába látogatók megerősítik. Madame Valmondé visszavárja nevelt lányát a gyermekkel, de Desirée csecsemőjével együtt eltűnik a közeli bayou-ban. Armand minden nyomot el kíván tüntetni, mely volt feleségére és gyermekére emlékezteti, ezért házának udvarán rabszolgáival tüzet rakat. Ám a felindultságát betetőző rendrakás közben egy fiókból előkerül több éve halott anyja levele:

rée karakterén keresztül erélytelen a történet ahhoz, hogy felforgatónak tekinthessük (PEEL 1990); Emily Toth azt kifogásolja, hogy a történetet determinisztikus ábrázolás jellemzi, így voltaképpen nem tudjuk meg, Chopinnek „mi a véleménye a jellem és a faji örökség kapcsolatáról” (TOTH 1981, 207).

⁷A Nemzetközi Kate Chopin Társaság honlapja is értékes anyaggal szolgál tanárok, kezdő kutatók számára: <https://www.katechopin.org/desirees-baby/>.

Eolvasta. A levélben anyja Istennek ad hálát azért, hogy apja szerelmével megáldotta.

„De mindenekelőtt – írta –, azért vagyok hálás a Jóistennek, hogy szeretett fiunk, Armand, soha nem fogja megtudni, hogy anyja – aki imádja őt – ahhoz a fajhoz tartozik, akire tüzes vassal süttöttek a rabszolgaság bélyegét”.

Az elbeszélésvégi ironikus csavar egyértelműen irányítja rá az olvasó figyelmét a faji egyértelműtlenségre és annak nemmel, rasszal és társadalmi ranggal megerősített hatalmi dinamikájára. „Olyan társadalomban, amelyben a faji hovatarozás életbevágó, ám az nem feltétlenül »látható«, elkerülhetetlen, hogy minden egyes személynek vagy feketének, vagy fehérnek kell lennie, bár nem mindig világos, ki melyik”, mondja Werner Sollors (SOLLORS 1997, 70–71). Az amerikai ültetvényes rabszolgaság feketeségre (elhurcolt, rabszolgává tett afrikaiakra) épülő uralmi struktúráját elbeszélésébe emelve „Chopin bújócskát játszik az olvasóval a szereplők faji hovatarozását illetően”: a hangsúlyozottan név és genealógia nélküli, talált gyermekből lett feleség, Desirée válik először „gyanússá”, majd a levélszöveg tekintélye megfordítja a szereposztást: Armand-ról derül ki, hogy „fekete” – bár Desirée faji identitásáról továbbra sincs semmi bizonyosság (SOLLORS 1997, 71).

A történet faji tengelye, melynek mentén a fehér és fekete határozottan szétválik egymástól, az egész elbeszélés szerkezetét meghatározza. A túlkódolt kétosztatúság egyrészt kijelöli a bennfentes-mindentudó,⁸ másrészt a valójában megbízhatatlan, mert elbizonytalanító *narrátor* szerepkörét; a *szereplők* sarkosan ellentétes tulajdonságait (gonosz–jólelkű, megbízhatatlan–megbízható, romboló–építő); és a *diegetikus idő* markáns binaritását (Desirée megtalálása előtti [elhagyott, név és genealógia nélküli árvasága] és utáni idő [megtalált és névvel ellátott, hitelesített nő-viszonyai valaki lányaként és feleségeként]; Desirée feltételezett „fehér”, majd „fekete” korszaka; Armand apjának ültetvényes múltja a louisianai L’Abriban, majd franciaországi családi élete; Armand franciaországi gyermekeskedése, majd örökösként visszaköltözése L’Abriba. Ez a markánsan kétosztatú rajzolat a szöveg csomópontjai mentén hely/tér-mintázatot takar ki, mely nem csupán a történetvilág helyszíneinek, hanem az ültetvényes Dél meghatározó tereinek

⁸ A narrátor bennfentesességét több allúzió jelzi a szövegben. Például, amikor az újszülött körömlévágását részletezi a mesélő: „Nézd a lábcskáit, mama, és a kezeckéit meg a körmeit, igazi körmök. Zandrīne ma reggel vágta le őket, mert már le kellett. Igaz, Zandrīne? Az asszony méltósággteljesen bólintott turbános fejével: – *mais si* Madame”. A mesélő tudja, sőt jelentőséget tulajdonít annak, ami fölött az amerikai *antebellum* kultúra kódjait nem ismerő elsiklik: a „feketeség” jelei a körömszínben érhetőek tetten. Hogy a gyermekágyas Desirée és újszülöttje mellé rendelt színes bőrű rabszolganő, Zandrīne vajon önként cselekszik, vagy valaki parancsára, a szövegből nem derül ki. A narrátor diszkurzusának indexikalitása tehát nincs fedésben Chopin 19. század végi, északi közönségével és a mai művelt, de a déli kultúrában kevésbé jártas olvasóival sem.

összefüggéseire is ráirányítja a figyelmet. A kétosztatú alapstruktúra a szövegsűrűsödési pontok mentén kirajzolja az amerikai Dél hatalmi topográfiáját a *kint és bent* tereinek tartományával, amelynek perifériáján megjelennek az átmeneti vagy kontaktzónák, sőt egy idegen régió is. Azt is mondhatnánk, hogy a szövegformáló eljárások a *Desirée fiának* rejtélyes/kitakaró szövegcsomópontja köré (azaz Desirée kérdése [„Mit jelent ez?”] köré) olyan szöveggépletet építenek, mely emlékeztet az amerikai rabszolgatartó társadalom képére.

Az elbeszélés helyszíne (a szereplő által „érezelt tér”) olyan „elgondolt térként” jelenik meg, amelybe hatalommal átítatott kulturális tartalmak íródtak be: egy louisianai helyszínből, ahol épp megszülte gyermekét egy nő, egyszerre L’Abri nevű ültetvény lesz.⁹ Desirée kérdése az elbeszélés csúcspontján kijelöli a történet központi kérdését: mit is jelent mindez? A *what does it mean* kérdésre adható válasz azonban nem esik egybe azzal, amivel a kérdésre felelő férj feleségét szembesíti: „Azt jelenti – felelte udvariasan –, hogy a gyermek nem fehér, ami annyit tesz, hogy te nem vagy fehér.” Armand válasza verdikt: kettős hűtlenség vádjával illeti feleségét, amely nem csupán a férj, hanem a férj fajának megcsalását (*racial adultery*) is magában foglalja (SOLLORS 1997, 71). A Chopin-szöveg az elbeszélésvégi csavar felől olvasva azonban aláássa Armand Aubigny kreol ültetvényes jelentésmeghatározó tekintélyét; helyette felajánlja egy ennél elfogadhatóbb válasz lehetőségét. Az angol szövegben Desirée kérdése ugyanis harmadik személyű, semleges nemű névmással hangzik el. A magyar fordítás értelemszűkítésével szemben az eredetiben a kérdés ily módon nem csupán a csecsemőre vonatkozik ([...] *look at our child. What does it mean?*), hanem a csecsemő és az anyja státuszát, értelmezési keretét meghatározó társadalmi struktúrára is utal, amelyben a várva-várt fehér fiúörökösből hirtelen rabszolga válik, az imádott feleségből pedig kitalított ágyas.¹⁰ Desirée kérdése a lebegő jelölővel kifejezett alannyal felfogható tehát úgy is, hogy mit jelent/mi a neve annak a hatalmi struktúrának, amelyik őt nem csupán családnévétől, hanem még keresztnevétől, alanyiségének utolsó biztosítékától is megfosztja, azaz nem kívánja tovább, hiszen jelenléte többé már nem kívánatos.¹¹

⁹ A terekről és térelméletekről vö. *The Production of Space* (LEFEVRE 1974), *Thirdspace* (SOJA 1996) és *A térbeliség trialektikája* (BERKI 2015, 3–18).

¹⁰ Lásd a *Desirée fia* jogi szövegekörnyezetének értelmezését: „*A quick conception of all that this accusation meant for her*”. *The Legal Climate at the Time of „Desirée’s Baby”* (ARMIENTO 2015, 47–64).

¹¹ A Chopin-szöveg kulcsszava a francia Desirée név: vágyottat, óhajtottat jelent. Desirée az elbeszélésben végig úgy testesül meg, hogy másnak vágytárgya lesz: Valmondéék óhajtott gyermeke és Armand Aubigny megkívánt nője/felesége. Az amerikai rabszolgaság patriarchális logikája szerint, ha Desirée társadalmilag nem kívánatos, és/ezért feleségként szexuálisan sem kívánt, alanyiségától megfosztott élő test csupán.

A Chopin-szöveg Desirée kérdése köré szerveződő képlete, mely hatalmi topográfiát takar ki, innen nyeri jelentőségét. A *kint és bent* – fizikai és jelentéshatárokkal körülvett – helyszínei a fehér rabszolgatartó ültetvényes férfiuralom hatalmi tereként és egyben Desirée kérdésére adott lehetséges válaszként jelennek meg az elbeszélésben. A hatalmi központ az a komor udvarház (az amerikai rabszolgá-narratívák *big house*-a), melynek korábbi (Desirée megjelenése előtti) zordságát látogatásai előtt Madame Valmondé gyakorta felidézi.¹² Ez a hatalmi tér az ökológiai és társadalmi sokféleség „rendbe tett” terének és az azon túli, káoszként tételezett bayou-nak meghatározott világa. Az a biohatalom, amely monokultúrás ültetvényel uralja a természetet, s a fekete (női és férfi) testek, továbbá egy fehér női test felett ellenőrzést gyakorol, a faji hierarchiát pedig térben is megerősíti: a rabszolgák kalyibái a „nagy háztól” messze, ám ellenőrizhető hallótávolságon belül állnak.¹³ Az ültetvény fehér ura fegyelmező jelenlétével (rendszeresen megkorbácsolja rabszolgáit; magához emeli Desirée-t, majd feltételezett hűtlensége miatt eltaszítja) a Dél faji és tulajdonjogi törvényeivel biztosított térben az életet, értelmet és a normalitást szimulálja. Ezen túl a bayou érthetetlenül mozgó, burjánzó világa terül el, ahova Desirée is útját veszi finom fehér köntösében és papucsában, csecsemőjével a karján: „Eltűnt a mély, tunya mocsár partján a nádak meg a kuszán növő fűzfák között, és soha nem tért vissza”. A határokkal körülvett, ültetvényes kultúrán túl az átláthatatlan, zűrzavaros, tehát ellenőrizhetetlen természet, azaz – a kéticosztatásnak megfelelően – a káosz, rothadás, abnormalitás és elmúlás az úr. A fehér férfiuralom életvilága csak a bayou határtalanul tenyésző halálvilága ellenében nyer éltető értelmet.

A *Desirée fiában* azonban megjelennek az ültetvény és a bayou által meghatározott hatalmi tér peremén az átmeneti terek vagy *kontaktzónák* is: a rév, a Valmondé-kastély előtti kőoszlop, La Blanche kalyibája; sőt a hatalmat összehiláló terek feltűnnek magában a hatalmi központban, Armand házában is (Desirée hálósobája és a ház udvara). Kiváltképpen fontosnak tűnik a kontaktzónák közt a rév, mely a magyar fordításból kimaradt. Az elbeszélés elején Madame Valmondé visszaidézi Desirée megtalálásának történetét, még mindig találgatva, hogy kerülhetett a házuk közelében lévő kőoszlop alá, ahol a kislányt éppen kilovagló férje megtalálta. Így rémlik fel emlékezetében az ismeretlen texasi csoport – ahonnan a már járti tudó kislány elkóborolt, vagy valaki a gyereket a kőoszlop alá helyezte –, „melynek ponyvás szekere aznap későn, közel az ültetvényhez, átkelt

¹² „A tető íve, mint egy apáca fekete csuklyája, úgy hajlott alá a ház körül futó sárgás vakolatú folyosóra. Oldalánál magas, zord tölgyek emelkedtek, hosszú, lombos ágaik halotti szemfedőként borultak sötéten a házra.”

¹³ A csecsemő életrevalóságán örvendő Desirée egy alkalommal azzal dicsekszik nevelőanyjának, hogy a baba sírását egyszer Armand még La Blanche kalyibájában is (ahol nagy valószínűség szerint ágyasánál járt) meghallotta.

a Coton Mais-i réven” (*whose canvas-covered wagon, late in the day, had crossed the ferry that Coton Mais kept [a réven, melyet Coton Mais tartott fenn], just below the plantation*).¹⁴ A rév az átmeneti terek/kontaktzónák emblematiszterere a Chopin-szövegben, mely meghatározó szövegcsomópont: az ültetvényes társadalom megrekedt *stasis*ával szemben állandó mozgásra, idegenekkel való találkozásra, partok közti kapcsolattartásra utal. A rév – csakúgy, mint a többi átmeneti tér – a hatalom félreolvasásának tere is, ahol a dolgok már nem úgy vannak, ahogy L’Abri ellenőrzött terében; ezek a kontaktzónák a „bármi megtörténhet” terei. A kőoszlopnál véget ér Valmondéék gyermektelensége, és (nevelő)szülőkké változnak; ugyanitt az érzéketlen Armand Aubignyt feltartóztathatatlan lavinaként árasztja el szerelmi szenvedélye Desirée iránt; La Blanche kalyibájában fajkeveredés folyik (Armand mesztic gyerekeket nemz ágyasának); Desirée hálószobájában felsejlik, hogy az újszülött minduntalan a mesztic rabszolgagyerekekre emlékeztet; a ház hátsó udvarán, máglyája mellett, a fehér Armand feketévé változik).

Az elbeszélés ültetvényes topográfiájának peremvidékén található még *idegen terek* is. Franciaország – a béke és háborítatlan boldogság tere – telített tér: ide menekíti az amerikai Délről idősebb Aubigny színes bőrű szerelmét, hogy házasságot kössön vele, és a frigyből törvényes örökös, Armand szülessen. Ez idő alatt L’Abri, az elhagyott udvarház (mely zordságával és hiányával borzongatja meg Madame Valmondét: „[s]zomorú hely volt az, hosszú éveken át nélkülözte egy háziasszony, egy gyengéd nő jelenlétét”) kiüresített térré válik. A két idegen tér (a telített és a kiüresített) az ellenállás tereként jelenik meg az elbeszélésben, ahol a „bármi megtörténhet” helyett már a „minden meg fog történni” bizonyossága rendezi újra a világot.

Az ültetvényes hatalmi mintázatot maga Desirée képviseli legszembetűnőbben: ő a szöveg kulcsszava, a szövegháló túldeterminált pontja. Desirée mindhárom térben megformálódik: a hatalom terében bent, azaz otthon van; egyrészt Valmondé ültetvényes fogadott lányaként, másrészt Aubigny ültetvényes feleségeként, férje örökösének anyjaként. Ebben a térben a fehér déli hölgy körvonalazódik alakjában; otthonából kiűzve azonban a fekete ágyas lehetősége kontúrozódik általa. A hatalom és vágy félreolvasásának terében, a kontaktzónában fellazulnak, képlékennyé oldódnak határai, identitásának meghatározása a fennálló kétosztás világában lehetetlenné válik. Végül az ellenállás terében mint kényszer-nomád, aki a bayou mellett dönt, s átkel – némileg a réven átkelő texasiakat is visszaidézve – egy másik világba, az ágyasi senki-lét helyett. Mivel Chopin szövegének tündérmese-elemei közt hangsúlyosan szerepel Desirée semmiből való feltűnése

¹⁴ Erősen megcsonkítva a szöveget, a fordító így oldotta meg: „Mások úgy vélték, egy texasi banda [sic!] (*party of Texans*) hagyta ott, akiknek a ponyvával letakart szekere, az ültetvénytől kicsit lejjebb áthaladt aznap délután Coton Mais-on” (*had crossed the ferry that Coton Mais kept, just below the plantation*).

és valakivé válása, eltűnése a bayou-ban nem feltétlenül sejteti, hogy az elbeszélés a fiatal főhősnő halálával a Poe-mintát vagy a tragikus mulatt-hagyományt követi. A rejtélyes szövegcsapdaként működő mives *Desirée fia* gyakorta utal a rabszolga-tartó hatalmat összezavaró perifériák és idegen terek utópisztikus világára, s talán a bayou is ilyen, egy új élet lehetőségét ígérve.

Toni Morrison: *Recitativo*

Toni Morrison *Recitativo* című novellájának témáját eredetileg két amerikai – egy fekete és egy fehér bőrű – színésznő felkérésére, forgatókönyv formájában dolgozta fel, melyben a faji különbségekhez hagyományosan hozzárendelt társadalmi osztálykülönbségek sztereotípiáit kívánta megkérdőjelezni. Műve azonban nem nyerte el megrendelőinek tetszését, ezért félretette az anyagot, majd később novellává gyúrta – ám ebben a hangsúlyt már kifejezetten a racialis különbségek ábrázolására helyezte. Elbeszélésében arra törekedett, hogy a szereplők faji különbözőségét egyidejűleg tegye kimondottá és elhallgatottá a hagyományos rasszkódok elmozdításával. Olvasóinak többsége emiatt nem a cselekményre és a szereplők fejlődésére figyel, hanem „kitartóan keresi azt, amit megtagadtam tőle” (MORRISON 2017). A novella először 1983-ban jelent meg a *Confirmation. Anthology of African American Women* című, fekete nőírókat bemutató antológiában, melyet Imamu Amiri Baraka (Le Roi Jones) és Amina Baraka szerkesztett. Ezt követően – Kate Chopin *Desirée fia* című elbeszélésének töretlen népszerűségével szemben – húsz éven át a feledés homálya fedte (a *Norton Anthology of American Literature*-ben való megjelenéséig), mely „megbocsáthatatlan és zavarba ejtő” feledékenységnek bizonyult (JARRETT 2006, 384), hiszen közben szerzőjét még Nobel-díjjal is jutalmazták. Ennek okát Gene Andrew Jarrett afroamerikai irodalomtörténész egy sajátos, a feketeséget előtérbe helyező rasszpolitikában jelöli meg, melynek megszilárdításában Amiri Barakának jelentős szerepe volt. A *Recitativo* egyszerűen nem fért bele az afroamerikai irodalomba: rendhagyó szövege szembement a Fekete Esztétika által kialakított kánonrenddel.

Morrison novellája viszont tudós elemzők körében az 1990-es évek óta meglehetősen népszerűségnek örvend. Legutóbb például egy neves irodalmár–nyelvész páros narratológiai és antropológiai–diszkurzuselméleti nézetből, közös tanulmányban hívta fel a figyelmet a novella szövegformáló eljárásainak összetettségére, az eddig feltárt primer jelentések mögött meghúzódó *szégyen* motivikus szerkezetére fókuszálva (WARHOL–SHUMAN 2018). Összességében elmondható, hogy az elbeszélést minden értelmezője rejtélyessége és szabálytalansága miatt kedveli, igazi posztmodern szöveggént ünnepli, sőt „a faji olvasatok és félreolvasatok *tour de force*-aként” (STANLEY 2011, 71) az afroamerikai kifejezési kultúra kiemelkedő bűvészműtávjának tartja. Nem csupán azért, mert a szöveg a kód-

eltolások miatt állandó csapdahelyzet elé állítja olvasóját, hanem azért is, mert ezzel újrafogalmazza az afroamerikai irodalom egyik sajátos műfaját, a határáthágó narratívát (*passing narrative*) is.¹⁵ Juda Bennett megfogalmazásában: „a határáthágás drámája Morrison új szereposztásában immáron a szöveg és olvasója között játszódik le” (BENNETT 2001, 206).

A *Recitativo* valójában rendkívül egyszerű én-elbeszélés: Twyla, valamikor az 1980-as évek elején elmeséli, hogyan találkozott gyerekkorában egy másik, vele azonos korú kislánnyal, Robertával az állami árvaházban, noha egyikük sem volt árva. Rövid ideig tartó együttlétük alatt – faji különbségük miatt érzett kezdeti idegenkedésüket leküzdve – összebarátkoznak, de útjaik szétválnak, majd ismét találkoznak. Az intézetten kívül még négy alkalommal futnak össze életük más-más időszakában és eltérő helyszíneken, ahol rövid beszélgetéseik visszatérő témája egy Maggie nevű konyhás nő, akinek személyazonosságával és az őt ért testi-lelki abúzzsal kapcsolatban soha nem értenek egyet. Majd utolsó találkozásuk végén, mikor már mindketten érett, családos asszonyok, csak abban tudnak megegyezni, hogy egyikük sem tudja, mi is történt valójában Maggie-vel.

A novella jelentéktelennek tűnő fabuláját átszövi az a *kolorizmus* (*colorism*), amelyről Morrison, az amerikai irodalmat boncolgatva, többször tesz említést; többek közt a 2017-ben – könyvelőzetesként a *The New Yorker*-ben bemutatott – rövid írásában, a *The Color Fetish*-ben. Mint állítja, a „bőrszín-fétis” racialis meghatározottsága végigvonul az amerikai irodalmon; mi több, amint egy párizsi interjúban a faji ábrázolásra utalva kifejti: „Az amerikai irodalomnak különleges tulajdonsága, hogy az írók bizonyos dolgokat a történetek alatt, alá- és köré mondanak” (id. WARHOL–SHUMAN 2018, 1011). A *Recitativo* durva szövetét olyannyira megmintázza Morrison kolorizmusa, hogy igénytelen rongyszőnyegből már-már klasszikus perzsaszőnyeggé válik, melynek ismétlődő, egymásba áttűnő motívumokból álló arabeszkjéből titkos üzenet sejlik elő a világ (afroamerikai fókuszú) állapotáról.¹⁶

¹⁵ A klasszikus *passing narrative* vagy határáthágó elbeszélés a 19. század és 20. század eső nyegyedére jellemző amerikai műfajok egyike. Tipikus hőse a (fajjal, társadalmi nemmel és osztállyal meghatározott) „feketeséget” a normatív kulturális kódok manipulálásával láthatatlanná teszi, tehát a fehér hegemoniára épülő társadalmat „becsapja”.

¹⁶ Röviden az arabeszk, a posztmodern és a feketeség titokzatos jelenlétével kapcsolatos összefüggésekről. Morrison a *Rootedness. The Ancestor as Foundation* (1984) és az *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature* (1988) című írásában körvonalazza írói hitvallását: az afroamerikai író feladata a faji elnyomás következtében csak töredékeiben fellelhető fekete kulturális talapzat megépítése. Ez együtt jár egyfajta múltteremtéssel, mely a *rootedness*, tehát a meggyökerezettség bizonyosságát ígéri. Morrison fundamentumépítő művészi kísérleteiben William Ramsey esszencializmusra mutató jeleket fedez fel, másfelől azonban kategóriaáthágásokra épülő műveit kifejezetten a posztmodernnel azonosítja (RAMSEY 2007, 771). Az arabeszk irodalmi fontosságát Johann Wolfgang von Goethe és Friedrich Schlegel vette észre, jelentőségét az amerikai

A *Recitativo* rejtélyes szöveg: olyan nyíltvégű, indázó és mozgó elbeszélés, amely már címével is átmenetiségre utal: az olasz zenei kifejezés jelentése énekbeszéd, melyet a 17. századtól kezdve a zeneszerzők narratív átkötő elemként használtak operák, oratóriumok és kantáták cselekményének felgyorsítására az értelmező, kifejtő, érzelmeket kibontó áriák között. A fokalizáció további elbizonytalanító értelmezési keretet teremt: az egyes szám első személyű, visszaemlékező narrátor szemszögéből elbeszélte szöveg elfogultságot és a tények megbízhatatlanságát ígéri egyfelől, a mélyen megélt tapasztalat személyes hitelességét másfelől. Már a beszélő nyitó mondata is úgy hat, mintha valakivel korábban elkezdett beszélgetésbe „fülelné bele” az olvasó: „Az én anyám egész éjjel táncolt, Robertáé meg beteg volt. Ezért vittek minket a St. Bonnyba” (55). Sőt, Twyla diszkurzusának indexikalitása végig arra utal, hogy történetét nem az olvasónak, hanem valaki másnak mondja el: az olvasó helyét Morrison szövege hangsúlyozottan Twyla és megszólítottjának beszédközösségén kívül határozza meg. Ebből adódóan a megértés folytonosságát gyakorta akadályozzák interpretációs rések: a *Recitativo* „állandóan mozgásban lévő és változó terepen navigál az ismerős és az ismeretlen között” (WARHOL–SHUMAN 2018, 1012). Mindez visszaidézi a *Desirée fiának* hasonló, az olvasót szintén elbizonytalanító beszédhelyzetét, melyet Chopin azzal teremt meg, hogy a déli kultúra kódjaival teletűzdelt szöveget a kultúrán kívül álló, északi olvasóközönség számára nem könnyíti meg jelentésrögzítő utalásokkal.

A Morrison-elbeszélés sűrűsödési pontjai erős kontúrozású, kétosztatú szöveg-mintázatot takarnak ki, amely szintén emlékeztet a Chopin-szöveg kétosztatú vezérmintázatára. Ám a *Desirée fiához* képest a *Recitativo* radikálisabban működteti a binaritás elvét összezavaró értelemképzési folyamatokat; ráadásul ellenáll annak, hogy az elszabadult olvasói képzeletet visszaterelje valamilyen előértelmezett tartományba (például a tragikus mulattal és tündérmesével keretezett képletbe, ahogy ezt Chopin elbeszélése teszi). A *Recitativo* olyannyira előtérbe tolja a szöveg bináris szerkezetét, hogy az olvasó számára biztonságos kapaszkodókkal (fehér–fekete, jó–rossz, szép–csúnya) kecsgetető séma az olvasás során kétes vonatkoztatási pontok egyre kuszább hálójává válik. Iránymutatás helyett ez a szerkesztésmód mód-szeresen csapdákat épít: az értelmező dekódolási szokásait, melyek szerint racióális kategóriáihoz értékeket rendel, megerősítés helyett a végletekig elbizonytalanítja. A szövegcsapdaként működő binárisok a szöveg túldeterminált csomópontjai mentén a fehér és a fekete, a só és a bors játékát rajzolják ki, melyet a szöveg mindjárt az elején feljárnál olvasójának Twyla visszaemlékezésében:

irodalomban Edgar Allan Poe bizonyította, posztmodern lehetőségeit pedig többek közt Vladimir Nabokov *Pale Fire* (1962) című regénye tanúsítja. A művészien kezelt káosz és rend, nyitottság és zártság, önreflexivitás, az ismétlődő vonalak, motívumok játékának végtelenséget sejtető szerkezete és titokzatossága jellemzi az arabeszket. Az eredeti perzsa szövegek mintázata is valójában arabeszk, melyet a világról szóló filozófiai kijelentésnek is tekintenek.

Roberta biztos azt gondolta, az anyukám amiatt lenne dühös, hogy betettek az intézetbe. Nem amiatt, hogy ővele raktak egy szobába, mert amint Bozo kiment, odajött hozzám, és azt mondta: A te anyukád is beteg? Nem, feleltem. Ő csak szeret egész éjszaka táncolni. Aha, bólintott, és tetszett, hogy olyan gyorsan megérti a dolgokat. Úgyhogy egyelőre nem számított, hogy úgy festünk egymás mellett, mint a só meg a bors, és a többi gyerek néha így is szólított minket (56).

A faji különbözőségében egyszerre túldeterminált és aluldeterminált fekete és fehér kislány, Twyla és Roberta árvaházi, első találkozásuktól kezdve használják a kétosztatúság általuk érvényesnek tartott normatív elvárásait („só meg a bors”), ugyanakkor kezdődő közös sorsuk, amelyet meghatároz az elhagyatottság és ki-rekesztettség, arra ösztönzi őket, hogy kapcsolódási pontokat keressenek egymás felé („A te anyukád is beteg?” „Aha”, „tetszett, hogy olyan gyorsan megérti”).

Morrison szinte elárasztja az olvasót a *Recitativo* történetvilágát meghatározó kétosztatúság megjelenési formáival, melyek strukturálisan meghatározott (tehát magából a hierarchikus–ellentétező szerkezet kétosztatúságából következő), kulturálisan kötött tartalmakban öltenek testet. A szöveg kétféleséget hangsúlyoz a kétféle anyával; az anyák táplálási szokásaival; a kétféle női életúttal (Twyla/Mrs. Benson és Roberta/Mrs. Kenneth); Twyla és Roberta kétféle viszonyulásával a konyhás nőhöz; a New York állambeli Newburgh kétféle városnegyedével (a régi, alsó középosztálybeli Annandale-lel és a megújult, középosztálybeli városközponttal); továbbá a diegetikus idő markáns kettéosztásával (egy Maggie megrugása előtti és utáni idővel). A hierarchikus–ellentétező kétosztatúság ilyenformán az olvasót például arra készítheti, hogy Twyla feltűnően fiatal, mutatós, vallástalan és táncot kedvelő anyját fehérnek, Roberta idősebb, testesebb anyját – nyakában hatalmas kereszttel, kezében bibliával – pedig feketének gondolja. Ám a szöveg alul- és túlkódoltsága miatt soha nem derül ki, hogy ez a feltevés igaz-e; mint ahogy az is kimondatlan marad, hogy Twyla anyja mit és miért táncol éjszakánként, hogy kislányát egy időre állami nevelőotthonba kelljen adnia. Mivel éjszaka táncol, ezért/és a gyereket eldobja magától, nyilván rossz anya, kiváltképp akkor, ha még sztriptízbárokban is mutogatja magát – gondolhatja a kétosztatúság struktúrájához következően ragaszkodó olvasó. Ezt a megkonstruált „tényt” látszik megerősíteni az is, hogy gyerekének semmit nem hoz a húsvéti látogatási napon; szemben Roberta anyjával, aki gondosan elkészített, tápláló ételekkel, házi koszttal teli kosárral érkezik az intézeti ünnepségre.

A fehér, szexualitását nem szégyellő anya „ribanc” (59), tehát alkalmatlan, sőt – Susan Forward kifejezésével élve – „mérgező szülő” (FORWARD 2000); ennek ellentéte, a fekete, nőiességében amortizálódott, tápláló anya viszont jó anya. Ám később kiderül, hogy Twyla már nem, de Roberta még több ízben visszakerül az intézetbe; következőképp ezen a ponton, a kétosztatú struktúrából fakadóan, a szövegmozgás az értelmezést ezúttal afelé tolja, hogy a fekete, tápláló anyát

fokozza le, őt bélyegezve alkalmatlan szülőnek. A kétosztatúság csapdjából kivergődő olvasó gondolhat arra is, hogy mindkét anya, a fehér és a fekete is, egyszer vagy többször, olyan kritikus élethelyzetbe kényszerült (gyermekét egyedül nevelő szülőként, anyagilag és/vagy testileg ellehetetlenítő körülmények miatt), hogy kislányuk elkallódását megakadályozandó, utolsó menedékként, mindketten állami nevelőotthonhoz fordultak, ugyanannak az intézménynek segítségét kérve. Ezt az okoskodást azonban ugyanúgy nem támasztja alá a szöveg, mint az előbbi feltevéseket: epifánikus, hirtelen és mély felismeréssel járó, mindent újrakeretező, az olvasót is felszabadító értelmezéssel Morrison szövege nem szolgál; a novella egy *kitakaró* kérdéssel a végén megtartja, sőt fokozza rejtélyességét.

Helyette inkább az amerikai faji szegregáció (*color-line*) szimbolikus tereinek, szakadatlan újrendeződésének vagyunk „részt vevő megfigyelői” a szöveg olvasása közben. A *Recitativo* retorikai bűvészműtávjára folyamatosan cserélgeti a „ki tartozik hova” kérdés alá rendelhető tartalmakat, azaz a korai (az 1950-es évek közepe) és későbbi (az 1960-astól az 1980-as évekig ábrázolt) posztsegregációs Amerikának, fizikai és szimbolikus terekkel meghatározott, kulturálisan megdolgozott jelentéseit. Vajon ki utalható a fekete vagy a fehér térfélre testszag, hajmosási szokások, fülbevalóméret, az anya vallásossága, főzési szokásai, vagy éppen házastársa osztályhelyzete szerint? Vagy aszerint, hogy melyik nő (Twyla/Mrs. Benson vagy Roberta/Mrs. Kenneth) támogatja az iskolai deszegregációt segítő, szövetségi buszoztatási programot, amelynek keretében a helyi szegény, többnyire feketék lakta iskolakerületek gyerekeit jól felszerelt, magasabb színvonalú oktatást és közösségi életet biztosító, fehér iskolakerületekbe szállítják naponta? Vagy éppen aszerint, hogy melyik ismeri Jimi Hendrixet, és hogyan viszonyul zenéjéhez? Hendrix, a hatvanas évek rockzenét megújító sztárgitárosa ugyanis afroamerikai volt ugyan, de rajongóinak tábora főleg fiatal fehér hippikből állt. Morrison szövege Twyla és Roberta faji identitását folytonosan újrapozicionálja, ezzel mintegy a faji kétosztatúság történelmileg megterhelt jelentéseit retorikailag revízió alá veszi, sőt az amerikai etnoraciális határvonalat a szemünk láttára számolja fel.

A *Recitativo* kétosztatú, só-bors játékanak arabeszkszerű, összekapaszkodó és szétnyíló mintázata *kitakarja* (tehát egyszerre fedi el és tárja fel) a szöveg vezérmintázatát a szimbolikus terek sűrűsödési pontjai mentén. Ezek a pontok a szövegben az átmeneti terek vagy a *kontaktzónák* dominanciájára irányítják a figyelmet, újraírva egyfajta gyarmati topográfiára emlékeztető kulturális tartalmakat, ahol ellenállások és különböző tudások csapnak össze és hibridizálódnak. Twyla és Roberta kislánykoruktól érett felnőttkorukig voltaképpen véletlenszerűen, mégis ismétlődő szabályossággal találkoznak: összesen öt alkalommal és más-más helyen, ahol az adott, „kulturálisan elgondolt térben” Twyla és Roberta szubjektumpozíciója megtestesül vagy megkérdőjeleződik. A színhelyekhez/kulturális terekhez rendelt időbeliség az elbeszélést látszólag kronotopikusan meghatározott rendbe szervezi: visszafejthető a történet pontos kronológiája, a szereplők adott

találkozáskor betöltött életkora, továbbá az amerikai raciólis politikai intézmények és gyakorlatok történelmi szakaszolhatósága (a szegregációs korszakon innen és túl). Ám a szöveg jelentésképző folyamatában fontos szerepet játszó, konkrét helyekhez rendelhető, racializált kulturális tartalmak határai fellazulnak, képlékennyé válnak, s mindez az elbeszélés narratív instabilitását tovább fokozza.

Az első hely a lányok által St. Bonnynak nevezett állami árvaház, ahol a két nyolcéves gyerek az 1950-es évek közepén négy hónapot tölt egy közös szobában, és amelynek pompás kertjében részesei lesznek konyhás Maggie megszegényítésének. A második hely egy autósztráda melletti lepusztult Howard Johnson's gyorsétterem, ahol a tizenhat éves Twyla éjszakai műszakban dolgozó, hajhálós, igénytelen egyenruhájában feszengő pultos; Roberta pedig bozontos hajú és karperec méretű karika fülbevalót viselő, dögös hippi, aki barátaival éppen Jimi Hendrix kaliforniai koncertjére utazik. A harmadik helyszín a New York állambeli Newburgh kisvárosának újonnan épült, drága, ingyenc élelmiszereket áruló boltja, a Food Emporium, melyet Twyla szerint a városba telepített IBM helyi főhadiszállásán dolgozó gazdag vásárlóknak szántak. A huszonnyolc éves Twyla mint tisztos közepszerűségben és férje tűzoltófizetésén élő, egyetlen gyermeküket nevelő anya és feleség az árak miatt éppen csak jégkrémért ugrik be oda; ahol Roberta viszont, akivel ismét összefut, csinos fehér ruhában, kezén gyémántokkal, visszatérő vendég. Még hozzá, mint kiderül, IBM-főnök felesége, négy gyermekének nevelőanyja, és ide is kínai sofőrjével jár.¹⁷ Ezt követően még két helyszínen találkoznak Newburghben: egy iskolabuszoztatási tüntetésen, majd évekkel később (Twyla fia ekkor már egyetemre jár), amikor Twyla olcsó karácsonyfájával éppen a belváros felé hajt, és megpillantja a drága Newburgh Hotelből kilépő frakkos férfiak és szőrmebundás nők társaságában Robertát; ezt követően egy olcsó büfébe ülnek be, ahol egy kávé mellett rövid beszélgetésük (anyáikon kívül) ismét Maggie körül forog.

A *Recitativo* túldeterminált kontaktszövege tehát Maggie, aki Twyla és Roberta beszélgetéseinek tárgya, mondhatni, szöveg a szövegben. A konyhás Maggie-vel kapcsolatos emlékek és értelmezések (tehát Maggie mint szöveg) Twyla és Roberta életét megformáló *kontaktszónaként* működnek: a két nő közti kapcsolódás Maggie-n keresztül jön létre. Ennek szinte biblikus mélységére utalnak Twyla

¹⁷ Elizabeth Abel szerint a nők bőrszínét férjeikből lehet „levezetni”, mégpedig New York állam 1970–80-as évekbeli humán erőforrás-menedzsmentjének adatai alapján. Hacsak nem kötöttek vegyes házasságot (melyre semmi utalás nincs), Twyla fehér, mert a férje tűzoltó; Roberta fekete, mert IBM-főnök felesége. Akkoriban ugyanis tűzoltóként csak szakszervezeti tag dolgozhatott; mint ismeretes, New York állam tűzoltó szakszervezetei kizárólag fehér munkavállalók jelentkezését fogadták el. Ezzel szemben az IBM szervezetfejlesztési üzletpolitikája radikálisan nyitott az afroamerikai számítógépes szakemberek felé: kifejezett szándékuk volt, hogy az IBM helyi vezető posztjait fekete munkaerővel töltsék be (ABEL 1994, 476).

visszatérő álmai, melyek helyszíne az idilli, intézeti gyümölcsöskert a fura konyhás nővel, aki ott elesett, és ahol a nagylányokkal együtt a két kislány, Twyla és Roberta részese lett a közös bűnnek:¹⁸

Nem tudom, miért álmodtam olyan sokat azzal a kerttel. Jóformán semmi sem történt ott. Már úgy értem, hogy semmi különösebben fontos. Csak szólt a zene a nagylányok rádiójából, és táncoltak. Mi meg Robertával néztük őket. És Maggie egyszer elesett. Az a konyhás nő, akinek karikalába volt. És a nagylányok kinevették. Fel kellett volna segítenünk, tudom, de féltünk azoktól a rúzsos szájú, festett szemöldökű lányoktól. Maggie nem tudott beszélni. A gyerekek azt mondták, hogy kivágták a nyelvét, de szerintem egyszerűen csak így született: némának. Öreg volt, a bőre homokszínű, és a konyhán dolgozott. Nem tudom, hogy kedves volt-e. Csak arra emlékszem, hogy karikalába volt, és hogy ringott járás közben. Hajnaltól délután kettőig dolgozott, és amikor elhúzódott a munkája, nem végzett a mosogatással időben, és nem tudott negyed háromig szabadulni, átvágott a kerten, hogy le ne kesse a buszát, és ne kelljen várnia plusz egy órát. Olyan tisztára béna kis kalapot viselt, gyerekkalapot füleffentyűkkel, és alig volt magasabb nálunk. Az a kis kalap tényleg szörnyű volt. Még egy némán is hülyén nézett ki, nem elég, hogy egy szót sem szól, még úgy is öltözik, mint egy gyerek. De mi van akkor, ha valaki meg akarja ölni? Ezen el szoktam töprengeni. Vagy mi van, ha sírni akar? Tud vajon sírni? Persze, mondta Roberta. De csak könnyei vannak. Hang nélkül. Nem tud sikítani? Nem. Semmit. Hallani azért hall? Gondolom, igen. Akkor kiabáljunk neki, mondtam. És kiabáltunk. Hé, lüke nyanya! Hé, lüke nyanya! Nem fordult felénk. Karikalábú! Karikalábú! Semmi. Csak ment tovább ringva, lifegtek a lifegők a babakalapján. Azt hiszem, tévedtünk. Azt hiszem, hallott minket, csak nem akarta mutatni (56–57).

Maggie szubaltern másságát a neki tulajdonított fogyatékoság hozza létre a két lány (Twyla által felidézett) szövegében. Karikalában, kacsázó járásán túl nincs bizonyosság sem faji hovatartozásáról, sem elmeállapotáról, sem halló- vagy beszéd-szervi korlátozottságáról. Ám mivel „béna kalapot viselt”, magányos, kicsi és öreg volt (vagy annak látszott), továbbá alantas munkát végzett, Maggie-t megfosztották alanyi pozíciójának minden lehetőségétől. Az árvaházi kis- és nagylányok számára életbevágó volt, hogy süketnéma, karikalábú lüke nyanyaként bánjanak vele, aki még náluk is kiszolgáltatottabb. Twyla és Roberta történetében Maggie mint túldeterminált szöveg az elhanyagolt, hiányosnak tekintett vagy megromsolt, de egészségért és elismerésért sóvárgó megerőszkolt kislányok, sötétbarna bőrű árvák, rosszul táplált, csenevész gyerektetek *protézise*, aki konstruált idegenségével

¹⁸ Az angol *fall* nemcsak elesést, hanem bűnbeesést is jelent. Az elesés/bűnbeesés szakadatlan újraértelmezése (hogy is esett el Maggie, ki a hibás érte, felrúgták-e egyáltalán) az elbeszélés visszatérő, sokféle indázó motívuma.

segíti Twyla és Roberta érzelmileg egyre mélyebben átélt találkozásait és identitásformálódását. Maggie ebben az értelemben már több, mint afféle véglény avagy a másság végállapota; a bőrszínével is gyanúsnak tartott mosogatónő az átalakuló másság trópusaként szerepel a lányok életében. *Kirekesztett* idegenből (lúke nyanyából) *kisajátított* idegenné („Maggie az én táncoló anyám volt” [68]) válik, majd később, az elbeszélés végén, már *ismeretlen* idegenként lép elő.

Morrison szövege tehát Maggie-t először a védelmet nyújtó hatalmi téren túl, *kívülálló* idegenként képezi meg: az árvák módszeresen csúfolják, majd föl is rúgják őt.¹⁹ Előáll a fogyatékos, hiányos, széthullott, kontúrtales, sőt üres (értelmétől megfosztott), izolált (fogyatékosága által saját börtönébe zárt), vegetáló *fekete test*,²⁰ a legvégzetesebb alteritás. Konyhás Maggie azonban mint Twyla és Roberta beszélgetéseinek visszatérő tárgya olyan *kontaktzónaként* is megformálódik, mely a legkülönbözőbb tartalmak kereszteződését, összecsapását vagy éppen keveredését teszi lehetővé. Ennek szövegi bizonyítéka Twyla két késői felismerése Maggie személyén keresztül: a mindenki által megvetett Maggie valójában anyját (akit büntetni akart) és tulajdon, magára hagyott, didergő gyerekénjét (akit elnyomni akart) testesítette meg (68). Maggie, az instrumentalizált konyhai mosogatónő kulcsszerepet tölt be Twyla életében: segíti, hogy anyjához és önmagához fűződő viszonyára kritikusan reflektálhasson, és ezzel saját sorsának formálásában továbbléphessen.

Maggie azonban nem rögzül protézisként a Morrison-szövegben, hogy etikai felszólításként végül beteljesítse küldetését az „egészségesek” világában. A *Recitativo* nem ajándékozza meg egészséges/ép olvasóit a felismerés fordulatával járó önelégültséggel (igen, a fogyatékos, aki talán még néger is, ismerős, hiszen ember, mint én vagyok). Ehelyett Maggie – mint az elbeszélésnek immáron „kulcsszava” – olyan idegenség lehetőségét ajánlja fel, melyben megtestesülhet az *elismert idegen*, akinek elfogadása kizár minden egyértelműsítést.²¹ Ennek retorikai tere a

¹⁹ Lásd Giorgio Agamben *homo sacerjét*, a városhatáron túl űzött elítéltet, aki egyszerre elátkozott és szent; védelem és jog nélküli pusztá biológiai entitás, de mágikus jelentéssel is felruházott lény (AGAMBEN 1995).

²⁰ Roberta azzal vádolja Twylat egyik találkozásuk alkalmával, hogy ő rúgott bele Maggie-be, mert fekete volt, holott Twyla váltig állítja, hogy soha nem bántotta, továbbá sohasem tekintette a konyhás nőt négernek.

²¹ Howard Sklar a fogyatékos Maggie iránt érzett fokozódó szimpátiát teszi elemzése tárgyává; kiemeli, hogy Morrison szövege az olvasót arra készíti: sztereotípiáin túllépve, mélyebb együttérzéssel forduljon a korlátozottságokkal élők felé (SKLAR 2011). Warhol és Shuman viszont a két főszereplő fokozódó szegyenérzetére helyezi a hangsúlyt, az elbeszélésben megjelenő kimondhatatlanságok és megnevezhetetlenségek retorikai-narratív stratégiáját elemezve (WARHOL-SHUMAN 2018). Warhollal és Shumannal egyetértek: a *Recitativo* más utat jár be, mint a *mással* foglalkozó hagyományos fejlődéstörténetek, melyek az olvasót egy mély felismerés/epifánia segítségével, a másság elfogadásával mintegy *újraépítik*. Bár megalapozottnak látom mindhármuk interpretációját,

katakézis (félrejelölt meghatározhatatlan), amellyel konyhás Maggie mint alakzat túllép az elhanyagolt gyerekek és gondatlan (vagy éppen gondoskodni képtelen) anyák, a bőrszín-fetisizmus és a fogyatékoság tematikáján, ám egyben újra is keretezi azokat. Mindezt Morrison szövege az utolsó beszélgetés érzelmileg túlcsondult pillanatában, és egyben a novella végén a szöveg rejtélyes, *kitakaró csomópontján* keresztül jelzi:

Mondtam már? Hogy anyám soha nem hagyta abba a táncolást? Igen. Mondtad. Az anyém meg sohase gyógyult meg. Roberta felemelte a kezét az asztalról, és a tenyerébe temette az arcát. Amikor elvette a kezét, már igazán sírt. Ó, a francba, Twyla. A francba, a francba. Mi a fene történt Maggie-vel? (69).

Chopin és Morrison női szövege

Desirée és Maggie Chopin és Morrison elbeszélésének kulcsszavai: különbségeik ellenére mindketten a rejtélyes meghatározhatatlanság emblemikus megtestesítői. Bár cselekménygeneráló ágensek, egyiküknek sincs saját története: mindkettőjüket túldeterminálja, sőt elfojtja diegetikus környezetük (Desirée-t mint ültetvényes lányát, feleségét, anyját; Maggie-t mint nyomorékot). Női történetük ezért látszólag a kitaszíttottság története: idegenségüké a fekete rabszolgaság világában egyfelől, az egészségesek világában másfelől. A kirekesztettség női toposza bár sarkalatos, a *Desirée fia* és a *Recitativo* mégis a női jelenlét láttelepe: Kate Chopin és Toni Morrison elbeszélésének történetvilágát benépesítik a női szereplők és azok a női kapcsolatok, melyek a női világok erőtereire, női ágenciára, sőt a nők felforgató szerepére hívják fel a figyelmet. Ezért jut különösen fontos szerep mindkét szövegben az anya–lány kapcsolatnak (Madame Valmondé és Desirée); annak a gondoskodó, szeretetteljes és kölcsönösen elfogadó viszonynak,²² melynek hiánya felnőtt korig kísérthet (Twyla és Mary; Roberta és az anyja).

A családon belüli női kötelékek mellett szembetűnő a családon túli, és a férfiakhoz fűződő viszonyokat meghaladó női összefonódások rajzolata is. Morrisonnál Twyla és Roberta története valójában egy női barátság kalandos története, mely-

a Morrison-szöveg sokértelműsége miatt az én értelmezésem inkább egy másik, a levinasi *alteritás* irányába fordul, kiemelve a *Recitativo* szövegépítkezésében Maggie-t mint a szöveg kulcsszavát, aki a megkonstruált feketeség és testi/szellemi/gondoskodási fogyatékoságból kilépve az *elismert idegen* lehetőségét állítja elének. Lásd *Teljesség és végtelen* (LEVINAS 1999 [1961]). Az elbeszélés azonban, Roberta kérdésével a végén, magára hagyja az olvasót.

²² Emily Toth felhívja a figyelmet arra, hogy a Chopin-elbeszélésben hangsúlyos anya–lány kapcsolat Chopin és anyja közti életrajzi élményanyagra is visszavezethető: ahogy Desirée-t bajában Madame Valmondé, úgy Chopint is mindig visszavárta Eliza O’Flaherty (TOTH 1999, 145).

ben a férfiak (férjeik) csupán háttérszereplők; Chopinnél a férfiak értelemmeghatározó jelenléte látszólag vitathatatlan, ám a nyolcadvér Zandríne szerepe (levágja Desirée csecsemőjének „feketeségre” utaló körmét) mégis, mintha – a reprodukciós kiszolgáltatottság révén – hasonló sorsú nők szolidaritásának árnyalatnyi sejtése lenne. Idősebb Madame Aubigny viszont, akinek levele lerántja a leplet saját fiáról (és rajta keresztül az amerikai rabszolgaságról), kétségkívül a cselekmény női tartóoszlopa: a Chopin-szövegben kirajzolódó amerikai ültetvényes világ ellenében a költői igazságszolgáltatás nyomatékosan az ő női hangján szólal meg. Ennek akkor is súlya van, ha életében (az amerikai Délen) Madame Aubigny-nak némává, sőt láthatatlanná kellett válnia; síron túlról megszólaló anyai hangja – a szentimentális irodalmi hagyománynak megfelelően – messzehordó, sőt transzcendentális jelentőségű (CHERNIAVSKY 1995).

Elbeszélésének női alakjait Morrison fesztelenül és magától értetődően tartja a cselekmény középpontjában, még ha története kitaszítottakról, megalázottakról (árvaházi gyerekekről) és fogyatékos konyhás nőről is szól. Chopin – a hagyományokkal szakítva – társadalmi szerepüktől eltérően, a perifériáról a középpontba helyezi női szereplőit, hogy jelenlétüket története meghatározó elemévé tegye. A *Desirée fiában* a nőknek nem csupán száma, de jelentősége is szembeűnő. Bár elsősorban és döntően a férfiakhoz való viszonyukon keresztül határozhatók meg (feleségként és anyaként, mint a néhai Madame Aubigny, Desirée, Madame Valmondé; ágyasként és házi rabszolgaként, mint La Blanche, és Zandríne), valójában uralják a szöveget, és ezzel reflektorfénybe kerül az amerikai déli lineáris (fehér ági), patriarchális genealógia és a rabszolgatartó hatalmi topográfia sérülékenysége. A törvényesség fehér férfiak által ellenőrzött, lineáris genealógiája mellett ugyanis a genealógia „nélküli” (vagy eltitkolt származású) anyák és gyermekeik jelenléte Chopin elbeszélésében az eltitkolt vérségi kapcsolatok bonyolultan szerteágazó családi hálózatát tárja fel.²³ Ahogy Correna Catlett Merricks éleslátóan megállapítja: a női jelenlét dominanciája ily módon az ültetvényes társadalmat felforgató titkok megtestesüléseként, és a fehér rabszolgatartó férfierőszak, továbbá a tabusított vágy (a fekete női testbe való vágyott behatolás) leleplezéseként jelenik meg Chopin szövegében (MERRICKS 2015).²⁴

²³ Rejtélyes genealógiájú család történeteinek keresztül – Chopinhez hasonlóan – később William Faulkner is újraindítja az amerikai Dél, és ezzel együtt az USA alternatív történelmét.

²⁴ Az elbeszélésben kiemelt szerepet játszó anya–gyermek kapcsolatok, továbbá a négy anya és gyermekeinek összekapcsolódása kirajzolja a L'Abri ültetvény szétágazó női erőterét, amely Armand biztosnak hitt hatalmát aláássa. Ezek az anyák: Mme Valmondé, aki a gyanússá váló Desirée nevelőanyja; Desirée, aki megszüli kétséges genealógiájú gyermekét; La Blanche, aki Armand nyolcadvér ágyasa (és mesztic gyerekeinek anyja); végül idősebb Madame Aubigny, aki megszüli Armand-t, s akinél a családfa linearitása látványosan, Armand számára is kézzelfoghatóan, megszakad (helyesebben: szertesztét ágazik).

A *Desirée fia* című elbeszélés sajátos női irányultsággal, időtlennek tűnő, meszeszerű történettel reflektál egy letűnt világ „helyi színein” keresztül az amerikai ültetvényes rabszolgaságra. Chopin azonban a szöveg megírásával és gyors megjelentetésével, 1893-ban többet kívánt annál, mint hogy csupán mesterségbeli tudását a korszak népszerű irodalmi műfaján keresztül megcsillogtassa, és a rabszolgatartó férfiuralmat burkoltan elmarasztalja. Rövid, de sokjelentésű elbeszélésével hangot akart adni tiltakozásának, mely a vegyes házasságok ismételt betiltása ellen irányult a politikailag visszarendeződő amerikai Délen. A *Recitativo* 1983-ban, a fekete polgárjogi mozgalomból kisarjadó Fekete Művészeti Mozgalom női jelenlétét bemutató kötetben, a *Megerősítésben* jelent meg; Audre Lorde, Maya Angelou, Lucille Clifton, Toni Cade Bambara és más, ismert afroamerikai író és aktivista társaságában Toni Morrison novellája a női tapasztalati világ sajátos kolorizmusát képviselte. A *Recitativo*ban a hagyományos (fehér) nőiséghez és nőiességhez kapcsolható intézményeken túl az öreg, torz testű, süketnéma (talán) színes bőrű Maggie-n keresztül egy fekete és egy fehér lány összefonódó történetét, s ezzel a másság elismerésének új amerikai krónikáját formálta meg. Chopin és Morrison szövegmintázatainak átfedései a faj, nem és társadalmi osztály hatalmi dinamikájának keresztmetszetében megjelenő intertextuális rajzolatát nyújtják, rejtélyes kérdésüket immáron a mai olvasóhoz is intézve: „mi a fene történt Desirée-vel és Maggie-vel?”

Bibliográfia

- ABEL, Elizabeth (1994), Black Writing, White Reading. Race and the Politics of Feminist Interpretation, *Critical Inquiry*, (1993) 19/3, 470–498.
- AGAMBEN, Giorgio (1998), *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, transl. Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford, Stanford University Press.
- ARMIENTO, Amy Branam (2015), „A quick conception of all that this accusation meant for her”. *The Legal Climate at the Time of „Desirée’s Baby”*, in Heather OSTMAN–Kate O’DONOGHUE (ed.), *Kate Chopin in Context. New Approaches*, New York, Palgrave Macmillan, 47–64.
- BENNETT, Juda (2001), Toni Morrison and the Burden of the Passing Narrative, *African American Review*, 2001/ 2, 205–217.
- BERKI Márton (2015), A térbeliség trialektikája, *Tér és Társadalom*, 2015/2.
- BOLLOBÁS Enikő (2005), *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris, 2005.
- CHOPIN, Kate (2014 [1893]), *Desirée fia*, ford. ROZSNYAI Katalin, *Ezredvég*, 2014/1. http://ezredveg.vasaros.com/html/2014_01_02/140102.html, letöltés ideje: 2017.02.19.
- CHOPIN, Kate (1894), *Bayou Folk*, Boston, Houghton Mifflin.
- CHOPIN, Kate (2011 [1899]), *Ébredés, (The Awakening)*, ford. ANTONI Rita, Szeged, Lazi.
- CHERNIAVSKY, Eva (1995), *That Pale Mother Rising. Sentimental Discourses and the Imitation of Motherhood in 19th C. America*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.

- DE MAN, Paul (1971), *Criticism and Crisis*, in *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 3–19.
- EASTHOPE, Anthony (1985), *The Problem of Polysemy and Identity in the Literary Text*, *British Journal of Aesthetics*, 1985/4, 326–339.
- FOWARD, Susan (2000), *Mérgező szülők. Hogyan szabaduljunk meg fájdalmas örökségüktől és nyerjük vissza életünket*, ford. Kövi György, Budapest, Háttér.
- GIBERT, Teresa (2004), Textual, Contextual and Critical Surprises in „Desirée’s Baby”, *Connotations*, 2004/2005/1–3.
- HOLLAND, Norman (1975), *5 Readers Reading*, New Haven, Yale University Press.
- KATECHOPIN.ORG, <https://www.katechopin.org/desirees-baby/>, letöltés ideje: 2019.02.15.
- KOLOSKI, Bernard (2008), *The Awakening. The First 100 Years* in Janet BEER (ed.), *The Cambridge Companion to Kate Chopin*, Cambridge–New York, etc., Cambridge University Press.
- LEFEVRE, Henri (1974), *The Production of Space*, transl. Donald NICKOLSON-SMITH, Oxford, Blackwell.
- LEVINAS, Emmanuel (1999), *Teljesség és végtelen*, ford. TARNAY László, Pécs, Jelenkor.
- MERRICKS, Correna Catlett (2015), „I’m So Happy; It Frightens Me”. *Female Genealogy in the Fiction of Kate Chopin and Pauline Hopkins*, in Heather OSTMAN–Kate O’DONOGHUE (ed.), *Kate Chopin in Context. New Approaches*, New York, Palgrave Macmillan, 144–158.
- MORRISON, Toni (2012 [1983]), *Recitativo*, ford. M. NAGY Miklós, *PoLiSz*, 2012/ jún., 55–69, http://docplayer.hu/3961091-Toni-morrison-usa-recitativo-novella-m-nagy-miklos-forditasa-55.html#show_full_text, letöltés ideje: 2017.03.01.
- MORRISON, Toni (1984), *Rootedness. The Ancestor as Foundation*, in Mari EVANS (ed.), *Black Women Writers (1950–1980)*, New York, Anchor, 339–45.
- MORRISON, Toni (1990 [1988]), *Unspeakable Things Unspoken. The Afro-American Presence in American Literature*, in Harold BLOOM (ed.), *Toni Morrison*, Philadelphia, Chelsea House, 201–230.
- MORRISON, Toni (2017), The Color Fetish in *The New Yorker*, 2017/September 14. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-color-fetish> letöltés ideje: 2019.01.30.
- NABOKOV, Vladimir (1962), *Pale Fire*, New York, G. P. Putnam’s Sons.
- PEEL, Ellen (1990), Semiotic Subversion in „Desirée’s Baby”, *American Literature*, 1990/2, 223–237.
- PEGUES, Dagmar (2010), Fear and Desire. Regional Aesthetics and Colonial Desire in Kate Chopin’s Portrayals of the Tragic Mulatta Stereotype, *The Southern Literary Journal*, 2010/1, 1–22.
- QUINN, Arthur Hobson (1936), *American Fiction. An Historical and Critical Survey*, New York: Appleton-Century, in *KateChopin.org* <https://www.katechopin.org/desirees-baby/#scholar>, letöltés ideje: 2019.02.15.
- RAMSEY, William (2007), An End of Southern History. The Down-Home Quests of Toni Morrison and Colson Whitehead, *African American Literature*, 2007/4, 769–785.

- SKLAR, Howard (2011), „What the Hell Happened to Maggie?” Stereotype, Sympathy, and Disability in Toni Morrison’s „Recitatif”, *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, 2011/2, 137–154.
- SOJA, Edward (1996), *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Spaces*, Oxford, Blackwell.
- SOLLORS, Werner (1997), *Neither Black Nor White Yet Both. Thematic Explorations of Interracial Literature*, New York–Oxford, Oxford University Press.
- STANLEY, Sandra Kumamoto (2011), Maggie in Toni Morrison’s „Recitatif”. The Africanist Presence and Disability Studies, in *Toni Morrison. New Directions, MELUS*, 2011/2, 71–88.
- TOTH, Emily (1981), Kate Chopin and Literary Convention. „Desirée’s Baby”, *Southern Studies*, (1981) 20/2, 201–208.
- TOTH, Emily (1999), *Unveiling Kate Chopin*, Jackson, University Press of Mississippi.
- WARHOL, Robyn – SHUMAN, Amy (2018), The unspeakable, the unnarratable, and the repudiation of epiphany in „Recitatif”. A collaboration between linguistic and literary feminist narratologies, *Textual Practice*, 2018/6, 1007–1025.

*

Ez a tanulmány nem jöhetett volna létre a CEU (Central European University, Budapest) infrastruktúrája, könyvtárának szellemi forrásai nélkül.

GAÁL-SZABÓ PÉTER

Interkulturális dinamika Zora Neale Hurston fekete kulturális tereiben

Zora Neale Hurston igen sokszínű irodalmi és antropológiai munkájával az afroamerikai irodalmi panteon kiemelkedő alakjai közé írta be magát. Franz Boas tanítványaként a Mély-Dél, Haiti és Jamaica fekete közösségeit kutatva antropológiai munkássága olyan művekben kulminálódott, mint a *Mules and Men* [Öszvérek és emberek] (1935),¹ *Tell My Horse* [Mondd a lovamnak!] (1938), egy kötetbe szerkesztett esszéi, *The Sanctified Church* [A megszentelt egyház] (1981), vagy a népmese gyűjtemény, *Every Tongue Got to Confess. Negro Folk-tales from the Gulf States* [Minden nyelv vallja meg. Fekete népmesék az öbölállamokból] (2001). A fekete rurális kultúra gazdagságát mutatja be valamennyi. Kutatásai és jelentős írásai jórészt az 1920-as és 30-as évekhez kötődnek, és bár neve az 1950-es évekre feledésbe merült, Alice Walker feltáró tevékenységének köszönhetően a fekete irodalmi kánon ikonikus alakjává vált.

Hurston fikcionált tereinek hátterében a kutatásai alapjául is szolgáló floridai szülőváros, Eatonville áll. Ezek a terek éppoly diverzek és szerteágazóak, mint az antropológiai munkákban élénk táruló fekete közösségek: kibontakoznak bennük a csoporton belüli jellemző közösségi és interperszonális feszültségek; másrészt jelen van a fehér és fekete népesség közötti faji ellentétek dinamikája. Az olykor statikusnak tűnő hurstoni világ így valójában az interkulturális diverzitás tárháza, melyben a kulturális térnek sajátos lendületet kölcsönöz az írói kollázstechnika. Utóbbi pedig egyaránt táplálkozik az 1920-as évekbeli Harlemi Reneszánsz modernizmusából és az antropológiai terepmunkából, illetve a gyűjtés során meg tapasztalt fekete kultúra mélystruktúráiból. Írói stratégiája olyan intra- és interkulturális szinergizmust hoz létre, amely – kulturális filozófiával átítatva – mindig megteremti, illetve újratelemi a sajátosan fekete kulturális teret.

Bár sokan szeretik kisajátítani Hurstont korai fekete feminizmusáért, modernista íróként vagy a faji küzdelem egyik élharcosaként, irodalmi alkotásai sokkal inkább az afroamerikai kultúra integrált, holisztikus megközelítésére valla-

¹ A dolgozatban előforduló összes fordítás a szerző munkája.

nak; olyan kultúráéra, melyet átítat a boasi kulturális relativizmus eszméje.² Ezzel együtt tagadhatatlanul a fekete női hang az, amely a fekete kultúrán belülről fogalmaz meg problémákat, értelmezi azokat, illetve vizionál megoldásokat, úgy a gender problematikára, mint a faji binaritásra – ily módon az interperszonális, intrakulturális és interkulturális ütközésekre.

A fehér *The World Tomorrow* magazinban 1928-ban publikált *How It Feels To Be Colored Me* [Hogy érzem magam a színes bőrömben] című esszéje híven tükrözi a Boas-tanítvány kulturális antropológiai nézeteit,³ de jól tételezi a Jim Crow Amerikában felnövő fekete szubjektum önértelmezését és válaszát az elnyomó társadalmi diskurzusokra. Ebben az írásban szembehelyezkedik a kortárs fekete írókra és kritikusokra jellemző társadalomkritikával, mely a fekete szubjektumot kizárólag az elnyomó amerikai társadalom áldozatának tekinti, mintegy a rabszolgaság produktumának. A „négerség zokogó iskolája”-ként aposztrófált jelenséghez a következőképpen viszonyul:

De én nem vagyok tragikusan színes. Nincs a lelkemben felgyülemlett nagy szomorúság és nem búvik meg a szemem mögött. Egyáltalán nem bánom. Nem tartozom a négerség zokogó iskolájához, akik úgy tartják, hogy a természet csúnyán elbánt velük, és akiknek az érzései semmi másról sem szólnak. Még az életemet olyannyira jellemző zűrzavaros csetepatékban is azt láttam, hogy a világ az erőseknek áll a több-kevesebb pigmentációtól függetlenül. Nem, én nem hullatok könnyeket a viláგért – túlon túl el vagyok foglalva az osztrigabontó késem fenésével (1979, 153).

Fontos megjegyezni, hogy az ekkorra már 37 éves Hurston éppen befejezte egyetemi tanulmányait, és jelentős szponzori támogatás birtokában antropológiai kutatásokba kezdett, illetve már az esszé megjelenését megelőző évben is interjúkat készített a *Middle Passage* [középső út] utolsó ismert túlélőjével. A posztumusz kötet 2018-ban látott napvilágot *Barracoon. The Story of the Last „Black Cargo”* [Barracoon. Az utolsó „fekete szállítmány” története] címmel.⁴ A korai kutatá-

² A kulturális relativizmus eszméjét Franz Boas a tudományos rasszizmust megkérdőjelezve (Boas 1940, 9) dolgozta ki, azt felismerve, hogy a kultúrák közötti különbségek nem írhatók le evolúciós folyamatok eredményeképpen (1938, 184), etnocentrikus módon – egy kultúra értékrendszerét alapul véve (Stocking 1966, 879). Ezt az egyénre vonatkoztatva is igaznak találja: „A különbség a fejlődés valamely periódusában nem mindig jelöli azt, hogy a lemaradt egyén öröklött struktúrája alsóbbrendű másokéhoz képest” (Boas 1938, 9). A különbségek éppen ezért nem veleszületettek, hanem véletlenszerűek (8), és nem választhatók el egy kultúra társadalmi és gazdasági aspektusaitól (1940, 3).

³ Hurston 1928-ban végzett a Columbia Egyetemhez tartozó Barnard Főiskolán, ahol Boas óráit is hallgatta (Boyd 2003, 114).

⁴ Hurston ugyan publikálta az anyag egy részét *Cudjo's Own Story of the Last African Slaver* [Cudjo története az utolsó afrikai rabszolgaszállító hajón] című 1927-ben megjelent írásában, de a ké-

sok így egyértelműen hozzájárultak kultúrakonceptiójának alakításához, hiszen már a *Barracoomban* megintertjűvölt Cudjo Kossola Lewis által megfogalmazott afrikai (amerikai) identitás is mutatja: Hurston jól ismerte az afroamerikai közösségen belüli interkulturális kapcsolatrendszeret: „Mi afrikai városnak hívjuk a falunkat. Ezt azért tesszük, mert vissza akarunk menni afrikai földre, és látjuk, hogy nem tudunk. Ezért megcsináljuk itt Afrikát, ahonnan elhoztak bennünket. Gumpa azt mondja, »Az enyémekek eladtak és a tieitek [...] megvettek minket«. Itt vagyunk és maradnunk kell” (2018, 70–71). Az idézetből láthatóan Kossola identitása nem csupán a fehérekkel ellentéteztet, hanem a fekete közösségen belül is különálló, és velük szemben megalkotott. Egyrészt abból a traumából fakadóan, hogy – mint mondja – a saját népe adta el rabszolgának; másrészt azért, mert elhurcolt afrikaiként identitása elsősorban afrikai és nem afroamerikai. Elevenen él benne Afrika emléke, és arra is képes, hogy afrikai identitását újragenerálja Amerikában, az afrikai teret az amerikaiban. Amerikai önazonossága tehát nem az önfeladáson alapul („mi a vízen túlról valók vagyunk” [2018, 69]), hanem az amerikai kulturális térben megvalósuló akkomodációs stratégia révén, önmegtartáson. Ez utóbbi gyermekeinél is alkalmazott névválasztási politikájában is jól tetten érhető: Kossola (afrikai név) Lewis (euro–amerikai név).

Robert Hemenway, Hurston első jelentős életrajzírója szerint az írás „igen drámai, szemifiktionált narratíva, melyet a populáris olvasónak szánt”, és csupán „[Lewis] élményeinek Hurston által való fantáziadús újraalkotása” (1980, 100–101). A *Barracoombon* átütő önértelmezés, mely az egy év múlva kiadott kiáltványban visszaköszön, mégis figyelemre méltó. A kiáltványában lehetőséget lát a faji felemelkedésre („a rabszolgaság volt az ár, melyet a civilizációért fizettem” [1979, 153]), és ezt a boasi kultúrpolitika reálpolitikaként való alkalmazásával képzelel el: „Nincsenek külön érzelmeim azt illetően, hogy amerikai állampolgár vagyok és színes bőrű. Én csupán a Nagy Lélek töredéke vagyok, amely korlátok között hullámzik. Az én országom jó vagy rossz” (1979, 155). A helyteremtés során teljes melléhelyezés fogalmazódik meg, mely – bár *biomitografikus*⁵ *elemeket sem nélkülöz* (WALL 1995, 30) – nem faji kategóriák szerint történik, illetve elkerüli a faji különbségek összerosását is: „Bizonyos alkalmakkor nincsen fajom, én én vagyok. [...] A kozmikus Zora tűnik elő. Nem tartozom sem fajhoz, sem korhoz. Az örök nő vagyok, gyöngysorral a nyakában” (1979, 155). A faji alapon történő kategorizálás a Jim Crow társadalmi rend sajátja. Hurston ezzel szembe helyezkedve némi öniróniával jegyzi meg: „Olykor érzem, hogy diszkriminálnak, de ez nem dühít fel. Egyszerűen csak meglep. Hogyan foszthatja meg magát va-

sőbbi, teljes szöveg nem került kiadásra. A kézirat a Howard Egyetem gyűjteményében volt hozzáférhető (HEMENWAY 1980, 103).

⁵ Cheryl A. Wall a terminust Audre Lorde-tól kölcsönzi, aki biomitográfiának nevezi életrajzi könyvét, melynek „álmok/mítoszok/történelmek adnak formát” (LORDE 1982, v).

laki a társaságom okozta örömtől? Nem fogom fel” (1979, 155). A faji diskurzust defokuszálva, elsősorban női énjét helyezi előtérbe, és a fekete kultúrába való beágyazottságot, amelynek – a Cudjo Lewis-élmény nyomán – élő afrikai gyökerei vannak. Megannyi gyöngyszem. A kettősség más afroamerikai gondolkodónál is megjelenik, ám sokszor jellemzően inkább negatív előjellel, a nemi és faji elnyomatottság kifejezéseként (lásd Barbara Johnson tetrapoláris struktúráját [1986, 169]). Hurston kozmikus énje (az ő korabeli szóhasználatával) a „primitív” és a civilizált én modernista összeboronálása, a radikális önzonosság manifesztója; kultúrpolitikája pedig „az önsajnálát könnyei nélküli” (HURSTON 1944, 603) akkommodatív stratégia.

Az interkulturális amerikai térben megvalósuló eljárásban vagy – modernista diskurzus szerinti fogalmazásban: – a kollázstechnikában mégsem mutatkozik meg Hurston térteremtésének mélyszerkezete, amennyiben ez a technika csupán az elemek egymás mellé rendelésére figyel. Ahogy Rachel Farebrother fogalmaz, Hurston „afrikai, afroamerikai és európai szegmenseket kollázsol”, melynek során „az olvasót specifikus kulturális formákba meríti meg, hogy az *belülről* kezdje értékelni az afroamerikai kultúra kollázsszerű változatosságát” (2009, 130). Az olvasó meghívása arra, hogy részt vevő megfigyelő legyen, valóban felnyitja előtte a fekete kultúra megértésének lehetőségét, hiszen, ahogyan Edwin Ardener rámutat, a távoli helyek elvesztik szingularitásukat a kívülálló tekintetere jellemző textualizáció miatt (2012, 527), mert a kialakult értelmezések nem fednek fel „többet, mint az azt alkotó egyének komplexitásának kevéske töredékét” (2007, 103). Másrészt nem jelenik meg mindebben a hurstoni afrikai gyökerű, mégis az amerikai társadalmon belüli eszköztár afroamerikai válaszaival szolgáló írói stratégia, mely az „afrikai rabszolgautódok szinkretikus világlátásának és az Amerikában átélt élményeknek a terméke” (JOHN 2010, 166). Bár Farebrother jogosan figyel fel arra, hogy Hurston „kulturális fluiditást regisztrál” (2009, 124), ugyanakkor az elemzésében bemutatott kollázstechnika nem szükségszerűen írja felül a binaritást (vagy inkább multipllicitást); sőt, mintha inkább helybenhagyná a kettősséget. A kollázs új egészként való értelmezésének igényét Thomas P. Brockelman is megfogalmazza, aki szerint „a kollázs a távolság egyfajta rövidzárlatát eredményezi”, amely ugyanakkor „játékos és ironikus” és „több diskurzus interszekcióját reprezentálja” (2001, 1–2).

A hurstoni kollázstechnika felülírja a bináris szembenállást, ugyanakkor a különbségeket jelölő elemek nem vesznek el kontúrjukat, és kapcsolatuk konfliktusos marad. A kollázsban rejlő kettősséget elméleti szinten alátámasztja a μ -Csoport⁶ 1978-as kiáltványa is, amellyel kapcsolatban Gregory L. Ulmer kiemeli: az elemek szakítanak a diskurzus linearitásával, és ez kettős olvasáshoz vezet – az originá-

⁶ A csoport az 1970-es években hat nyelvész és szemióta tömörülését jelentette, akik a Liege-i Egyetemen a strukturalizmus égisze alatt retorikával foglalkoztak (Meyer 2017, 72).

lis szövegre utaló töredékekhez, melyek az új egészbe is illeszkednek (1983, 88). A hurstoni kollázstechnika lényege itt nyer értelmet: az egyes elemek sohasem olvadnak össze úgy az interkulturális helyeken, hogy elveszítsék originális tereikre utaló referencialitásukat.

Kiválóan szemlélteti a hurstoni felfogást a *Their Eyes Were Watching God* [A szemükkel Istent látták] című, 1937-ben publikált regényében a mocsár („muck”) helye. Az Everglades mocsárvidékének metaforicitásában⁷ Hurston egyfelől szembehelyezkedik a fekete urbánus modernizmussal, másrészt egy harmadik térben képzelet el a mocsár népeinek együttélését, mintegy „valószínűtlenül édeszerű” (RAMSEY 1994, 46) állapotban: „Vagonokban jöttek a messzi Georgiából és teherautó számra érkeztek keletről, nyugatról, északról és délről. Kötöttségek nélküli állandó utazók és a tragacsaikban családjaikkal és kutyáikkal utazó fáradt férfiak” (HURSTON 2004, 155). A kulturálisan, illetve etnikailag/fajlag diverz tömeg permanens migrálói számára az Everglades mocsárvilága olvasztótégelynek tűnik, ahol történelemnélküliségben, az amerikai társadalmi tér peremén új identitások formálódnak. Az átmenetiség, a különböző kulturális csoportok egymás mellé helyezettsége sajátos heterotópiát alkot, amelybe természetesen simul bele az „arra járó szeminelok csapata” (180), és ahol a bahamai munkások (a „Saws”) „fokozatosan vonódnak be az amerikai tömegbe” (180). Sok tekintetben úgy tűnik, hogy valóban jogos Janie, a női protagonista megjegyzése, melyet az erős osztálytudattal átítatott Mrs. Turnerrel szemben fogalmaz meg a „muck” közösségét védve: „Mi kevert nép vagyunk, és mindannyiunknak van fekete és sárga rokonunk is” (165). A mellérendelés azonban nem eredményezi a fekete közösség, illetve a „muck” közösségének olyan módon való összeolvadását, hogy azok elveszítenék belső heterogenitásukat. Ez Mrs. Turner szavaiból is kitűnik: „Mindig régi néger dalokat énekelnek! Mindig a majmot játsszák a fehérek előtt!” (165). A két mondatban két jelentős állítást fogalmaz meg: egyrészt a mocsár interkulturális tere semmiképpen nem jelenti a fekete tradíciók hátrahagyását, ahogyan azt sem, hogy – transzkulturációs⁸ folyamatok révén – a fekete én feloldódik a mocsár terében, hiszen a „rég” jelző a Mély-Dél kulturális bölcsőjét idézi. Másfelől, olyan afroamerikai kommunikációs stratégia ez, melyben a fehérekkel való szembehelyezkedés ha-

⁷ Hurston ezen a helyen egyben az 1928-ban végigsöprő Okeechobee hurrikán pusztítását is elbeszéli, amely irodalmi trauma-feldolgozása is a témának, mintegy toposzt teremtve az afroamerikai irodalomban. Vö. Jasmyn Ward *Salvage the Bones* [Mentsd meg a csontokat!] (2011) című regényével.

⁸ Wolfgang Welsch a folyamatot egymáson átszűrődő kulturális elemek összekapcsolódásaként értelmezi (1999, 199), amelynek eredményeképpen kulturális hibridek (1999, 198) jönnek létre. A kultúra ezen „többszörösen összefonódó és inkluzív” (1999, 200) értelmezése a kulturális összekapcsolhatóság és átváltoztathatóság elvein nyugszik (1999, 200), amelyek egyszerre hordozzák a kozmopolita lét és a helyi kötődés lehetőségét (1999, 205).

gyománys politikája nyilvánul meg. Ez utóbbi feltételezi a fehér jelenlétet a mocsárvidéken is, és egyben állandó keretként befolyásolja a fekete identitáspolitika formálódását. Két, az afroamerikai közösséget alapjaiban meghatározó, egymással szorosan összefonódó originális diskurzus van tehát kézzelfoghatóan jelen ebben az interkulturális térben.

Más kulturális csoportok originális identitás-szegmensei is megtalálhatók itt. A szeminol indiánok markáns, mégsem periferizált különállása rajzolódik ki egy alkalommal, amikor minden más kulturális csoportot megelőzve a közelgő hurrikán elől felkerekednek, mert „a sás virágzását figyelve jóval idő előtt misztikusan megérez[ték] a viharok közeledtét” (NEELY 2014, 25). Ahogyan a regénybeli szeminolok fogalmaznak: „Magaslatra megyünk. Virágzik a sás. Hurrikán közeleg” (181). Előtérbe kerül egy pillanatra a helyhez való szimbiotikus kötődésük – az a diskurzus, amely elkülöníti őket a migráló tömegetől, és az elkülönülést csak fokozza társadalmi rendjük plasztikus narrációja („A férfiak elől vonultak és a terhet cipelő, közönyös nők, mint szamarak, követték őket” [180]); úgyszintén az indiánokról alkotott fekete által sztereotípiá („Az indiánok semmiről sem tudnak sokat, az igazat megvallva. Egyébként még mindig övéké lenne ez az ország” [182]). Ezzel együtt természetesen kapcsolódnak a mocsárvidék kulturális textúrájához, ahol az ott élőkkel békés együttélésben osztoznak az Everglades nyújtotta gazdagságon (153).

A bahamai munkások viszont az idők folyamán mintha egyre inkább keverednének a kontinentális feketékkel: „Felhagytak a táncaikra vigyázó rejtőzködéssel, amikor rájöttek, hogy amerikai barátaik nem nevettek ki őket, mint ahogy attól tartottak. Az amerikaiak közül sokan megtanultak ugrani, és ugyanúgy szerették, mint a »Saw«-k” (180). Az asszimilációs folyamatra utaló szövegrész kezdeti szembenállást, illetve a mocsárvidék populációján belüli hierarchiát sejtet, hiszen a rituáléikat gyakorolni vágyó bahamaiak elrejtőztek az amerikaiként észlelt feketék tekintete elől (163, 180). Ugyanakkor a földrajzi terminusra átfordított és a fehér megosztó „színpolitikához” hasonló jelenség (az amerikai feketék ugyanis gúnyosan kinevették bahamai társaikat [163]) segíti őket annak a magukkal hozott és megőrzött kulturális örökségnek a megtartásában, melyet „a bahamai dobosok finom, de ellenállhatatlan ritmusa” (163) és a tűztáncaik (181) tárnak elénk a könyvben.

Másik oldalról viszont, Hurston kollázsalkotása eleve mindig fekete, tehát a kollázs elemei a hurstoni diskurzív játékoság révén a fekete kulturális kozmoszt erősítve, azt megjelenítve épülnek be a tereibe. Így interkulturalitása mindig fekete meghatározottságú. Sőt, a kettősség eleve fekete taktika, amely a fekete kozmológiával átítatott gyakorlati kultúraírással ér fel. A feljebb említett kettősolvasás lehetősége Hurston esetében afroamerikai kulturális energiát sejtet, mely igencsak hasonlatos a Houston Baker által megfogalmazott blues performancia energiáihoz és a Henry Louis Gates, Jr. által hangsúlyozott afroamerikai trikszter ener-

giákhöz is.⁹ Ily módon a hurstoni kollázstechnika egyben afroamerikai kulturális/antropológiai elem. Kultúratudományi szempontból leginkább a Lévi-Strauss féle brikolázssal hozható összefüggésbe, hiszen a brikoláznál „mindig a korábbi célok azok, melyeket segítségül hívnak ahhoz, hogy az eszközök szerepét játsszák el: a jelölt változik át jelölővé és fordítva” (LÉVI-STRAUSS 1962, 31).

Hurston önértelmezése, amely a már említett „Hogy érzem magam a színes bőrömben” című esszéjében előtérbe kerül, alátámasztja ezt a megközelítést:

De mindent összevetve úgy érzem magam, mint egy mindenfélével megtömött barna zsák, melyet a falnak támasztottak. A falnak, más zsákokkal együtt, fehérrel, vörössel és sárgával. Ha kiborítod a tartalmát, felbecsülhetetlen és értéktelen kis dolgok összevisszaságát találod. A legfinomabb gyémántot, egy üres orsót, törött üvegdarabokat, zsinórdarabokat, egy régen elporladt ajtó kulcsát, egy rozsdás kés pengéjét, olyan útra félretett öreg cipőt, amely sohasem volt és nem lesz, olyan súlyok alatt meghajlott szöveget, amelyek nem szögnek valók, egy vagy két száraz virágot, melyek egy kicsit még mindig illatosak. Kezedben a barna zsák. Előtted a földön az összevisszaság, melyet tartalmazott – nagyon hasonló a zsákokban lévő összevisszasághoz. Ha ki lehetne őket egyetlen csomóba borítani, vissza lehetne tölteni a zsákokat, anélkül hogy a tartalmuk nagyon megváltozna. Egy kis színes üveg, több vagy kevesebb, nem jelentene gondot. Talán ez az, ahogy a Nagy Zsáktöltő eredetileg megtöltötte őket – ki tudja? (1979, 155).

Az azonos elemeket tartalmazó különböző halmazok között látszólag nincs különbség Hurston okosan pozicionált emancipációs filozófiájában, amely egyértelműen Boas relativizmusát tükrözi: „Óvakodnunk kell az olyan következtetéstől, hogy az európai típustól való eltérés az alsóbbrendűség szinonimája” (1908, 15). Azonban a kevéske színes üveg mégis jelentékeny különbséget hordoz éppen a lévi-straussi elmélet mentén. Az ömlesztett anyag sajátos színezete itt a lényeg, és Lévi-Strauss alapján kijelenthető, hogy a művész „az emberi élet szemétdombjából formálja a szépet és a hasznosat” (SELZ 1975, 161). A művész egyénisége, jelen esetben az afroamerikai szubjektivitása az, ami, az „antropológia kémlelő

⁹ Baker számára a blues performancia olyan dekonstruktív tevékenység (1984, 151), mellyel az afroamerikai szubjektum elkerüli a fehér társadalmi térben megvalósuló fixáltságot. „Fluid, nomád, átmeneti” (1984, 202) származására támaszkodva „koncentrált földalatti szingularitást” (1984, 152) teremt, amely állandó változást és mozgást eredményez. A fixáltság negációjaként Baker a kereszteződés jelét használja, mely Gatesnél chiasmusként jelenik meg (1988, 172). Ez Gates számára az afrikai trikszterekhez hasonlóan olyan dinamikus és hibrid tulajdonságot (1988, xxv) azonosít, amely „a tudat megszülető és összeolvadó pillanatát” (1988, xxv–xxvi) állandó ismétlődésében ragadja meg és a nyelvhasználatban (és más performatív tevékenységben) kettős játéknak (1988, xxiv), illetve kéthangúságnak (1988, xxv) enged teret.

üvegéhez” (HURSTON 1978, 1) hasonlóan, betekintést enged Hurston világába. A kémlelő üveg azonban mégiscsak csatornázza azt, ahogyan az elemek elrendezését észleljük. Ilyen értelemben nyer jelentőséget Farebrother megjegyzése Hurston interkulturális értelmezéséről: „az olvasók nem elkülönített szemlélők, hanem részt vevő megfigyelők, akiket bevezetnek egy bizonyos kultúra mintáiba” (2009, 126).

Így az olykor statikusnak, idealizáltnak és pasztorálisnak titulált hurstoni világ¹⁰ valójában velejéig fekete, amelyben Hurston „egyszerű következő lépésként vizionálizálhatta a folklór és irodalom sajátos kreatív összeolvadását a [...] »néger önkifejezés« mindig fejlődő genealógiájában” (COTERA 2008, 86). Tehát a hurstoni világ, a „muck” leírása alapján, épp hogy egy dinamikusan változó, a különféle kulturális performanciákon keresztül amőboidnak mondható kulturális térnek bizonyul. Látszólag minden fixitást nélkülöz ez a tér, amelynek a hurstoni narrációban bizonyos csomópontok adnak mégis struktúrát. A mocsár lebujai („jook”) például olyan informális, „a társadalmi interakció és szórakozás szekuláris intézményei” (HAZZARD-GORDON 1990, 76), amelyek a társadalmi tér periferiáján konstituálódnak, illetve ahol a blueselőadók és maga a blues képesek a „muck” diverz népét összekötni:

A lebuajok egész éjszaka zengtek és harsogtak. A zongorák három emberöltőt éltek meg egyben. A blues ott helyben született és szólalt meg. Tánc, verekedés, éneklés, sírás, nevetés, nyelés és vesztés minden órában. Egész nap pénzért dolgoztak, egész éjszaka szerelemért harcoltak. A gazdag fekete föld a testekhez tapadt és a bőrt hangyaként rágta (155).

A bakeri blues performancia jelentősége, csoportkohéziós eszközként, előtérbe kerül a „jook” terében. A talpfakészítő táborokhoz vagy a különböző rejtkehelyekhez hasonlóan, Hurston más műveiben a lebuajok olyan autentikus helyeknek bizonyulnak, ahol az interkulturális kapcsolatok fekete előjellel olvasandók. Centrális szerepük van a fikcionált térben, ennél fogva irányítják a „muck” értelmezését úgy a regényben leírt közösség, mint az olvasó számára. Nem véletlen a narrációban a két metafora: a „színes bőrű város”, melyet a fehéreknek kilenc óráig el kell hagyni (174) és a fentebb idézett „fekete föld”. Előbbiben a fehérekkel szembeni önazonosság fogalmazódik meg; utóbbi a fekete közösség belső kohéziójának kifejeződése.

¹⁰Richard Wright például hevesen támadja Hurstont, azzal vádolva, hogy minsztrél technikát reprodukál, amely a fehérek szórakoztatását szolgálja: „A karakterei inga módjára leng örökké azon a biztonságos és szűk pályán, amelyen Amerika szereti, hogy a feketék éljenek: nevetés és sírás közepe” (1990, 251).

Tea Cake, Janie harmadik férje, blues bárdként maga is ilyen „jook”-ot hoz létre, amely szintén a blues és a történetmondás egyik központjává válik: „Tea Cake háza mágnes volt, a »meló« felhatalmazás nélküli központja. Az, ahogy az ajtóban ülve a gitárján játszott, megállította az embereket, és arra készítette őket, hogy hallgassák, és talán, hogy csalódást okozzanak a lebujnak arra az estére” (155). Tea Cake és a hozzá csatlakozó Janie korábban Eatonville afroamerikaiak lakta városának abban a fekete társadalmi terében találkoztak, amely sok tekintetben a fehér társadalmi tér reprodukciójának tekinthető, és ahol a kapcsolatukat rosszaló tekintetek áldozatai voltak. Itt viszont a korábbi közösségtől eltávolodva egy liminális, de nagyon is fekete térbe merítkeznek bele. Ez a mozgás önmagában olyan kulturális tevékenység, mely a „muck” interkulturális terének fekete túlde-termináltságát biztosítja, hiszen az egyén a közösségtől való eltávolodásának és visszatérésének motívuma (a hurrikán után, illetve Tea Cake halála után Janie visszatér Eatonville-be, ahol már saját jogán meséli el a történetét [KING 2008, 69]) a „call-and-response” technikáját idézi – egy valójában centripetális, a közösséget erősítő blues cselekedetet.

Összességben a fekete kultúra olyan felfogását proponálja Hurston, amely semmiképpen sem értelmezhető reduktív módon a faji diskurzus bináris, illetve opozicionális leképezéseként: „csupán a töredékes »kivételessel« és a »furcsával« nem lehetséges a négerek igazi életének megjelenítése Amerikában” (1994, 121). Így, amikor sokan csupán egyfajta maszkot használó stratégiaként értelmezik Hurston kulturális terének dinamikáját¹¹ (bár kétségkívül ez is Hurston sajátja¹²), nem vesznek tudomást a fekete kultúra már említett energiáiról, illetve a Hurston korabeli modernista scenáriókról, amelyeknek sok esetben akár már posztmodern vetületei is fellelhetők (lásd WALKER 1998).

Hurston több ízben magyarázza, hogy az interkulturalitás faji binaritású meghatározása meghaladott és ezzel a kollázsértelmezés kereteit is kijelöli. Az 1943-ban publikált *The „Pet Negro” System* [A „kegyelt néger” rendszer] című cikkében antropológiai pontossággal ír „az érzelmek és kölcsönös függőségek hálójáról], melyet generációk és a generációkon keresztüli együttélés és természetes össze-

¹¹ Hurston maszkhasználatát Gwendolyn Mikell úgy értelmezi, hogy „Hurston a fekete embereket és főképpen a fekete nőket úgy látta, mint akik a rasszizmus és diszkrimináció súlya alatt küzdenek, és azért nevetnek, hogy ne sírjanak” (1999, 59).

¹² Hurston a *Mules and Men* írásában „tollágy-ellenállásként” (1978, 4) aposztrofálja a taktikát; segítségével „az afroamerikaiak átváltoztatják a minsztrél maszkot kulturális performanciává, mely egyszerre visel magán nyelvi, művészi és politikai jegyeket” (Hill 1996, xxiii). Maga Hurston képi-esen a következőképpen fogalmazza ezt meg: „Az elmélet a taktikánk mögött: »A fehér ember mindig más dolgába próbálja beleütni az orrát. Rendben van, elhelyezek neki valamit az elmém ajtaja elé, hogy hadd játsszon velem, hadd nézegesse. Olvashatja az írásomat, de a gondolataim olvasására biztosan képtelen. A kezébe adom ezt a játékot, ő pedig megragadja és elmegy. Én viszont előadom a mondandóm és eléneklem a dalom»” (1978, 3).

hangolódás szöttek” (1943, 594). Valójában olyan interdependenciát vázol, amely a transzkulturáció folyamatának inkább ad utat, mintsem hogy a fekete szubjektumot dichotómiák és binaritások hálójában veszni hagyná. Ez ugyanakkor nem jelenti sohasem az Amerikában megtapasztalt átható rasszizmus tagadását, hiszen ugyanebben az írásában markánsan utal a bővebb társadalmi közegben megjelenő faji ideológiára és annak a fekete–fehér interperszonális kapcsolatokra vetett árnyékára: „A néger, aki szereti a fehér barátját, félénk ahhoz, hogy azt bevallja, mert retteg a »fehérek niggere« címktől. A fehér ember elővigyázatos, nehogy túl sok melegséget mutasson fekete barátai iránt, attól való félelmében, hogy »niggerimádónak« hívják” (1943, 599). Az idézet egyértelmű viselkedési elvárásokra enged következtetni, amelyek megsértése társadalmi szankciókat vált ki.

A Hurston-idézet ugyanakkor arra is enged következtetni, hogy magát a fekete kultúrát is többszörösen beágyazott diskurzusok összességének tekinti a szerző, melyet belső heterogenitás jellemez. Ily módon az interkulturális mindig egyben intrakulturális is Hurston számára. Túl azon tehát, hogy, amint azt Farebrother is sejteti, a szöveg eleve interkulturálissá válik az olvasó meghívásával, illetve a folyamatos fekete–fehér interakciókkal (akkor is, ha a fehér diskurzus állandó parergonalitása vagy szatellit entitások révén van csak jelen), a fekete közösség heterogenitásának bemutatásával intrakulturális diverzitás teljesíti ki a képet.

Álljon itt két példa a már említett regényből. A Hurston-esszéekben több utalás történik a földrajzi-társadalmi eltérésekből fakadó különbségekre; és ezek lehetnek Észak–Dél vagy város–vidék vonatkozásúak. A fehér és más csoportok ábrázolásában alkalmazott, fentebb leírt fekete térteremtő kollázstechnika a fekete közösség értékelésében, illetve fikcióban történő újraírásukban is érvényesül. Janie második férje, Joe Starks jól szemlélteti a vidék és a város elkülönülését. Ő „egész életében fehér embereknek dolgozott”, Georgiából érkezik a floridai Eatonville-be, hogy „nagyban vásároljon” (HURSTON 2004, 33). Az öltözködésében is fehér értékeket megjelenítő, vállalkozói szemlélettel megáldott afroamerikai Starks élesen kilóg a Mély-Dél fekete közegéből:

Városiasodott, stílusosan öltözött férfi volt, aki szögben beállított kalapjában nem illett erre a vidékre. A kabátja át volt vetve a karján, de nem volt rá szüksége, hogy a ruháit hangsúlyozza. A selyem ingujjtartója kellően kápráztató volt a világ számára. Füttyörészett, az arcát törölte, és úgy sétált, mint aki tudja, merre megy. Fókabarna volt, de úgy viselkedett Janie-vel, mint Mr. Washburn vagy olyasvalaki (32).

Bár az eatonville-i közösség eleinte szembehelyezkedik a sok tekintetben fehér rabszolgatartót utánzó Starksszal, végül meghajol előtte. Egyedül Janie az, aki képes az idők folyamán ellenállást kifejteni vele szemben. Ő megtöri a „szervezett uralmat” (McGOWAN 2009, 56), de a múltat semmiképpen sem törli ki. Starks halálát követően, majd az evergladesi mocsárvidékről a „nagy fehér házba”

(HURSTON 2004, 157) visszatérve már így fogalmaz: „Így ismét itthon vagyok, és elégedett, hogy itt vagyok. Elmentem a horizontig és vissza, és most itt ülhetek a házamban és összehasonlíthatom a dolgokat. Ez a ház nem olyan üres, mint amilyen volt [...]” (225). Nem lerombolja vagy elhagyja elnyomatásának színhelyét, hanem a fekete közösség szívében újfajta, a kulturális filozófiát kifejező hatalmi központtá alakítja azt, amelynek tágabb keretében értelmezi újra a közösséget önmagát.

A fekete közösség belső heterogenitását jól példázza Mrs. Turner esete szintén ebben a regényben, aki ugyan a „muck” demokratikus, multikulturális közegében él, mégis, színpolitikájával („Világosabbá kellene tennünk a fajt” [165]) sajátos osztálytudatot alakít ki, és elkülönül a közösségén belül. A többiek állandó viccelődésének tárgyaként jól illusztrálja, hogy, mint arra Hurston önéletrajzában is rámutat, a fekete közösség különféle háttérű tagjainak gyakran „útajában áll az osztály és a kultúra” (1969, 224). Annak ellenére azonban, hogy egy mesterségesen generált verekedésben, mely állítólagosan az ő védelmében indul, szétverik a vendégek az éttermét, nem kerül ki a fekete közösségből. Ez főleg a férjén látható, aki egy sarokban pipázva szemléli az eseményt: megértve és mintegy nyugtázva a nép ítéletét a felesége felett, disszimulatív (maszkolt) választ ad, az asszony inaktivitását magyarázva. Nem különbözik ettől a verekedésben részt vevők viselkedése, akik szintén maszkolt módon kérik később Mrs. Turner bocsánatát. Amit Karla Kaplan a fehérekkel szemben „a társadalmi egyenlőtlenség által szükségessé tett megtévesztés[nek]” (KAPLAN 2002, 21) nevez, itt az afroamerikai közösségen belül válik taktikává, ám úgy, hogy a kereteket itt sem rombolja le, csak újrakertezi a történéseket.

Hurston mind a két említett példában erőteljes kritikával illeti Starksot, és Mrs. Turnert egyaránt; nem zárja ki viszont őket a fikcionált térből. Sokkal inkább azt látatja, hogy hozzátartoznak az afroamerikai közösség textúrájához. Még akkor is, ha szóhoz jutnak, és ezáltal kerülnek igazán a helyükre. A fekete történetmondó Janie az, afféle fekete kulturális prófétai minőségében („a [lámpás] fénye olyan volt, mintha egy napszikra az arcát tűzben mosná” [259; vö. 2. Móz. 34: 32-35]), aki azzá a kohéziós elemmé válik, amely a széttartó elemeket is képes az egyszerű interkulturális mellérendelésből integrált egésszé inkorporálni.

Hurston interkulturális érdeklődése a fekete kultúra melletti elkötelezettségből fakad, amely miatt valamennyi művére jogosan értelmezhető Deborah G. Plant állítása: „a déli feketék és fehérek közötti komplex társadalmi dinamika szentbeszéd[ei]” ezek (1995, 96). Helyei valójában mindig eleve interkulturálisak a tágabb amerikai társadalmi térbe való beágyazódásuk miatt, és ez korántsem állandóan pozitív előjelű Hurstonnál sem. Szépirodalmi munkáiból és elméletírásából is kiviláglik azonban, hogy „hitt a fekete kifejezés és tradíciók szépségében és a fekete élet pszichológiai teljességében” (WASHINGTON 1986, 138). Mary Helen Washington is utal arra, hogy ez nem jelenti a fekete, fehér és más kulturális ele-

mek összemosását, sem pedig azok erőltetett egymás mellé rendelését; inkább a belső feszültségekkel teli kulturális dinamikát megőrző hurstoni kollázstechnika akkomodációs kultúrapolitikáját. Antropológiai munkája csak megerősítette látásmódját, hiszen híres volt arról, hogy szeretett elmerülni a fekete kultúra sűrűjében, és nem csak távolról fürkészte a témáját. A dolgoknak ez „belülről alkotott képe” szükségeltetik a „közösség kulcsainak felkutatásá[hoz]” (HURSTON 1943, 600). Ez az, amire olvasói figyelmét felhívja.

Bibliográfia

- ARDENER, Edwin (2007), *Some Outstanding Problems in the Analysis of Events*, in Edwin ARDENER – Malcolm Kenneth CHAPMAN (eds.), *The Voice of Prophecy. And Other Essays*, New York–Oxford, Berghahn, 86–104.
- ARDENER, Edwin (2012), „Remote areas”. Some Theoretical Considerations, *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2012/1, 519–533.
- BAKER, Houston A., Jr. (1984), *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, Chicago, University of Chicago Press.
- BOYD, Valerie (2003), *Wrapped in Rainbows. The Life of Zora Neale Hurston*, New York, Scribner.
- BROCKELMAN, Thomas P. (2001), *The Frame and the Mirror. On Collage and the Postmodern*, Evanston, Northwestern University Press.
- BOAS, Franz (1908), *Anthropology*, New York, Columbia University Press.
- BOAS, Franz (1938), *The Mind of Primitive Man*, New York, Macmillan.
- BOAS, Franz (1940), *Race, Language, and Culture*, New York, Macmillan.
- COTERA, María Eugenia (2008), *Native Speakers. Ella Deloria, Zora Neale Hurston, Jovita González, and the Poetics of Culture*, Austin, TX, University of Texas Press.
- FAREBROTHER, Rachel (2009), *The Collage Aesthetic in the Harlem Renaissance*, Farnham, Surrey, Ashgate.
- GATES, Henry Louis, Jr. (1988), *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press.
- HAZZARD-GORDON, Katrina (1990), *Jookin'. The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Philadelphia, Temple University Press.
- HEMENWAY, Robert E. (1980), *Zora Neale Hurston. A Literary Biography*, Urbana, University of Illinois Press.
- HILL, Lynda Marion (1996), *Social Rituals and the Verbal Art of Zora Neale Hurston*, Washington, Howard University Press.
- HURSTON, Zora Neale (1927), Cudjo's Own Story of the Last African Slaver, *The Journal of Negro History*, 1927/4, 648–663.
- HURSTON, Zora Neale (1943), The “Pet Negro” System, *The American Mercury*, 56, 593–600.
- HURSTON, Zora Neale (1944), Negroes Without Self-Pity, *American Mercury*, 1944/57, 601–603.

- HURSTON, Zora Neale (1969), *Dust Tracks on a Road*. New York, Arno Press.
- HURSTON, Zora Neale (1978), *Mules and Men*, Bloomington, Indiana University Press.
- HURSTON, Zora Neale (1979), *How It Feels to Be Colored Me*, in Alice WALKER (ed.), *I love myself when i am laughing ... and then again when i am looking mean and impressive*, New York, The Feminist Press, 152–156.
- HURSTON, Zora Neale (1981), *The Sanctified Church. The Folklore Writings of Zora Neale Hurston*, Berkeley, Turtle Island.
- HURSTON, Zora Neale (1990), *Tell My Horse*, New York, Harper.
- HURSTON, Zora Neale (1994), *What White Publishers Won't Print*, in Angeline MITCHELL (ed.), *Within the Circle. An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Durham–London, Duke University Press, 117–121.
- HURSTON, Zora Neale (2001), *Every Tongue Got to Confess. Negro Folk-tales from the Gulf States*, New York, Harper Collins.
- HURSTON, Zora Neale (2004), *Their Eyes Were Watching God*, New York, PerfectBound–HarperCollins.
- HURSTON, Zora Neale (2018), *Barracoon. The Story of the Last „Black Cargo”*, London, Harper Collins.
- JOHN, Catherine A. (2010), „*That Man in the Gutter Is the God-Maker*”. *Zora Neale Hurston's Philosophy of Culture*, in Deborah G. Plant (ed.), „*The Inside Light*”. *New Critical Essays on Zora Neale Hurston*, Santa Barbara, Praeger, 165–179.
- JOHNSON, Barbara (1986), *Metaphor, Metonymy and Voice*, in Harold BLOOM (ed.), *Their Eyes Were Watching God, Zora Neale Hurston. Zora Neale Hurston*, New York, Chelsea, 157–173. (Modern Critical Views).
- KAPLAN, Karla (2002), *Introduction*, in Karla Kaplan (ed.), *Zora Neale Hurston. A Life in Letters*. New York, Doubleday, 11–32.
- KING, Sigrid (2008), Naming and Power in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*, in Harold BLOOM (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations. Their Eyes Were Watching God*, New Edition, New York, Bloom's Literary Criticism, 57–70.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962), *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon.
- LORDE, Audre (1982), *Zami. A New Spelling of My Name*, Berkeley, Crossing.
- MCGOWAN, Todd (2009), *Liberation and Domination, Bloom's Guides. Their Eyes Were Watching God*, New York, Bloom's Literary Criticism, 51–61.
- MEYER, Michel (2017), *What is Rhetoric?*, Oxford, Oxford University Press.
- MIKELL, Gwendolyn (1999), *Feminism and Black Culture in the Ethnography of Zora Neale Hurston*, in Ira E. HARRISON – Faye V. HARRISON (eds.), *African-American Pioneers in Anthropology*, Urbana–Chicago, University of Illinois Press, 51–69.
- NEELY, Wayne (2014), *The Great Okeechobee Hurricane of 1928. The Story of the Second Deadliest Hurricane in American History and the Deadliest Hurricane in Bahamian History*, Bloomington, IN, iUniverse (sic!).
- PLANT, Deborah G. (1995), *Every Tub Must Sit on Its Own Bottom. The Philosophy and Politics of Zora Neale Hurston*, Urbana, University of Illinois Press.
- RAMSEY, William M. (1994), The Compelling Ambivalence of Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*, *The Southern Literary Journal*, 1994/1, 36–50.

- SELZ, Dorothy B. (1975), Structuralism for the Non-Specialist. A Glossary and a Bibliography, *College English*, 1975/2, 160–166.
- STOCKING, George W. (1966), Franz Boas and the Culture Concept in Historical Perspective, *American Anthropologist*, 1966/68, 867–882.
- ULMER, Gregory L. (1983), *The Object of Post-Criticism*, in Hal FOSTER (ed.), *The Anti-Aesthetic Essays On Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 83–110.
- WALL, Cheryl A. (1995), *Women of the Harlem Renaissance*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- WARD, Jasmyn (2011), *Salvage the Bones*, New York, Bloomsbury.
- WASHINGTON, Mary Helen (1986), *A Woman Half in Shadow*, in Harold BLOOM (ed.), *Zora Neale Hurston*, New York, Chelsea, 123–139.
- WALKER, Pierre A. (1998), Zora Neale Hurston and the Post-Modern Self in Dust Tracks on a Road, *African American Review*, 1998/3, 387–399.
- WELSCH, Wolfgang (1999), *Transculturality—the Puzzling Form of Cultures Today*, in Mike FEATHERSTONE – Scott LASH (eds.), *Spaces of Culture. City, Nation, World*, London, Sage, 194–213.
- WRIGHT, Richard (1990), *Between Laughter and Tears*, in Michel FABRE (ed.), *Richard Wright. Books and Writers*, Jackson, University Press of Mississippi, 250–251.

FEDERMAYER ÉVA

A hitelesség újraolvasása a kortárs (afro)amerikai irodalomban

Danzy Senna posztsoul regénye, a *New People* (2017)

A globális hitelválságok, hamis hírek, „tényeken túli demokráciák” és az identitás-cunamik korában időszerűnek látszik újrakeretezni a hitelesség (autenticitás) kérdéskörét, különös tekintettel annak kortárs amerikai jelenségeire az (afro)amerikai *posztsoul* irodalomban.¹ Témám társadalompolitikai kontextusa a történelmi fordulatot hozó fekete polgárjogi mozgalmak utáni „posztraciális” (*post-racial*) korszak, melyben Amerika látszólag úgy törli el a faji/etnikai kategóriák jelentőségét egy magasabb szintű demokrácia ígéretével, hogy közben a rasszal/etnikummal való önmeghatározások eddig soha nem látott sokaságát állítja elő.² Ennek megfelelően az afroamerikai irodalom (és irodalomtudomány) kontextusában világosan észrevehető az újraértelmező és felszámoló törekvések sokasága. Egyfelől látványos a korszak újraracializáló témáira való radikális reflektálás: az írók újrakeretezik a tradicionálisan afroamerikainak/feketének tekintett műfajokat, vagy átírják az öröklött és hagyományos afroamerikai/fekete témákat. Másfelől – már-már önképpromboló módon – korábban sérthetetlennek tartott hiteket zúznak össze.

¹ Charles Taylor, Alessandro Ferrara és mások szerint a nyugati gondolkodás 18. századi változása az autonóm és ágenciával rendelkező individuum tételezésével a hitelesség korát készítette elő. A másik másságának elismerése (*recognition*) e hitelességnek egyik pillére (STANFORD 2014). Mindebből az is következik, hogy a kommunikációs ipar fakenews-gyártása is valójában a hitelesség tételezésére épül, csupán egy „igazibb igazság” érdekében. Ennek irodalmi megnyilvánulását vizsgálom többek közt Danzy Sennával foglalkozó fejezetemben. A posztsoul kifejtésével az első fejezetben foglalkozom. A megszokott „afroamerikai” megnevezés zárójeles írásmódját, az „(afro)amerikai”-t a posztsoul nemzedékre utalva használok, jelezve ezzel megváltozott viszonyulásukat a fekete kulturális nacionalizmushoz.

² A kortárs USA társadalmában „világosan körülrajzolható mintázata van a multirassz (*multiracial*) kötődéseknek, amelyek élesen megkülönböztethetők a monorassz (*monoracial*) választásoktól” (MASUOKA 2017, 13).

Ez utóbbi jeles példája Kenneth Warren *What Was African American Literature* (2011) című provokatív, új irodalomtörténete, mely – mint a címében használt múlt idő is jelzi – az afroamerikai irodalmat a múlt kultúrtörténetének lezárt korszakaként taglalja.³ Állítása szerint:

az afroamerikai irodalom olyan posztmancipációs jelenség volt, melynek koherenciáját a Jim Crow szegregáció társadalma határozta meg,⁴ ez utóbbi kezdetét pedig a nemzetnek a [polgárháborút követő] Rekonstrukcióból való kihátrálása jelezte. [...] Az afroamerikai irodalom a Jim Crow faji elnyomás és kizsákmányolás módszeres kikényszerítését és folyamatos fenntartását visszautasító ellenállás kontextusában formálódott. Azzal érvelek tehát, hogy a Jim Crow törvények hatályon kívül helyezését követően az afroamerikai irodalom, bár olykor csak alig észrevehetően, erodálódott (WARREN 2011, 1–2).⁵

A Warren által tapasztalt paradigmaváltást igazolja a korábban „afroamerikai” megnevezéssel megjelenő, ám az 1990-es évektől *multirassz*/többfajú (*multiracial*) vagy *kevertfajú* (*mixed race*) tematikával megjelenő kötetek sokasága, melynek első jelentős képviselője a Naomi Zack szerkesztésében megjelent tanulmánygyűjtemény (*American Mixed Race. The Culture of Microdiversity* [1995]).⁶ Gene Andrew Jarrett irodalmi antológiája pedig kifejezetten az afroamerikai irodalom (gyakran „faji irodalomnak”-nak nevezett) „rassztalanítását” célozza meg. Címével is rasszon túlit és alternatívot ígérve (*African American Literature Beyond Race. An Alternative Reader* [2006]), a kötetben szereplő afroamerikai szerzők novellái és regényrészletei (Francis Harperről, Jean Toomerrel át Toni Morrisonig) kerülnek a (könnyen azonosítha-

³ Warren érvelése megfontolandó, de tanulmányomban tiszteletben tartom az afroamerikai irodalomnak a szegregációt megelőző időszakot is magában foglaló folyamatosságának irodalompolitikai elvét.

⁴ Az eredetileg 19. századi fekete maszkos minstrelszínház-karakter, Jim Crow az amerikai szegregációs törvények emblematisztikus megjelenítője az amerikai kultúrában.

⁵ Az idézet minden esetben a szerző fordítása.

⁶ Lásd a magyar „faj” szó használatáról *A négerség és az amerikai irodalom* (VIRÁGOS 1975, 10–12); továbbá a kultúrák lefordíthatóságának nehézségeiről *Jim Crow örökösei: Mítosz és sztereotípiák az amerikai társadalmi tudatban és kultúrában* (VIRÁGOS–VARRÓ 2002, 338–340). A két kötet egyike sem foglalkozik a kortárs posztszegregációs USA irodalmával és kultúrájával, így értelemszerűen a legújabb, „faj”-jal kapcsolatos kifejezéseket sem alkalmazza. Híján a posztsoulról megjelent magyar tanulmányoknak, nyelvhasználati irányelvként az amerikai gyakorlatot követem: kerülöm azoknak az angol szavaknak magyar megfelelőit, melyeket a mai amerikai szerzők is kerülnek az angolban (kivéve, ha azok posztszegregációt megelőző szövegekre utalnak: például mulatt, kevert, félvér, negyedvér, nyolcadvér, mesztic, néger); a „néger” helyett „feketé”-t vagy „afroamerikai”-t írok; a legújabban alkotott szavakat, mint például *multiracial* és *mixed-race* (vagy *mixed race*) idegen hangzásukat megőrizve, tükörfordításban használom („multirassz” és „kevertfajú”).

tó) faji témákat, hogy ezzel is figyelmeztessenek a faji hitelesség korábban túl szűk keresztmetszetű reprezentációs politikájára (JARRETT 2006, 1–3).

Mindezek alapján úgy tűnik, a kortárs afroamerikai posztsoul korszak gyökereitől rendezi át a faji tematikát, mely korábban a faji elnyomás különféle szintjeire és formáira összpontosított.

A fekete amerikai polgárjogi mozgalmakat követő, úgynevezett „posztszegregációs” (*post-segregation*) korszak új nemzedéke ugyanis szakít a racialis hitelességre épülő identitáskonstrukcióval, bár elődeit nem tagadja meg. Tanulmányom első részében a posztsoul korszakot veszem szemügyre, főképpen a posztsoul esztétikát kanonizálni szándékozó afroamerikai folyóirat, az *African American Review* 2007-ben megjelent, posztsoul esztétikának szentelt tematikus különszáma alapján; második részében az újabb nemzedék – több irodalmi kitüntetéssel büszkélkedő – képviselőjével, a fekete indentitású, „kevertfajú” íróővel, Danzy Sennával foglalkozom, és *New People* (2017) című művét elemzem a posztsoul kontextusában. Írásom érvelését a faji hitelesség és identitás vezérmotívuma köré építem.

I. A posztsoul mint a kortárs (afro)amerikai kifejezési kultúra értelmezési kategóriája

A posztszegregációs Amerika társadalmát átrajzoló, faji kisebbségeket kulturális önreprezentációjuk jogával is felhatalmazó politikai intézkedések kétségkívül a fekete amerikaiak életére voltak a legnagyobb befolyással. Ennek egyik kézzelfogható bizonyítéka a fekete polgárjogi mozgalom kezdetétől (1954) nagyjából az 1970-es évek végéig tartó időszak, melyben megszületett a sajátos jelentéssel és jelentőséggel felruházott fekete amerikai (másképpen afroamerikai) kultúra fogalma és kánonja, továbbá e kultúra gyakorlata és intézményrendszere (az oktatási rendszerben, egyetemeken, ösztöndíjprogramokban, könyvtárakban, folyóiratokban, rádió- és tévéállomásokon, a filmiparban és a szórakoztató zeneiparban). A multikulturális Amerika térképét radikálisan átrajzoló fekete/afroamerikai kultúrát ebben az értelmezési keretben a Fekete Hatalom (*Black Power*) ideológiája nyomán áthatotta az afrikai eredetű sorsközösség eszméje, melynek megtestesülése a homogénnek tételezett „fekete nép” volt. Az egyébként történelmileg sokféle eredetű, társadalmi helyzetű és iskolázottságú, ám az amerikai rabszolgaság, továbbá a szegregáció borszínnel definiált, faji jellegű kirekesztő intézményei és gyakorlatai miatt hasonló tapasztalati világgal rendelkező „színes bőrű” lakosság számára a Fekete Kultúra öntudatot, tartást, közösségi élményt jelentett, továbbá történelmi jelenlétet biztosított.⁷

⁷Lásd a fekete amerikai kultúrában ünnepelt *Kwanzaa*t, amelyet az afrocentrikus Maulena Karinga professzor és társai alakítottak ki és honosítottak meg az USA-ban. A keresztény karácsonyi

Az 1980-as években induló művész- és írónemzedék azonban szűkösnek érezte maga körül a kulturális teret; a szülők identitásstruktúráját meghatározó elnyomás rendszere számukra már nem vagy egészen másként létezett. Jean-Michel Basquiat graffitijeivel (1970-es évek), Spike Lee filmjeivel (kezdve a korszakváltó *She's Gotta Have It*tel [1986]), vagy a fekete városi élet szinte minden területére kiterjedő hiphop kultúrával olyan paradigmaváltás kezdődött, melyet először Greg Tate (*Cult-Nats Meet Freaky-Deke. The Return of the Black Aesthetic* [1986]) és Trey Ellis (*New Black Aesthetic* [1989]) regisztrált, majd őket követte Nelson George 1992-es tanulmánykötete (*Buppies, B-boys, Baps and Bohos. Notes on Post-Soul Black Culture*),⁸ mely először használta az ifjú nemzedék megnevezésére a *post-soul* kifejezést.⁹ A festészetben David Nichols írása vetette fel legkorábban az új fekete festészet esztétikájának megjelenését (*Painting It Black. African American Artists, In Search of a New Aesthetic* [1989]), Terry McMillan pedig az ifjabb nemzedék irodalmát antológiába rendezve (*Breaking Ice* [1990]), szerkesztői bevezetőjében nyers egyszerűséggel így nyilatkozott: „szabadok vagyunk úgy írni, ahogy nekünk éppen tetszik, részben elődeinknek köszönhetően, és mert az élet körülöttünk megváltozott” (id. ASHE 2007, 610). A paradigmaváltást jelző megszólalások kronológiájában fontos hely jut még a regényíró Paul Beatty humoros látéletének (*What set you from, fool?* [1992]) és Lisa Jones (a polgárjogi idők ünnevelt fekete író-ideológusa, Le Roi Jones/Amiri Baraka lánya) 1994-es, a korszakváltást diagnosztizáló kötetének is (*Bulletproof Diva. Tales of Race, Sex and Hair*). Bár nem volt összhang az új kifejezési kultúra megítélését illetően (Nelson George például jóval visszafogottabbnak és szkeptikusabbnak mutatkozott Tate és Ellis esszéinek lelkendező hangvételéhez képest), mindannyian megegyeztek abban, hogy az

ünnepi időszakkal nagyjából megegyező időben, a hét napon át tartó „pánafrikai” ünnep rítusainak leírását tartalmazza Dorothy Winbush RILEY *The Complete Kwanzaa. Celebrating Our Cultural Harvest* című kötete (RILEY 2002).

⁸ Az összes, általam hivatkozott posztsoullal kapcsolatos szerzőt és címet az *African American Review* posztsoul számának szerkesztőjétől és tanulmányírójától, ASHE-től veszem, aki a korszak jelentős publikációira támaszkodva összeállította az irányzat kronológiáját (ASHE 2007, 609–615).

⁹ A *post-soul* kifejezésben szereplő *soul* (lélek) egyrészt utal az 1950-es években a *Rhythm & Blues*, továbbá a gospel hagyományából kialakult, jellegzetesen fekete vokális zenei műfajra, mely a szenvedő és szenvedélyes *lélek* (*soul*) zenéje (például Aretha Franklin). Másrészt arra a sorsközösségre, melynek jelentőségére először W. E. B. Du Bois 1903-ban mutatott rá a *The Souls of Black Folk* című esszékötetében. A „soul” ebben az értelmezésben a fekete amerikaiak tapasztalati közösségében megformálódó lelki diszpozíciót, érzelmi hitelességet jelenti, mely a személyes belső világot megtestesítve, kontúrozott faji identitás alakját ölti. Kivetülése pedig az afrikai és fehér amerikai elemekre épülő sajátosan töredékes, mégis kitapintható (fekete amerikai) népi hagyomány, melynek jelentőségére először a Harlemi Reneszánsz értelmisége, élükön W. E. B. Du Boisszal és Elaine Locke-kal, hívta fel a figyelmet. A polgárjogi mozgalmak korának Fekete Esztétikája (*Black Aesthetics*) tovább értelmezte, majd afrocentrikus tartalmakkal gazdagította, ám ugyanakkor esszencializálta a „soul”-t.

1980-as évekkel elinduló posztintegrációs (vagy posztszegregációs, posztraciálisnak is nevezett) korszak szakítást jelentett az előzővel, az alkotói módszerek, látásmódok és művészi víziók szinte átláthatatlan bőségét eredményezve.

Ahogy Bertram Ashe, a posztsoul esztétikájával foglalkozó első nagy, összegző tanulmánygyűjtemény szerkesztője, a neves afroamerikai folyóirat (*African American Review* 2007. évi téli számának) bevezető tanulmányában kifejti, a posztsoul esztétika meghatározásában történeti és tematikai szempontok játszanak közre: 1. a posztsoul generációba tartozó művész gyermek volt, vagy meg sem született a polgárjogi mozgalom idején; 2. a posztsoul alkotó a feketeség fogalmát és megélési formáit sokkal tágabb keretben értelmezi, mint az előző, polgárjogi nemzedék, akit bár elismer, kénytelen vitázni vele; 3. a „posztsoul esztétika” kifejezés inkább attitűdöt, mint előírás-gyűjteményt jelöl: bármilyen megközelítés és téma elfogadását, melyre a fekete alkotó képzelőerejének szüksége lehet. Mindebből az is következik, hogy a „fekete művészet” kifejezésnek sem ideológiai, sem történelmi értelemben nincs korlátozó dimenziója (sőt kívánatos, hogy ne is legyen): a posztsoul művész (aki lehet, hogy azt is visszautasítja, hogy feketének hívják) büszkén vállalja: „sokféle és előre megjósolhatatlan alkotásra képes”.¹⁰ Gondolatmenetének egyik fordulópontján Ashe így összegez:

Ezek a művészek és szövegek nyugtalanságot hoznak a feketeség értelmezésébe, zaklatják a feketeséget; felrázzák, megtapogatják, ismerkednek vele, tüzetes vizsgálatnak vetik alá, s mindezt másként teszik, mint korábban és szükségszerűen tették azok, akik a politikai szabadságért folyó küzdelemmel voltak elfoglalva, vagy azzal, hogy megkíséreljenek megalapozni és fenntartani egyfajta koherens fekete identitást. Mégis, nézetem szerint pontosan ez a posztsoul írókat jellemző „feketeség-zaklatás” az, amely végső soron a szélesebb fekete rétegek számára is sokat ígérő haszonnal jár (ASHE 2007, 614).

Paul C. Taylor a filozófus szemszögéből vizsgálja a posztsoul szakirodalmának beszédmódját és főbb téziseit. Így esik pillantása a csaknem szinonimaként alkalmazott *post-black* és *post-soul* megnevezésekre szakújságírók és elméletírók képzőművészeti, popkulturális és irodalmi vonatkozású publikációiban. Mint megállapítja, ezek a terminusok legalább háromféle szöveggörnyezetben fordulnak elő. Vonatkozhatnak pusztán korszakhatárra; az előző korszak esztétikájával és ideológiájával való szembeszegülésre; továbbá szkepticizmusra, gyanakvásra minden

¹⁰ Az (afro)amerikai alkotóval szemben támasztott korábbi elvárások elutasítása mellett jelentős fordulat az afroamerikai kultúrában korábban sajátos egyoldalúsággal értelmezett amerikai Délnek mint a feketeség „otthonának” megkérdőjelezése, illetve a Dél sokféle megközelítése is. Erről lásd az *African American Review*-nak ugyanebben a számában William RAMSEY tanulmányát: *An End of Southern History* (RAMSEY 2007).

kategóriával szemben. Maga a „fekete” megnevezés is félreérthető, hiszen használata az intézményes nyelvben és a köznyelvben egyaránt kusza. Keveredik benne a fekete régies-rasszista és multikulturális jelentése: a feketét egyszerre használják faji és etnikai értelemben. A tízévenként megrendezett amerikai népszámlálás kérdőíve, például, a feketét továbbra is faji (bár nem biológiai értelemben vett) kategóriaként azonosítja;¹¹ teszi ezt annak ellenére, hogy a 2000. évi népszámlálás alkalmával már bevezették a saját identitásválasztást, továbbá a több fajjal való önazonosítás lehetőségét is.¹² A „fekete” megnevezést másfelől használják „afroamerikai” értelemben is. Ekkor a fekete/afroamerikai egy sajátos kultúrához, nyelvhasználathoz való szoros és szívesen vállalt kapcsolódást jelent, melyben a fekete az etnikai felismerhetőségre és önazonosságra utal. A „fekete(ség)” meghatározása ugyanakkor több, lazán értelmezett, helytől, időtől, és nézőponttól is függ. Alapja lehet: 1. az adott (amerikai) kultúra helyének elvárásai és projekciói egy bizonyos származással, bőrszínnel és testmorfológiával kapcsolatban; 2. a feketeség fennálló társadalmi normák szerint megjósolható társadalmi helye (ilyen akár az adott egyén hitelképessége, lakhelyének távolsága a legközelebbi veszélyes hulladékteleptől); 3. az állampolgár tapasztalati világa és döntése (elfogadja vagy elutasítja magára nézve a feketeség adott helyen és időben megnyilvánuló társadalmi elvárásait).

Taylor további meglátásai a *faj* (*race*) terminusra vonatkoznak a kortárs irodalomtudományban és művészetelméletekben. Mivel magam is használom ezt a problematikus szót a posztsoul kontextusában, fontosnak tartom a szerző érvelésének rövid áttekintését. A *post-black* és a „posztsoul” fogalmak a feketeség és a soulkorszak végére utalnak, ám mégis újraforgalmazzák a látszólag helytelen, sőt ideológiailag káros „faj” megnevezést. A mindkét kifejezésben szereplő *post* előtag kétségtelenül a faj (újhegeliánus értelemben vett) „történelemvégiségét” sugallja: mivel a fajról való korábbi gondolkodás indokolatlan, sőt káros, a fajra mint vonatkoztatási/azonosító kategóriára nincs szükség; a „faj” megnevezés (a szegregáció megszűnésével) tehát kiiktatandó.¹³ Ám a faj további használata Taylor (és az általa képviselt újhegeliánus logika) szerint mégis – megváltozott jelentéssel – in-

¹¹ A tízévenként elrendelt amerikai census a képviselőházi helyeket is befolyásoló új demográfiai adatok rögzítésén túl népességgpolitikai és kisebbségjogi intézkedések alapjául is szolgál.

¹² A faji hozzárendelés helyett a faj szabad megválasztásáról, továbbá a több faj saját döntés alapján való megjelölhetőségéről szóló dokumentumot 1997-ben hozta nyilvánosságra az OMB (*U. S. Office of Management and Budget*). Ez a dokumentum a népszámlálás standardjait állapítja meg. Lásd még a népszámláláson használt kategóriákról a multirassz/multiraciális vonatkozásában a Pew Research Center legutóbbi tanulmányát: Chapter 1: Race and Multiracial Americans in the American Census (PARKER–HOROWITZ–MORIN–LOPEZ 2015).

¹³ Hozzá kell tennem, hogy a faji kategóriák teljes vagy fokozatos eltörlését célzó kampányok, melyek egyrészt a „rasszmagánélet”-et (*race privacy*), másrészt a multirassz (*multiracial*) census-kategória bevezetését kívánták elfogadtatni, nagyrészt az afroamerikai érdekvédő szervezetek (például

dokolt: a fajjal/faji határokkal való *játék* a választható identitások korának meghatározó, kulcsfontosságú eleme; nem az elnyomás, hanem a szabadság kifejeződése. A faj emellett *eszközként* alkalmazva – a kritikai rasszelmélet gondolkodási/kritikai kategóriájaként – segíti a leplezett rasszista gyakorlatok és intézmények felismerését és tanulmányozását. A posztsoul esztétikával foglalkozó tanulmányok írói végül megegyeznek Taylorrel abban, hogy a *post-soul* megnevezés csupán a kortárs afroamerikai művészekre, írókra és költőkre alkalmazható. A fekete amerikaiak többsége ugyanis tudatilag és érzelmileg még mindig a Fekete Kultúrában él, „mert nem érzi úgy, hogy a társadalmi változások mélyen átalakították életüket, értelmetlenné és idegenné téve eddigi hagyományaikat” (635).

Richard Schur, a posztsoul kortárs képzőművészetét elemezve, Alison Saar, Michael Ray Charles, Karla Walker, Kehinde Wiley fekete testábrázolásaira fókuszálva megállapítja, hogy képeiken, szobraikon és kisplasztikáikon a fekete polgárjogi idők kifejezési kultúráját meghaladó, erős hangsúlyeltolódás tapasztalható, melynek iránya a felszabadult önirónia és kultúrakritika. Mint Ashe és Taylor, ő is úgy látja, hogy „[a] *post-black* művészet sem propagandával nem szolgál a társadalmi, politikai vagy kulturális egyenlőségért folytatott harchoz, sem könnyű találkozóhelyet nem kínál a kulturális szolidaritáshoz”. Majd így folytatja: „ez a művészet az afroamerikai identitás alapzatát kérdőjelezi meg, és maguknak a művészeknek a viszonyát ehhez a fundamentumhoz” (SCHUR 2007, 646). A következő tanulmány Erykah Badu *neo soul* énekesnő performanszait elemzi, melyben a szerző, Marlo David kiemeli: a művésznő a soulhagyományt felidézi, ám fel is szabadítja magát annak kötelékei alól; meghökkentő színpadai és videós alakításai magát a feketeséget és a fekete zene jelentéseit teszi művészete tárgyává (DAVID 2007, 695–707).

A posztsoul kifejezési kultúrát ünneplő elemzések között megjelennek kritikus hangú írások is. Crystal S. Anderson a fekete-ázsiai amerikai festőművész, Iona Roseal Brown képeinek értelmezésével, például, felhívja a figyelmet a posztsoul esztétika korlátaira. Iona Roseal Brown a 17. századi Japán Tokugawa-időszakának Edo kultúrájában elterjedt ábrázolási tradíció és az amerikai *black-face* (azaz a fekete maszkos minstrelszínház hagyomány) bizarr, posztsoul egymásra-értelmezésével kísérletezik, melybe hiphop kultúrát megidéző ironikus elemek is vegyülnek. Anderson meggyőzően érvel amellett, hogy bár a posztsoul kifejezési kultúrával foglalkozó elméleti vagy népszerűsítő írások hangsúlyozzák a művészi szabadságot, éljenzik a kulturális határáthágásokat és az individualizmust az adott művészek a fekete kulturális nacionalizmus ellen vívott harcában, mégis megfeledkeznek arról, hogy éppen ők maguk termelik újra a „hiteles” feketeség régi-új modelljét. A „multiraciális”-t ugyanis csakis annak fekete-fehér viszonylatában

az NAACP [National Association for the Advancement of Colored People]) heves ellenállásába ütköztek.

veszik észre, figyelmen kívül hagyva a megnevezés mögött álló kortárs amerikai valóságot, mely a faji kétosztatúságot már látványosan meghaladta (ANDERSON 2007, 655–665).

Michele Elam szintén szkeptikus azokkal a posztsoul értelmezésekkel szemben, melyek elsősorban az új alkotógeneráció innovációs energiáját és szertelen szabadságvágyát dicsérik egy új kor hajnalán. Danzy Senna *Caucasia* (1998), Philip Roth *The Human Stain* (2001) és Colson Whitehead *The Intuitionist* (2000) című regényét értelmező esszéjében a faji határáthágást tematizáló *passing* narratíva amerikai hagyományának különös feléledésére hívja fel a figyelmet.¹⁴ A posztsoul és a „fajon túli” multikulturális Amerikában, mint megállapítja, az írók még mindig (bár a szegregációs időszakhoz képest másképpen) a fajiság témáival vannak elfoglalva, mintegy látteleletét adva a fehér hegemon amerikai elnyomó struktúrák továbbélésének (ELAM 2007, 749–768). Másik (később publikált) esszéjében Paul Gilroy „posztkoloniális melankólia”-ját (*After Empire. Melancholia or Convivial Culture* [2004], *Postcolonial Melancholia* [2006]) éri tetten a posztszegregációs, „kevertfajú”, legújabb amerikai irodalomban: a fekete polgárjogi mozgalom után bekövetkező enerváltságot, beteges határozatlanságot (Senna és Raboteau regényeiben). Senna *Symptomatic* című regényének tétovázó és magát többször (Ralph Ellison névtelen hőséhez hasonlóan) „hibernáló” hősnőjéről például megállapítja: „passzivitása szerves része a fekete polgárjogi mozgalmat követő korszak általános depressziójának, mely a kevertfajú anti-fejlődésregény számára is kedvező klímát terem” (ELAM 2011, 145).

Elam új látószögű olvasata a posztsoul vonatkozásában elnagyoltnak tűnik, hiszen mintegy a polgárjogi mozgalmakat megelőző Amerika és a brit birodalom között párhuzamot vonva jut arra a következtetésre, hogy a brit birodalom összeomlását követő zsákutcás gyászmunka (patologikus ragaszkodás az elvesztett tárgyhoz, mely a freudi értelemben vett melankólia) megegyezik a posztszegregációs Egyesült Államok kultúrájában érzékelhető „posztkoloniális melankóliával”. Eltekintve attól, hogy Gilroy kifejezetten a brit birodalom összeomlását követő brit társadalom és kultúra sajátos érzelmi/eszmei struktúráját elemzi könyveiben, és nem az amerikai, a posztkoloniális/posztimperiális melankóliát ő elsősorban a fehér, hegemon, gyarmatosítói brit tudathoz köti, nem pedig a (korábban) elnyomott, színes bőrű/fekeete gyarmatosítottakéhoz – vagy éppen a posztszegregációs, kevertfajú amerikai nemzedékhez. A posztsoul kontextusában Senna második és harmadik regénye látszólag szimulálja ugyan az Elam által diagnosztizált patologikus társadalmi ernyedtséget, ám Gilroy elméletétől függetlenül sem igazolható

¹⁴ A *passing* vagy határáthágó narratíva a rabszolgaság és a szegregáció fajhatárait kijátszó, a fajhoz tapadt kulturális tartalmakat manipuláló elbeszélésfajta, melynek klasszikus előfordulási korszaka a 19. század második fele és a 20. század első negyede.

Senna két utolsó regényében posztsoul talajvesztettség, kifáradás vagy bágyadtság. Tanulmányom következő részében ennek bizonyítására teszek kísérletet, Danzy Senna nemrég megjelent *New People* (2017) című regényének elemzésével.

II. Danzy Senna és a posztsoul hitelesség

Roppant tévedés terméke vagyok – egy olyan házasságnak, mely pusztító volt, mint a háború. Öcsémet, nővéremet és engem szüleink életének legnagyobb tévedése formált. Számunkra nincs ezt megelőző időszak – nincs a tisztaságnak nosztalgikus pillanata, melybe visszavágyódnánk, sem pedig anyaföld valahol Afrikában és Európában, melyre minduntalan visszatekinthetnénk. Csupán és mindig és már a nemzet tévedése, szüleink kapcsolta az, ahonnan – összezúzva és összetörve, de teli tüdővel – előlépünk. Ez a mi otthonunk (SENNA 2009, 198).

Danzy Senna (1970–) memoárjának utolsó előtti bekezdése érzékletesen mutat rá a kortárs amerikai valóságra, melyet személyes történetének és az USA posztszegregációs történelmének metszéspontjában helyez el. Elbeszéléseinek és eddig megjelent három regényének történetvilága hasonlóképpen erről a forrásvidékről eredeztethető; ám arról is tanúskodik, hogy a tiszta eredet és az „igazán igazi” (SENNA 2017, 31, 32, 33) szivárványos buboréka csak arra való, hogy mielőbb szétpukkanjon a társadalmi és tudati határvonalakat lebontó, ám identitáspolitikai harcoktól hangos Amerikában.

Szülei őszinte meggyőződéssel, sőt személyes életük alakításával is támogatták azokat a polgárjogi értékeket, melyek egyik bizonyítéka (rövid ideig tartó) házasságuk és Senna világrajövele volt. Danzy Senna léte tehát egyfelől maga is az amerikai történelem egyik legmeghatározóbb korszakának függvénye, másfelől a bőrszíntől/fajtól, sőt társadalmi helyzetétől is független esélyegyenlőség eszményének sikeres beteljesülése. Értelmiségi szülei meghökkentően különböző társadalmi és kulturális környezetből származnak: az anya családjában neves rabszolgatartók, az apáéban névtelen rabszolgák. Az anya, Fanny Howe „magas láthatóságú”, történelmi leírásokban kiemelkedően jól dokumentált, keleti partvidéki, fehér európai és „kékvérű” amerikai családból érkezik a polgárjogi és hippi mozgalomba; az apa, Carl Senna viszont az amerikai Dél és Mexikó homályos és töredékes család-történeteiből kikövetkeztethető – Senna kutatómunkája segítségével láthatóvá tett – múltból lép elő. Mint Danzy Senna memoárjában több ízben megjegyzi, az amerikai történelem náluk már a gyerekszobában is szinte tapintható volt.

Önmeghatározását – művei kevertfajú hőseihez hasonlóan – kamaszkoráig befolyásolja a hibrid testképét egyértelműsíteni és hitelesíteni szándékozó bekerevezések sokasága: az afroamerikai hagyományokat ápoló fekete iskolában (mint Birdie-t, a *Caucasia* című első regény fiatal hősnőjét) osztálytársai bőrszíne miatt

kiközösítik, mivel nem tartják kellően sötétnek; etnikailag sokszínű környezetben olasznak, görögnek, zsidónak, pakisztáninak gondolják. Majd szembesül az amerikai „posztraciális”, multikulturális társadalom által felkínált faji/etnikai, társadalmi nemmel (*gender*) és szexuális viselkedéssel összefüggő kategóriák sokaságával, s választásra kényszerül (mint Maria, *New People* című harmadik regényének egyetemista hősnője, aki a sokféle kollégium közül a harcos fekete identitást ápoló Ujamaa-ba költözik).¹⁵ Ahogy a *To Be Real* című – egy másik „polgárjogi bébi”, Rebecca Walker szerkesztésében megjelent – antológiában Senna ironikusan megjegyzi, kamaszkora identitáskatalógusában szabadon szemezgethetett a fekete, néger, afroamerikai, feminista, *femme*, rúzsosszájú *butch*, mulatt, nyolcadvér, leszbikus, biszexuális és vegetáriánus ragadozó között; aztán, mint folytatja, „az 1980-as években, a tragikus mulatt témán egyet csavarva úgy határoztam, hogy feketének fogom eljátszani magam” (SENNA 1995, 9).¹⁶

A Senna-szövegek hasonlóképpen csavarra, áthallásra, kétélűsége, olykor ugatásra épülnek. Ennek ellenére az 1960–1980-as évek fekete nőíróin¹⁷ és fekete ponyváin nevelkedett közönség Senna normatív rasszképeket halmozó és ütköztető történeteit – melyek a jelen Amerikájában bukdácsoló, többszörös identitáslehetőségükbe gyakran belezavarodó, lényegében sodródó fiatal értelmiségi nőkről szólnak – jellegzetesen vallomásos-önéletrajzi jellegű, regisztráló-feljegyző írói megnyilvánulásoknak tekinti (BELLOT 2017, ASHE–SENNA 2002, 125–145). Tehát a szövegek átélésére törekszik, a karakterekkel való azonosulásra, ám ezzel kognitív karanténba is zárja Senna műveit: ignorálja satirikus dinamikájukat, tompítja önironikus élüket. A kognitív narratológia néhány terminusát kölcsönözve: olvasóinak/hallgatóinak naiv olvasata és értelemképzése Senna történetvilágát olyan mentális modellből vezeti le, melyhez az adott műnek nincs vagy csak érintőlegesen van köze. Ezekre a politikai korrektséggel kevert udvarias, ám inadekvát befogadói gesztusokra történnek utalások egy vele készült interjúban. Az író nő felidézi meghökkenését fehér hallgatóságán, mely képtelen volt megfelelően reagálni felolvasott szövegének komikus részletére:

Michigan, teljesen fehér közönség, nagyon Mid-Amerika; nem értették a könyvemet, mert faji témákról írok, és a legtöbb fehér ember nem érzi azt, hogy a faji témán

¹⁵ A *Mulatto Millennium* című fergeteges satírjában a posztszegregációs és autentikus kulturális identitásokba visszavonuló Amerika képét a kevertfajúság felől megközelítve kilenc, általa kitalált szótári meghatározással nevesíti és magyarázza, az *afroamerikaitól*, a *Blulaton* át, a *Fauxlattóig* (SENNA 1998).

¹⁶ Senna a *pass* szót ironikusan használja, a sajátosan amerikai, klasszikus *passing narrative*-re is utalva; ebben a hős a faj, nem, osztály határaival való manipulálással mintegy „eljátssza” a fehérséget a társadalmi elismerés megszerzése érdekében.

¹⁷ Lásd Alice Walker, Toni Morrison, Maya Angelou, Gloria Naylor, Paule Marshall.

nevetni is lehet. Ahogy olvasok tovább, látom ezeket a komoly arc kifejezéseket; de ahogy lassan nézek fel a könyvből, az arcok megváltoznak: „Mi vaaan?”... Igen, nem tudták, hol léphetnek be, vagy hogy milyen érzelmi síkon kapcsolódjanak hozzá (ASHE–SENNÁ 2002, 143).

Legjelentősebb amerikai kritikusa, Michele Elam, aki tanulmánykötetében elegáns argumentációval, mélyenszántó gondolatokkal elemzi Senna *Symptomatic* (2004) és Emily Raboteau *The Professor's Daughter* (2005) című regényét a poszt-kolonális melankólia kontextusában, szintén elsiklani látszik Senna humora, szatirikus szövegépítkezése felett. Ehelyett, az afroamerikai irodalomtudomány jelenkori fő csapásvonalát követve, a faji reprezentációk hatalomhoz köthető politikumát elemzi, középpontba állítva a kevertfajúságot, melyet „a nemzeti *angst* és ambíció Rorschach-tintapacájaként” értelmez (ELAM 2011, xvii). A regények, mint állítja, olyan társadalmi rendet vesznek kritika alá, mely „a rasszhibrid képletét alibinek használja nacionalizmusához, csak hogy pontosan ugyanazt a faji logikát alkotja újra, melyet korábban hangzatosan megkérdőjelezni kívánt” (127).

A kevertfajúság reprezentációjával kapcsolatos fenti megállapítással egyetértek, ám azt állítom, hogy Senna *Symptomatic* című regénye nem írható le meggyőzően csupán az akadémiai kritika (Michele Elam) és a naiv olvasó (a michigani fehér közönség) megértési horizontja felől: mindkét megközelítés végső soron a soultradícióba (Kenneth Warren tézise szerint a Jim Crow-rasszizmust opponáló „afroamerikai irodalom” világába), vagy annak közelébe helyezi vissza a művet. Senna legutóbbi két regénye, a *Symptomatic* és a *New People* (2017) ezzel szemben viszont markánsan poszt-soul jegyeket mutat, melyben a faji és nemi határokkal való ironikus játék jelentős szerepet játszik, csakúgy, mint az afroamerikai irodalmi hagyomány szatirikus újraírása.¹⁸ Az alábbiakban a *New People*-re, Senna ötödik könyvére összpontosítva elsősorban arra vagyok kíváncsi, miként ragadhatók meg e szövegben a hitelesség, a faji identitásváltás és az ezekre épülő kategóriaátlépések az amerikai poszt- és transzidentitások korában, mindenekelőtt a poszt-soul kontextusában.¹⁹

Az első pillantásra megtévesztően egyszerű, transzparenciájával szinte kérkedő, rövid regény mesélője mindentudó narrátor, aki történetét jelen időben mondja el,

¹⁸ A *Symptomatic* szerzője maga is utal arra, hogy második regényét másféle szövegnek szánta, mint az elsőt (ASHE–SENNÁ 2002, 136), az önéletrajzi elemekre is támaszkodó *Caucasiát* (1998), továbbá könnyedebb elbeszéléseinek többségét (*You Are Free* [2011]). Nemrégiben megjelent harmadik regénye, a *New People* (2017) is ugyanazt a paradigmaváltást követi.

¹⁹ Az 1970–1990-es évek kinyíló, de ellentmondásokkal teli, multikulturális Amerikáját megidéző szatirikus regény néhány hónappal a bezárkózó, populista-konzervatív Donald Trump megválasztása után jelent meg. Ezért a Senna-szöveg a megváltozott amerikai kultúrpolitikai kontextusban még élesebb kritikai üzenettel szolgál.

mintha éppen (a mindenkori) „most” közelségében próbálná hitelesíteni fabuláját. A szöveg fokalizációs helye a már említett kevertfajú Maria, aki doktori disszertációját írja, és esküvőjét tervezi. Diegetikus ideje 1996 novembere (ahonnan Maria emlékei, álmai és képzelgéseai visszavezetnek gyermek- és kamaszkorába, az 1970-es és 1980-as évekbe). Színhelyei a kevertfajú „új népet” képviselő Mariának és jegyesének életterei, melyek segítségével nagyjából feltérképezhető a húszas évei végén járó, amerikai, kevertfajú, értelmiségi pár mobilitása a keleti parttól a nyugatiig. A regényvilág térképének kiemelt terei közé tartozik New York City Brooklyn negyedének fiatal, színes bőrű értelmiségiek lakta, „dzsentifikálódó”, dinamikus városrésze (ahol Maria és Khalil lakást bérel); a bohém New York-i művészeti és kulturális negyed, a Village (ahol rendszeresen megfordulnak), az Upper East Side luxusingatlanjaival és áruházaival (ahol Khalil fehér, zsidó, holokauszt túlélő nagyanyja él, s szeretné Mariát a drága Bergdorf Goodman áruházból választott elegáns menyasszonyi ruhával megajándékozni); az afroamerikai felső-középosztály által is hagyományosan kedvelt, keleti parti, patinás és drága üdülőhely, a Martha’s Vineyard (ahova Maria és Khalil lakodalmukat tervezik); a nyugati part egyik dinamikusan fejlődő, különlegesen zöld és nyitott szellemű városa, Seattle (ahol Khalil szülei élnek, és olykor vendégül látják a hazaröppenő ifjú párt); és végül Alsó Manhattan egy bizonyos házának tűzlétrái (ahol Maria bizarr határáthágása lejátszódik). A lokációk mennyisége és minősége különös értelmet nyer a Senna-szöveg kontextualizálásával, azaz, ha az olvasó felidézi az afroamerikai irodalmi szövegek fókuszáltságát azokra a témákra, melyek a fekete élményvilágot kronotopikusan, tér-idő összefüggéseiben, a hatalomhoz való viszonyukban *ellenőrzött térben (color-line)* vagy *kontaktzónán* keresztül (*passing*) értelmezik.²⁰

A regény roppant egyszerű jelen idejű cselekményét (Maria készülődik az esküvőre; ismerősökkel és barátokkal találkozik; dokumentumfilmet készítenek mintaszerű kapcsolatáról Khalillal; disszertációját írja; egyre jobban belehabarodik egy ismeretlen fekete költőbe; sikerül bejutnia a fekete költő lakásába) a narrátor a kettős kódolás grammatikai-stilisztikai módszerével öblösíti.²¹ Ezek – az egyébként egysíkú és banális történetvilágnak dimenziót adó – szövegszegmensek bepillantást engednek Maria nemrégiben mellrákban elhunyt afroamerikai nevelőanyjával eltöltött gyermek- és tizenéves korába; bőrszínével és hovatartozásával

²⁰ *Kontaktzóna* jelenik meg a határáthágó (*passing*) narratívákban (Charles Chesnutt, Jessie Fauset, Nella Larsen), *ellenőrzött tér* jellemzi a rabszolga-narratívákat (Frederick Douglas, Harriet Jacobs, Hannah Crafts) azok neo-változatával együtt (Charles Johnson, Sherley Anne Williams, Edward P. Jones), továbbá a szegregáció Amerikájának megjelenítését az irodalmi művekben. Kenneth WARREN értelmezésére visszatekintve elmondható, hogy ez a kétféle tér jellemzi magát a szorosabban vett afroamerikai irodalmat is.

²¹ Lásd *Free Indirect Discourse* vagy kettős kódolás/kéhangúság. Erre az iróniaképletre (SIMPSON 2003, 93–94) később visszatérek.

kapcsolatos történeteibe; egy fehér egyetemi barátjával való fajilag zilált, de (vagy éppen ezért) szexuálisan kivételesen izgalmas és kielégítő kapcsolatába; az újonnan megismert, fekete öntudatra ébredt, egyetemi kolléga (aki később feleségül kéri) rasszista ugratásába és az általa előidézett abszurd egyetemi faji szolidaritási akciók történetébe; egy ismeretlen fekete költő iránt érzett olthatatlan vágyának fanatizmusba hajló abszurdításába; végül az 1978-as guayanai Jonestownban bekövetkezett tömegmészárlást elemző disszertációjával kapcsolatos gondolataiba, melyek a tömeghisztéria, ellenállás és a dél-amerikai munkatáborból való dezertálás körülményeit latolgatják.²²

A szöveglogika szerint tehát a regény főszereplője a meglehetősen érzékeny, nyitott, önreflexióra képes, helyét, szerepeit, identitáshatárait változtató, huszonhét éves, kevertfajú értelmiségi nő – aki a világ egyik legnevesebb egyetemén, a Columbián doktori disszertációja befejezése, továbbá egy nagyreményű házasság előtt áll – saját történetét nagyjából végigbukdácsozza. Ahelyett, hogy kevertfajú párjával – a női szerelmesregények hagyományához illeszkedve – egy „új nép” ígéretes történelmét indítaná el a hitvesi ágyban (hasonlóképpen a *Symptomatic* című regény kulcsfigurájához, Gretához, aki egy kevertfajú Xanaduban amerikai új nép honalapítását tervezi), Maria egy idegen férfi ágya alatt köt ki. Hiába tűnik öntudatra ébredt, szabadságát kereső, vágyai beteljesüléséért küzdő erős nőnek, mintegy összemosva magát disszertációjának fekete hőseivel, hogy jonestowni dezertőrként kézbe vegye saját történetét (kockáztatva ezzel házasságát, anyagi biztonságát és társadalmi kapcsolatait); Maria végül nem ér célba. A regény végén egy ismeretlen fekete férfi hálósobájában rejtőzködve kénytelen végighallgatni vágyának titkos tárgya, a poéta és Lisa (a nemrég fekete identitására ébredt leendő sógornője) hangos szeretkezését. A cirkuszi csodabogárságától szabadulni kívánó hősnő („Feketének lenni és fehérnek látszani, épp elég volt a cirkuszi csodabogárságból” [43]) olyan abszurd helyzetekkel, ugratásokkal és burleszkelemekkel tarkított szövegtérképen keresgéli helyét, melynek koordinátái egyszerre próbálják navigálni a belülről megélt, „igazán igazi” hitelesség és a kívülről felkínált

²² A *Peoples Temple Agricultural Project*, vagy közismertebb nevén, Jonestown, egy USA-ban alapított, de onnan kivonult utópisztikus közösség volt, amelyet egy fehér lelkész, Jim Jones szervezett. A többségében fekete amerikaiakból álló közösség a guyanai Georgetown melletti őserdőben alakított ki vallási és egalitáriánus elvekre épülő mezőgazdasági kolóniát. 1978-ban azonban a Jim Jones által fanatizált közösség tagjai gyilkosságokat követtek el, majd cián tartalmú itallal végeztek magukkal. Dokumentumokból és néhány dezertőr későbbi beszámolójából azonban kiderült, hogy az összesen 918, többségében fekete amerikai valójában tömeggyilkosság áldozata lett. A 2011. szeptember 11-i terrortámadást megelőző amerikai történelemnek a jonestowni mészárlás volt a legtöbb polgári áldozatot követelő katasztrófája.

identitásipari termékek felé.²³ Ezek után nem csoda, hogy a regénylogika szerint a végén lecsúszik a térképről.

A *New People*, csakúgy, mint a *Symptomatic*, sajátosan összetett, sokféle elem-ből összeállított hibrid szöveg. Rejtettebb jelentéstartalmait kibontani úgy lehet, hogy szatirikus beszédmód terébe helyezett dinamikus szöveggént, tehát viszonyrendszerként értelmezzük. Ez a megközelítés segíti a befogadót abban, hogy Sen-na szövegét ne egyetlen „jelentésfelületére” figyelve olvassa, hanem a felületek (szubjektum-pozíciók formálta) viszonyrendszerében. A szatirikus diszkurzus modelljét (jelen tanulmányban szükségképpen elnagyolva) Paul Simpsontól veszem, aki a szatirikus megszólalási lehetőséget a szatírával foglalkozó szakirodalomtól eltérően nem egy adott irodalmi műfaj keretein belül – stílárís-lexikai jegyei alapján – értelmezi, hanem három szubjektum-pozícióra épülő, egy adott humorközösségen belül működő, sajátos humorgyakorlatként.²⁴ Leírása szerint a triadikus beszédesemény létrejöttének lényeges feltétele az, hogy pragmatikusan beágyazódjon a szatirikus szövegen túli ismeretek és hitek aktuális világába (melyet a szatíra eszközeivel aztán „újrahasznosít”), másrészt, hogy feltételezze a befogadó mint értelmezési horizont jelenlétét.

A szatírárt mint szubjektum-pozíciókra épülő triadikus beszédmódot a szatíra szerzője, a szatíra címzettje (olvasója, hallgatója) és a szatíra tárgya (céltablája) alkotja. A szatirikus diszkurzus a szatírista és a szatíra címzettje között összekacsintást, cinkosságot feltételez. Ilyenformán elmondható, hogy az a viszony, amely a szatírista és címzettje között fennáll, értékközelségen, sőt társadalmi szolidaritáson alapul: mindketten hasonlóan viszonyulnak a szatíra diszkurzív tartományán kívül eső, ám az azt működtető „nyersanyaghoz” (a szatíra által megragadott problémának az adott kultúrához, intézményekhez, attitűdökhöz és hitekhez köt-

²³ Már a regény elején megjelenik ez az összekuszáló navigáció. A Bergdorf Goodman áruház menyasszonyiruha-osztálya felé igyekvő Mariát az utcán megszólítja rég elfelejtett évfolyamtársa, Nora, aki éppen a Szciantológia Egyház egyik intézményéből lép ki. Az egyetlen női önvédelmi tanfolyamáról ismert, korábban kövér, félnék, áldozat-típusú lány most biztos érzékkel lép a tétovázó Mariához. Hosszúra nyúló beszélgetésükben – amely alatt Nora tisztán „tudományos alapon” pszichológiai felmérést kíván készíteni a bizonytalannak tűnő Mariáról, hogy őt azonnal személyiségfejlesztési gyorssegélyben részesítse – őt alkalommal vetődik fel ugyanaz a mondat: „Emlékszel, mikor voltál igazán igazi?” (31, 32, 33). Majd a válaszok alapján készült teszt gépi kiértékelése után Nóra ezzel biztatja Mariát, mintegy noszogatva arra, hogy vegye igénybe a szciantológia sikeres embereket előállító identitás-szolgáltatásait: „Bármilyen lehetsz, csak rajtad múlik.” Maria mint helykereső tehát a belülről jövő, önazonosság-élményre épülő identitásválasztásra kap biztatást, ám ezt paradox módon a magasra porgettett identitásipartól kínálják fel neki. Erre további példákat mutat a szöveg a popkultúra, főleg a zene világából. (Maria például kamaszkorában inkább a sötétebb bőrű Whitney Houstonhoz, mint Jennifer Bealshoz szeretne hasonlítani.)

²⁴ Elemzésemben az *On the Discourse of Satire* című szakkönyvnek elsősorban az 1., 2. és 4. fejezetére támaszkodom (SIMPSON 2003).

hető világához). Mindez azt is jelenti, hogy a satiristának magának is normatív elvárása a címmel szemben, hogy egyfajta közös „részvételi keretben” együtt legyen vele. Másképpen fogalmazva: a satiristának és közönségének részvétele a beszédeseményben „kölcsonösen jóváhagyottnak” kell lennie. Ezzel szemben a satíra tárgya a két cinkos által jóváhagyott részvételi kereten kívül létezik, ezért is válik szükségképpen az eltávolítás, kétértelműsítés, vagy éppen csúfolódás, ki-pellengérezés céltáblájává.

Retorikai szinten szemlélve, a satirikus diszkurzust komplex ironiaszerkezet működteti. Az ironiát tágabb értelemben úgy foghatjuk fel, mint helyközt vagy rést, amely akkor áll elő, ha nincs fedésben az, amit állítunk, és az, amit értünk rajta.²⁵ A satíra-diszkurzus legalább két ironikus fázisból áll. A dupla ironiás struktúra első ironia eleme a *visszhangosító* (*echoic*) ironia, a második a *közismert opponáló* (*oppositional*) ironia.²⁶ A visszhangosító ironia egy adott jelentéstartományt vagy pozíciót megismételve, azt eltolva (újrapozicionálva) jelentésrést képez, „ironizálja” az alappozíciót, és ezzel megalkotja a satíra első ironiaképletét, az úgynevezett alaphangot (*prime*). A satíra második ironiaképlete az opponáló ironia, mely ellentétet épít, diszkurzív elvárással szembehelyezkedő pozíciót jelöl ki: a satirikus szövegben értelmezési csavart állít elő. Simpson (Karl Popperre támaszkodó) terminológiájával élve a satirikus diszkurzus kettős ironiaképletének első ironiaeleme valójában a tézis, a második ironiaeleme az antitézis. A satirikus ironiaszerkezetben fellépő inkongruencia olyan értelmezési helyet készít elő, amely a satíra szövegén túl, új nézőpont kialakítására hívja fel a figyelmet, vagy annak kialakítását sürgeti. Végül Simpson Jürgen Habermasra hivatkozva leszögezi, hogy a satíra működtetéséhez és feldolgozásához három fő feltétel sajátos összjátékára van szükség: az őszinteségre, a helyénvalóságra és az igazságra (SIMPSON 2003, 10).

Olvasatomban a *New People* című regényt strukturálisan határozza meg a jelentésrések, illetve az inkongruencia ironiaképlete, működését pedig a satirikus beszédmódra épülő szöveg dinamikája. A regény meghökkentő nyomvonalat követve navigál a normatív referencialitás és a fikcionalitás között, ki-kizökkentve ezzel a befogadót megszokott olvasási rutinjából, ám mégis összekacsintó partnerségre hívja őt.²⁷ Danzy Senna, a fekete identitású kevertfajú amerikai író *New People* című regénye a posztraciális Amerika kevertfajúságot intézményesítő

²⁵ Simpson az ironia különféle működésmódján keresztül kapcsolja a satirikus diszkurzushoz a paródiát, burleszket és karikatúrát is.

²⁶ Simpson példái az opponáló és a visszhangosító ironiára a következők. Ömlik az eső: 1. „Milyen csodás időnk van!” 2. „Úgy látszik, esik” (SIMPSON 2003, 91).

²⁷ Az irodalmi alkotás, így Senna regénye is, fikció, ám a referencialitás (fekete nőírókkal társított) konvenciórendszerét használja, csakúgy, mint a kiemelten kitalált, a valóságostól elrugaszkodott fikcionalitás eszközeit, melyek a satíra-beszédmód repertoárjából származnak.

ideológiájára és gyakorlatára mint szatírájának nyersanyagára reflektál; erre épül az a „részvételi keret” (tehát a szatíra nyersanyagához való sajátos viszonyulás), mely a szerzőt és olvasót értékközeli kapcsolatba hozza, validálja, sőt cinkossá teszi. A regényszöveg tézise (alaphangja) azoknak a realista-pszichológizáló, fekete női regényeknek a műfaji-retorikai-lexikai jegyeivel rendelkezik (megidézi és újrapozicionálja őket), melyek a „fekete női írás” normatív elvárásainak tesznek eleget.²⁸ A kevertfajúságot középpontba állító Senna-szöveg tehát olyan alaphangot intonál, mely leképezi a (kevertfajú) olvasó tapasztalati világát, hogy teret adjon beleérző-azonosuló olvasási élményeinek. A szatíra tézisének formázza meg a regényvilág intimitása, mely bepillantást enged a főszereplő női világán keresztül a „nyersanyagba”, azaz az amerikai támogató intézkedéseknek (*affirmative action*) köszönhető „fekete” értelmiség második generációjának életébe, továbbá a választható faji identitások világába.²⁹ Mindezt úgy teszi, hogy a narrátor feltűnően egyszerű, rövid mondatokkal elbeszélte története egyetlen női szereplő „fajiságba vetettségére” és ebből származó viszontagságaira fókuszál, a női románcok világát is megidézve.

A *Los Angeles Review of Books* recenzense a Senna-szövegnek pontosan erre a felületére (szubjektum-pozíciójára) rezonál, mikor hangot ad őszinte együttérzésének és a regény főszereplőjével való azonosulásának:³⁰ „Gyakran sajnáltam Mariát. Azon kaptam magam, hogy drukkolok, hogy elképzelt és áhított kapcsolata a költővel valahogy, akármilyen lehetetlen is, beteljesüljön, és ne csak álmain keresztül.” A kevertfajú hősnővel való azonosulását és a regény „végső üzenetét”, mely szerinte „egyszerre igaz és aggasztó”, így fogalmazza meg: „a faji határvonalak (*color-lines*) soha nem tűntek el Amerikában, és valószínű, soha nem is fognak; azok közülünk, akik a faji határvonalak közti területen járunk, valószínűleg mindig gyötrődésnek leszünk kitéve; bennünket mindig valami számunkra érthetetlen homály és kétség fog követni” (BELLOT 2017). A recenzens a Senna-szövegre láthatóan úgy reflektál, hogy annak csupán tézisének veszi észre, s a „fekete női írásból” saját (és csoportja) szenvedéstörténetét látja viszont. A *New People* szatírája

²⁸ A *Black Aesthetic Movement* afroamerikai írónemzedékének népszerű (Senna szerint főleg női) szövegei fekete amerikai tapasztalatok értelmezését szűkítő mentális modellben rögzültek (ASHE-SENNA 2002). Ezt a megmerevedett sablont „fekete női írásnak” nevezem tanulmányomban. A „fekete női írás” elvárásai horizontjáról az olvasó hajlamos bármilyen fekete női szövegből alapjában véve mindig vallomásos jellegű, realista-naturalista, a kisebbségi női sorsot a múltból (rabszolgaság, szegregáció, fehér és fekete patriarchátus) levezető, a jelenben is korlátozott életlehetőségeket felmutató identitásnarratívát „kihallani”.

²⁹ A női világ intim terét a szerelemmel, női fókusszal mutatott szexualitással, családi (meglévő vagy hiányzó) kapcsolatokkal, barátnőkkel, abortusszal, szüléssel, szingliséggel, örökbe fogadással, a női karrier és egzisztencia megteremtésével kapcsolatos témák jelzik a regényben.

³⁰ Lásd még azokat a recenziókat, amelyek Sennát kifinomult pszichológiai érzékéért dicsérik szereplői megformálásában (például KLEEMAN 2017).

számára tükör, melybe belenézve önmagát megpillanthatja, sőt a végső (amerikai faji) igazságok eszkatologikus rendjét felvillantó útmutatás magaslatára is emelkedhet vele. Nyilvánvaló, hogy a sennai szatíra őt nem szólította meg: a recenzió olvasási élményét hierarchikus viszony, nem pedig a szatíra által felajánlott közös részvételi keretben megélt partnerség alakítja. Vele ellentétben viszont a *The New Yorker* kritikusa – aki Mariat távolról sem tekinti áldozatnak – érvelésének egyik fordulópontján így összegez: „Tűnődtem, vajon Senna azért alkotta-e meg Maria alakját, hogy ezzel kifejezze ellenállását a fekete művészetben eluralkodó empátiás kapcsolódási mániával szemben [...]” (ST. FÉLIX 2017). Doreen St. Félix (lásd még JERKINS 2017; MILIAN 2017) láthatóan cinkosa a *New People* szatiristájának: a regény tézisént alkotó „fekete női írás” komolyságával sem ő, sem a vele közös részvételi keretben lévő szatírista nem tud azonosulni.

A „fekete női írás” tehát a Senna-szöveg szatirikus alaphangjaként, ironikusan eltolva jelenik meg az értő olvasó számára, majd az opponáló iróniaképlet segítségével az eltolás egyre látványosabbá válik: a „fekete női írás” a szatirikus diszkurzus működés módját követve egy csavarral hihetőből abszurdba, burleszkbe, karikatúrába csap át.³¹ A regény ironiaszerkezetének alaphangját/tézisént építő narrációs eszközök tekintetében szembevetendő a már említett, szövegöblösítő, ironikus kettős kódolás (*Free Indirect Speech*). Az igeidők és szórend lazább rendszerét használó magyarban kevésbé érzékelhető a kettős kódolás, mely az angol szövegeket viszont markánsan kéthangúvá teszi. A *FID* voltaképpen a lexikailag és grammatikailag is kötött szabályokat követő függő (közvetett) és független (közvetlen) beszéd fúziója. Az amerikai irodalom modernista korszakában többek közt ennek egyik korai mestere, Gertrude Stein kísérletezett módszeresen vele. A kéthangúság narratív eszköze nem csupán arra szolgálhat, hogy a szerző visszavezesse olvasóját az adott diegetikus időtől és alapszituációtól eltérő idősíkokra és helyzetekbe, hanem hogy egyszerre hallathassa elbeszélőjének és főszereplőjének (Senna esetében Mariának) hangját. Ez a szimultán kettős kapcsolat egyszerre közelít a szereplőre, és távolít is el tőle; az olvasót egyszerre készíti empátiára és távolságtartásra, kritikára.

A Senna-szöveg másik, jellegzetes narratív eszközkészlete metonimikus jellegű („ugyanabból több”): a regényszöveg lexikai és grammatikai túltelítettségét (ismétlés, túlzás, a mondathatárok felszámolása), továbbá a szatirikus narratíva in-

³¹ Senna ironikus elmozdításokra épülő szövege kapcsán szükséges felidézni Henry Louis GATES *The Signifying Monkey* című elméleti munkájának tézisént, amely az afrikai (yoruba) eredetű, de a fehér (amerikai) kultúrában tovább élő és megizmosodó fekete irodalom alapstruktúráját az elmozdító, azaz a hegemon kultúrára való „ráértelmezésben” (signifyin’ on) ragadja meg (GATES 1988). Az ismétléssel létrehozott másképp mondás Senna regényében is jelentős szerepet játszó retorikai stratégia, melyet egy bonyolultabb racialis anyagra épít a poszt-soul kontextusában, a „fekete női írást” megidézve, arra ráértelmezve.

formációs túlburjánzását eredményezi. Mivel ez a fajta ironia a szatirikus beszéd-mód második iróniaképletét, az oppozíciós iróniát jellemzi, a „szövegrés” nagyobb tágulása azt eredményezi, hogy a tézis saját ellentétébe, az antitézisbe fordul át. Ezt példázza a regény szatíraszövegében a szarkasztikus megjegyzésekkel teletűzdelt, paródiába hajló jelenetsor, melyet a fokalizáció alanya, Maria látószögén keresztül ismer meg az olvasó.³² Az epizód Maria későbbi vőlegényének, Khalilnak fekete identitásváltásával és az őt ért, telefonrögzítőn hagyott, rasszista támadással kapcsolatos. A Fekete Diákok Egyesülete akciósorozatot indít a tettes lebuktatására, még az egyetem rektorát is azonnal kiugrasztyják éjjel „fehér előjogot élvező ágyából” (48). A professzor azonban biztosítja őket, hogy ő is a „történelemnek ezen az oldalán áll” (48), így ő is tüstént nyomozni kezd.

Az ismétlésekkel és ironikus kifejezésekkel teli, egyetlen, húszsoros, hömpölygő mondatba összesűrített faji szolidaritási akció leírása a túlzás és ismétlés retorikai eszközével élve részletezi, hogyan forgatja fel az eset gyökerestül az egyetemi kampusz életét; ám közben az olvasó (a narrátornak köszönhetően) végig tudja, hogy az elkövető nem a mindenki által gyanított, ismeretlen rasszista fehér férfigallgató. A fenyegető üzenetet maga a fekete tudatra ébredt, de Khalil műfeketeségét túljátszottnak találó Maria engedte útjára. Az előző éjszaka szobatársnőjével betépett lány – a fű hatására felbátorodva – valójában heccnek szánta az üzenetrögzítő műfenyegetést. Megütközésén túl így akarta „szívadni” a számára egyébként vonzó fiatalembert. Bár a „bűnelkövető” személyazonosságára hosszú hetek nyomozása és az egyetemi kisebbségi szervezetek kitartó munkája sem tud fényt deríteni, Khalil igazi fekete hősként élheti ki magát egy fárasztó nap után barátjánője ágyában: „Miután a nap a kampusz fölé emelkedett, Maria Khalil mellé feküdt, és hagyta, hogy lassan, ünnepélyesen, forradalmi hévvel szeretkezzen vele” (48).³³

Ez az epizód a maga ironikus stratégiájával arra az üzenetre épít, hogy az olvasó számára konkrét élethelyzeteken keresztül érzékeltesse a posztraciális Amerika egyik elit kampuszán a felfedezett és újonnan választott identitások színét és fonákját. Rávillant azokra az érzelmekre és érdekekre, amelyek adott helyen és adott társadalmi környezetben (Brooklyn, a Village, a multikulturális érzékenységére büszke nyugati parti elit egyetem, ahol alsó éves korukban tanultak), a kevertfajú

³²Hasonló ironikus visszhangjelenség paródia közeli effektusokkal a regényben Maria megketőződése a regény végére: helyzetét a Senna-szöveg utalásai szerint a guyanai Jonestown dezertőréként éli meg. Az olvasó számára fokozatosan nyilvánvalóvá válik, hogy Maria lázadásának közege is csak karikatúrája a tömeghisztériával és drogokkal terrorizált dél-amerikai őserdei kolóniának.

³³Khalil végső megdicsőülésére a koronát a később kampuszra látogató Jesse Jackson, a Szivárvány Koalíció vezető politikusa teszi fel, aki az összegyűlt egyetemi ifjúsághoz fordulva félreérthetetlenül rá utal, mikor a jövő Amerikájának rettenthetetlen fekete hősről szónokol. Mindezt Maria abszurd helyzetként éli meg (51).

kulcsszereplők (Maria, Khalil, Lisa) fekete öntudatra ébredését lehetővé, sőt bizonyos fokig érthetővé teszik. Ám azt is láttatja, hogy ezek az identitásváltások egyértelműen olyan konfrontációs identitáspolitikára épülnek, mely az egy évtizeden át tartó, az amerikai társadalmat radikálisan átalakító, fekete polgárjogi (és nőjogi) mozgalomnak csupán parodisztikus, már-már burleszkszerű visszhangja. A vegyes házasságból született, középosztálybeli, elit magániskolákban és egyetemeken nevelkedett Khalil fekete újjászületését és önazonosságát – túl azon, hogy beszerzett magának egy Kente sálát, harcos feliratú pólókat készített, és szakított korábbi szenvedélyével, a *Hacky Sack*kel – éppen ez a szatirikus-ironikus képlet „teljesíti be”.³⁴ Senna szövege a triviális balhét túlkódolja, megidézve a fekete hősiesség történelmi dimenzióját, melyben Khalil új feketesége igazolást nyer.

A Senna-szatíra hibrid szöveg abban az értelemben, hogy a stilizált, túlkódolt szövegelemek több regiszterben és többféle műfajhatárt felvillantva is megjelennek. A regény komoly „fekete női írásból” átfordul nevetgető burleszkbe; szellemjárásokat, szörnyeteget és vérfagyasztó fordulatokat megidéző gótikus történetbe; továbbá *passing* (faji határáthágó), átváltozás-narratívába. A regény második részét alkotó fabula szövetében Maria fokozatosan veszi fel a karikatúra és a groteszk szörny mintázatát. Míg az első részben Maria története (a satíra téziseként) csupán megidézte a kisebbségi amerikai nő szenvedéstörténetét, a másodikban, a satíra antiteziseként, rögeszmés nőt formál belőle, akit az ismeretlen költő iránti elhatalmasodó vágya a legabszurdabb helyzetekbe sodor. Keresése szinte már vádászat; nem kíméli sem magát, sem az útjába kerülőket. Így válik – egy pillanatra a maga számára is hihetetlen módon – groteszk *passing* történet részévé, majd irányítójává. A férfit hajszolva, próbálja kikutatni lakhelyét, s belekeveredik (ismeretlen ház homályos folyosóján bolyongva) egy fiatal nő, Susan életébe. Susan, a költő (fehér) szomszédja, és éppen bébiszitterét várja fogadott kínai kisbabája mellé.

Az abszurditásig túlkódolt epizódokban Maria, a fiatal, vékony, értelmiségi nő hirtelen középkorú, telt idomú, aluliskolázott, spanyol anyanyelvű személyzetté változik: elfogadja a Susan (a baba nevelőanyja) tekintetével megteremtett új identitást; mi több, igyekszik azt a maga javára fordítani. A csecsemővel egyedül maradva, őt sorsára hagyva, kimászik az ablakon, hogy a tűzlétrákon át bejusson

³⁴ A *Kente* sál vagy stóla eredetileg a nyugat-afrikai aszantikhoz köthető, színes mintájú szövött ruhadarab, ám ma már több vállalkozás is gyártja az USA-ban, például egy ohioi manufaktúra, interneten megrendelhetően. Az amerikai fekete diákok (és szimpatizánsaik) körében diplomaosztásra viselt kellékként terjedt el. A *Hacky Sack* az 1970-es években az amerikai tizenévesek között volt népszerű játék. Kicsi, kitömött, puha textillabdával, lábbal ketten vagy hárman játszották, vigyázva, hogy a láblabda soha ne essen a földre. A gyakran akrobatikus ügyességű láblabdások egyéni mutatványokkal is felléptek. Senna szövegében Khalil szenvedélyes *Hacky Sack* játékos, ám ezt sem fekete öntudatra ébredt barátja, Maria, sem pedig fekete egyetemista társai nem tartják harcos, fekete férfihoz méltó elfoglaltságnak, ezért mond le róla.

a becserkészett fekete férfi lakásának nyitott ablakán. A szöveg a „tragikus mulatt nőre” hajazó trópuszt, annak kulturálisan mélyen beírt, normatív interpretációs horizontjával együtt forgatja ki: Maria kontaktzóna-határáthágása mint *demetaforizáció* játszódik le (a képes értelem konkretizálódásával): a ház homlokzatára erősített létrákon egyensúlyozva, sokféle határt megsértve (még a rendőrséget is riasztják miatta), egyik lakásból az ablakpárkányokon átlép a másikba. A szöveg említett túlkódoltságával szemben (mely a metonimikus iróniaképlet tartománya), megjelenik annak (szintén metonimikus) alulkódoltsága is. A regény szövegében a fekete poéta végig ismeretlen; nincs sem neve, sem háttere; szinte fantomként lebeg a főszereplő előtt. Mint egyik kritikus megjegyzi, lehet, hogy nem is létezik: a fekete költő csupán Maria agyának szüleménye (ST. FÉLIX 2017).

Senna szatírja úgy csavarja ki a rendelkezésre álló kulturális repertoárt, a végletekig, hogy szövegét – a szatíra antitetikus részében – akár Nella Larsen *Quick-sand* című regényének erőteljesen parodisztikus modulációjaként is olvashatjuk, vagy átírásaként is, a posztracialitás korában. Az 1928-as Nella Larsen-kisregényben a fiatal, mulatt/kevertfajú öntudatos, magát megvalósítani igyekvő, urbánus értelmiségi nőt „fekete faj” utáni vágya és szexuális vonzalma az amerikai Dél egy eldugott kisvárosába, ott is egy visszataszító, öregedő, fekete lelkész ágyába űzi. Helga Crane testileg-lelkileg nemsokára felszámolódik, gyaníthatóan belehal sokadik szülésébe. A 2017-es Danzy Senna-történetben a fiatal, kevertfajú, öntudatos, magát megvalósítani igyekvő, urbánus értelmiségi nőt olthatatlan szexuális és racialis vágya egy ismeretlen, a New York City bohém értelmiségi negyedében élő fekete férfi ágya alá sodorja. Maria nem hal éppen bele választásába (melyet Helga Crane esetében – Claudia Tate szerint – tudatalatti, incestuózus, elvesztett fekete apjával, ennél fogva az egész, elvesztett, néger fajjal kapcsolatos fantáziája motivál [TATE 1988, 119–147]). Maria története itt, az ágy alatt, véget ér.

Az afroamerikai hagyomány és a kortárs posztsoul kultúra kontextusában a regény zárása arra emlékeztet, ahogyan egy digitálisan átalakított kép áttűnik tulajdon groteszk másába: az afroamerikai írás szegregált tere ez, mely az amerikai történelem kitüntetett pontján az ellenállás terévé vált (a fekete polgárjogi mozgalom), hogy átússzon egy brooklyni hálószoza ágya alá, ahol a „dezertőr” mozdulatlanságba merevedve és lélegzet-visszafojtva próbálja láthatatlanná tenni magát. Senna szatírja méltóképpen idézi meg e tekintetben azt a fekete szatirikus hagyományt, mely irányultsága szerint társadalomkritika: céltáblája nem személy, hanem elvont fogalom, illetve az azt megtestesítő és pellengérré állított amerikai intézmények és gyakorlatok sajátosan kirajzolódó racialis mintázata.

Ennek a hagyománynak kiemelkedő korai példája a fekete modernizmus Harlemi Reneszanszában George S. Schuyler *Black No More. Being an Account of the Strange and Wonderful Workings of Science in the Land of the Free, AD 1933–1940* című regénye, melynek céltáblája a korabeli rasszmánia. A szatíra főhőse egy bőr-

fehéritő csodaszerral átlép a hegemon (fehér) rassz térfelére, sőt a sikeres reklámnak köszönhetően egy idő után minden sötétbőrű amerikai kifehériti magát. Ez osztársadalmi feszültséget szül: nem csupán a déli (fehér) fajvédő Ku-Klux-Klan tiltakozik a gyártó ellen, de még az északi NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), a színes bőrűek társadalmi felemelkedéséért küzdő szervezet is. Ugyanis mindkét intézmény lételemét (gyűlöletének céltábláját, illetve kisebbségjobbító célját) megkérdőjelezi a fajátalakító csodaszor rohamos terjedése. A 20. század első felének amerikai racialis politikáját – amelyet ugyan a feketeségnek kétféle olvasata és gyakorlata jellemez, ám mégis mindkettő ugyanolyan abszolutizált fajhatárokat feltételez – Schuyler metsző szatirája helyezte először reflektorfénybe.

Az afroamerikai szatíra kutatója, Darryl Dickson-Carr szerint az afroamerikai irodalomnak kezdettől fogva jellemzője az a „ráértelmező” parodisztikus ugratás és szatirikus humor, mely a Harlemi Reneszánsz idején élte első nagy korszakát az irodalomban (DICKSON-CARR 2001, 2015). Schuyleren kívül szinte minden afroamerikai író használta a szatíra különféle eszközeit, Zora Neale Hurstontól, Rudolph Fisherén át, Langston Hughesig. A második világháborút követő korszakban az afroamerikai irodalom óriása, Ralph Ellison regényének – *A láthatatlan* (*Invisible Man* [1952]) – mélyebb megértéséhez is elengedhetetlen, hogy a szöveg szatirikus ráértelmezéseit és parodisztikus fordulatait a regény mélységének megfelelően követhessük. Az afroamerikai irodalmi szatíra újabb (mennyiségi és minőségi tekintetben) kiemelkedő időszaka a posztmodernnel érkezik, mely a „posztfekete” értelmezéseinek egész arzenálját vonultatja fel. Ebből a termékeny korszakból csupán kettőt ragadok ki a szatirikus beszédmód sokféleségének érzékeltetésére: Charles Johnson buddhista átíratú neorabszolga-narratíváját (*Oxberding Tale* [1982]) és Ishmael Reed gyűlöletszító politikai korrektséget parodizáló művészregényét (*Reckless Eyeballing* [1986]).

A kifejezetten posztsoul kontextusba ágyazható és a Senna-szöveggel dialógusba hozható szatirikus művek – Trey Ellis *Platitudes* (1988), Percival Everett *Erasure* (2001), Mat Johnson *Hunting in Harlem* (2003) és Paul Beatty *Slumberland* (2008) című regénye – azt a szubjektum-pozíciót veszik górcső alá, melyet a polgárjogi mozgalom és a Fekete Esztétika által inspirált szövegek kommercializált változata testesít meg. Ellis, Everett, Johnson és Beatty az esszencializált, parodisztikusan leegyszerűsített fekete kultúraolvasatok normativitását kérdőjelezi meg, sőt pellengérezzi ki, legyen az fekete városi ponyva (Ellis, Johnson), fekete női „pafology” (Everett) vagy éppen Wynton Marsalis négerségmutogató, narcisztikus trombitajátéka (Beatty).³⁵

³⁵ A „pafology” Percival EVERETT *Erasure* című regényben a *pathology* (patológia, kórtan) kitekert változata: ezzel a szóval ragadja meg a szerző regényparódiájában a sikeres fekete nőírók szenzációhajhász témaválasztását és stílusát.

A posztsoul társadalmi szatírák, köztük Senna *New People* című regénye, végső soron az afroamerikai tapasztalati világ történelmi dimenzióinak, ellentmondásainak és sokrétűségének leegyszerűsítését és kommercializálását boncolgatják. Azt a neo-liberális értelmezőbizniszt, melynek aktorai borszínre és (nagyjából) nemre való tekintet nélkül sajátítanak ki és dobnak piacra racializált identitástermékeket.³⁶ Danzy Senna a posztsoul szatíráknak ebben a „férfias” világában jelenik meg női történetével, mely több kíván lenni kommercializált, előértelmezett „fekete női írásnál”.³⁷ *New People* című szatirikus regénye a vele cinkosságot vállaló olvasót – a kortárs (kevertfajú) amerikai társadalomkritikán túl – arra ösztökéli, hogy a tézise és antitézise közti szövegrésben rejlő harmadik dimenziót észrevéve, legyen hite az őszinteség, helyénvalóság és igazságosság hármásában, még az álhírekkel teli, „tényeken túli”, identitás-zavaros világban is.

Bibliográfia

- ANDERSON, Crystal S. (2007), The Afro-Asiatic Floating World. Post-Soul Implications of the Art of Iona Rozeal Brown, *African American Literature*, 2007/4, 655–665.
- ASHE, Bertram – SENNA, Danzy (2002), Passing as Danzy Senna, *Columbia. A Journal of Literature and Art*, 2002/36, 125–145.
- ASHE, Bertram (2007), Theorizing the Post-Soul Aesthetic. An Introduction, *African American Literature*, 2007/4, 609–624.
- BEATTY, Paul (2008), *Slumberland*, New York–London, Bloomsbury.
- BELLOT, Gabrielle (2017), The Ineradicable Color-Line. Danzy Senna’s *New People*, *Los Angeles Review of Books*, <https://lareviewofbooks.org/article/the-ineradicable-color-line-danzy-sennas-new-people/>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- DAVID, Marlo (2007), Afrofuturism and Post-Soul Possibility in Black Popular Music, *African American Literature*, 2007/4, 695–707.

³⁶ A fekete olcsó irodalomra példák Zane, Nikki Turner vagy Omar Tyree túlértékelt ponyvái. Ahogy Darryl Dickson–Carr megerősíti (DICKSON–CARR 2013): az afroamerikai kultúra és irodalom szűk keresztmetszetű értelmezői piacának formálói között ott találjuk az afroamerikai könyvkiadókat is magukban foglaló hatalmas könyvkiadó-konglomerátumok és lemezkiadók, hiphop-vállalkozók mellett a híres – személyiségüket, tehetségüket és feketeségüket tőkésítő – afroamerikai művészeket is. Az ő hitelesítő jelenlétük színpadon, tévéstudiókban vagy filmek főszerepeiben jelentősen közrejátszik abban, hogy a kultúraipar számukra kijelölt helyén a „feketeséget” fogyasztható terméké alakítsák, mint teszi ezt a világhírű New York-i Lincoln Center jazzprogramjának társalapítója és művészeti vezetője, a jazz-művész Wynton Marsalis, vagy a népszerű tévés személyiség, színésznő és producer, Oprah Winfrey.

³⁷ Senna maga nevezi – a szatirikus (fekete) hagyomány jellegét és hagyományos művelőinek társadalmi nemét tekintve – a szatírákat tipikusan *férfias* diszkurzív térnek, melyben azonban nőiróként meg kíván jelenni (ASHE–SENNÁ 2002, 136).

- DICKSON-CARR, Daryll (2001), *The African American Satire. The Sacredly Profane Novel*, Columbia MO, University of Missouri.
- DICKSON-CARR, Daryll (2015), *Spoofing the Modern. Satire in the Harlem Renaissance*, Columbia, SC, University of South Carolina Press.
- DICKSON-CARR, Daryll (2013), „*The Historical Burden That Only Oprah Can Bear*”. *African American Satirists and the State of the Literature, Contemporary African American Literature. The Living Canon*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press.
- DU BOIS, W. E. B. (1903), *The Souls of Black Folk*, Chicago, A. C. McClurg.
- ELAM, Michele (2007), Passing in the Post-Race Era. Danzy Senna, Philip Roth, and Colson Whitehead, *African American Literature*, 2007/4, 749–768.
- ELAM, Michele (2011), *The Souls of Mixed Race Folk. Race, Politics, and Aesthetics in the New Millennium*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- ELLIS, Trey (1988), *Platitudes*, Boston, Northeastern University Press.
- ELLISON, Ralph (1970 [1952]), *A láthatatlan (Invisible Man)*, ford. BARTOS Tibor, Budapest, Európa.
- EVERETT, Percival (2001), *Erasure*, Lebanon, NH, University Press of New England.
- GATES, Henry Louis (1988), *The Signifying Monkey*. New York–Oxford, Oxford University Press.
- GILROY, Paul (2004), *After Empire. Melancholia or Convivial Culture*, New York, Routledge.
- GILROY, Paul (2006), *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press.
- JARRETT, Gene Andrew (ed.) (2006), *African American Literature Beyond Race. An Alternative Reader*, New York, New York University Press.
- JERKINS, Morgan (2017), The Old Problems of New People, *New Republic*, <https://newrepublic.com/article/143452/old-problems-new-people>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- JOHNSON, Charles (1982), *Oxherding Tale*, Bloomington, IN, Indiana University Press.
- JOHNSON, Mat (2003), *Hunting in Harlem*, New York–London, Bloomsbury.
- KLEEMAN, Alexandra (2017), Once Upon a Time in Post-Racial America, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2017/10/06/books/review/danzy-senna-new-people.html> letöltés ideje: 2018.02.15.
- LARSEN, Nella (1928), *Quicksand*, New York, London, Alfred–Knopf.
- MASUOKA, Natalie (2017), *Multiracial Identity and Racial Politics in the United States*. Oxford Scholarship Online, University Press Scholarship Online, <http://www.oxford-scholarship.com/view/10.1093/oso/9780190657468.001.0001/oso-9780190657468>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- MILIAN, Claudia (2017), Beige Bubble Bodies. New People by Danzy Senna, *The Miami Rail*, <https://miamirail.org/literature/beige-bubble-bodies-new-people-by-danzy-senna/>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- PARKER, Kim – HOROWITZ, Juliana Menasce – MORIN, Richmond – LOPEZ, Mark Hugo (2015), *Multiracial America*, <http://www.pewsocialtrends.org/2015/06/11/chapter-1-race-and-multiracial-americans-in-the-u-s-census/>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- REED, Ishmael (1985), *Reckless Eyeballing*, New York, St. Martin's.
- RILEY, Dorothy Winbush (2002), *The Complete Kwanzaa. Celebrating Our Cultural Harvest*, New York, HarperCollins.

- RAMSEY, Willaim (2007), An End of Southern History. The Down-Home Quests of Toni Morrison and Colson Whitehead, *African American Literature*, 2007/4, 769–785.
- SCHUR, Richard (2007), Post-Soul Aesthetics in Contemporary African American Art, *African American Literature*, 2007/4, 641–654.
- SCHUYLER, George S. (1931), *Black No More*, New York, Macaulay.
- SENNA, Danzy (1995), *To Be Real*, in Rebecca WALKER (ed.), *To Be Real. Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*, New York, Anchor.
- SENNA, Danzy (1998), *Mulatto Millennium*, in *UTNE Reader*, <https://www.utne.com/arts/mulatto-millennium-racial-identity-multiracial-world>, letöltés ideje: 2019.01.08.
- SENNA, Danzy (1998), *Caucasia*, New York, Riverhead.
- SENNA, Danzy (2004), *Symptomatic*, New York, Riverhead.
- SENNA, Danzy (2009) *How Did You Sleep Last Night*, New York, Picador–Farrar, Straus and Giroux.
- SENNA, Danzy (2017), *New People*, New York, Riverhead.
- SIMPSON, Paul (2003), *On the Discourse of Satire. Towards A Stylistic Model of Satirical Humour*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2014. *Authenticity*, <https://plato.stanford.edu/entries/authenticity/>, letöltés ideje: 2019.01.08.
- ST. FÉLIX, Doreen (2017), Danzy Senna's New Black Woman, *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/danzy-sennas-new-black-woman>, letöltés ideje: 2019.01.08.
- TATE, Claudia (1988), *Desire and Death. Seducing the Lost Father in Quicksand by Nella Larsen, Psychoanalysis and Black Novels. Desire and Protocols of Race*, New York–Oxford, Oxford University Press, 119–147.
- TAYLOR, Paul C. (2007), Post-Black, Old Black, *African American Literature*, 2007/4, 625–640.
- VIRÁGOS Zsolt (1975), *A négerség és az amerikai irodalom*, Budapest, Akadémiai.
- VIRÁGOS Zsolt – VARRÓ Gabriella (2002), *Jim Crow örökösei. Mítosz és sztereotípiák az amerikai társadalmi tudatban és kultúrában*, Budapest, Eötvös József.
- WARREN, Kenneth (2011), *What Was African American Literature*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- ZACK, Naomi (ed.) (1995), *American Mixed Race. The Culture of Microdiversity*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Oxford, Rowman–Littlefield.

*

Ez a tanulmány nem jöhetett volna létre a CEU (Central European University, Budapest) infrastruktúrája, könyvtárának szellemi forrásai nélkül.

BÜLGÖZDI IMOLA

Alternatív narratívák a 21. századi déli afroamerikai identitás alakulásában

Jesmyn Ward művei

Jesmyn Ward amerikai író nő többszörösen díjnyertes művei a William Faulkner által felejthetlenné tett amerikai Dél 21. századi helyzetébe nyújtanak bepillantást. Első, *Where the Line Bleeds* [Ahol a vonal vérzik] (2009) című regénye tizenkilenc évesen halálra gázolt öccsének állít emléket; a 2011-ben Nemzeti Könyvdíjat nyert *Salvage the Bones* [Mentsd a csontokat] (2011) az Egyesült Államok legpusztítóbb erejű viharát, a Katrina hurrikánt megelőző és az azt követő napok nehézségeivel küszködő fekete család életéről készít pillanatfelvételt; 2013-ban pedig *Men We Reaped* [Férfiak, akiket learattunk] címmel memoárt adott ki. A 2017-es év újabb nagy elismerést hozott, hiszen legfrissebb regénye, a *Hallgasd a holtak énekét!* (2018 [2017]) is elnyerte a Nemzeti Könyvdíjat, amelynek most először lett nő a kétszeres díjazottja, olyan kiváló írók után, mint Philip Roth, John Updike és Faulkner. Igen örvendetes fejlemény volt ez, mivel Alice Walker (*Kedves Jóisten!*¹) és Gloria Naylor 1983-as díjazása óta Ward az első fekete író nő, aki Nemzeti Könyvdíjat kapott szépirodalom kategóriában. Afroamerikai írók és kritikusok már 1988-ban sérelmezték a későbbi irodalmi Nobel-díjas Toni Morrison (*A kedves*) – és általában véve a fekete szerzők – mellőzését.²

Ward 1977-ben született egy ezer lelket sem számláló Mississippi állambeli településen, apai és anyai felmenői egyaránt a nehéz sorú, vidéki afroamerikai családok közé tartoztak, így gyermekként és fiatal felnőttként maga is megtapasztalta azt az életformát, amelybe szereplőit helyezi. Akárcsak Faulkner, aki szűkebb hazáját, Mississippi állam Lafayette megyéjét Yoknapatawphaként írta be az irodalomtörténetbe, Ward szintén mississippibeli szülővárosa és jelenlegi lakhelye, DeLisle fikcionált ikerpárját, Bois Sauvage-t teszi meg regényei helyszínül (ALLARDICE 2018). A déli irodalom óriása bevallottan inspirálta őt: az

¹2018-ban *Bíborszín* címmel új kiadása jelent meg az Európa Kiadónál, szintén DEZSÉNYI Katalin fordításában.

²1988 januárjában negyvennyolc afroamerikai szerző nyílt levélben állt ki Toni Morrison mellett, aki addig sem Pulitzer-díjat, sem Nemzeti Könyvdíjat nem kapott, rámutatva, hogy a fekete szerzők érdemeik ellenére kevesebb országos szintű elismerésben részesülnek.

1930-as, *Míg fekszem kiterítve* című Faulkner-regényt először olvasva Ward kis híján feladta regényírói ambícióit, mivel úgy gondolta, példaképe ezzel tökéletesen alkotott. Később azonban rádöbbsent, hogy nem minden fekete Faulkner-figura rendelkezik megfelelőképpen árnyalt érzelmekkel ahhoz, hogy valóban megelevenedhessen a regény lapjain (HOOVER 2011).³ Ez az élmény végül mégis írásra sarkallta – sok fekete szerzőhöz hasonlóan –, így nem meglepő, hogy művei azt kérdőjelezik meg, amit Toni Morrison amerikai „afrikanizmus”-on ért: „mindazokat a feltételezéseket, véleményeket, olvasatokat és félreolvasatokat [...], amelyek az afrikai népekről alkotott eurocentrikus tudást képezik” (KOVÁCS 2007, 27).

A déli regionális és etnikai identitás

Ward műveire is jellemző a déli irodalom sajátosságaként számon tartott, szerzőt és régiót összefűző szoros kapcsolat. Saját bevallása szerint, „ha az olvasók világos képet kapnak egy szereplő származási helyéről, megértik motivációit és korlátait”⁴ (id. THORPE 2017), viszont új nézőpontból tekint a mély-déli alrégióra,⁵ hiszen a Dél történelme során a 20. század második feléig csupán a fehér lakosság érdekelte ki a „déli” identitásmeghatározó jelzőt. James C. Cobb a regionális identitás történetét feltérképező monográfiája bevezetőjében hangsúlyozza: a déli identitás alapját képező faji szegregáció annak ellenére zárta ki az afroamerikai lakosságot a „déli” fogalomkörből, hogy a feketék már a rabszolgaság idején hozzájárultak a régióban végbemenő kulturális szintézishez. Azt is kiemeli, hogy a klasszikus déli identitás alternatívája már a rabszolgaság eltörlése után megjelent, a Harlem Reneszánsz idején kibontakozott az amerikai kulturális színtéren, majd hatalmas lendületet vett a hatvanas években (2005, 5). Az afroamerikai népesség hetvenes években indult és a kilencvenes években jelentős méreteket öltő visszavándorlását is a régióhoz való kötődés jeleként értelmezi; a kétezres évekre pedig bizonyossá vált – teszi hozzá –, hogy az ott élő fekete lakosság nagy része délinek vallja magát (263). Ezt a tendenciát a legfrissebb szociológiai kutatások is megerősítik, hiszen a régióhoz és lakosaihoz való viszonyulás tekintetében pozitívabb hozzáállást mértek az afroamerikaiak, mint a déli fehérek körében (COOPER–KNOTTS 2017, 5).

³ A *Salvage the Bones* és *Míg fekszem kiterítve* összehasonlító elemzése és az újírás mint újrahasznosítás témakörével kapcsolatban lásd Sinead MOYNIHAN tanulmányát.

⁴ Megjegyzés a Ward-szövegre és későbbi hasonló esetekre vonatkozóan: ha az idézethez kapcsolódó bibliográfiai tétel nem tüntet fel fordítót, az idézet minden esetben a szerző fordítása.

⁵ Georgia, Alabama, Dél-Karolina, Mississippi és Louisiana államok képezik a mély-déli alrégiót.

Bár a térség hatalmas lépéseket tett a fekete lakosság esélyegyenlőségének és életkörülményeinek javítására az 1950-es évekhez képest, a legszegényebb rétegek társadalmi mobilitása bőrszíntől függetlenül továbbra is a déli államokban a legrosszabb (Economic Mobility Project 2012, 2). Az *Elfújta a szél* jóvoltából világszerte elterjedt nosztalgikus, a fehér felsőbbrendűsége és az ültetvényes arisztokrácia mítoszára épülő Dél-képet fehér és fekete szerzők egyaránt megkérdőjelezték a déli irodalomtörténet során. Magyar fordításban az afroamerikai és fehér szegények életkörülményeire is reflektáló déli klasszikusok közül például Faulkner, Erskine Caldwell és Zora Neale Hurston művei olvashatók. A 20. század második felében a „Rough South” (Durva Dél)-ként⁶ emlegetett irodalmi mozgalom vált uralkodóvá, amelynek képviselői kifejezetten az „anyagi és lelki nélkülözésben tengődő, lecsúszott munkásosztály küzdelmeit és jellegzetes alakjait” veszik górcső alá (BALÁZS 2017, 119). Wardot ugyanezen irányzat legújabb – 1975 után született, családi és kulturális hátterüket tekintve főleg a munkásosztályból származó – írógenerációjához sorolják.

Ward Mississippihez való viszonya ellentmondásosként jellemezhető: egyszerre van meg benne minden, amit szeret, és minden, amit gyűlöl – fejti ki egy 2018-as interjúban. Számára a modern Mississippi „függőséget, többgenerációs mélyszegénységet, valamint a rabszolgaság, a szegregáció, a lincselések és makacs rasszizmus örökségével való szoros együttélést jelenti” (WARD id. ALLARDICE). Cooper és Knotts meglátása szerint „a déli identitást, mint általában véve minden regionális identitást, nem csupán politikai vagy földrajzi határvonalak jelölik ki, hanem a személyes kötődés is. Ennélfogva a régióknak éppúgy léteznie kell a kollektív tudatban, mint a térképen” (COOPER–KNOTTS 2017, 16).

Jelen tanulmány a fekete egyéni identitásképzés lehetőségeit vizsgálja. Ehhez Ward műveit hívja segítségül, melyek egyértelművé teszik, hogy a déli regionális identitás továbbra is eltérő jelentéssel bír az afroamerikai népesség számára – akár a hasonló társadalmi helyzetű fehér déliekhez képest is –, hiszen a régió domináns diskurzusai által felkínált sztereotipizált és restriktív szubjektum-pozíciók kritikája és a 21. században felnövő fekete generáció útkeresése különösen fontos, éppen a 2010-es években indult „Black Lives Matter” mozgalom fényében. Ward a faji diszkrimináció többgenerációs traumáját és a hibrid kulturális örökség narratíváit boncolja, ezért tehető vizsgálódás tárgyává a regényalakok egyéni sorsában

⁶A mozgalom meghatározó alakjai közé tartozik Cormac McCarthy (korai regényei alapján), valamint Harry Crews és Larry Brown. Az irányzatot többnyire fehér férfi szerzők alakították, de a fiatalabb generációhoz már írónőket is sorolnak, például Dorothy Allisont és Lee Smitht. Az, hogy Jesmyn Wardot is ehhez az irányzathoz tartozónak ítéli az egyik legfrissebb tanulmánykötet (*Rough South, Rural South. Region and Class in Recent Southern Literature*, 2017) szintén a déli identitás afroamerikaiakat is magában foglaló kiterjesztését bizonyítja.

megjelenő, ám a régió kollektív imaginációjának módosítására – egy élhető afroamerikai múlt, jelen és jövő elképzelésére – irányuló alternatív narratívák szerepe.

Ward a *Salvage the Bones*ban saját élményeire alapozza a regénybeli Batiste család megpróbáltatásait: amikor a Katrina hurrikán idején családjával arra kényszerült, hogy kimeneküljön az elöntött nagyszülői házból, a katasztrófára való tekintettel sem kaptak menedéket egy fehér családnál, míg végül nyílt terepen, teherautókban kellett magukat meghúzniuk. A vihar után a földdel egyenlővé vált városkában Ward ráadásul azzal szembesült, hogy a kétségbeesett lakosok ivóvízért verekednek össze (HOOVER 2011). A megrázó személyes élmények mellett azért választotta a hurrikánt regénye témájául, mert nem hagyhatta szó nélkül, hogy sokan az otthon maradt és bajba jutott túlélőket hibáztatták, noha legtöbbjüknek nem is állt volna módjában evakuálni. Az is mélyen érintette, hogy a Katrina hurrikán következményeinek emberi aspektusa milyen gyorsan elhalványult a köztudatban (HOOVER 2011). Ezt támasztja alá Molly Travis tanulmánya is: a rákövetkező években a vihart és hatását feldolgozó legjelentősebb és ezáltal a legmeghatározóbb narratíváknak fehér férfiak – újságírók, történészek és esszéisták – könyveit tartották (2016, 220). Ward, megannyi afroamerikai és más kisebbségi szerzőhöz hasonlóan amellet érvel, hogy íróként kötelessége felhívni a figyelmet azokra, akiket kiírtak az amerikai fősodorbeli narratívából (HARTNELL 2016, 217); és rámutatni arra, hogy a fekete lakosságra nézve még a 21. században sem igaz az állítás, mely szerint egyenlő esélyekkel indulna az életben. Úgy véli, az Egyesült Államok politikai elitjének továbbra is az áll érdekében, hogy megszépítse és elfedje a múltat, vagyis tagadja, hogy a rabszolgaság intézménye másfél évszázad elteltével is meghatározó erővel bír a jelenre nézve (ALLARDICE 2018). 2016-ban szerkesztett tanulmánykötete, amely a fiatal afroamerikai írógeneráció és a rassz kapcsolatát vizsgálja, Ward számára is meglepő tanulsággal zárult, mivel az esszék megerősítették abban, hogy a múlt kibogozhatatlan része a jelennek, és hatalmas nyomást gyakorol a jövőre; valamint világossá vált, hogy lehetetlen a jelenlegi amerikai faji feszültségekről úgy beszélni, hogy figyelmen kívül hagyjuk az alapokat, amelyekre az Egyesült Államok épült: „El kell ismernünk, hogy léteztek ültetvények, ki kell bontanunk a fehér lepedőket, emlékeznünk kell a fekete diaszpórára, hogy megérthessük, mi is történik most, a jelenben” (WARD 2016, 9).

Ennek fényében érthetőbb a magyar olvasó számára is, miért vált még a 20. század második felében is olyan történelmi trauma, mint a rabszolgaság, központi trópusá számos fekete szerző művében. A múltidézés a 21. században is folytatódik, akár olyan explicit formában, amint az Colson Whitehead 2016-os Pulitzer-díjas és Nemzeti Könyvdíj-nyertes regényében, *A föld alatti vasút*ban történik; akár hatástanulmányként, mint a *Salvage the Bones*ban; vagy a szegregációs elnyomás továbbélését feszegető műben tapasztalható, amilyen a *Hallgasd a holtak énekét!* Egy 2018-as interjúban Ward kitér arra a visszásságra is, hogy a történelmi események retusálása azt a látszatot kelti: a fekete lakosság maga választotta, mi

több, megérdemli, hogy szegénységben éljen, sőt, az alacsony színvonalú oktatást és az éhezést is (ALLARDICE 2018). E gyakorlat eredményeképp elvesznek a történelmi okok, amelyek magyarázatot adnának a jelen társadalmi egyenlőtlenségekre.

A Ward-jellemek identitásának, jövőképeinek és a régióhoz fűződő összetett viszonyának meghatározó eleme tehát a rassz, mely – a kulturális földrajz alapvetései szerint – „biológiai és fizikai tulajdonságokra alapozott kulturális és földrajzi identitásként is felfogható” (ANDERSON 2015, 173). A regények több szinten és különböző eszközökkel reflektálnak a szereplők terének megalkotottságára, vagyis arra, hogy – mint Kalmár György és Győri Zsolt más összefüggésben megállapítja – „az nem természetes vagy semleges, hanem mindig valamilyen, és ez a milyenség egyaránt hatással van a térben létrejövő identitásokra, hatalmi viszonyokra és történetekre” (KALMÁR–GYŐRI 2015, 11, kiemelés tőlem – *B. I.*). Ennélfogva nem meglepő, hogy a faji és etnikai kisebbségek ábrázolásának kérdésköre az identitás feletti kontroll, a többség által alkotott sztereotípiák és azok visszajátítása, valamint az önreprezentáció problematikus voltának vizsgálatával jár együtt (KALMÁR–GYŐRI 2018, 13–14).

A déli államok történelme kiváló példa a domináns hatalom faji alapon gyakorolt térszervező és identitásformáló szerepére. Jon Anderson arra hívja fel a figyelmet, hogy amennyiben a domináns hatalom előítéleteken alapszik, a teret – jelen esetben a déli régiót – az egyenlőtlenség és az elnyomás fogja meghatározni (79).⁷ Anderson kitér a „rendező-elhatároló mechanizmusok”⁸ szerepére is, amelyek adott rendszeren belül a hatalomnak tetsző módon biztosítanak helyet az etnikai és faji különbségeknek. A mechanizmusok célja az, hogy adott társadalmi keretek között az érintett csoportok identitását rendezzék, és határaikat megszabják, ezáltal egy általánosan elfogadott nézetet hozva létre, amely a továbbiakban meghatározza a csoportok által elfoglalható fizikai és kulturális tereket (175). Ezek alkotják azt a többségi narratívát, amelyet a déli államokban a „szoros kontroll”, vagyis az etnikai–faji csoportok mozgásának és tevékenységének törvény általi szabályozása (ANDERSON 2015, 177) alapozott meg. Ez a domináns narratíva még a 21. században is rányomja bélyegét a Ward-szereplők cselekvő alanyiségára, megnehezítve tulajdon kulturális hátterükre és értékeikre alapozott tér- és identitáskonstrukciók megalkotását.

⁷Részletesebben lásd BÜLGÖZDI (2018), 181–187.

⁸Az ANDERSON által használt „(b)ordering mechanism” kifejezés az „order” (rend) és „border” (határ) szavakból áll össze, érzékeltetve, hogy a társadalmi rendező elv a különböző csoportok egymástól való elhatárolása.

Ward és a déli afroamerikai identitásképzés meghatározó narratívái

Vincze Enikő érvelése szerint „az etnikum mint osztályozási rendszer [...] és az etnicitás mint a mindennapi tapasztalatokban személyesen megélt etnikai identitás a való életben mindig más klasszifikációs rendszerekkel és megkülönböztetési gyakorlatokkal együtt, illetve az ezek által közösen alkotott hatalmi rendbe ágyazva működik” (2010, 195). Ebben az idézetben az etnikai különbségeket definiáló és fenntartó diskurzusok és az etnikai hovatartozás által meghatározott mindennapok különválasztása a figyelemre méltó, hiszen az utóbbi nézőpont az, ami újat mutathat a déli fekete identitás 21. századi alakulásáról, és az új generáció útkereséséről. Paul C. Rosenblatt szociológus amellett érvel, hogy az afroamerikai regényirodalom olyan ismeretekkel lát el bennünket a rasszizmus családi életre gyakorolt, hétköznapi hatásairól, amilyeneket a szociológiai felmérések nem képesek felszínre hozni (2014, 2).

Ward mindkét regénye ezt a hatásrendszert helyezi a középpontba, miközben ideálisnak korántsem mondható családok nehézségeire fókuszál: egyik esetben a családfő munkanélküli alkoholista özvegyember, aki a legszükségesebb dolgok előteremtésén kívül nem sok figyelmet fordít négy gyermekére; a másikban pedig egy nyolcvan feletti nagypapa egyszerre gondolja rákbeteg feleségét, és neveli két félvér unokáját a felelőtlen szülők helyett. Noha a statisztikák alapján a 21. század elején felnövő generáció már sokkal jobb kilátásokkal indul, a déli régió továbbra sem tud biztató, igazi változást hozó, pozitív narratívákkal szolgálni. Ezenfelül a szülők és nagyszülők ismert és kimondatlan traumái a mindennapokban is befolyásolják a gyermekek és általában a fiatalok identitásképzését. Ward a faji megkülönböztetés hatásait többgenerációs traumaként tételezi, és ez óhatatlanul megnyilvánul a déli afroamerikai identitás folyamatos, mindennapi performativitásában, egyszersmind alternatív, a többségi narratívánál relevánsabb identitásformáló diskurzív konstrukciók keresésére sarkallja a szereplők egy részét.

A *Salvage the Bones*ban feldolgozott természeti katasztrófa révén a megszokottnál markánsabban jelentkeznek az egyébként is meglévő déli társadalmi egyenlőtlenségek: noha a hurrikán bőrszintől és anyagi helyzetétől függetlenül sújt le, Ward számára egyértelmű, hogy a túlélési esélyek messze nem azonosak. A címválasztás is ezt tükrözi, hiszen a csontokat két fontos fogalmi kör metszéspontjaként szerepelteti a regényben. Egyrészt Esch, a tizenöt éves narrátor-főszereplő így összegzi családját és a hozzájuk hasonló családok sorsát, akiknek a hurrikán elvonulta után csontjaikon kívül semmijük sem maradt: Katrina a „húsba vágott és csontig hatolt, de életben hagyott, meztelenül [...] mint ráncos újszülöttek[et]” (2011, 255). Másrészt, a lány folyamatosan reflektál az 1969-es Camille hurrikánnak a családi emlékezetben már-már mitikussá vált, anyja által elbeszélte eseményeire, amikor „régén és újonnan eltemetett holtak hevertek a tengerparton, az utcákon, az erdő-

ben. [Anya] azt mesélte, Joseph papa talált az udvaron egy vakítófehér csontvázat, a ruhát és a húst a víz lemosta róla, de [...] mégis úgy búzlótt, mint az odvas fog” (218). A csontok, vagyis a múlt, újból és újból felbukkannak, a fekete lakosság nem léphet át rajtuk, és nem tehet úgy, mintha nem léteznének, hiszen közöttük, a pusztítás és veszteség emlékei közepette kell megtalálniuk helyüket a 21. században. A nagypapa az 1960-as évek végén nem vitte el a csontvázat a templomhoz, hogy újratemessék, hanem egy zsákban elásta az erdőben; Esch generációjának viszont szembe kell néznie a múlttal, vagyis azzal a ténnyel, hogy a hely, amelyet otthonuknak neveznek, „évszázadok óta rendszerszinten lebecsüli a fekete életek értékét” (WARD 2016, 5).

A *Hallgasd a holtak énekét!* szereplői szintén Bois Sauvage lakói, a cselekmény a 2010-es mexikói-öbölbeli olajkatasztrófa után négy-öt évvel, vagyis a közvetlen közelmúltban játszódik, a karakterek emlékei azonban a második világháborúig nyúlnak vissza, felidézve, mi is rejlett a szegregáció hangzatos „elkülönített, de egyenlő” bánásmódja mögött. Ward mágikus realista elemek segítségével idézi fel a régió – még a 20. században is – kegyetlen és véres történelmét: nemcsak a társadalom peremére szorultak hallathatják hangjukat, a főszereplőknek pedig nem csak a lecsupaszított csontvázalattal kell szembenézniük. Ebben a műben a szellemvilág is megszólal, a régiót tekintve nem meglepő módon, hiszen a Mississippi-delta kreol hiedelemvilágán a haiti vudu is nyomot hagyott.⁹ Ward három narrátor segítségével térképezi fel a Dél továbbra is megoldatlan problémáit: Leonie és tizenhárom éves fia, Jojo szellemlátók; a harmadik elbeszélő, Richie tévelygő szelleme pedig felfedi Jojo előtt a nagyszülők és az egész közösség mélyen gyökerező traumáit. A szellem-narrátor jelenlétére a térség zaklatott múltja ad magyarázatot: „ha valaki rossz halált hal, néha olyan szörnyűt, hogy még isten se bírja nézni, akkor a lelked [sic!] fele itt marad, és kóborol” idézi fel a nagymama a régi hiedelmet (WARD 2018, 266). A regény angol címe, *Sing, Unburied, Sing*, a temetetlen holtakat biztatja éneklésre, azokat, akiknek csontjai mementóként jelentek meg Ward előző regényében. Tanúságtételük a felszínre hozza mindazt, amit a fehérek és a feketék is – különböző okoknál fogva – évtizedeken, sőt, évszázadokon keresztül tagadtak vagy elfojtottak. Az afroamerikai lakosság egyértelműen a megtorlástól való félelem miatt tűrt és hallgatott; tehetetlenségükre jó példa, hogy Leonie bátyjának meggyilkolását még a 2000-es évek elején is vadászbalesetnek nyilvánították, a fehér elkövetőt pedig mindössze három börtönbüntetésre ítélték.

A *Salvage the Bones* Esch nézőpontján keresztül reflektál a déli vidéki közeg értelmezési lehetőségeire, és kutatja, milyen alternatív narratívákhoz folyamodhatnak a fekete fiatalok, akiknek azzal a több évszázados örökséggel kell szembesülniük.

⁹Lásd RABOTEAU (2013).

niük, hogy nemcsak nemzeti és regionális identitásukat, hanem az emberi léthez való alapvető jogukat is megkérdőjelezzik a múlt eltörölhetetlen nyomai. Leonie harmincéves, Esch korosztálya, mindkettejük életének meghatározó eleme a fájdalom és a hiány: előbbi tizenöt évvel a tragédia után is bátyját gyászolja, utóbbi pedig anyját, aki szülési komplikációk áldozata lett. A két fiatal tinédzserként, nehéz körülmények között vállalja az anyaságot; ráadásul, Eschnek a regénybeli fejlemények során kell rádöbbennie, hogy gyermeke apja letagadja a kapcsolatot, minden vonatkozásban elutasítja őt. Leonie helyzete tizenöt év elteltével sem változott, hiszen fehér szerelmének apja az unokák füle hallatára azt kiabálja elfogadást és békülést remélő fiának: „megmondtam, hogy ne feküdj le nigger szajhával!” (235). A korához képest sokat tapasztalt tizenhárom éves Jojóra a regényidő három napjának leforgása alatt nemcsak több évtized elhallgatott emlékezete zúdul, hanem szembe kell néznie azokkal a veszélyekkel is, amelyeket a jelen tartogat az afroamerikai számára. Miközben börtönből szabadult apját viszik haza, egy országúti forgalmi ellenőrzés során a fehér rendőr – pusztán annak hallatára, hogy honnan jönnek – megbilincseli a szülőket, majd egy óvatlan mozdulat miatt pisztolyt szegez a kiskamasz fejébe. Ez az eset egyértelmű párhuzamot von jelen és múlt, Jojo és a másik gyermek narrátor – a vele egykorú Richie – sorsa közt, aki tizenkét évesen a börtönbeli brutális körülmények következtében halt meg, és szelleme 1948 óta keresi az utat a túlvilágra.

Bár a *Salvage the Bones* egy afroamerikai családra és közösségre fókuszál, a fehér világ folyamatos jelenléte érzékelhető a háttérben – ha ezúttal nem is fog fegyvert rájuk. A korban és/vagy stílusosan meglehetősen távol álló három regénymotó a főszereplő kulturális beágyazottságára világít rá: az első idézet Mózes ötödik könyvéből származik, a második Gloria Fuertes 20. századi spanyol költő „Most” című verséből való, az utolsó pedig az OutKast nevű déli hiphop duó 1998-as dalszövegének részlete. Mivel a Batiste család egyáltalán nem tekinthető vallásosnak, az ószövegségi idézet,¹⁰ amely a rabszolgatartók istenének kizárólagosságát nyilvánítja ki, nemcsak a déli fundamentalista vallásosságra utal, hanem az afroamerikaiakkal szemben elkövetett múltbeli spirituális és kulturális erőszakot jelképezi; elvégre a Biblia a fehér felsőbbrendűség megkérdőjelezhetetlen bizonyítékául is szolgált. A Fuertes-versrészletben a kicsiny, de magát nagy tudásúnak nevező beszélő tulajdon testét egy végtelen szemmel azonosítja, amellyel, sajnálatos módon, mindent lát; Ward ezzel kétségkívül saját kettős, résztvevő-megfigyelő szerepére utal, a vers címe pedig a jelen fontosságára hívja fel a figyelmet. A harmadik idézet egy modern afroamerikai zenei műfaj és szubkultúra terméke, amely jellemzően a fiatalok életérzésének ad hangot. A dalszövegbeli tinédzser a felnőtté válás már-már banálissá koptatott, „mit tervezel, ha nagy leszel?” kérdésére ad megdöb-

¹⁰ „Lássátok be, hogy csak én vagyok, nincsen Isten rajtam kívül! Én adok halált s életet, összezúzok és gyógyítok, nincs ki megmentsen kezemből” (Mózes V. 32:39, Károli fordítás).

bentő választ: „Életben akarok maradni” (OUTKAST, id. WARD 2011). A gondosan megválogatott idézetek nemcsak összekötik a múltat, a jelent és a jövőt, hanem fel is idézik a továbbra is kísértő történelmi háttérrel, amely olyannyira szűkíti a jövőbeli lehetőségek körét, hogy a fekete fiatalok számára a pusztán túlélés is kétségessé válik.

Ward a *Hallgasd a holtak énekét!* mottójául is három idézetet választott. Az első egy Kwa törzsi mondóka, és egy afrikai fiú, Equiano kereséséről szól; a fiú pedig nem más, mint az egyik korai, széles körben olvasott, és a brit rabszolga-kereskedelem betiltását előmozdító rabszolga-narratíva szerzője.¹¹ Bár a magyar olvasónak nehézséget okozhat az utalás megfajtása, tekintve, hogy Olaudah Equiano életrajza nem jelent meg magyar fordításban, meg kell említenünk, hogy Ward nem az afroamerikai múlt szerves részét képező rabszolgaság borzalmait idézi itt, hanem nézőpontot vált: a mondóka az elhurcoltak után maradó őr és a megcsontított közösség fájdalmát fejezi ki. A második mottó-idézet Eudora Welty, Mississippi állambeli fehér író memoárjából származik, aki az élő emlékezetet mint a múltat és jelent összekötő kapcsolatot határozza meg: segítségével „felidéződnek találkozások és életek: az öregek és fiatalok, [...] az élők és a holtak”. Welty novellái az 1930-as évek végétől gyakran a térség szegény, fehér és fekete lakosságának életét taglalták. Empatikus látásmódját és a nagy gazdasági világválság alatt készített, máig kordokumentumnak tekintett fotóit Ward relevánsnak találhatta, tekintve hogy munkája során Welty a mélydeli, gazdaságilag fejletlen térség leginkább kiszolgáltatott csoportjainak állított maradandó emléket.¹² A *Hallgasd a holtak énekét!* világában az emlékezet viszont nem szorítkozik a személyes családi emlékek felidezésére, mint ahogy az a *Salvage the Bones*ban történt; Ward ezúttal a szellemvilág jelenlétén keresztül érzékelteti a múlt súlyát és a szereplőkre nehezedő felelősséget, merthogy tőlük várnak segítséget a temetetlen holtak, akik a harmadik idézetben is megjelennek. Derek Walcott, Nobel-díjas karibi költő és drámaíró „Az öböl” (*The Gulf*) című verse is az afroamerikai múlt terhével zárul: „nincs otthonom / Amíg [...] / Égő szenet lapátolnak azok fejére / Akiknek az evangélium ostor és láng,” a végsőben pedig szintén a túlélők nézőpontja érvényesül: „Korra kor jön, útmutatást nem nyújtó holtak.”¹³ A klasszikus európai kulturális örökség és a karibi kultúra kettősségében élő Walcott belső vívódása is ismerős elem Ward számára, akinek cselekvői a domináns kultúra negatív értékítélete ellenében keresnek új narratívákat, miközben a Mississippi partvidék-

¹¹ *Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano; or, Gustavus Vassa, the African, Written by Himself* (1789)

¹² A fényképész Weltyt bemutató, nagy szakmai elismerésnek örvendő albumok máig beszerezhetők a Mississippi University Press kiadásában.

¹³ A szerző nyersfordítása, mivel az eredeti sor – „age after age, the uninstrucing dead” – magyarul, félrevezető módon, „Telnek a korok, a tanulatlan holtak” lett.

nek – és szűkebben Leonie családjának – újabb természeti katasztrófát, a Mexikói-öbölben történt legsúlyosabb olajszennyezés utóhatásait kell átvészelnie, amelyet a Walcott-részlet első képe mintha megjósolna: „Fénylik az öböl, akár az ólom. Texas partjai / Fémként csillognak.”

A két könyv mottói révén tehát a történelmi múlt, a többgyökerű, hibrid kulturális örökség, valamint a domináns fehér kulturális nézőpont és a fekete ön-reprezentáció szintézise valósul meg – olyan helyzet összegzéseként, mely a 21. században újfent útkeresésre kényszeríti a déli afroamerikai fiatalokat.

Alterna(rra)tívák

A Batiste család Bois Sauvage peremén él, az anyai nagyszülőktől örökölt földön, amely a nagypapa halála óta elvadult és beleolvad a környező erdőbe. A terület valamikor – ahogy a francia gyarmatosítók által adott településnév fordítása, a „vad erdő” is sejteteti – veszélyes vidék lehetett. A négy félárva, érzelmileg elhanyagolt testvér jórészt egymásra utalva él, a három idősebb látja el a háztartást, és születésétől fogva gondolja a legkisebbet. Udvaruk olyan, mint egy ócskavastelep, már anyjuk életében is régi autók álltak benne motor nélkül, „mint lecsupaszított állati csontok” (22), és a helyzet azóta csak rosszabbodott: a nagyszülők düledező házából minden használhatót elhoztak, a tisztást pedig ellepi az apa által begyűjtött lom. A házuk körül heverő, mások által kidobott használati tárgyak nemcsak a nincstelenséget jelképezik, amelyért bizonyos fokig az alkalmi munkákból és segélyből élő alkoholista apa is felelőssé tehető, hanem egyúttal a déli hatalmi rendszer működésének is beszédes nyomai. Az évek során felgyülemlett kacat tulajdonképp eredménye, fizikai megjelenési formája annak, amit Henry Giroux az „eldobhatóság biopolitikájának” nevez. Hatása a Katrina hurrikán után vált nyilvánvalóvá a régióban, amikor a 20. század végi jóléti állam zsugorodó szociális hálóján kívül rekedteket – köztük az afroamerikaiakat – érintette legsúlyosabban a természeti csapás. A katasztrófa-körülmények rájuk irányították a média figyelmét, pedig a domináns hatalom elvárása az, hogy feltűnésmentesen, a többségi társadalom számára láthatatlanul oldják meg problémáikat (GIROUX 2006, 175), vagy a szegénység kriminalizációjával kell szembesülniük. A négy testvérnek csupán ez jut az Egyesült Államok jóléti fogyasztói társadalmából: a szemét. Bőrszínük mellett ez határozza meg társadalmi értéküket, pontosabban értéktelenségüket, eldobhatóságukat. A legidősebb fiú, Randall, kiváló kosarasként abban reménykedik, hogy sportösztöndíjjal egyetemre mehet, egyetlen kitörési esélye azonban meghiúsul. A másodszülött Skeetah-t nem érdekli a külvilág; megpróbálja semmibe venni az elutasító fehér társadalmat: minden idejét és energiáját hófehér pitbullja gondozására fordítja. Esch pedig így írja le helyzetét: „kicsi, fekete: láthatatlan” (28), érzése szerint apja többnyire meg is feledkezik arról, hogy

lánya is van, noha mindannyian kénytelenek lesznek szembesülni terhessége tényével, amely a hurrikán érkezése mellett a regény meghatározó témája.

Esch terhessége nem csupán az anyagiak és apja várható rosszállása miatt problematikus, nemcsak azt kell feldolgoznia, hogy szerelme játékszernek használta őt, hanem kísérti anyja utolsó, végzetes komplikációkkal járó otthonszülésének emléke is. Akkor látta őt utoljára, amikor apja az újszülöttel együtt berakta a kisteherautóba: az ablaknak roskadt, és a fejét rázta. Esch ezt a nyolcévesen látott gesztust próbálja értelmezni: „Talán *nemet* jelentett. Vagy *Ne aggódjatok – visszajövök*. Vagy *Sajnálom*. Vagy azt mondhatta, *Ne! Ne kerülj te is ebbe az ágyba, Esch*. De velem is ez történt” (222). Ilyen körülmények között, amikor a szülés akár végzetes is lehet, nem meglepő, hogy megfordul a fejében az abortusz gondolata, noha még a terhességi tesztet is lopnia kell a boltból, nemhogy orvosi beavatkozásra lenne pénze. Ward félreérthetetlenül érzékelteti, hogy az anya hiánya a család minden tagját érinti, ám helyzetéből adódóan Esch az, aki a legelvesztettebbnek érzi magát nélküle. Anyai minta híján (mely átsegíthetné a felnőtté válás nehézségein) a környezetében élő nőktől/anyáktól vár iránymutatást, jöjjön bár az emberi vagy az állatvilágból. Médea alakja révén a kötelező olvasmányként előírt mitológiai könyv inspirálja, másrészt China (a pitbull) fialását és utódgondozását követi nyomon.

Esch helyzetére több okból sem alkalmazható a populáris kultúra tiniknek szóló romantikus, „boldogan éltek, míg meg nem haltak” fősodorbeli narratívája, ennélfogva nem meglepő, hogy alternatív történeteket keres. Benjamin E. Stevens részletesen elemzi a mitikus alak regénybeli funkcióját, és arra a következtetésre jut, hogy Médeával azonosulva Esch egyrészt saját tapasztalatait – a felnőtté és egyúttal anyává válást –, valamint az ezzel járó felelősséget igyekszik értelmezni; másrészt a testében, a közösségben és a természetben jelen levő, befolyásolhatatlan, mégis lenyűgöző erőkre adott reakcióit vizsgálja (STEVENS 2018, 158). Bár Stevens szerint a regény nem determinisztikus elemként használja a mítoszt, ugyanakkor arra a következtetésre jut, hogy „a hiányzó (elhunyt) anya vagy segítőkésznek nem tekinthető anya-figurák (China, Katrina) kontextusában Médea Esch meghatározó példaképe” (162). Stevens állítását viszont nem csak a pitbull központi szerepe cáfolja, hanem a gondoskodó, szerető anya állandó felidézése is, aki olyan apró dolgoktól, mint a tenyerén lévő heg érintésének emléke a változatlanul hagyott hálósobáig mégiscsak folyamatosan jelen van a család hétköznapjaiban. Esch valóban azonosul Médeával bizonyos fokig: a szerelem, a csalódás és a bosszúvágó benne is munkál, azonban nem válik gyermekgyilkossá. A mitológiai párhuzamot Ward a harci kutyának kiképzett anyakutyában látja, mely valóban megöli egyik kölykét, és szervezett viadalon véres győzelmet arat apjuk fölött. China nemcsak azért jelentős a történet szempontjából, mert egyszerre az anyaság és a vad erő szimbóluma, hanem mert „fehér és ragyog, mint egy magnólia a szeméttel teli, gürcölős Piten [szó szerint gödör, a Batiste ház és környékének neve], ahol minden más éhezik, harcol és küzd” (94). A magányos Esch szemé-

ben a kutya és Skeetah szoros kötődése irigylésre méltó. Ő is szeretne olyan szép, erős, szeretett és csodálatra méltó lenni, mint China, melyet Manny, a lány szerelme, kezdetben ugyanúgy alábecsül, mint ahogy őt is értéktelennek, eldobhatónak tartja. Ward az állatvilágon keresztül érzékelteti a mítoszbeli irracionális indulatok afroamerikai világba vetített működését és következményeit. Ezzel alkalmat ad Eschnek arra, hogy sokáig már nem titkolható helyzetére reflektálhasson, már csak azért is, mert a többiek a kutyára vonatkoztatva adnak hangot az anyaságról alkotott eltérő elképzeléseiknek is. Manny meg van győződve arról, hogy a szülés és szoptatás legyengíti az állatot, ami a női – egyértelműen alacsonyabb rendű – lét ára. Skeetah szerint épp ellenkezőleg: az anyák attól válnak igazán erőssé, hogy van mit védeniük, hiszen aki életet ad, „tudja, miért érdemes küzdeni, és mi a szeretet” (96).

Esch bőrszíne, neme, vidéki származása és társadalmi osztálya miatt a lehető legkiszolgáltatottabb helyzetben érkezik el a felnőttkor küszöbére. Cselekvési autonómiája gyakorlatilag nulla, és a jövőjét meghatározó tényezők nagy részét tekintve sincs döntéshelyzetben. A hurrikán és a lány sorsát alakító kiszámíthatatlan erők közti párhuzamot nem nehéz felfedezni, ám Esch képzeletében Katrina is az anyasággal fonódik össze: részben a Médeából kitörő indulatok miatt; részben mert a korábbi nagy hurrikánt még anyjával vészelte át, aki megnyugtatóan átkarolta gyermekeit, és mesélt nekik, míg lecsendesedett a szél. Így fér meg egymás mellett a félelmetes erő és a szeretet: a Batiste család épphogy túléli a vihart, Escht kis híján elsodorja a házukat csaknem elnyelő víz, „Katrina, a gyilkos anya” mégis életben hagyja őket, hogy megtanuljanak mászni, mint az újszülöttek, „mint vak kiskutyák, mint a napfényre éhes, tojásból épphogy kibújt kígyók” (255). Vagyis Esch születendő gyermekére is gondol, miután a hurrikán tombolása révén maga is megtapasztalta a teljes kiszolgáltatottságot és a fékevesztett emberi indulatkitörést: az apja, miután megtudta, hogy Esch terhes, dühében belökte a lányt az örvénylő vízbe.

A vihar nemcsak a Batiste család félreeső házát és Bois Sauvage-t rongálta meg. A szintén fikcionált St. Catherine nevű elegáns, mexikói-öböl-parti városrészt a földdel tette egyenlővé: odalett „a benzinkút, a jachtklub és az összes tengerre néző, régi, fehér oszlopos ház, amihez képest kicsinek, koszosnak és szegényebbnek éreztük magunk, mint valaha” (253). A rabszolgatartók státusszimbólumait ugyan elnyelte a hurrikán, a múlt öröksége, az eldobhatóság biopolitikája megmaradt. Így Eschnek fenyegetett helyzetben kell megírnia történetét, mivel Katrinára addig fognak emlékezni, „míg a következő, vérszomjas, nagy és könyörtelen kezű anya megérkezik” (255). Tisztában van azzal, hogy a túléléshez erő és vadság kell; ez mind megvan a másik anyában, Chinában, akit a kölykeivel együtt Esch helyett sodort el a víz, mert Skeetah nem tudta egyszerre mindkettejüket kimenteni. Médea, China és az afroamerikai tinilány alakja összefonódik a záró bekezdésekben, Eschnek mégis sikerül a regény végére megbékélnie azzal, hogy

anyává válik. A többségi narratíva erejének ellenállva, saját céljainak és elvárásainak megfelelően formálja újra a mitikus szerepmodellt. Katrina megkímélte, ezt Esch úgy értelmezi, hogy az ő feladata a csontok – vagyis a múlt és a benne növekvő új élet együttes – megmentése. Ezzel ellensúlyozhatja a domináns narratíva mindent megfojtó erejét.

A *Hallgasd a holtak énekét!* című regényben Ward nem a nyugati kultúrából merítve tereli szereplőit alternatív narratívák felé. Jojo anyai öröksége eleve két kultúrkört egyesít: nagyapját, aki ért az állatokhoz, a vadászathoz és a nyomolvasáshoz, amerikai őslakos felmenői miatt hívják „Red” Rivernek; nagyanyja, a „sósvízi asszony” (WARD 2018, 275) pedig a karibi hiedelemvilág képviselője, és javasasszonyként szolgálja a közösséget. A regény során unokájuk mindkettejük holisztikus, generációról generációra továbbadott kozmológiájával ismerkedik: „Dédapám azt mondta, mindenben van lélek. A fákban, a holdban, a napban, az állatokban. [...] De szükség van mindre, az összes lélekre, hogy egyensúly legyen. Hogy nőjön a termés, az állatok kölykezzenek, és meghízzanak a vágásig” – meséli a nagyapa (89). Az egyensúly, a körforgás, a harmónia mindkét világnézet alapja, és a temetetlen holtak, akiket Jojo és – mint kiderül a regény végén – kishúga is látnak, azt a dalt szeretnék megtalálni, amelynek részévé válva „hazatérhetnek,” hiszen a vízben túli „föld az otthon” (208). De nem juthatnak oda, mert erőszakos haláluk miatt „rossz hangot” énekelnek, „szembe a dallal” (314). Leonie sokat tanult anyjától, és sokat is felejtett. Bátyja halála olyan fájdalmat hagyott maga után, melyet szülei képtelenek voltak enyhíteni, hiszen maguk is gyászoltak. Így a tizenhat éves lány élete fehér szerelme, Michael körül kezdett forogni. A narráció jelenében harmincéves nő kegyetlen világban él, szerinte ez nem „életnek való hely” (124). Ezt rémálma is nyilvánvalóvá teszi. Michaellel és gyermekeivel cápák közé süllyedő lyukas csónakban ül, majd:

„Próbálok mindenkit víz felett tartani, miközben én is alig bírok fenn maradni. A hullámok alá merülök, és felfelé lököm Jojót, hogy [...] kapjon levegőt, de akkor Michaela merül le, hát feltolom őt is, mire Michael merül le, úgyhogy fellököm őt is a levegőig, én meg süllyedek és csapdosok, de ők sem maradnak fenn [...] folyton kicsúsznak a kezemből. [...] Cserbenhagyom őket. Mind fuldoklunk” (221–222).

Tudja magáról, hogy sosem volt jó anya: tizenhét évesen azért szülte meg Jojót, mert azt hitte, Michael „milyen boldog lesz, hogy egy része mindig velem lesz” (182). Viszont az apa sem sokat törődött gyermekeivel. A fehér nagyszülők még csak nem is látták unokáikat, és a Michael által kikényszerített első találkozáskor a fiú összeverekedik tulajdon apjával annak rasszista megjegyzései miatt, tovább nehezítve Leonie helyzetét. Michael az olajkatasztrófát okozó *Deepwater Horizon* olajfúrón dolgozott; a trauma hatására drogfüggővé vált, majd drogkereskedővé, magával rántva egyre reményvesztettebb párját. A börtönből kikerülve változatlan

világba csöppen, amely éppoly rosszállóan tekint kettejük kapcsolatára. Egyikük sem talál magában erőt arra, hogy ne csak menekülni próbáljon a fájó valóság elől. Leonie azt gondolja, a kábítószeres hatására bukkan fel előtte rendszeresen testvére szelleme, de – minthogy ő is gyilkosság áldozata lett – Given is egyike a temetetlen holtaknak. Haldokló anyja kérésére Leonie kénytelen újfent érintkezésbe lépni a szellemvilággal, mivel az élet körforgása kötelezi: anyja elhúzta a fátylat, hogy besétálhasson ebbe az életbe, most neki kell segíteni visszahúzni, hogy az idős asszony átjuthasson a következőbe (244). Annak ellenére, hogy két alternatív világnézet közül is választhatna, Leonie nem találja helyét sem a szülői házban, sem saját családjában, és anyja halála után beismeri, hogy elviselhetetlennek érzi a világot: „Nem bírok most anya lenni. Nem bírok lány lenni. Nem bírok emlékezni. Nem bírok látni. Nem bírok lélegezni” (306).

Leonie narratíváját, mondhatni, a fehér társadalom írja: a fehér fiatal férfi, aki megölte Givent, mert Given hamarabb lőtte le a szarvast íjjal, mint a fehér puskával (ez volt a fogadás tárgya); illetve a gyilkos unokatestvére, Michael, aki rasszista családja akarata ellenére már a középiskolában beleszeretett a fekete lányba, de közös életük távolról sem nevezhető ideálisnak. Leonie – a külső szemlélő számára – a szokványos afroamerikai sztereotípiák megtestesítője: tizenhét évesen leányanya, aki drogfüggő, abúzív és gondatlan szülővé vált, statisztikailag egy a sok közül, de személyes történetét ettől függetlenül el kell mondani, mivel „az egyetlen történet sablonokat teremt. És nem az a gond a sablonokkal, hogy nem igazak, hanem az, hogy nem teljeseek. Egy történetet kizárólagossá tesznek” (ADICHIE 2009, 13:03–13:25). Ahogy a regények mottójából kiderül, Wardnak pontosan az a célja, hogy az elmondatlan történetek napvilágra kerüljenek. Viszont nyomatékosan kifejezésre juttatja azt is, hogy az afroamerikai történelem a déli fehérekben is kitörölhetetlen nyomot hagyott: Leonie kezdettől lenyelte Michael „apja rosszindulatának tényét [...], mert *az apa nem a fia*” (68), de Michael nem tehetette semmissé családja rasszizmusát. Leonie-val közös életük is ennek jegyében kezdődik: egy évvel Given halála után Michael, aki addig sohasem beszélt a lánnyal, bocsánatot kért unokatestvére tetteért, majd randevúra hívta. Ő vállalja fel annak a felelősségét is, hogy elmondja Jojónak, aki csak annyit hallott, hogy Givent lelőtték, hogy „az egyik barom unokatestvérem megölte Given bácsikádat” (255), és viseli annak terhét, hogy apja tudni sem akar az unokáiról. Drogkereskedés miatt Michael végül ugyanabban a börtönben, közismert nevén a Parchmanben köt ki, ahova Leonie apja ártatlanul került be tizenöt évesen még 1948-ban, de azonos következtetésre jut: „*Ez nem embernek való hely. Akár fekete, akár fehér. Nem számít. Ez a halottaknak való hely*” (115). A fehér előítéletesség sokkal nyilvánvalóbbá válik Michael számára is, aki közvetve érzékeli a Leonie-t és a gyermekeket érő diszkriminációt; azaz ő is kénytelen emlékezni a temetetlen holtakra, akiket az ősei nem vettek emberszámba. De nem a történelemórán szembesül velük, hanem gyermekei és párja révén, akiket családja most, a 21. században is kiközösít.

Michael és Leonie nem talál kiutat: kapcsolatuk nem egy idealizált „a szerelem mindent legyőz” sikertörténet, amelyben a fehér fiú és afroamerikai lány leküzd minden akadályt, majd boldogan élnek, míg meg nem halnak. Történetük azt illusztrálja, hogy még mindig az eurocentrikus történelemírás és a fehér szupremácia narratívája tartja fogságban a déli afroamerikai jelent és jövőt. Olyan közegben élnek, ahol hiányoznak közös életük létfeltételei, ennél fogva letesznek arról, hogy megírják saját történetüket, és inkább a drog segítségével próbálnak felejteni. Nem meglepő, hogy gyermekeik, Jojo és Michaela számára az idős afroamerikai nagyszülők jelentik a biztos pontot. A másik nagyapa, akiről Jojót¹⁴ elnevezték, a rasszista előítéletesség és gyűlölet megtestesítője. Ennek az intézményszerű formájával szembesül a tizenhárom éves fiú, ez ég bele az úton, Parchmanból hazafelé:

[...] a pisztoly, fekete, akár a rothadás, rettegéssel terhes.

A fegyver képe velem marad. [...] miután a rendőr megmotosz, és leveszi a maró bilincset, miután mind a kocsiban vagyunk, és megyünk az úton [...], az a fekete fegyver akkor is ott van. Bizsereg a koponyámban, viszket a vállamon. [...] Dörgölöm a mélyedést a csuklómon, ahol a bilincs megnyomta, és látom a fegyvert [...] (195).

A helyzet nem ismeretlen Jojo számára, mert nagyapja gyakran mesél a Parchmanban töltött három évről, ahol fegyveres őrk vigyáztak a fegyencekre. Azt gondolhatnánk, mindez réges-rég, egy másik világban, a szegregáció idején történt. Az 1940-es évek börtönkörülményei viszont még korábbi időszakot idéznek: a nagyapa beszámolója megrázó párhuzamokat mutat a rabszolgaság idejére visszanyúló, az 1930-as években gyűjtött afroamerikai visszaemlékezésekkel.¹⁵ Az elbeszélte történelem visszatérő elemei – a kényszermunka, a lánc, a kutyás és fegyveres őrk, a korbács, a kínzás, a túlélés és a szökési kísérletek – kisebb mértékben, de jelen vannak a második világháború utáni Délen, és a kommunikatív emlékezet révén átnyúlnak a 21. századba is. Ilyen háttér mellett nem meglepő, hogy az állatok nyelvét értő Jojónak – a családi és a kollektív emlékezet hatására – Parchmanban nyílik meg a szellemvilág: itt jelenik meg a vele egykorú Richie, akit nagyapja történeteiből ismer.

Richie, a harmadik narrátor a saját története lezárását keresi: nem emlékszik halála körülményeire, és azt feltételezi, hogy emiatt bolyong szellemként Parchman területén, a két világ határán. Jojóban ráismer Riv, a nagyapa vérvonalára, aki a börtönben minden tőle telhetőt megtett, hogy megvédje a fiút a borzalmaktól. Richie-nek végül sikerül meggyőzni Jojót, hogy elmeséltesse nagyapjával a két

¹⁴Joseph becézett alakja.

¹⁵Lásd bővebben az Egyesült Államok Kongresszusi Könyvtára digitális gyűjteményét: *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936 to 1938*. (www.loc.gov)

gyermek számára nehezen feldolgozható történet végét: Parchmanban egy erőszaktevő gyilkos szökési kísérlet közben magával vitte a fiút, a gyilkost elfogták, és lincselés végzett vele. Richie-t Riv találta meg, aki tudta, hogy ugyanaz a szörnyű sors vár rá, mert hiába csenevész és ártatlan gyerek, a fehérek „két niggert látnak, két állatot, akik fehér nőhöz nyúltak” (283), ezért, szájalomból, kíméletesebben végzett vele, mint a csonkítás, nyúzás és megégetés, ami a bűnözőnek jutott osztályrészül. A nagypapa majd hetven éve cipeli a trauma a súlyát: „mindennap megmostam a kezem, Jojo. De az a rohadt vér csak nem jön le. Az arcom elé tartom, és érzem a szagát a bőröm alatt. [...] Amikor Given meghalt, azt hittem, megfojt az a szag. Megvakított, úgy megőrjített, hogy beszélni se tudtam. Semmi még csak meg se könnyítette, amíg meg nem érkeztl te” (287–288). A nagypapa élete – Leonie-ével szemben – azt példázza, hogy az embertelen körülmények ellenére is ember maradhat az ember, felelősséget kell vállalni, együtt kell élni nehéz döntések következményeivel, és gondoskodni kell a következő generációkról.

A nagyszülők nemzedéke nem felejteni akar mindenáron, mint Leonie és Michael, hanem őrzi a múltat, amely számára a jelen része; és továbbadja a jövőnek, mivel hite szerint „az idő egy hatalmas óceán, és [...] minden egyszerre történik” (212). Amikor a rendőr pisztolyt tart a fejéhez, Jojo ugyanazt a veszélyes helyzetet ússza meg sértetlenül, amely Richie és Given életébe került. A családi traumák emlékét nem távolítja magától, ahogy anyja teszi, hanem a nagyszülők útját járja, megtanul együtt élni velük; a természetben, az állatok hangján keresztül ő is hallja a világ dalát, és ettől „kicsit enyhül az az elégedetlenség, a gyász, mert tudom, hogy azt látom, amit [nagy]mama látott. Azt hallom, amit ő hallott” (312). Egyik sétája alkalmával ismét Richie szellemébe botlik az erdőben, aki még mindig ott tengődik sok más temetetlen halott szellemével együtt, de Jojo hiába látja őket, hiába érti a történetüket, nem képes megnyitni a két világ közti utat. Ehhez, ugyanis, a megfelelő dal kell, amely húga, Michaela öröksége, aki meglátva a szellemfát, nem ijed meg, hanem énekelni kezd. Jojo számára érthetetlen a dal, de a dallam a megfelelő, és ez végre útjára bocsájtja Richie-t meg a többi szellemet. Történetük viszont nem merül feledésbe.

Jojo elutasítja szülei életvitelét, enyhít a túlélők fájdalmán, képes pótolni Richie-t és Givent, de nem tud megoldást nyújtani azoknak, akiket a borzalmakkal teli déli történelem bedarált, emberi mivoltuktól megfosztott. Erre csak Michaela képes, aki valamennyi felmenője jellegzetességeit magában hordozza: „A szeme Michaelé, az orra Leonie-é, a vállá vonala papáé, és ahogy felfelé néz, mintha a fát méregetné, az tiszta mama. De az, ahogyan áll, ahogyan mindenki összes darabkáját egybefogja, az önmaga. Kyla” (316). A kislány alakja a déli történelem jól ismert csoportjait egyesíti: az őslakos, az afroamerikai, a karibi és a fehér örökség együttese szükséges ahhoz, hogy az áldozatok fájdalma hallatán a megfelelő dal csendülhessen fel, amely nem eltünteteti, hanem megnyugtatóan rendezi a lelkek, vagyis a múltból kísértő történetek sorsát.

A regény fejezetenként váltakozó narrátorai tehát párhuzamos, ám különböző kimenetelű útkeresést tárnak az olvasó elé. Richie története nem a halálával ér véget, hanem amikor a legújabb generáció segítségével a túlélők traumája enyhül, és megtörténik a súlyos titokként cipelt afroamerikai múlt feldolgozása. Leonie életútja ezzel szemben a fősodorbéli narratívák megváltoztathatatlanságába való beletörődést és a felejtési akarás destruktív hatását példázza; ám fia, Jojo – és a vele mintegy szimbiozisban élő Michaela – képes az afroamerikai és indián őslakos kultúra harmóniára épülő világgképét ötvözni az elkeserítő, diszkriminatív jelennel, és a jövőbe tekinteni.

A *Salvage the Bones* központi témája a kiszolgáltatott déli afroamerikai egyén útkeresése és a felnőtté válás traumája. A regény elsősorban azokra az anyagi, egészségügyi, társadalmi és történelmi nehézségekre reflektál, amelyek az afroamerikai nők számára megnehezítik a szexualitás és az anyaszerep felvállalását. Ward arra kényszerít, hogy szembenézzünk a többségi narratíva 21. században is változatlanul destruktív üzenetére, amely nem kínál pozitív alternatívákat, hanem többszörösen megbélyegzi a szegény, kiskorú, fekete leányanyákat. Eschnek sikerül az eldobhatóság biopolitikájával szemben megalkotni az erős, vad, harcias, de mindazonáltal szerető és gondoskodó anya alakját: elhunyt édesanyja emlékét egy számkivetett mitikus anyával és az anyaállat túlélési ösztönével gyúrja össze, hogy céljainak megfelelő narratívát és azonosulásra érdemes szubjektum-pozíciót hozzon létre. A *Hallgasd a holtak énekét!* az afroamerikai egyéni identitás megalkotásának nehézségeit taglalja, amely folyamatot nemcsak a domináns, fehér narratívák degradáló és beskatulyázó célzata, hanem a temetetlen holtakat és a túlélők fájdalmát őrző afroamerikai kollektív emlékezet is bonyolít férfiak és nők számára egyaránt. A testvérpár nézőpontja révén Ward a múlt, a jelen és a jövő folytonosságának felismerése és a traumatikus történetek megőrzése mellett érvel. Jojo – hibrid kulturális örökségére támaszkodva – új, felelősségteljesebb narratívát nyit, amelynek létfeltétele, hogy a Délen élő etnikai és kulturális csoportok létjogosultsága és értéke egyenlő elismerésnek örvendjen.

Bibliográfia

- ADICHIE, Chimamanda N. (2009), Az egyetlen történet veszélye, *TEDGlobal 2009*. 2009. július, ford. Zeta MANSART. www.ted.com, letöltés ideje: 2019. január 26.
- ALLARDICE, Lisa (2018), Jesmyn Ward: „Black girls are silenced, misunderstood and underestimated”, *The Guardian*, 2018. máj. 11. www.theguardian.com, letöltés ideje: 2018. június 25.
- ANDERSON, Jon (2015), *Understanding Cultural Geography. Places and Traces*, London–New York, Routledge.
- BALÁZS Júlia (2017), *Cash, W. Jean–Perry, Keith, Rough South, Rural South. Region and Class in Recent Southern Literature*, recenzió, *Orpheus Noster* 2017/4, 119–121.

- BÜLGÖZDI Imola (2018), *Csokonai Lili: a női hang és az egyéni autonómia kérdése Esterházy regényében és filmadaptációjában*, in GYŐRI Zsolt – KALMÁR György (szerk.) *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 180–191.
- COBB, James C. (2005), *Away Down South. A History of Southern Identity*, Oxford, Oxford University Press.
- COOPER, Christopher A. – KNOTTS, H. Gibbs (2017), *The Resilience of Southern Identity. Why the South Still Matters in the Minds of Its People*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Economic Mobility Project, 2012. *Economic Mobility of the States*. Pew Center on the States. www.pewtrusts.org, letöltés ideje: 2018. július 5.
- FAULKNER, William (1971 [1930]), *Míg fekszem kiterítve (As I Lay Dying)*, ford. GÉHER István, Budapest, Magyar Helikon.
- GIROUX, Henry A. (2006), Reading Hurricane Katrina. Race, Class, and the Biopolitics of Disposability, *College Literature*, 2016/3, 171–196, letöltés ideje: 2019. január 25.
- HARTNELL, Anna (2016), When Cars Become Churches. Jesmyn Ward's Disenchanted America. An Interview, *Journal of American Studies*, 2016/1, 205–218.
- HOOVER, Elizabeth (2011), Jesmyn Ward on *Salvage the Bones*, *The Paris Review*, 2011. aug. 30. www.theparisreview.org, letöltés ideje: 2018. június 25.
- KALMÁR György – GYŐRI Zsolt (2015), *A tér, hatalom és identitás viszonyainak kutatása a magyar filmben*, in GYŐRI Zsolt – KALMÁR György (szerk.), *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 7–24.
- KALMÁR György – GYŐRI Zsolt (2018), *Bevezetés. A nemiség és etnicitás tereinek kutatása a magyar filmben*, in GYŐRI Zsolt – KALMÁR György (szerk.), *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 7–23.
- KOVÁCS Ágnes Zsófia (2007), Játék a sötétben. Toni Morrison irodalomfelfogásáról, *Híd*, 26–37.
- MITCHELL, Margaret (1937 [1936]), *Elfújta a szél (Gone with the Wind)*, ford. KOSÁRYNÉ RÉZ Lola, Budapest, Singer–Wolfner.
- MORRISON, Toni (2007 [1987]), *A kedves (Beloved)*, ford. M. NAGY Miklós, Budapest, Novella.
- MOYNIHAN, Sinead (2015), From Disposability to Recycling. William Faulkner and the New Politics of Rewriting in Jesmyn Ward's *Salvage the Bones*, *Studies in the Novel*, 2015/4, 550–567.
- RABOTEAU, Albert J. (2013), *Religion, Black*, in Thomas C. HOLT – Laurie B. GREEN (ed.) *The New Encyclopedia of Southern Culture*, vol. 24, Chapel Hill, U of North Carolina Press, 131–134.
- ROSENBLATT, Paul C. (2014), *The Impact of Racism on African American Families. Literature as Social Science*, Farnham, Ashgate.
- STEVENS, Benjamin E. (2018), Medea in Jesmyn Ward's *Salvage the Bones*, *International Journal of the Classical Tradition*, 2016/2, 158–177.
- THORPE, Vanessa (2017), Jesmyn Ward: „So much of life is pain and sorrow and wilful ignorance”, *The Guardian*, 2017. nov. 12. www.theguardian.com, letöltés ideje: 2018. június 25.

- TRAVIS, Molly (2016), We Are Here. Jesmyn Ward's Survival Narratives Response (sic!) to Anna Hartnell, „When Cars Become Churches”, *Journal of American Studies*, 2016/1, 219–224.
- VINCZE Enikő (2010), *Etnicitás és nemiség. Reprodukciós politikák és gyakorlatok egy romániai kisvárosban élő roma nők körében*, in FEISCHMIDT Margit (szerk.), *Etnicitás. Különbőségteremtő társadalom*, Budapest, Gondolat–MTA Kisebbségkutató Intézete, 195–207.
- WALKER, Alice (1987 [1982]), *Kedves Jóisten (The Color Purple)*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Budapest, Európa.
- WARD, Jesmyn (2008), *Where the Line Bleeds*, Evanston, IL, Agate.
- WARD, Jesmyn (2013 [2011]), *Salvage the Bones*, London, Bloomsbury.
- WARD, Jesmyn (2013), *Men We Reaped*, New York, Bloomsbury.
- WARD, Jesmyn (2016), *Introduction*, in Jesmyn WARD (ed.) *The Fire this Time. A New Generation Speaks about Race*, New York, Scribner, 3–11.
- WARD, Jesmyn (2018 [2017]), *Hallgasd a holtak énekét! (Sing, Unburied, Sing)*, ford. PÉK Zoltán, Budapest, 21. Század.
- WHITEHEAD, Colson (2017 [2016]), *A föld alatti vasút (The Underground Railroad)*, ford. GY. HORVÁTH László, Budapest, 21. Század.

„De itt vagyok”

Női és anyai énteremtés Alice Walker *Bíborszín* és Sapphire *Push* című regényében

Sapphire *Push*¹ [kb. nyomni, nyomás] című művének 1996-os megjelenése óta – és az irodalmi kánonba kevéssé beilleszkedett volta ellenére is – szép számmal jelentek meg tanulmányok arról, hogy mennyit köszönhet jeles afroamerikai irodalmi elődöknek. Műfajilag valóban számos őse van, akár fejlődésregényként tekintünk rá, akár a szököttrabszolga-történetekkel hasonlítjuk össze (FULTON 2012, 164–165). A láthatatlanság motívumainak megidézése, az incesztus cselekményelemmé fokozása vagy a szóbeliség előtérbe helyezése is arról tanúskodik, hogy a *Push* gazdag hagyományba ágyazódik (MICHLIN 2006, 171; DAGBOVIE-MULLINS 2011, 446; McNEIL 2012, 24). Olyan jelentős írásokat tudhat elődei között, mint Ralph Ellison *A láthatatlan* című kanonikus regénye vagy a Magyarországon talán még ismertebb, Nobel-díjas Toni Morrison számos prózai alkotása. Az a szöveg azonban, amelyikkel kétségtől a leginkább párbeszédben áll: Alice Walker 1982-es *Bíborszín* című levélregénye.²

Tulajdonképpen a *Bíborszín* is a korai fekete női narratívák újraírásának tekinthető, hiszen főszereplőjét autoritatív narratív hanggal és szubjektumpozícióval ruházza fel; ellentétben fekete írók olyan korábbi műveivel, mint Francis Harper fehér romantikus regényhagyományokat átíró *Iola Leroy, or Shadows Upliftedje* [kb. Iola Leroy, avagy elillanó árnyak] (1892). Iola, a fekete szerző által fikcionált fekete női karakter korai példája még „néma”: nem több a fehér olvasókörzés elvárásainak megfelelő bábunál (McDOWELL 1987, 288). A *Bíborszín* megjelenése óta pedig, meglehetősen, fekete női fokalizátorokkal operáló narratívák

¹A *push* jelentése a nyomással, erőlködéssel kapcsolatos. Nemcsak a történetben hangsúlyos szerepet kapó szülés közbeni kitolási szakasz során jelenik meg felszólításként, hanem a főszereplő társadalmi egyenlőtlenségekkel szemben folytatott harcának kontextusában arra is utal, hogy Preciousnek harcolnia, erőlködnie kell az olvasás megtanulása és az önállósodás során is. A *push* metaforicitásában, előnyomulásként, ellentartásként is értelmezhető tehát.

²DEZSÉNYI Katalin fordításában 1987-ben *Kedves Jóisten*, 2018-ban pedig *Bíborszín* címmel jelent meg az Európa Könyvkiadó gondozásában.

egész sora látott napvilágot,³ leginkább mégis a *Push* rokonítható vele. A cselekményt, a narrációs technikákat vagy az írásbeliség szerepét tekintve egyértelműek a párhuzamok: mindkét mű olyan fiatal afroamerikai nőről szól, aki a teljes kiszolgáltatottságból és traumatizáltságból lassan öntudatra ébred, és énelbeszélővé – tulajdonképpen szerzővé – válva leírja-elmondja a maga történetét.

A kritikai irodalomban azonban még felderítetlen a *Bíborszín* és a *Push* közötti viszony azon aspektusa, amely a női kapcsolatrendszer alakzataival – főképp az anyasággal, barátsággal, és mentorálással/mentoráltsággal – függ össze. Jelen tanulmányban ez képezi a vizsgálat tárgyát. Mindkét főszereplő önállósodási törekvéseire, szubjektivitásának alakulására nagy hatást gyakorol az emocionális és gyakran természetbeni támogatás, amelyet más nők nyújtanak nekik. Mindez segíti őket a traumából való testi-lelki gyógyulásban, és ez befolyásolja őket tulajdon anyai, valamint gyermeki szerepük megértésében és elfogadásában. Mivel mindkét szöveg a végletekig kifosztott fekete női test problematikájával, annak tartós, a rabszolgaságból eredeztethető gazdasági és szexuális kizsákmányolásával foglalkozik, a női nexusok átpolitizálódnak. Ha e párhuzamok mentén együtt olvassuk a regényeket, új megvilágításba kerül mindkettő szubverzív potenciálja: kirajzolódik a 20. század végi afroamerikai írónők azon ethosza, mely szerint a rabszolgaság és a még mindig tartó kizsákmányolás működésmódjai igen közel állnak egymáshoz, ahogyan az azokkal szemben bevethető megküzdési stratégiák és ezek korlátai is.

Bár a *Bíborszín* és a *Push* főszereplői térben és időben távol állnak egymástól, a traumák és az anyasághoz való viszony tekintetében rendkívüli hasonlóságot mutatnak. A *Bíborszín* Georgia államban, vidéki környezetben játszódik, a 20. század első harmadában, évtizedekkel a rabszolgaság eltörlése után, amikor az afroamerikai ugyan már szabad állampolgárnak számít, azonban a gazdasági jogfosztottságnak és rasszista erőszaknak egyaránt ki van téve. A racióális szegregáció, az erőforráshiány és a déli államokban rendszeresen előforduló lincselés nyomot hagy testi-lelki integritásán. A fekete nő az osztály- és rasszalapú elnyomáson felül a neme miatt még inkább marginalizált státuszba szorul. Celie, a cselekmény elején tizenéves autodiegetikus (a saját történetét előadó főszereplő-) narrátor sorsa híven tükrözi ezt az akkoriban tipikusnak mondható helyzetet. Anyja meghal, mikor Celie tizenéves; az eleinte édesapjának hitt nevelőapa rendszeresen megalázza és megerőszakolja, kétszer teherbe is ejti, viszont Celie-t mindkét újszülöttjétől elszakítják. Később házasságra kényszerítik a Mr. ...-nek nevezett, idősebb férfival, aki mellett Celie szintén folyamatos abúzus áldozata. A regény a fekete nő fokozatos ágenssé válásának folyamata is. Ennek során Celie elhagyja férjét, konfrontálódik a nevelőapjával, mígnem anyagilag is képes lesz ellátni

³Lásd például Sherley Anne WILLIAMS 1986-os *Dessa Rose* [Dessa Rose] című regényét.

magát. Végül újra egymásra találunk az elszakítottak: Celie a gyerekeivel, majd hűgával, Nettie-vel is. A regény fekete angol nyelven keletkezett, és a „tanulatlan szűkszavúság tesz[i] még drámaibbá” (ABÁDI NAGY 1995, 575). A Nettie-vel való levelezésnek és az egyre gyakoribbá váló beszélgetéseknek köszönhetően azonban Celie verbális kifejezőkészsége sokat fejlődik, az ő „egyéniességét leképező stílusú változik át” (TÓTH 1987, 255).

A *Push* protagonista beszélője hasonló utat jár be. Precious szegénységben, kiátástalanságban élő tizenéves lány a 20. század végi Harlemben. Őt is apja ejti teherbe mindkétszer; első gyermekét egy traumatikus szüléselmény után tőle is elszakítják. Nemcsak sorozatos szexuális erőszak és mindenféle fizikai bántalmazás, hanem érzelmi eldobottság áldozata is, és a hagyományos szociális-oktatási rendszerek védőhálója sem képes segíteni neki. 16 éves kora körül tanul csak meg írni és olvasni, egy különleges oktatási programnak köszönhetően. Kifejezőkészsége rohamosan fejlődik, olyannyira, hogy később már a nyelvi humor eszközeivel is képes élni. A *Bíborszín*hez hasonlóan ez a regény is optimista – mi több, kataritikus – lezárást kínál: Preciousnek keservesen kiépülő szubjektivitása és az ezt követő események lavínája teszi lehetővé, hogy új közösséget találjon, és végre együtt lehessen a gyerekeivel.

A *Bíborszín* és a *Push* tehát a jogfosztott, többszörösen kizsákmányolt, a család és a társadalom által cserbenhagyott, akarata ellenére teherbe ejtett afroamerikai nők sorsában azt vizsgálja, milyen mélyen beleivódott a fekete nőiség és anyaság konstrukcióiba a rabszolgaságból eredeztethető és azóta is tartó leigázottság. A rabszolgaság kitörölhetetlen kulturális traumát hagyott maga után. A regények utalásrendszerének felfejtéséhez vessünk tehát egy pillantást a női rabszolgaság kérdésére. Az észak-amerikai, brit fennhatóság alatt álló gyarmatokon, majd az Amerikai Egyesült Államok bizonyos régióiban, a 18–19. században a gazdaság az Afrikából elhurcolt vagy megvásárolt emberi munkaerőre épül. A rabszolga nem csak munkaerő, hanem ingóság, tulajdon is: a gazdasági feljegyzésekben az élettelen tárgyak közé sorolják (SPILLERS 1987, 79). Ebből következik, hogy a gazdasági előny szerzés reményében a női rabszolgát rendszeresen erőszakkal ejtik teherbe (DAVIS 1983, 25–26). Az újszülöttek életben maradási rátája a nem megfelelő szülés körüli és utáni állapotok miatt igen alacsony (COLLINS 1994, 50; SCHNEIDER 2007, 81), és gyakran elszakítják őket anyjuktól. Mindennek gyakori, jól dokumentált következménye a szüléstől való rettegés és az ún. nőgyógyászati ellenállás – például vetelés előidézése vagy csecsemőgyilkosság (SCHNEIDER 2007, 101; NEELY 2000, 30–31).

Ebben a környezetben a fekete nő pusztán biológiai lényként értelmeződik, és nem töltheti be az anyai szerepet. Ezt a folyamatot Venetria K. Patton *degendering*nek (PATTON 2000, xii), Hortense K. Spillers feminista irodalmár pedig *ungendering*nek (SPILLERS 1987, 68) nevezi. Patton szerint az anyaszereptől való megfosztás a rabszolgaság konstitutív eleme, hiszen gazdasági és hatalmi érde-

kek mentén járul hozzá a fekete nő tárgyiasításához és szubmisszív szerepben tartásához (PATTON 2000, xii; xviii). Hasonlóan érvel Steve Martinot is, aki szerint a fekete anyai test politikai eszközzé silányítása az egyenlőtlenség bebetonozásán keresztül a fehér felsőbbrendűség fantáziáját szolgálja (MARTINOT 2007, 86). A rabszolgaság renarrativizálja és gazdasági termelőfolyamatként definiálja a fekete anyaságot. Így teszi lehetővé, hogy a fekete anyasággal szemben a fehér amerikai (elsősorban középosztálybeli) anyaság „kulturális termelőfolyamatként” tételeződhessen (MARTINOT 2007, 86).⁴ A fehér, méltóságteljes anyai test így válhat a fehér racializált identitás elemévé. Toni Morrison analízise is ezzel cseng egybe: szerinte az afroamerikai populáció jelenléte és alacsony társadalmi szerepben tartása nagyban hozzájárult a fehér Amerika pozitív énképéhez (MORRISON 1993, 45).

A fekete anyai testek szisztematikus megalázása tehát a fehér férfi felsőbbrendűség ethoszának egyik alapköve, a fekete anya–gyermek kapcsolatok lehetetlenné tételével, a rabszolgaságban élő családok, valamint a (női) közösségek ellehetetlenítésével együtt. Spillers szerint a családi kötelékek kialakulásának megelőzése, illetve ezen kötelékek cinikus, erőszakos semmibevétele is tudatos stratégia lehet, hiszen hozzájárul a szolidaritás gyengítéséhez, és megelőzi a közösségek kialakulását (SPILLERS 1987, 74–75). Spillers és Patton arra is figyelmeztetnek azonban (SPILLERS 1987, 78; PATTON 2000, 2–3), hogy a patriarchális társadalom által (elsősorban fehér, középosztálybeli nőktől) elvárt hagyományos női szerep fekete nőkre való rávetítése nem szerencsés, hiszen egyenértékű a nőiség esszencialista módon történő teoretizálásával; ugyanakkor az afroamerikai családok egységének megőrzése kétségkívül humánusabb, méltóságteljesebb bánásmódot jelentene. Az ültetvényeken tartós, összetartó, nem családalapú közösségek sem jöhetnek létre, mivel a rabszolgák folyamatos adásvétele megnehezíti az érzelmi kötelékek kialakulását. A meglévő, többé-kevésbé laza közösségeken belül létezik valamiféle státuszban megnyilvánuló hierarchia, amit például a földeken dolgozó rabszolgák és a valamelyest privilegizáltabb helyzetben lévő házi szolgák között kialakuló feszültség is mutat, illetve léteznek életkoron alapuló hierarchiák is (SCHNEIDER 2007, 111). Az idősebb rabszolgák, illetve a szökést elősegítő és az újonnan szökött vagy felszabadult afroamerikaiakat segítők bizonyos értelemben mentoroknak tekinthetők, ám hivatalos, szervezett mentori hálózat nem tud kialakulni ezekben a közösségekben. Ilyen körülmények között kicsi az esélye annak is, hogy a női családtagok között erős, hosszan tartó, akár hierarchikus, akár egyenlőségelvű kötelékek alakuljanak ki. A rabszolgaság idején uralkodó állapotok évszázadokra rányomták bélyegüket az afroamerikai családszerkezetre. Mivel a rasszizmus nem szűnik meg létezni a rabszolgák emancipációjával, a fekete nők és anyák státusza

⁴ Megjegyzés az idézetre és a későbbi hasonló esetekre vonatkozóan: ha az idézethez kapcsolódó bibliográfiai tétel nem tüntet fel fordítót, az idézet minden esetben a szerző fordítása.

később is jelentősen lemarad a fehérekétől (ROBERTS 1997, 40). Tagadhatatlan tehát, hogy olyan mély kulturális és generációkon átívelő személyes traumát hagyott örökül a rabszolgaság intézménye (ezen belül is a fekete női test dehumanizálása), amelynek a hatása ma is érezhető. Ennek lenyomata tehát Celie és Precious története is, újraértelmezve a női közösségek szerepét és az afroamerikai anyaság szemiotikáját. A *Bíborszín* és a *Push* az interperszonális kapcsolatok és csoportkohézió ezen aspektusát hívják játékba olyan főszereplők bemutatásán keresztül, akiknek életminőségén, testhez és anyasághoz való viszonyán, rabszolgaszerű státuszukban, elsősorban a női közösségek és mentorok tudnak javítani.

Mindkét regény traumaszöveg, hiszen a Celie és Precious által megélt abúzus és nemi erőszak közvetlen következménye az, ahogyan konceptualizálják és meg tapasztalják a terhességeiket. A szövegek ezáltal a rassz, a szocioökonomiai réteg és a társadalmi nem implikációira, az elnyomás ezeken alapuló, egymással szorosan összefüggő hatásaira világítanak rá az anyává válás kontextusában. Mindkét főszereplő tizenévesen, traumatikus körülmények között esik teherbe, és mindkettőjüket cserbenhagyja az oktatási és egészségügyi rendszer is: ezek diszkriminatív voltából fakadóan sem Celie, sem az évtizedekkel később élő Precious nincs tisztában az ok-okozati és biológiai folyamatokkal. Tágabb társadalmi összefüggések tekintetében kezdetben nincs a közelükben olyan női minta sem, amelytől útmutatást kaphatnának. A főszereplők tehát annak köszönhetően, hogy milyen minőségű, milyen forrásból származó tudás(ok)hoz van hozzáférésük, még arra is csak fokozatosan ébrednek rá, hogy nem ők a felelősek teherbe esésükért.

Az első információ, amelynek Celie az anyaságról és annak testi vetületeiről birtokába jut, az akkor még édesapjának gondolt nevelőapja és anyja beszélgetéséből származik:

Múlt tavaszkor, mikor a kis Lucious meglett, eccer hallom, hogy civódnak. Ő nógatta a mamát.⁵ Amaz meg monta neki, hogy túl hamar van még Fonso, nem vagyok még jól hozzá. Asztán végtére hagyta is békibe. Egy hétre rá megincsak nekikezd a nógatásának. Nemén, monta a mama, én ugyan nem. Há nemlátod hogy má így is félhótt vagyok evvel a temérdek gyerekkel (WALKER 2018, 5).

Miután a terhesség és a korai anyaság testi következményei világossá válnak Celie számára, ezekre testvérét, Nettie-t is figyelmezteti. Azzal, hogy „és nézd, mi történt mamával” (7),⁶ Nettie nemcsak az anyjuk halálára utal, hanem a fenti, meghatározó beszélgetésre is. Mikor az anya gyanút fog az apa által elkövetett incestussal kapcsolatban, „mekkérdezte az elsőné hogy Kié. Istené, mondom neki. Más

⁵ Az eredeti „he was pulling on her arm” (4) [„rángatta a karját”] jobban kifejezi a „nógatás” erőszakos voltát.

⁶ A szerző fordítása; ez a levél sajnálatos módon kimaradt mindkét magyar fordításból.

embert én nem ismerek, meg mit is mondhatnék” (6). Celie vélhetően részben azért ad ilyen kitérő választ, mert nem szeretné szembesíteni betegeskedő édesanyját az igazsággal, részben pedig hiányos biológiai tudása miatt. Nyugalommal konstatálja, hogy nem lehet terhes, hiszen kimarad a menstruációja, és „egy lány a templomba aszonta az lesz hasas aki vérzik minden hónapba” (8). Az egyébként potenciálisan hasznos, a nők között közvetített tudásnak csak morzsái jutnak el hozzá, és gyakran még ezeket is félreérti. Celie erőforráshiánya áll tehát annak az útjában, hogy megértse testi tapasztalásait. Egyetlen dologban biztos csak: hogy a terhesség szükséges rossz. Nettie-nek szóló tanácsában is ez a központi elem: „Menny hozzá, csak annyit mondok, és azon légy Nettie hogy legalább egy jó éved legyen ebbe az életbe. Asztán már, tudom, hasas lesz ő is” (8). Celie mostoha-fiának feleségéről, Sofiáról is azt mondja, „már tudom, hogy lekközelebb majd aszt hallom, megesezt” (34).⁷ Évekkel a nemi erőszak után is így beszél a terhességről: „Próbáltam dolgozni egy újfajta nadrágon terhes nőknek, de ha csak rá gondolok hogy valaki állapotos lesz, már rámjön a sírás” (284).

Az anyaságtól és főként annak testi aspektusaitól való félelem mellett Celie-nek a fekete női test értéktelenségével is szembe kell néznie. A *Bíborszínben* a férfi pusztá tárgyként, a környezet részeként tekint a nőre, aki aztán ezt a tekintetet internalizálja. Mr. ... nem csak testileg abuzálja Celie-t; humanitását, szubjektivitását is semmibe veszi: úgy néz rá, „mintha a földet nézné” (25). Nem csoda tehát, hogy Celie megküzdési stratégiája ennek a dehumanizációnak a belsővé tétele: „Mintha fából volnék. Fa vagy Celie, mondom magamnak” (24). Ironikus módon maga is elismeri, hogy ez a disszociatív állapot nem garancia, hiszen nem védi meg őt a sérüléstől: „Innét tudom hogy a fák rettegnek az emberektől” (27). Az elidegenedés következményeként a környezetében lévő embereket állatként vagy élettelen tárgyként érzékeli: „Mikor a Harpo hátát megsimogatok még annyit se érzek mint mikor egy kiskutyát megsimogatok. Inkább mintha egy darab fát simogatnék. Nem élő fát, inkább egy asztalt vagy kisszekrényt” (33). A Celie által ismert fogalmi keretek között értelmezhetetlen a saját szerepe is: ami marad, az a „nem kérdező konstatálása annak, hogy [a szex] valamiért – a fene tudja, miért – kell a férfiaknak, és valamiért – fene tudja, miért – szükségeltetik hozzá ő is” (KARAFIÁTH 2018, 336). Láthatjuk tehát, hogy a női test instrumentalizálásának egyenes következménye, hogy a nő megszűnik komplex szubjektumként létezni önmaga és a másik számára is. A terhes nő is csak testként, látványként tételizedik; sőt, mivel a has a legszembeötlőbb jellemzője, ez válik a terhes test és az anya metonímiájává: a test határain belül lévő magzat a „nagy has” oka, majd maga a terhes nő válik „naggyá”. Ebben az anyaságot érintő diskurzusban matrjoskaszerűen egymásba ágyazott képek helyettesítik a személyt magát, utalva a fekete

⁷ Az eredetiben „she be big” (31), azaz „nagy(hasú) lesz”.

női, anyai szubjektum konceptualizálásának nehézségére. A nagy has metonímiája tehát jóval több ártatlan, a népies beszédben alkalmazott szófordulatnál, hiszen azáltal, hogy a várandós nőt egy anatómiai területtel teszi egyenértékűvé, tünete és egyben okozója a mindig már negált szubjektivitású fekete nők további láthatatlanná tételének.

A dehumanizáció és az anyaságtól való irtózás kontextusában Celie-nek hosszú utat kell bejárnia tulajdon anyaságának elfogadásában. Bár iskolázatlan, és nem akar „nagy(hasú)” lenni, a korai anyasággal kapcsolatban akadnak pozitív, némi énerőt adó tapasztalatai is. Első gyermeke születésekor még eufóriát is érez: „Mikor gyönnek a fájások a hasam meg kezd rángani asztán a kicsike kibúvik a pincusomon s kezdi rágni az öklit, asziszem menten beléhalok” (6–7).⁸ Később beismeri, hogy a szoptatás adta intimitást is élvezte: „Felhúszom a ruhámat és nézem a tüdőmet. Eszembe jutnak a kicsinyek, mikor szoptattam. Emlékszek a kis remegésre,⁹ amit akkor érzek. Meg néha nagy remegésre. Az volt benne a legjobb, mikor csecsemők voltak, a szoptatás” (86). Anatómiai ismeretek nélkül is jelen van tehát valamiféle fiziológiai, ösztönös öröm és annak testi emlékezete, olyan kontextusban is, amelyben a terhesség, a szülés és az anyaság testileg és érzelmileg kimerítő, megterhelő folyamatként tételeződik.¹⁰ Celie-t azonban társadalmi alávetettsége megakadályozza abban, hogy ezt igazán meg tudja élni. Méltatlan helyzetben, sötétségben és félelemben él, gyermekeitől megfosztva: helyzete tehát alig különbözik a rabszolgasortól. A tárgyként, ingóságként kezelt, személyes és közösségi történelmétől megfosztott Celie-nek nincs hozzáférése ahhoz a közösségi és családi-női tudáshoz, mely segíthetne neki az érzelmi momentumok feldolgozásában.

A rabszolgaságot idéző párhuzamot létesít a szöveg világában az anyai gondoskodás ellehetetlenítése, a „nagy has” és a családi közösség hiánya közötti szakadék. A terhesség gyakori említésén kívül túl ugyan szóba kerül a szülés és a szoptatás, de a további anyai gondoskodásra nincs lehetőség; az anya és az újszülött traumatikus szeparációja pedig olyan, mint a rabszolgaságban. Bár a *Biborszín* többféle anyaságalakzatot is bemutat, nagyrészt trauma rejlik a dolog mélyén. A regény világában csak az afrikai nőknek – és nekik is csak a gyarmatosítás előtti időkben

⁸ Az eredetiben szereplő, pozitív felhangú „you could have knock me over with a feather” (6) jobban kifejezi a teljes elaléltság állapotát.

⁹ Az eredeti „shiver” [kb. kellemes, borzongató érzés] (81) jobban utal az érzés kellemes voltára.

¹⁰ Az anyaság testi és érzelmi/mentális jóllétre gyakorolt hatásait a Samuel által Nettie-nek elmesélt történet is felveti: „Az asszony harmadszor is teherbe esett, habár az agya nem tisztult. Attól kezdve minden esztendőben teherbe esett, egyre gyöngébb és zavarosabb lett” (WALKER 2018, 189). Nettie-t hasonlóképpen aggasztja Celie mentális jólléte: „vajon fölleljüke még benned Tashi őszinte és nyílt lelkét, ha újból találkozunk? Vagy tán a gyerekevelés és a Mr. ...tól (sic!) elszenvedett bánásmód mindent tönkretett?” (287).

– adatik meg a megszakítatlan, gazdasági nehézségektől vagy erőszaktól mentes anya–gyermek kapcsolat.

Celie szubjektummá válásában jelentős tényező mentorához, férje egykori szeretőjéhez, a bluesénekes Shughoz való kötődése. Kettejük intim, leszbikus kapcsolata a bátorítás és gyengédség egyik fő forrása Celie számára. Shug változatos módokon segíti őt: az üzleti szférában használható tudással ruházza fel, felébreszti szunnyadó szexualitását, valamint barátként és anyafiguraként is jelentős szerepet játszik. Celie-nek nagy szüksége van erre a támogató, erős női jelenletre. Erre utal, amikor az egyik kibékülést követő megkönnyebbülést megfogalmazza: „azóta alszok mint a bunda” (47). Kisgyermekstátusza is megmutatkozik abban, ahogyan a kettejük közötti intimitás az anyjával való korai kapcsolatát idézi: „Én meg Shug mélyen alszunk. Ő háttal nekem, a karom a dereka körül. Hogy milyen érzés? Kicsit olyan, mintha a mamával aludnék” (120). Kölcsönös, viszonzásra találó érzés ez, hiszen Shugnak is gyermekkori anyafigurák jutnak eszébe, mikor Celie térdéhez dőlve üldögél (58).

Az anyaság trópusa vezérli azt a folyamatot is, melynek eredményeként Celie-nek és más, traumatizált anyáknak erőt adó női közösség jön létre. Deleuze és Guattari terminológiájával élve, ezek a nők rizomatikus közösséget hoznak létre: hierarchikusan és lineárisan rendeződő architektúra helyett hajszálgyökér-rendszerre hasonlító, szerteágazó, heterogén rendszert, amely folyton egymásra utaló kiindulópontok sokaságából áll, és amelyben benne foglaltatik a folytonos újrászerveződés lehetősége (DELEUZE–GUATTARI 1987, 6–10). Ellentétben a patriarchális társadalmi szerveződésekkel, a rizómametaforával leírható struktúrák többmintázatú, többszintű és többféle intenzitású kapcsolódási pontok, be- és kilépési lehetőségek sokaságából épülnek fel. A Celie körül kialakult közösség hasonló mintázatot mutat: mikor Sofia börtönbe kerül, a férje szerelme lesz az, aki nemcsak Sofia szabadulása érdekében tett erőfeszítéseivel próbál neki segíteni, hanem még a gyerekeiről is gondoskodik. Ebben a forgatókönyvben legalább hét olyan karakter van, akik között összetett kapcsolati háló alakult ki; és mindannyian kapcsolatban állnak Celie-vel is. Celie Shughoz fűződő viszonya önmagában is sokrétű. Bár a mentor–tanítvány reláció valamelyest hierarchikus, más kapcsolódási pontok is vannak köztük és mások között: Shug Celie férjének szeretője, miközben maga is férjnél van. Vagyis ezek egyedi felépítésű hálók, a Spillers által teorizált közösségmodellhez hasonlóan (SPILLERS 1987, 75–76); bennük van a tisztán hierarchikus, patriarchális családstruktúra diszfunkcionalitása.

Ezek a nexusok vigaszt és énerőt nyújtó munkakapcsolatokat és munkalehetőségeket jelentenek Celie-nek. Ily módon lehetővé teszik számára a munka jelentéstartalmának újraalkotását. A korábban más szereplők által degradált otthoni, női feladatok így válnak az idillikus együttlétezés formáivá: „Sofia meg én folttakarót tüzőgetünk egybe. Már vagy öt kockát összetűztem, ott fekszik kiterítve az asztalon a térgyemnél. A kosaram a földön teli maradékokkal” (61). Ez oly

nagy nyugalommal tölti el Celie-t, hogy végül bántalmazója társaságában is kezdi kompetensnek érezni magát: „meglátom magamat amint ott ülök a Shug Avery és Mr. ... között és illesztgetem össze a kockákat. Ülünk hárman szemben a Tobiasszal meg a légyipiszkos doboz csokoládéjával. Életembe először jól érzem magam” (63).¹¹ A gyermekek ellátása terén is manifesztálódik az együttműködés (255), Walker anyaságethoszát és a közösségi gyermeknevelés afroamerikai mintázatát illusztrálva (COLLINS 1994, 152–153). Az afroamerikai feminizmus és ezen belül Walker *womanista* filozófiája szerint az anya és gyermeke közötti kötődésnek nem a fehér középosztályra jellemző, szoros, szigorúan kétszemélyes kapcsolat a kizárólagos modellje. Az *othermothering* [kb. másik anya által is nyújtott gondoskodás] intézménye bevonja a tágabb családi kört, és közösségi kötelekre épít. Ez a modell egyrészt az afroamerikai nukleáris család ellehetetlenítésének következménye, másrészt afrikai törzsi mintázatokon nyugszik (ABDULLAH 2012, 58). Kiválóan példázza ezt a már említett kapocs Sofia és férje szeretője között, amely abban éri el tetőfokát, ahogy Celie a tőle elszakított testvér, Nettie által nevelt gyerekekre utal: „Olyan boldog vagyok. Szeretnek. Munkám van, pénzem van, barátaim vannak, időm van. És te élsz és hamarosan itthon leszel. A *gyerekeinkkel*” (SAPPHIRE 1996, 235; kiemelés tőlem – L.-M. Zs.). Az egyes számú birtokos eseteket követő többes szám az anyai identitás fontosságát, ugyanakkor megoszthatóságát jelöli.

Celie életében tehát jelen van valaki, akit – mai fogalmainkkal élve – életvezetési tanácsadónak nevezhetünk; és a tizenévesen átélt traumák után, felnőttként, hozzáfér egy aktívan, közvetlenül és közvetetten is segítő közösséghez. A gyógyulási folyamat végén birtokba veszi a testét; ezen keresztül pedig sajátjának érezheti anyaságát – és ez kulcsfontosságúnak bizonyul az ágenssé válás folyamatában. Képessé válik a pozitív önszemléletre: „[L]ehetek szegény, lehetek nigger, lehetek csúnya, és meglehet, hogy főzni se tudok [...] De itt vagyok” (227).

A traumatikus múlt utáni testi birtokbavételből táplálkozó énteremtés példája Precious története is. A cselekményszerkezet és a narrációs technikák szintjén tapasztalható találkozási pontokon túl más vonatkozásban is találhatunk találkozási pontokat a két regény között. A *Bíborszín* referenciapontként is többször megjelenik a *Push* diegetikus világában. Utóbbi jóval az 1960-as évek polgárjogi mozgalmai után játszódik, olyan korban, amelyben a feminizmus már számottevő eredményeket ért el, és amelyben már létezik egy, a társadalom peremén élőket védeni hivatott szociális védőháló. Ezek a vívmányok a 20. század eleji „mély Dél” államaiban még elképzelhetetlenek voltak, de Preciousnek sem tudnak segíteni; mi több, cserbenhagyják, illetve újra- vagy tovább traumatizálják őt.

¹¹ Az eredetiben szereplő „éppen/pont jól” [„just right”] (58) jobban kifejezi a megkönnyebbülés érzetét.

Precious traumái és az azokból származtatható testi elidegenedés a Celie-vel törtétek tükré. Tizenévesen Precious is szinte teljes izolációban, voltaképpen fogva tartva él. Környezete állatiasítja őt, szülei pedig szexuálisan, verbálisan és testileg is bántalmazzák. Az apja, nemi erőszak közben, *üszőnek* nevezi (SAPPHIRE 1996, 27), s ez nemcsak lánya állatiasítására, hanem Precious túlsúlyosságára is utal. A *heifer* [üsző] szó az amerikai, különösen az afroamerikai szlengben sértő kifejezés: elhízott nőt is jelent. Szemantikai többletironia, hogy az üsző a még nem ellett nőstény szarvasmarha, az apai intecesztusnak pedig éppen Precious terhebe esése lesz a következménye. Az apa ekkor úgy csap a lánya combjára, ahogy a cowboy csap rá a lovára a cowboyfilmben (27). Osztyáltársai rutinszerűen zaklatják és csúfolják Precioust: röfögéshez és szellentéshez hasonló hangokat adnak ki a jelenlétében (41). A lány iskolai teljesítménye rendkívül alacsony a megélt traumák miatt. Nem tud koncentrálni, az iskolában egyfajta patológiás disszociatív állapotban telnek napjai, és jellemzően tanáraival is képtelen kapcsolatot létesíteni. Előfordul, hogy hosszabb időn keresztül ül a saját vizeletében (41). Kifejezőkészsége olyannyira beszűkült, hogy sokáig egyetlen módon fejezi ki magát, akkor is nonverbális eszközökkel: maró szégyent érez amiatt, hogy kellemes testi érzetei vannak a nemi erőszak során, majd az aktus után – bár maga sem képes megfogalmazni, miért – ezért a saját széketével keni be az arcát (121). Mert úgy érzi, nemcsak afölött vesztette el a kontrollt, hogy mit tesznek vele mások, hanem afölött is, amit érez. Ezen az extrém, önlealacsonyító tabuaktuson, az abjekt középpontba helyezésén keresztül próbál meg újra kapcsolatba kerülni tulajdon testével.

Nem csoda, hogy Celie-hez hasonlóan, ő is viszolyog az anyává válástól. Patológiásnak, gusztustalannak gondolja az anyai testet. Szerinte az ideális test szűzies, ugyanakkor Whitney Houston testéhez hasonlóan szexualizált (124), ám semmi esetre sem viseli magán az anyává válás nyomait. Az is zavarja, amikor egy fiatal férfi összetéveszti őt valaki anyjával (124), mert számára az anyaság és az attraktív külső kizárják egymást. Azt szeretné, ha nem lennének terhességi csíkjai, és nem sérült volna meg a teste a gyerekszülések során (124). Undora és vágyálmai a *Bíborszínt* visszhangozzák: egyébként meg van győződve arról, hogy az anyává válás elkerülhetetlen, és csak a fantázia világában tartható fenn bármiféle kontroll a test fölött.

A *Push* világában az anyaság nemcsak a terhesség és a szülés okozta változások vagy sebek következtében járul hozzá a beszélő-főszereplő önutálatához, hanem azért is, mert Preciousnek olyannyira szembetűnővé válik közte és anyja közt a külső hasonlóság, hogy az anyja szinte Precious *doppelgängerévé*, visszavetített hasonmásává válik: bőrszínének és elhízottságának köszönhetően Precious vállalhatatlan testi tulajdonságainak képviselője lesz. A félelmet attól, hogy az egyén valamiféle határelmosódás hatására a saját anyjává válik, Adrienne Rich és Lynn Sukenick „matrofóbiának” nevezi (RICH 1976, 235). Emiatt tör rá a pánikéret

Preciousre, amikor egy kirakatban meglátja tükörképét, és kognitív erőfeszítésre van szüksége ahhoz, hogy emlékeztesse magát: az ott nem lehet az anyja, hiszen ő otthon van (35). Precious később tudatosan küzd ez ellen: a testi manipuláció eszközeivel tesz kísérletet arra, hogy eltávolodjon az anyjától. Nem eszi meg az ételt, melyet az anyja testi erőszakkal próbál rátukmálni, illetve igyekszik tisztán tartani intim területeit, hogy eltávolodjon az őt ért nemi erőszaktól és ápolatlan anyjától egyaránt (40). Ezek a tudatos elhatározások segítenek neki abban, hogy kilépjen a gyermekszerepből, és – tulajdon anyaságára is igényt tartva – utóbbit is meg tudja élni.

Második terhessége során is csak biológiai értelemben várandós: el szeretné kerülni a szülést, és az embrióhoz sem fűzik érzelmi szálak. Inkább valamiféle fenyegető, önálló életet élő entitásnak tekinti magzatát: a csontjai közé beékelődött, egyre növekvő görögdinnyeként utal rá (64–65); a magzat „valami, ami belém ragadt, ami bennem növekszik, amitől egyre nagyobb leszek” (70), felidézve ezzel a Celie által használt metonímiát is. Karen Valerius szerint az embrió vagy magzat tudomásulvételét, szubjektivitásának elfogadását ún. performatív diszkurzív aktusok jelzik (VALERIUS 2005, 132). Ilyen aktus lehet a névadás, az embrióhoz intézett beszéd vagy a jogaiért való kiállítás, illetve bármi egyéb gyakorlat, mely szubjektumként ismeri el. Ezek az aktusok jelzik az anyai szubjektumpozíció elfogadását is. Az egyre nagyobb és nagyobb, szétrepedni készülő dinnye rosszat sejtető képe ennek az ellenkezőjét sugallja: Precious valamiféle fenyegető, ismeretlen anyag gazdatestének érzi magát, valamiféle „idegen teleológia szolgálatában állva” (LUNDQUIST 2008, 142). Ennek megfelelően hol pánikba esik, hol mélységes közönybe süllyed.

Precious önértékelési kríziséhez, ugyanakkor megerősödéséhez, énteremtéséhez is hozzájárul mindaz, ami az első gyermekével történik. Mongo – feltehetőleg az incesztus következtében – Down-szindrómával születik,¹² és ez negatívan hat Precious anyai énképére. Mongo is a szociális-egészségügyi ellátórendszer áldozata: a megfelelő ellátás helyett Precious nagyanyjához kerül, aki évekig anyagi előnyszerzésre használja a helyzetet (36; 62). Precious anyja szerint a fogyatékos Mongo nem is érdemel többet, szoptatni sem érdemes (36). Preciousnek nincs bátorsága ahhoz, hogy ezt megkérdőjelezze; csak második gyermeke születése után van lehetősége arra, hogy valóban megtapasztalja az anyaságot. Abdul egészségesen jön a világra, és ez önmagában is pozitív hatással van Precious önértékelésére (78). A szoptatás pozitív élménye erősíti meg őt annyira (77), hogy egyáltalán fontolóra vegye a családgyesítést: eljátsszon azzal a gondolattal, hogy Mongót visszaszerzi (84).

¹² Neve is erre utal: a mongolizmus/mongolidiotizmus régies elnevezésének rövidítése. Mongónak az állapotával való metonimikus összemosása is lealacsonyításának, emberi mivoltától való megfosztottságának tünete.

Az anyai szubjektumpozíció elfoglalása tehát hosszú folyamat Precious számára. És ezzel párhuzamosan kezd, fokozatosan, igényt tartani egyáltalán az ön-jogon való létezésre. A szoptatás intercorporeáltságának vigasza a *Bíborszín* Celie-jének korai anyai élményeit idézi. Az (anyai) énteremtés tetőpontját érhetjük tetten a regény záró jelenetében, amelyben Precious az ölében ülő fiának mesét olvas. Eddigre Precious – többek között a Celie történetével való megismerkedés után – már tisztában van a nyelvi kifejezőeszközök és a történetmesélés erejével. A korábban analfabéta lány most tudásátadásra használja a verbalitást, és ez kétségkívül új távlatokat nyit meg előtte is. Mesét olvasni egy ölében ülő gyermeknek sokkal több kognitív és érzelmi gyakorlatnál, hiszen testi vonatkozása van: az érintésen keresztül történő interperszonális kapcsolódás is bizonyulhat olyan erőteljesnek és építőnek, mint a gondolatok vagy történetek megosztása. Míg Celie-t egy másik nőtől kapott testi és érzelmi gyengédség indítja el az énteremtés útján, Precious a fiával éli meg élete első igazán pozitív és megerősítő testi élményét; mindkét nő a test irányából, az érintés segítségével ocsúdik a traumából.

Mindemellett Preciousnek egy anyafigura is segít a talpra állásban; kapcsolata Ms. Rainnel, a segítő csoportban megismert tanárával a Celie és Shug közötti kötődést tükrözi. Ez a kapcsolódás erotikus felhangok nélküli. Monica Michlin úgy véli: mivel a *Bíborszín* és a *Push* közötti párhuzamok már így is rendkívül erősnek bizonyultak, „Sapphire nem akart egy Celie és Shug történetével vetekedő románcot írni” (MICHLIN 2006, 183). Ms. Rain kézzelfogható támogatást nyújt Preciousnak (például segít neki szállást találni, hogy végre lehetővé váljon az elnyomó otthoni környezetből való kiszakadás). Ezen túlmenően megtanítja őt írni és olvasni, valamint bevezeti az irodalomba, hogy aztán az egész csoport együtt olvassa többek között Walker regényét. A Ms. Rain által facilitált drámai mértékű fejlődés azonban ennél is több: ragaszkodik ahhoz, hogy Precious emberszámba vegye, sőt szeresse önmagát. Ms. Rain hatására fogalmazódik meg először Preciousben, hogy a szülei felelősek az őt ért abúzusért (137). Segítő tanárának köszönheti, hogy kialakul benne a küzdeni akarás és a munkamorál is: Ms. Rain ragaszkodik ahhoz, hogy a lány folytassa a gyógyuláshoz szükséges érzelmi munkát; továbbá arra biztatja őt és a csoport többi tagját, hogy terápiás céllal naplót vezessenek, vagy akár szépirodalmat írjanak (ezek a versek és naplórészletek alkotják a regény függelékét). A regénycímek is tükrözik a párhuzamot: ahogyan Shug megosztja Celie-vel a bíborszínnel kapcsolatos szemléletét (223), úgy Ms. Rain az, aki újra és újra a küzdelemre biztatja Precioust.

Mint Walker regényében, úgy a *Push*ban is jelen van a mentorral közösen végzett munka mellett a horizontális kapcsolódások szintje is. Bár a Celie-t támogató diffúz családstruktúra Precious számára a nagyvárosban nem elérhető, új közösségi formák jelennek meg: terápiás csoportokban vesz részt, sokféle embert ismer meg az új iskolában és az átmeneti otthonban; barátokat is szerez, akik mindannyian védőhálót fonnak köré és – szándékosan vagy tudtukon kívül – segítenek neki. A nemet, bőrszínt, társadalmi osztályt, valamint az anyaságot is érintő dis-

kurzusok hatására Precious eleinte nemkívánatosként, mi több, szinte nemlétezőként pozicionálja magát, a többségi társadalom és a család felől érkező viszolygást internalizálva. Sokáig azt hiszi, hogy az őt ért incesztus egyedüli oka a származása, így undorral szemléli bőrszínét és nemisége látható jeleit. Később a fehér privilégiumról és a vonzó külsőről alkotott elképzelések jelentősen átalakulnak benne, amikor egy terápiás csoportban egyértelművé válik számára, hogy a nemi erőszak a fehér és hagyományosan szépnek tartott nőkkel is megtörténhet (143). Sokévi elszigeteltség után döbbenten fogadja, hogy egy fehér nő megjegyzést tesz arra, milyen gyönyörű a neve (143).¹³ Új élményként éli meg azt is, hogy szégyenkezés nélkül kimehet az utcára más emberek társaságában. A közösség és az elfogadás gyógyírré válik számára. Mentori és támogató kortársi segítséggel – valamint bizonyos mélyen ülő mítoszok dekonstrukcióját követően –, az anyai kompetenciát megélve, végül képes kibogozni magát az önutálat hálójából.

Celie és Precious a társadalmi-szociokulturális peremlét kivetettjei. Mindketten testi trauma következtében szakadnak el a saját testüktől és anyaságuktól, és mindkettőjük esetében az anyaság visszakövetelésén és a testi önrendelkezés visszaszerzésén keresztül vezet az út az énerőhöz. Mindez az erre hivatott intézmények, férfi gondviselők vagy az afroamerikai irodalomban oly gyakori fehér megváltó toposza nélkül megy végbe. Mentorai és többé-kevésbé rizomatikusan rendeződő, helyi, alternatív közösségeik tagjai mind-mind fekete nők. Így kérdőjelezzik meg ezek a kapcsolatok és közösségek a heteronormatív család fogalmát, és válnak az ellenállás tereivé. A szövegek az anyaság témáján keresztül a fehér feminizmus narratíváira is reagálnak: míg az anyaság gyakran nehézségként, korlátozó tényezőként jelenik meg az előbbi csoport diskurzusában (lásd például SHIFFER 2019), Walker és Sapphire műveiben azt láthatjuk, hogy az *un-* vagy *degendering* a valódi tragédia, és az anyai szerep betöltése hoz(na) Celie és Precious számára megnyugvást.

Mindkét szöveg a fekete anyává válás politikumát vizsgálja, felszínen tartva azt, ami az életben is felszínen van: a rabszolgamúlt a jelenre is kihat. Celie-nek és Preciousnek – tulajdonképpen, Bollobás Enikő szavaival: „individuummá válásukig”, vagyis amíg el nem jutnak az „artikulált tudatosság” szintjéig (BOLLOBÁS 2005, 683) – ugyanúgy nincs beleszólása abba, ami a testével, az anyaságával történik, ahogyan egy rabszolgának sem volt. Nem az ő döntése, hogy teherbe esik-e és hogy ez hányszor történik és mikor. A szülők, törvényes gondviselők úgy használják őt szexuális vágyaik kielésére és gazdasági előnyszerzésre, mintha a rabszolgatartói lennének. Az állatiasítás is ebből következik, és visszatérő motívum a szövegekben – a rabszolgasorban tartott nők érzelmi és gazdasági kizsákmányolásával, az általuk elszenvedett szubhumán bánásmóddal egyértelmű a párhuzam. A *Biborszín* forradalmi volta többek között a rabszolgaságra tett implicit utalási

¹³ A *precious* „értékes”-t jelent.

hálóban, a *Push* ereje pedig a *Bíborszín* implicit és explicit megidézésében rejlik. A strukturális és tematikai hasonlóságok azt mutatják, hogy bár a többségi társadalom rasszról és nemről alkotott nézetei módosultak valamelyest a rabszolgaság és a 20. század eleje, valamint vége között, az afroamerikai anyák körülményei egyszerre változtak és maradtak ugyanolyanok.

Alice Walkert sok bírálat érte: felrótták neki többek között azt, hogy a fekete férfi brutalitás tematizálásával többet árt, mint használ az afroamerikai közösségnek (BOBO 1989, 332–333). Sapphire viszont, sokak szerint, túlságosan negatív képet festett a feketéről, és minden elképzelhető borzalmat beleírt a regénybe a szomorú sorsú Preciousról. A szerző így reagált erre, több szociális munkás úgyszintén: bár ez a narratíva, más gettóregényekkel egyetemben, túlzóan sötétnek tűnik, olyan sorsot mutat be, amely igenis létezik (WILSON 2012, 34–35). Így, bár a „nem-igaz-hogy-létezik-ilyen-ember» érzése émelyíti az olvasót” (ABÁDI NAGY 1995, 575) Walker és Sapphire sorait olvasva, nem a fekete test irodalmi kizsákmányolásáról vagy a sztereotip képekre való rájátszásról van szó, és nem is a könyvpiacra való érvényesülés vágyáról, sokkal inkább nagyon is létező társadalmi egyenlőtlenségek nyers megjelenítéséről. A *Bíborszín* és a *Push* sokrétű intertextualitásával utóbbi azt kívánja bizonyítani, hogy bár a 20. század végén a Precioushoz hasonló afroamerikai anyának nagyobb a mozgástere, mint korábban bármikor – még kétes motivációjú állami támogatáshoz is hozzáférhet –, öszszességében mégis éppolyan marginalizált helyzetben él, mint Walker narátora.¹⁴ A kulturális és intertextuális hivatkozások lépcsőzetes szerkezetéből kilálglik, hogy a *Bíborszín* arról szól: a rabszolgaság eltörlése óta valójában nem történt érdemi változás; a *Push* pedig arról, hogy a *Bíborszín* óta sem változott semmi. A rabszolgaság traumatikus hagyatékán nyugvó – bell hooks fekete feminista kritikus által imperialista, fehér felsőbbrendűség-tudatú, kapitalista patriarchátusnak nevezett – rendszert (Hooks 2003, 1) csak a mentorok és kortársak által szőtt, alternatív védőháló tudja kijátszani. A rendszerszintű, borszín-, osztály- és nem-alapú erőszak ereje akkora, hogy maga a rendszer nem tud és nem is akar valódi intézményesített védőhálót működtetni. Elvégre, ahogy Martinot fogalmaz, ezeknek a nőknek az alávetettségét éppen a rendszer ideológiai szükségletei hívják életre (2007, 11). Walker és Sapphire regényeiben a nők által létrehozott kapcsolati háló, az így facilitált testi-lelki gyógyulás, és ezzel együtt az anyai szubjektumpozíció elfogadása segíti a két autodiegetikus narrátort abban, hogy kilépjen a teljes kiszolgáltatottságból. Ezek a nők később maguk alakíthatnak ki közösségeket, és válhatnak mentorrá, hogy oltalmat nyújtsanak a fiatal fekete nők újabb és újabb nemzedékének, amíg maga a rendszer atomjaira nem hullik.

¹⁴ Az anyaságtól is éppen annyira retteg. E félelem másik kortárs alakzata azon nők történeteiben érhető tetten, akik gyermekeik életét féltik a rendőri túlkapasoktól, és emiatt ózdkodnak az anyává válástól. Lásd GUMBS, Alexis Pauline – China MARTENS – Maia WILLIAMS szerk. (2016).

Bibliográfia

- ABÁDI NAGY Zoltán (1995), *Mai amerikai regénykalauz. 1970–1990*, Budapest, Intera.
- ABDULLAH, Melina (2012), Womanist Mothering. Loving and Raising the Revolution, *Western Journal of Black Studies*, 2012/1, 57–67.
- BOBO, Jacqueline (1989), Sifting Through the Controversy. Reading *The Color Purple*, *Callaloo*, (39) 1989, 332–342.
- BOLLOBÁS Enikő (2005), *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris.
- COLLINS, Patricia Hill (1994), *Shifting the Center. Race, Class, and Feminist Theorizing*, in Evelyn Nakano GLENN – Grace CHANG – Linda R. FORCEY (eds.), *Mothering. Ideology, Experience, and Agency*, New York, Routledge.
- DAGBOVIE-MULLINS, Sika A. (2011), From Living to Eat to Writing to Live. Metaphors of Consumption and Production in Sapphire's *Push*, *African American Review*, 2011/2, 435–452.
- DAVIS, Angela Y. (1983), *Women, Race, and Class*, New York, Vintage.
- DELEUZE, Gilles – Felix GUATTARI (1987), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, transl. Brian MASSUMI, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- FULTON, DoVeanna. S. (2012), *Looking for „the Alternative[s]”. Locating Sapphire's Push in African American Literary Tradition through Literacy and Orality*, in Elizabeth McNEIL – Neal A. LESTER – DoVeanna S. FULTON – Lynette D. MYLES (eds.), *Sapphire's Literary Breakthrough. Erotic Literacies, Feminist Pedagogies, Environmental Justice Perspectives*, New York, Palgrave Macmillan, 161–170.
- GUMBS, Alexis Pauline – China MARTENS – Maia WILLIAMS (eds.) (2016), *Revolutionary Mothering. Love on the Front Lines*, Toronto, PM Press.
- HARPER, Frances E. W. (1892), *Iola Leroy, or Shadows Uplifted*, Boston, James H. Earle.
- HOOKS, Bell (2003), *Teaching Community. A Pedagogy of Hope*, New York, Routledge.
- KARAFIÁTH Orsolya (2018), Utószó, in Alice WALKER, *Bíborszín*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Budapest, Európa, 333–340.
- LUNDQUIST, Caroline (2008), Being Torn. Toward a Phenomenology of Unwanted Pregnancy, *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy*, 2008/3, 136–155.
- MARTINOT, Steven (2007), Motherhood and the Invention of Race, *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy*, 2007/2, 79–97.
- MCDOWELL, Deborah E. (1987), „The Changing Same”. Generational Connections and Black Women Novelists, *New Literary History*, 1987/2, 281–302.
- McNEIL, Elizabeth (2012), Un-„Freak”ing Black Female Selfhood. Grotesque–Erotic Agency and Ecofeminist Unity in Sapphire's *Push*, *MELUS*, 2012/4, 11–30.
- MICHLIN, Monica (2006), Narrative as Empowerment. *Push* and the Signifying on Prior African–American Novels of Incest, *Études Anglaises*, 2006/2, 170–185.
- MORRISON, Toni (1993), *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage.
- NEELY, Caroline Elizabeth (2000), „Dat's one chile of mine you ain't never gonna sell”. *Gynecological Resistance within the Plantation Community*, Blacksburg, VA, State University of Virginia.

- PATTON, Venetria K. (2000), *Women in Chains. The Legacy of Slavery in Black Women's Fiction*, New York, State University of New York.
- RICH, Adrienne (1976), *Of Woman Born. Motherhood As Experience and Institution*, New York, Norton.
- ROBERTS, Dorothy E. (1997), *Killing the Black Body. Race, Reproduction, and the Meaning of Liberty*, New York, Pantheon.
- SAPPHIRE (1996), *Push*, New York, Vintage.
- SCHNEIDER, Dorothy – Carl J. SCHNEIDER (2007), *Slavery in America*, New York, Facts on File.
- SHIFFER, Celia (2009), *Babies and Boundaries. Mother-Speaking in Rachel Cusk's A Life's Work*, in Andrea O'Reilly – Silvia Caporale Bizzini (eds.), *From the Personal to the Political. Toward a New Theory of Maternal Narrative*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 210–224.
- SPILLERS, Hortense J. (1987), *Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book*, *Diacritics*, 1987/2, 64–81.
- TÓTH Csaba (1987), *Utószó*, in Alice WALKER, *Kedves Jóisten*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Budapest, Európa, 247–257.
- VALERIUS, Karyn (2005), *Rosemary's Baby, Gothic Pregnancy, and Fetal Subjects*, *College Literature*, 2005/3, 116–135.
- WALKER, Alice (1982), *The Color Purple*, New York, Pocket.
- WALKER, Alice (1987), *Kedves Jóisten*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Budapest, Európa.
- WALKER, Alice (2018), *Bíborszín*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Budapest, Európa.
- WILLIAMS, Sherley Anne (1986), *Dessa Rose*, New York, Harper.
- WILSON, Marq – SAPPHERE (2012), *A Push out of Chaos: An Interview with Sapphire*, *MELUS*, 2012/4, 31–39.

MÓZES DOROTTYA

In America, You Are Black, Baby

Fekete diaszporikus kontaktközösségek és vernakuláris performanciák
Chimamanda Ngozi Adichie *Americanah* című regényében

Ebben a tanulmányban – a szociolingvisztika harmadik hullámának elméleti keretét és módszertanát alapul véve – Chimamanda Ngozi Adichie *Americanah* ([2013] 2014) című regényének rassz-problematikáját elemzem. A középpontban az újmédiának (vagyis a tömegkommunikáció céljából használt digitális technológiáknak) a fekete diaszpóra transzkulturális identitásgyakorlataira kifejtett hatásai, valamint az online és transzlingvális¹ nyelvhasználati módok állnak. Kutatásom különböző fikcionális közösségeket létrehozó és életben tartó négy online kollektív (illetve nyelvhasználati) tér feltérképezésére irányul: a fekete identitáskonstruálással összefüggő sajátosságokat az online nigériai magazin köré csoportosuló, valamint a rassz-, a Lagos- és a természetes fekete haj-tematikájú blogközösségekben vizsgálom meg. Kvalitatív elemzéseimben az identitáskonstruálást a regénybeli szereplők által létrehozott újmédiás szövegtípusokon keresztül igyekszem megragadni,² figyelembe véve a fikcionálisan konstruált újmédia műfaji hibriditásának (THURLOW–MROCZEK 2011), valamint az újmédiabeli nyelvhasználat kontextuális és specifikus jellemzőinek szempontjait is.

Az ibo származású Adichie a nigériai Enuguban született 1977-ben, és Nsukában nőtt fel. Tizenkilenc évesen került az USA-ba. A YouTube-on is közétett TED-előadásai (*The Danger of a Single Story, We Should All Be Feminists*) világhírűvé tették, a fekete feminizmus szószólójaként tartják számon. Adichie ma részben az Egyesült Államokban, részben pedig szülőhazájában, Nigériában él.

¹A transzlingvizmus dinamikus szemlélete szerint a kétnyelvűséget nem különálló nyelvi rendszerek összességéként, hanem olyan egységes verbális repertoárként érdemes felfogni, mely több nyelvi forrást is magában foglal. Ennek megfelelően a transzlingvizmus, illetve az ezzel összefüggésbe hozható terminusok (például *transzlingválás*, *translanguaging*, *transzglosszia*, *transzidiomatikus gyakorlat*) a különböző nyelvi kódok közötti váltásokon túlmenő nyelvhasználatra utalnak (bővebben lásd például PENNYCOOK [2018]).

²A regényben szereplő nigériai pidzsin/angol nyelvhasználati sajátosságok értelmezésében Nwachukwu C. Obinna nigériai származású adatközlőm volt a segítségemre.

Posztkoloniális afrikai, afrodiaszporikus, valamint afroamerikai íróként tartják számon. Adichie az amerikai afrikai írók (Teju Cole, Dinaw Mengestu, Nnedi Okorafor és mások) közé tartozik, akik foglalkoznak az afrikai bevándorlók (leszármazottaik) identitásának problematikájával és rasszosított tapasztalataival, illetve tematizálják a fekete diaszpórán belüli intraraciális³ különb(öző)ségeket (lásd CHUDE-SOKEI 2014). Adichie elemzett regénye, mint látni fogjuk, megkérdőjelezi az afroamerikai identitásról alkotott általános vélekedést.

Harmadik regénye, az *Americanah* egy nigériai szerelmespár, Ifemelu és Obinze idealizált románcát beszéli el – a fekete identitással kapcsolatos kérdéseket három kontinensen feltérképezve. A történet szerint Ifemelu az Egyesült Államokba megy tanulni, ahol a munkavállalási kártya hiányában, a zöldkártya megszerzéséig, számos nehézséget kell leküzdenie. Megalázó élményei és a rasszal kapcsolatos személyes tapasztalatai alapján internetes blogot indít. A blog komoly érdeklődést kelt, így a fiatal nő rendkívül sikeres blogíróvá válik, és az újmédiához kötődő ösztöndíjának köszönhetően egy évet a Princeton Egyetemen tölthet. Majd, tizenöt év amerikai tartózkodás után, szakít Princetonnal és fekete barátjával, visszatér Nigériába. „Americanah”,⁴ vagyis Amerikát megjárt nigériai lesz (ADICHIE, 2014, 65). Először újságíróként dolgozik egy női magazinnál; később felmond, és újra blogot indít, ezúttal Lagosról.

Az elméleti háttérrel, bővebben

A szociolingvisztika harmadik hullámát a nyelv társas konstruktivista megközelítése jellemzi: a nyelvet és ezen belül a stílust az identitás, a társas jelentések és kontextusok létrehozásának eszközeként értelmezi.

A társas konstruktivizmus a stílust elsősorban a nyelvhasználati jegyek olyan csoportjaként, illetve felhasználási módjaként értelmezi, mely aktívan részt vesz az adott beszédhelyzetben a társas jelentés és a társadalmi identitás létrehozásában. Különös figyelmet érdemel a stilizáció, stilizálás⁵/stílushasználat (*styling*)

³ A „racialis” (*racial*) jelentése rasszalapú, rasszosított, rasszal, racializáltsággal kapcsolatos. A „racialis” jelzőt Feder Mayer Éva (2017) vezeti be a Millenniumi Budapest és ragtime című cikkében.

⁴ A regény címében megjelenő *Americanah* megnevezés azokra a nigériaiakra vonatkozik, akik megváltoztak az Amerikában töltött idő következtében, amerikai szemmel tekintenek Nigériára.

⁵ BARTHA-HÁMORI (2010) terminológiájától eltérően a *styling* megfelelőjeként a *stilizálás* terminust használom. A stilizálás a szociolingvisztikában, irodalomtudományi jelentésétől eltérően, a stilisztikai jelentések aktiválását jelenti. A stilizálás a stilizációnak az aktív, kreatív, tudatos, verbális dimenzióját emeli ki, de a két jelenség között lehetetlen éles határvonalat húzni – ennek megfelelően a szakirodalom gyakran egymás szinonimájaként használja az említett terminusokat.

(vö. BARTHA–HÁMORI 2010, 302) és a *crossing*⁶ (RAMPTON 2005) gyakorlatainak, illetve a szociokulturális jelentéseket és identitásokat létrehozó tudatos, aktív és kreatív nyelvi performanciáknak a leírása. Bahtyin megfogalmazásában a stilizáció „a másik nyelvének művészi képe”,⁷ olyan rendhagyó (Bahtyin kifejezésével élve) polifón, heteroglosszikus megnyilatkozás, amelyben a beszélő saját szimbolikus céljainak érdekében a másik beszédét magáévá teszi, átdolgozza, máshova teszi a hangsúlyt (BAKHTIN 1981, 362; RAMPTON 2005, COUPLAND 2007).

A társas konstruktivista modellben az identitás elsősorban nem eleve adottnak tekintett makrotársadalmi kategóriák összessége, hanem a társas interakcióban a beszélő alkotó tevékenységével létrehozott lokális és mikrointerakciós dinamikus identitáskategóriák együttese (lásd BUCHOLTZ–HALL 2005). A beszélő – alkotótevékenysége révén – aktívan részt vesz az adott beszédhelyzetben a társas jelentés és a szociokulturális identitás létrehozásában. A társas konstruktivista értelmezés szerint az identitás az interakciók folyamatában (a mindenkori beszédhelyzettől függően, a beszédpartnerek lokális és interakciós pozícióinak, résztvevői szerepeinek egymásra hatásával és más befolyásoló tényezők változásával) újra és újra megteremtődik (BUCHOLTZ–HALL 2005).

A társas konstruktivista megközelítésben Judith Butler (1997) performancia- és performativitásfogalma az identitáskonstruálás és a társadalmi normákkal szembeni ellenállás eszközeként jelenik meg (BAKHTIN 1981, BHABHA 2010). A performatív beszédaktusokban a beszélők alkotótevékenysége képes újrafogalmazni, átformálni a nyelvi formákhoz és változatokhoz köthető konvencionális, megszokott társas jelentéseket, azaz azokat az adott társadalomban érvényes ideológiai jelentéseket, melyeket a hétköznapi beszéd reprodukál. A Bauman-féle értelmezés szerint a (kulturális/emelkedett) performancia⁸ egy beszélő előadása, közönség előtt bemutatott nyelvi tevékenysége – ilyen performanciák például a politikusok, a lemezlovasok, a *drag queen*ek vagy a színészek előadásai. Bauman (2001: 168–169) műfaji és formális szempontok alapján megragadható előadási módnak tartja a performanciát, mely nyilvánossága folytán felhatalmazza a közönséget arra, hogy megítélje az előadó(k) tudását és képességeit.

⁶ A beszélő természetes társadalmi vagy etnikai csoportjától eltérő más csoportok nyelvváltozatainak, nyelvhasználati formáinak tudatos használata, stilizálása.

⁷ Megjegyzés a Bahtyin-kifejezésre és későbbi hasonló esetekre vonatkozóan: ha az idézethez kapcsolódó bibliográfiai tétel nem tüntet fel fordítót, az idézet minden esetben a szerző fordítása. A magyar fordítás nyilvánvalóan nem képes az eredeti afroamerikai és nigériai (pidzsin) angol szövegek nyelvészeti sajátosságainak visszaadására, ami az elvégzett vizsgálat és a levont következtetések tényleges nyelvhasználatbeli megalapozottságát erősen gyengíti. Ezért, amennyiben elengedhetetlenül szükséges, az idézett szöveget vagy annak releváns szegmensét eredetiben is meg fogom adni.

⁸ A társas konstruktivista megközelítéshez hasonlóan összekapcsolom a nyelvi performativitás fogalmát a performancia baumani értelmezésével.

Digitális korunkban a közvetítő eszközök által kiváltott gyorsan változó (nyelvi) gyakorlatok terjedése figyelhető meg, mely nem korlátozódik a média hatásaként tapasztalt lexikai innovációk (például új szavak) terjedésére (TANNEN–TRESTER 2013). Fontos felismerés, hogy a mediációs eszközök és a mediatisztált üzenetek percepciója, illetve feldolgozása a mediatisztált közösségekben a közös (nyelvi) gyakorlatok új aspektusát képezi (ANDROUTSOPOULOS 2016, 288, 298). A privát és a publikus életterek közötti megkülönböztetés már nem olyan egyértelmű (FAIRCLOUGH 1995), a mediált nyelv ugyanúgy lehet informális és bensőséges, mint formális és távolságtartó. A hagyományos szociolingvisztikai megkülönböztetés a beszélt nyelv, azaz a közösségen belüli ún. hiteles beszéd (*authentic speech* – tehát a spontán, természetes, személyes interakció) és a közvetített vagy mediált nyelv (*mediated language*) között egyre kevésbé tűnik produktívnak, a mindennapi beszéd ugyanis egyre inkább mediált, a beszélők olyan identitásképzést, performanciákat és stilizációt alkalmaznak, amely korábban nem az egyéni interszubjektív térrel asszociálódott, hanem a tömegmédiát jellemezte (COUPLAND 2007, 28). A nyelv mediáltsága egyre több nyelvhasználati szintéren megfigyelhető.

A szociolingvisztika a lokalizációt, átfogóan, olyan folyamatként értelmezi, amely a globálisan elérhető médiatartalmakat a helyi sajátosságoknak megfelelően módosítja (ANDROUTSOPOULOS 2016). Ez a felfogás egyrésztől feltételezi a (lokális) kultúrák és lokalitások különállását, illetve a globalitás és a lokalitás elkülönülését, másrésztől a médiatartalmat mint a priori esszenciát konceptualizálja, mely megelőzi a felhasználás és az *uptake* folyamatait. Megítélésem szerint azonban a transzatlanti rabszolga-kereskedelem és a kolonizáció következményeként létrejövő diaszporikus – Gilroy (2003) kifejezésével: – fekete atlanti kultúra transzlokális és -kulturális formációnak tekintendő. A fekete diaszpóra (afrikai, karibi, amerikai és brit) diszlokációja és mobilitása, a rendkívül sokféle kulturális/földrajzi áramlat közötti többirányú, rendkívül komplex történeti folyamatok és többszörös kötődések összessége ugyanis a fekete kultúrák összefonódásához, egybeolvadásához, más néven transzkulturalitáshoz vezet.

Jelen tanulmányban tehát a diaszporikus kultúrát folyamatosan mozgásban levő és átalakuló transzlokális, -kulturális áramlatok hálózataként értelmezem. Célom a különböző (szemiotikai, történeti, szonikus és a többi) források – a pillanatnyi tér és idő konfigurációjában – (Deleuze és Guattari nyomán Pennycook fogalmával élve) *nyaláb* (*assemblage*⁹) formájában való dinamikus artikulálódásának bemutatása. Ez a kutatás a kurrens kutatási irányzatoknak megfelelően a mediált

⁹A *nyaláb* napjaink nyelvhasználati gyakorlatainak különböző nyelvi, térbeli, történeti, tárgyi források – adott térben és időben összegyűlt – komplex együttesét jelenti (PENNYCOOK 2018, 107).

elektronikus/digitális, azaz a számítógép által közvetített kommunikációra,¹⁰ az identitáskonstruálásra és a vernakuláris¹¹ – a média intézményein kívüli (AND-ROUTSOPOULOS 2010) – performanciára fókuszál.

A Nigériai Falu

A *Nigériai Falu* című online magazin első generációs nigériai amerikai írójának gyakorlatait vizsgálva célozom annak bemutatására, miként törekszik a szerző a befogadó országban egyfelől az asszimilációra, másfelől miként utasítja el azt; interakcióiban nyelvhasználatával hogyan teremt amerikai identitást; illetve az online felületen – tényleges élethelyzetétől eltérően – milyen nyelvi eszközökkel hoz létre másikat, fiktív nigériai identitást.

Bartholomew Ifemelu nagynénjének élettársa, középkorú nigériai férfi, aki Eziowelle városából származik, de harminc éve Amerikában él. Bartholomew affektált amerikai akcentusával, amerikai kifejezések ismétlésével (*gonna, wanna*) amerikai identitást kíván létrehozni, szegény rurális nigériai gyökereit kívánja kompenzálni, elfedni. Online követi a nigériai politikai eseményeket, büszkén azonosítja magát a *Nigériai Falu* írójaként: „Kudirat nem halt meg hiába, csak felélénkíti a demokratikus mozgalmat, jobban mintha élne! Írtam egy online cikket a *Nigériai Faluba*” (136).

A *Nigériai Falu* köré szerveződött diaszporikus közösség rendelkezik a gyakorlóközösségeket jellemző tulajdonságokkal: ideértve az együttes részvételt, a rendszeres interakciót, az egyezkedésen alapuló közös vállalkozást és repertoárt (WENGER 1998, 73, LAVE–WENGER 1991). A regénybeli blog nigériai származású követői/írói figyelik, megosztják és kommentálják az anyaországgal kapcsolatos híreket, illetve véleményt cserélnek róluk.

Bartholomew sokat posztol az anonim *Igbo könyvelő Massachusettsből* felhasználónéven. Egyik bejegyzésében a nigériai diaszpóra kapcsán a következőket állapítja meg:

¹⁰ A *computer-mediated communication* megnevezést akkor vezették be, amikor a számítógép és az internetes kommunikáció elválaszthatatlanul összekapcsolódott egymással; napjainkban a *CMC* terminus már nem feltétlenül szerencsés, illetve használható ugyan, de metaforikus jelentésben: kiterjesztve a nem konkrétan számítógépes eszközök által közvetített internetes kommunikációra is.

¹¹ A vernakuláris olyan elsődleges, a sztenderdtől eltérő lokális, informális nyelv vagy nyelvváltozat, amelyet az egyes beszélők spontán módon, az elsődleges nyelvi szocializációjuk során sajátítanak el (például a regényben az afroamerikai és a nigériai [pidzsin] angol). Továbbá az afroamerikai vernakuláris szóbeli hagyományokat is magában foglal, mint például az ima, a prédikáció, a történet, a ballada, a blues és a jazz.

(1) A nigériai nők Amerikában elvadulnak [...] kellemetlen kimondani, de ez az igazság [*it was an unpleasant truth but one that had to be said*]. Minek tulajdonítható a nigériai asszonyok között előforduló gyakori válás, és a nigériai asszonyok ritkán előforduló válása Nigériában? Delta Mermaid azt válaszolta, hogy Amerikában vannak törvények, melyek védik őket, és ugyanolyan arányú lenne a válások száma Nigériában, ha volnának törvények. *Igbo könyvelő Massachusettsből* azt válaszolta erre: „Agymosáson mentél át Nyugaton. Szégyelld magad, hogy nigériainak tartod magad” (137).

A blogbejegyzés megállapítása nyelvileg egy objektív külső szemlélő perspektíváját sugallja, a szenvedő szerkezet (*but one that had to be said*) kiemeli a közlés tényszerűségét, valamint a megállapítás és a levont következtetések megalapozottságát. A vadság trópusa azonban a koloniális diskurzusra jellemző módon a nigériai migráns nőket vadakként, vadállatokként konstruálja meg, akik Amerikában elvesztik az eszüket, racionalitásukat (Afrika, a nők, a tudatalatti és a szexualitás összefüggéseiről az európai koloniális diskurzusból lásd KHANNA 2003). Delta Mermaid hozzászólása explicit módon agresszív reakciót vált ki Bartholomew-ból, aki morális ítéletet mond a – feltehetőleg nigériai (női) feminista – bejegyzőről. A feminista hozzászólás a magát neutrális objektivitásként maszkírozó diskurzust dekonstruálja, a strukturális elemzésnek, a kontextus figyelembevételének fontosságára hívja fel a figyelmet. Ezzel szemben Bartholomew – az Afrikáról szóló koloniális orientalista diskurzust (részletesebben lásd MBEMBE 2001) bizonyos értelemben megfordítva – szubverzív módon a „Nyugatot” konstruálja meg olyan imaginárius, monolitikus entitásként, melynek nincs saját történelme és kultúrája. Válaszában már az objektivitás látszata sem érezhető, az agymosás metaforáját a Nyugat vs. Afrika szembeállítás működteti, és ez ironikus olyan embertől, aki a Nyugatot választotta: már 30 éve Amerikában él. Ráadásul a sajátjától eltérő véleményt nemzetietlennek bélyegzi; a nyelvi erőszak célja saját nigériai amerikai identitásának megerősítése; a kommentelőt pedig nigériaiságától akarja megfosztani.

A digitális diaszpóra fogalmi keretében válik értelmezhetővé, hogy Bartholomew az adott szituációban miért azonosul Nigériával, illetve miért érzi magát feljogosítva arra, hogy bárki nemzeti hovatartozását megkérdőjelezze, sőt kizárjon bárkit a nemzetből, miközben valójában ő hagyta el szülőföldjét, és évek óta nem járt az országban. Az internet teremt lehetőséget számára, hogy egyfajta imaginárius képet hozzon létre arról az országról, amelyet amerikai bevándorlónaként maga mögött hagyott. Bartholomew nem találja meg a helyét Amerikában, az általa elképzelt (erkölcsös, patriarchális, konzervatív) Nigéria képe és a nigériai identitás online gyakorlata valójában a saját – elsődlegesen a bevándorló léttel összefüggő – identitásproblémáinak, ellentmondásainak leplezésére szolgál. Ifemulu megfogalmazásában Bartholomew olyan ember, akire Nigériában azt mondanák, hogy

„Amerikába ment és elveszett. Amerikába ment és nem akar hazajönni” (136). Bartholomew az online anonimitás biztonságában személyeskedő sértésekkel és támadásokkal reagál a bejegyzéseire tett kritikákra, a fenti példában a véleményét bíráló írónak kétségbe vonja nigériai nemzeti érzéseit és identitását. Ugyanakkor, miközben az online felületen jelentős aktivitást mutat, a valós (társadalmi és fizikai) térben Bartholomew nem foglalkozik környezetével. Nem vesz tudomást családtagjairól, sőt amikor Ifemelu offline közegben megkérdőjelezi egyik elfogult állítását – amely szerint a nigériai lányok ruházata konzervatívabb, mint az amerikaiaké –, Bartholomew vállat von, válasza sem méltatja (136). Bartholomew a saját maga által megalkotott virtuális világban él, oda menekül, ott talál/alkot magának egy alternatív identitást. Az anonimitás által nyújtott bizonyos mértékű védettségben teremt magának nyelvi eszközök segítségével egy Nigériát és egy „nigériai ént”, melyekkel azonosulni tud és akar – szemben tényleges körülményeivel, „offline identitásával”. Az online alternatív identitás olyan imaginárius identitás, amely ellentmondásban van Bartholomew tényleges, offline identitásával, de egy szűkebb körben vagy egy bizonyos kontextusban valóságosan a sajátjaként éli meg azt.

A két különböző színtérhez kötődő nyelvhasználatban megmutatkozó különbségek ezt az identitás zavart és a kétféle lét (Amerika mint valóságos tér és az elképzelt, illetve az emlékezetben élő Nigéria) közötti lebegést reprezentálják. Bartholomew szóban tudatosan igyekszik az általa többséginek vélt nyelvhasználati regisztereket utánozni, és a nigériai olvasóknak szánt írásos bejegyzéseiben is az amerikai angol nyelv presztízsét igyekszik mondanivalója objektivitásának és hitelességének alátámasztására kiaknázni. Ennek hitelességét azonban a kommentek hatására kieleződő belső konfliktusok, a Nyugatról alkotott negatív sztereotípiák aktiválódása, a nyelvhasználat feletti kontroll elvesztése és a nyelvi erőszak nyilvánvalóan megkérdőjelezi. Nigériai identitása az elvesztett, már (soha) nem létező haza emlékére épül;¹² Bartholomew ebből a perspektívából szemléli és értékeli a jelent.

Egy nem-amerikai fekete megfigyelései az amerikai feketeségről

Miután amerikai tapasztalatait e-mailben osztja meg nigériai barátnőjével, Ifemelu rádöbben arra, hogy több olvasóra, a rassz tematikája körüli csend megtörésére, továbbá a fekete Amerikáról szóló diaszporikus párbeszédre vágyik. Mindezek hatására elindítja első blogját, melynek eredeti címe *Rasszabadulás [Raceteenth]*,

¹²Terjedelmi korlátok miatt a fekete diaszpóra Afrika utáni vágyát nem áll módomban részletebben taglalni. A visszatérés lehetetlenségéről és Afrika hozzáférhetetlenségéről bővebben lásd DIAWARA 1998.

avagy egy nem-amerikai fekete megfigyelései az amerikai feketeségről¹³ (*Americanab*, az angol kiadás továbbiakban: *A* 296. Ha az idézet nem a magyar fordításból, hanem közvetlenül az angol eredetiből származik, a fordítás minden esetben a szerző munkája). A magát etnográfiaiként stilizáló blog neve is egyértelművé teszi, hogy a szerző az Amerikában megtapasztalt racialiszt létről nem-amerikai fekete szemszögből ír. A harminc blogbejegyzésből már a következő néhány cím is jól jelzi, ahogyan a regénybeli blog kezeli a vernakularitást, a paródiát és a performanciát: *Michelle Obama éltetése plusz a haj mint a rassz metaforája*¹⁴ (*A* 296); *Feketeként utazni*¹⁵ (*A* 330); *Publikus fórumtéma: az összes begombolkozott négernek*¹⁶ [*Open Thread: For All the Zipped-Up Negroes*] (*A* 307); *Obama semmi más, csak fekete?* (395); *Amit a tudósok a fehér kiváltság alatt értenek, avagy tényleg szar szegénynek és fehérnek lenni, de próbáld ki milyen szegénynek és nem fehérnek lenni*¹⁷ (*A* 346). Hasonlóan a „valóságos” fekete újmédiás jelenségekhez, a regénybeli blogbejegyzések is az akadémiai zsargont nélkülözve reprezentálják a racialis diskurzusból kiszorult nem-amerikai fekete perspektívát és a kisebbségi tapasztalások alapján létrejövő közösségi hálózatot.

Ifemelu amerikai rassz tematikájú blogjának első – online vernakuláris performanciaként kezelt – bejegyzésében, a *Nem-amerikai fekete társaimnak: Amerikában ti is feketék vagytok*, Ifemelu a rassz kategóriáját kultúra- és kontextusfüggő konstrukcióként értelmezi:

(2) Nem amerikai Fekete testvérem, ha Amerikát választod, fekete leszel, és kész. Ne hangoztasd tovább, hogy jamaikai vagy ghánai vagy. Amerikát nem érdekli. Kit érdekel, hogy otthon nem voltál fekete? Most Amerikában vagy. [...] Valld be – azért tiltakozol, hogy nem fekete vagy, mert tudod, hogy a fekete áll az amerikai faji [*racial*] létra legalján. És nem fűlik hozzá a fogad. Ne próbáld letagadni. Mi volna, ha a feketék is élveznék a fehérek összes kiváltságát? Akkor is hangoztatnád, hogy ne hívjanak feketének, mert te trinidadai vagy? Nem hinném. Szóval fekete vagy, szivi. Tessék, mivel jár, ha fekete leszel: mutass sértődöttséget, ha valaki azt mondja görögdinnye vagy szurokbaba, amit a viccekben hallhatsz, akkor is, ha fogalmad sincs

¹³ A hivatalos fordításban „fajszabadulás” szerepel, mert a *race* megfelelőjeként a *fajt* használja – a *rassz* vagy *emberfajta* helyett (345). A szaknyelvben a *faj* a *speciess*nek felel meg. A fordítás (a megfigyelések az „amerikai feketéről”) nem a feketeség (*blackness*) fogalmára fókuszál.

¹⁴ A hivatalos fordításban „a haj mint a faj metaforája” szerepel, lásd a fenti lábjegyzetet (346).

¹⁵ A hivatalos fordításban „Feketék utazásai” szerepel, és ez a hangsúlyt nem a racialiszt szubjektum turistaként szerzett tapasztalataira helyezi (386).

¹⁶ A hivatalos fordításban „nyitott gondolatmenet” szerepel, és ez nem az adott online fórum nyitott témájának felel meg (357).

¹⁷ A hivatalos fordításban tudósok helyett „értelmiségiek” szerepel, továbbá a „Fehérek Kiváltságai”-ra hivatkozik. Ez figyelmen kívül hagyja a szakirodalomban használatos *fehér privilégium* fogalmát (405).

miről van szó – és mivel nem amerikai fekete vagy, valószínűleg nem is tudhatod. (Az alapképzésben az osztályban megkérde tőlem valaki, szeretem-e a dinnyét, mire mondom, hogy igen, de egy másik osztálytársam elkezdte, istenem, ez olyan rasszista, én pedig összezavarodok. Mondd már, miért?) [...] (260).

Explicit módon tematizálja a rassz kategóriáját, nem-amerikai feketeként ír a racializációról, arról, hogyan élte meg a nigériaiból a fekete identitásba való átalakulás folyamatát az Egyesült Államokban, illetve miként tanulta meg a megszokottól eltérő szociokulturális térben a rassz kategóriájának eltérő értelmezését, működését megérteni és a kommunikációban kezelni. Emellett rávilágít arra, hogy az afrokaribi diaszpóra tagjai Amerikába kerülve egyszerűen „feketévé” válnak: a racialis kategorizáció ugyanis felülírja etnokulturális/nemzeti identitásukat.

A bejegyzésben a rassz diszkurzív kategóriaként történő működésének prominens példája a görögdinnye rasszista sztereotípiája, melynek történeti háttere az, hogy az amerikai polgárháború után Délen a felszabadított afroamerikaiak görögdinnyét természettek és adtak el. A görögdinnye a fekete szabadság jelképévé vált. A Jim Crow-korszakban azonban a görögdinnye a feketék feltételezett lustaságának, gyerekességének, tisztátalanságának szimbóluma, a rasszista populáris kultúra közismert eleme lett. A humor forrása, hogy a nem-amerikai fekete szubjektum tudatlansága a konvencionális rasszista sztereotípiákat átkeretezi, és az önstilizálás felfedi, hogy az ikonikusnak tűnő szemiotikai kapcsolatok valójában szituáltak, és politikai indíttatású indexikális műveletek eredményei. Azzal, hogy nem azonosul például a görögdinnye sztereotípiával, felveti a feketeséggel indexikális folyamatok útján társított társas jelentések dekonstrukcióinak és/vagy újjáalakulásainak lehetőségeit.

Olvasóihoz¹⁸ személyes hangnemben fordul, igyekszik bevonni őket a diskurzusba, „érintetté teszi” őket oly módon, hogy a nem tudatos feketeséget egyaránt parodisztikus, reflexív, dialogikus kérdésnek veti alá. Nem-amerikai olvasói körében nemcsak ismeretterjesztést végez, hanem kritikai tudatosságra és elemzésre is sarkallja olvasóit, provokatív kérdéseket tesz fel, ezáltal interakciót kezdeményez, és bár ő maga is megadja a saját válaszait a feltett kérdésekre, érdeklődik más nézőpontok, vélemények iránt is: nem abszolutizálja a saját álláspontját, hanem valóban beszélgetést indít el. Személyes élményeire, benyomásaira és mások tapasztalataira építve polemizál, ugyanakkor a feketeség következményeit nem-amerikai olvasóira is kiterjeszti.

Ifemelu direkt módon, E/2. névmással szólítja meg nem-amerikai fekete olvasóközönségét, mellyel egyszerre azonosul és határolja el magát tőle. Fekete szub-

¹⁸Nem térek ki a dominánsan fekete terekben a fehér olvasók/követők viselkedésének problematikájára – annak ellenére, hogy a regény jól tanítható fehér hallgatónak is, mivel felfedi a racializált lét (általuk nem tapasztalt) jellegzetességeit.

jektumként – az amerikai fehérek és feketék ellenében – interpellálja társait (*ti is feketék vagytok, szívi*). Parodizálja a nemzeti (például trinidadi) identitáshoz való ragaszkodásukat (*Ne hangoztasd tovább, hogy jamaikai vagy ghánai vagy*). Parodisztikusan dekonstruálja azt a képzetet, hogy az identitás szimplán individuális, egyéni preferenciák eredménye. Arra kényszeríti olvasóit, hogy belássák, azért határolódnak el a „fekete” identitástól, mert menekülnének a rasszizmus csapdájából: „Mi volna, ha a feketék is élveznék a fehérek összes kiváltságát? Akkor is hangoztatnád, hogy ne hívjanak feketének, mert te trinidadi vagy?” (260). Annak ellenére, hogy soha nem specifikálja: nem-amerikai perspektívája afrikai, karibi vagy európai-e, Ifemelu egyértelműen a diaszporikus fekete perspektívával identifikálódik. A stilizálás (úgy, mint – Alexandra Jaffe megfogalmazásában – a *stratégiai beállítottságú meghatározhatatlanság [strategic stance indeterminacy]*) egyrészt parodizálja a nem-amerikai fekete közösség nonreflexivitását, naivitását, azon túlélési stratégiáit, melyek ellehetetlenítik a fekete szolidaritás formáinak megjelenését. Egyrészt ellenáll a raciólis kategorizációnak, másrészt lehetővé teszi, hogy stilizálja és humor tárgyává tegye mind az objektifikáció, mind a(z) im) migráns szubjektifikáció folyamatait.

A bejegyzés emellett egyfajta „know how”-ként is felfogható, mely nyelvi és szociokulturális ismereteket fordít le a konkrét, pragmatikus cselekvések nyelvére. Egyszerre stilizálja a fehér liberális diskurzust és a lehetetlenség pozíciójában vergődő „segítő” fekete intelmeket: „Ha egy fekete nőről beszélsz, mindig azt mond (sic!) rá, hogy »olyan erős«, mert a fekete nőkre ez a kifejezés járja Amerikában. Ha nő vagy, ne beszélj őszintén, mint ahogy megszoktad otthon. Mert a határozott véleménnyel bíró fekete nőt »ijesztőnek« tartják Amerikában. Ha férfi vagy, viselkedj hiper engedékenyen, sose heveskedj, mert valaki aggódni fog, hogy pisztolyt rántasz” (260–261). A nem-amerikai feketéknek címzett tanácsok sora megidézi a fekete amerikai gyakorlatokat. Ugyanakkor, a stilizálás segít ezen gyakorlatok és a fekete kisebbséggel kapcsolatos sztereotípiák és attitűdök, valamint az elnyomás raciólis struktúrái közötti kapcsolatokat átlátni. Nem egyértelmű, hogy kinek a nevében beszél Ifemelu, de nyilvánvalóan nem a saját nevében, amikor tabusítja az érzelmek direkt kifejezését és kommunikációját, és a rasszizmusra adott legitim válaszok hangnemét és érzelmi töltetét rendszabályozza: „Ha egy nem fekete embernek megemlíted, milyen rasszista sérelem ért, ne fogalmazz élesen. Ne is panaszkodj. Légy megbocsátó. Ha lehet, üsd el tréfával. Legfőképpen ne légy haragos. A fekete emberektől nem várják el, hogy dühösek legyenek a rasszizmusra. Máskülönben elveszíted az együttérzésüket” (261). A (Robin DiAngelóval szólva) fehér törékenység (*fragility*) paródiája pedig rámutat annak abszurditására, hogy a legkisebb raciólis stressz is elviselhetetlen a fehérek számára. A fekete harag elnémitására irányuló *fehér felsőbbrendűségi* törekvést védekező mechanizmusként láttatja, mely segít megőrizni a raciólis status quót. A blog szövege élőnyelvi, vernakuláris beszéd érzetét kelti. A stilizált parancsolatok (*Don't complain*.

Be forgiving. If possible, make it funny. Most of all, do not be angry. [A 221]) tömörsége, ritmikája, mondatszerkezete, szarkasztikus hangvétele a verbális és szonikus¹⁹ szinteken egyaránt hatásos.

Az afro diaszporikus szempontból írt blog figyelmet fordít a rassz kulturális specifikumaira és kontextusfüggőségére, megkérdőjelezi a feketeség univerzális és partikuláris olvasatait, és hangsúlyozza annak dinamikus, kultúránként, közösségenként eltérő értelmezési lehetőségeit. Előtérbe helyezi a feketeség koncepcióját, bemutatva a különbségeket és a hasonlóságokat az afrikaiak, a karibiak és az afroamerikaiak gyakorlatai, értelmezései, tapasztalatai között. A diaszpórán belüli különböző perspektívák legitimitását jól alátámasztja, hogy Ifemelu nem áruja el nemzetiségét, származását, hanem a kollektívát, az egymásra való odafigyelést helyezi előtérbe. Az általa választott afro-atlanti vernakuláris beszédmódok használata blogjának közösségi, dialogikus, informális jellegét erősíti, ami egyúttal lehetőséget teremt arra, hogy a blog olvasóit ösztönözze a fekete szubjektum és lét komplex problematikájára fókuszáló párbeszédre. A regény keretei között a rasszról szóló, vernakularizált blog egy növekvő hálózat központjává válik, mellyel megteremtődik a diaszporikus kommunikáció és együttműködés lehetősége.

Ifemelu blogírói tevékenysége Amerikában, majd később Nigériában is áruikké (*commodity*) konvertálódik, a blogírás válik ugyanis munkájává, és ez teszi őt sikeressé. Ifemelu mindkét blogjában expliciten megjeleníti és stilizálja mind a Nigériában, mind az Egyesült Államokban elsajátított nyelvi-kulturális repertoárokat és társas jelentéseket. Blogírói gyakorlatának elemzése érdekes kérdéseket vet fel, ugyanis Ifemelu migrációs tapasztalatai következményeként átlépi a nemzeti nyelv és kultúra határait. Ifemelu tőkéje a transzlokalitás mellett a metanyelvi és politikai tudatosság. A fekete diaszporikus tapasztalatok kontinuitása mellett a transzlingvális, az inter- és a transzkulturális kompetencia biztosítja, hogy multimodális performanciáinak jelentősége van nemcsak az amerikai, hanem a nigériai színtereken is.

Apró megváltások Lagosban

A nigériai afropolita identitásra vonatkozó kritikája és a plurális nigériai identitást teremtő nyelvhasználat miatt kiválasztott regényesített lagosi blog alapján vizsgáljuk most meg, hogy milyen helyi kulturális elemek, vernakuláris beszédmódok járulnak hozzá a helyi identitás hitelesítéséhez, valamint az afropolita identitástól

¹⁹ Az utóbbi évtizedben az auralitás fogalma előtérbe került az afroamerikai és a karibi irodalomtudományban (lásd például MOTEN 2003, GILROY 2003), ráirányítva a figyelmet arra, hogy az afrikai szóbeliség és a rabszolgaság történeti következményeként a fekete kultúra és nyelv specifikus attribútuma a hangzás, és intenzíven kapcsolódik a fekete zenei formákhoz.

való távolodás megkonstruálásához. Az olvasói kommenteket az identitáskonstruálás, illetve a lagosi blog köré szerveződött közösség transzlingvális kommunikációja szempontjából elemzem.

A blog az *Apró megváltások Lagosban* címet kapja, nyitólapján egy elhagyott gyarmati épület fényképe szerepel, mely jelzi a posztkoloniális urbánus tér és állam problematikáját: egyrészt Nigéria független posztkoloniális nemzet-állam, másrészt a jelenkori Nigéria csakis a gyarmati örökség keretei között értelmezhető. Ifemelu számos blogbejegyzést ír (például barátnője, Priye esküvőjéről, az eltartott lagosi nőkről, illetve arról, hogy miként romboltatta szét az utcai árusok bódéit a kormány [421–423, 474]), melyek közül részletesebben a Nigerpolitán klubról szóló bejegyzést fogom megvizsgálni. Ebben Ifemelu a Nigerpolitán klubbal kapcsolatos kritikáját fogalmazza meg – az inklúzió és az exklúzió, a migráció és a mobilitás, a neoliberalizmus és a globalizáció kérdéseit érintve:

(3) Lagos sosem volt és sosem lesz, és nem is törekedett rá, hogy olyan legyen, mint New York vagy más város. Nem kétséges, hogy Lagos önmaga akar maradni, de az ember nem ezt érzi, ha elmegy a Nigerpolitán (sic!) Clubba, a hazatérő fiatalok hetenkénti találkozóhelyére, ahol mindenki siránkozik, mennyire más Lagos, mint New York, mintha Lagos bármikor is hasonlítani akart volna New Yorkra. Bevallom, és is közéjük tartozom. Legtöbbször dolgozni jövünk vissza Nigériába, vállalkozásokba kezdünk, hivatali kapcsolatokat és állami szerződéseket hajszolunk. Vannak, akik álmokat üznek és meg akarják változtatni az országot, mégis mindnyájan egyfolytában panaszkodunk Nigériára, legyen bár a panaszra ok, kívülállónak érzem magam, és azt mondom: Menj vissza, ahonnan jössz! Ha a szakácsod nem tud tökéletes paninit készíteni, még nem ostoba. Azért van, mert Nigéria nem szendvicsevő nemzet, és a kései őse sem kenyeret evett délután. [*It is because Nigeria is not a nation of sandwich-eating people and his last oga²⁰ did not eat bread in the afternoon.*] Gyakorlatra és tanításra van szüksége. Nigéria nem ételallergiában szenvedő nemzet, nem ingyencek országa, ahol a válogatás és a sokféleség fontos. Ez a nemzet marhahúst, csirkét és tehénbőrt, belsőségeket, szárított halat fogyaszt ugyanabból a tálból, és mi ezt válogatott ételnek hívjuk, tehát lépj túl önmagadon és vedd észre, hogy az itteni élet éppen olyan, válogatott (484).

A regénybeli Nigerpolitán klub nigériai afropolitákból áll, akik mobilitásuk következményeként transzkulturális, -lokális és -lingvális kozmopolitákként identifikálódnak (SELASI 2005). A nagyvárosi lét, valamint a hazatérés okozta diszlokáció

²⁰ *Oga* 'úr'.

és visszailleszkedés hatására kritikusak szülőföldjük társadalmával és kultúrájával szemben, egyfajta elit „repatriált” csoportidentitás jellemző rájuk.²¹

Ifemelu kiemeli, hogy ezek a kiváltságos osztályhoz tartozó fiatal nigériaiak – mint ő maga is – Lagost amiatt bírálják, hogy nem New York. Kifejti, Lagosnak *nem* kell amerikai várossá válnia, hangsúlyozza, hogy Nigériában a fejlődés iránya és célja nem lehet a nyugati típusú metropoliszok létrehozása. Álláspontját és érveit a nyugati és a nigériai étkezési szokásokat és kultúrákat reprezentáló jellegzetes ételek összefüggésében világítja meg. A *panini* olasz diaszporikus hálózatokon keresztül vándorolt a milánói éttermekből (az ún. *paninoteche*-ből) New Yorkba (és Európába) az 1990-es években, onnan terjedt tovább más amerikai városokba. A panini transzkulturális áramlatok tárgyaként értelmezhető, így teremtődik meg a lehetőség, hogy helyi szociokulturális viszonyokba ágyazódjon. A blogbejegyzésben a globalizált nigériai identitás létrehozásának egy lehetséges formája, szimbóluma a transzkulturális szendvicsevés. Ezzel szemben a fenti idézetben egy, az alsóbb társadalmi rétegektől származó étkezési kultúra képe bontakozik ki, mely már nem a hagyomány, az *oga* értelmezési keretei között – a kifejezés a *posztkoloniális elit* és a *fehér úr*, a *kolonializáló* konnotációival is bír –, hanem egy szakács szemszögéből közelíti meg a kultúra kérdését. A Nyugatra jellemző ételérzékenységekkel, paleolit, vegán és más irányultsággal szemben a bejegyzésben körülírt okra levesben a hal hússal és zöldségekkel keveredik; az adott étel (mint reália²²) említésén keresztül a bejegyzés szerzője olyan nigériai (nemzeti) identitást fogalmaz meg, mely plurális, kevert és fluid, tehát transzkulturális. A bejegyzés az étkezési szokások összevetésén keresztül a válogatott (*assorted*) posztkoloniális nigériai életformát a nyugati életforma megkülönböztetéseivel és szeparációival állítja szembe. A bejegyzésben a kultúraspecifikus verbális és nem verbális elemek nemcsak a helyi realitást helyezik előtérbe, hanem egy specifikusan posztkoloniális nemzetét is, melynek lexikonjában egyaránt fellelhetők a prekoloniális és koloniális múlra utaló elemek.

A nigériai identitás meghatározásával Ifemelu saját identitását sokrétű identitáspozícióként artikulálja: egyrészt a Nigerpolitán klub tagjaként, másrésztől olyan nigériaiként identifikálja önmagát, aki kritikai tudatosságot gyakorol saját privilegizált afropolita identitáspozíciójával szemben. A blogírói önstilizálásban a rasszista antimigrációs szlogent az afropolita elit tagjai ellen fordítja: „Menj vissza, ahonnan jössz!” Hasonlóan szemtelen hangvételben szólítja fel az afropolitákat a változásra: „lépj túl önmagadon”. A stilizáció következményeként nem

²¹ A Nigerpolitán klub az afropolitizmus kritikájaként is olvasható. Az afropolitizmus koncepcióján MBEMBE (2007) a jelenkori afrikai nagyvárosok pluralizmusát, transzkulturalitását érti.

²² A reáliák a szűkebb meghatározás szerint a tárgyi entitásokat jelölő nem-ekvivalens lexikai egységekként értelmezhetők; szélesebb értelmezés szerint azonban a fogalom kiterjed a nyelvközöségben kialakult szokásokra, rituális eseményekre és megnyilvánulásokra is (VALLÓ 2000).

egyértelmű, hogy ezek az amerikanizált megjegyzések, paródiák pontosan kikre vonatkoznak: az afropolitákra, a nyugatiakra, magára a blog írójára vagy általában a nigériai elitre. Ifemelu tehát egyszerre hitelesíti és hitelteleníti saját identitását és azokat a gyakorlatokat, melyeket használ és kritizál. A stilizálás lehetővé teszi a sokrétű, ellentétes identitások konstruálását, illetve azt, hogy a megnyilatkozó személy távolságot konstruáljon az önmaga által létrehozott identitásoktól (COUPLAND 2007, 84). Az afropolita pozíció felszínre hozásával megkérdőjelezi kritikájának hitelességét, ugyanakkor – Bourdieu (1991) fogalmi keretét alapul véve – az afropolitaság szimbolikus hatalomként, nyelvi, szociokulturális tőkeként is funkcionál(hat), amennyiben hitelesíti Ifemelu szakértői pozícióját.

Az alábbi szövegrészben megjelennek a felhasználói visszacsatolások, melyek Ifemelunak a Nigerpolitán klubról szóló bejegyzésére reagálnak:

(4) Az első kommentelő ezt írta: *Micsoda szemét. Kit érdekel ez? A második vélemény: Hála Istennek, végre valaki felhozta ezt. A Na wa c. film kell a nigériai hazatérők fennhőjázása ellen. [Na wa²³ for arrogance of Nigerian returnees.] Az unokatestvérem hat év amerikai tartózkodás után jött haza, és az egyik nap elkísért Unilagba, a bölcsődébe, ahova az unokahúgomat vittem, s amikor a kapunál megpillantotta a buszra várakozó, sorban álló diákokat, ezt mondta: Nahát! Nézd, itt sorban állva várnak az emberek! [Wow, people actually stand in line here!]* Egy újabb kommentelő ezt írta: Miért választhatja meg a külföldön tanult fiatal, hol töltse a nemzeti ifjúsági szolgálatát? A Nigériában végző tanulókat véletlenszerűen jelölik ki, de akkor miért nem kezelik ugyanúgy a külföldön végzetteket is? Ez a komment több reakciót váltott ki, mint az eredeti poszt (484–485).

A fikcionális lagosi blog köré szerveződött közösség digitális kommunikációja transzidiomatikus (lásd JACQUEMET 2005), mivel az adott kommunikatív csatornán különböző nyelvek és kommunikatív kódok keverednek. A hozzászólók nyelvhasználatában a sztenderd nigériai angol dominál, ugyanakkor az egyik megjegyzés írója kódot vált (*na wa*): a nigériai pidzsin kifejezés beemelésével előtérbe helyezi a nigériai identitást, és azt a nigériai „hazatelepültek” identitásával állítja szembe. Stilizálja „Americanah” unokatestvére színlelt meglepődését, amikor azt látja, hogy a nigériaiak ahelyett, hogy előzgetnék egymást, rendezett sorban állva várnak a buszra. A *wow* amerikanizmus beemelése szignálja az amerikai angolt, illetve az amerikai angol beszélőivel kapcsolatos sztereotípiákat a globális szinten. Az „Americanah” megjegyzése ugyanis arrogáns és ironikus, felsőbbrendűséget és távolságtartást mutat saját kultúrája iránt, melyet idegenként tüntet fel, ami reprodukálja a koloniális diskurzus egyik alapvetését, mely szerint az európaiakkal

²³ *Na wa*: „ezt nem hiszem el”. A hivatalos fordítással szemben, az idézett kommentelő „nem hiszi el a nigériai hazatérők fennhőjázását”.

szemben az afrikaiak racionális gondolkodásra nem képesek. Az alapvetően írott műfaji sajátosságok ellenére az írott blogszöveg, maga a nigériai stilizálás képes megidézni a vernakuláris füllel hallható (aurális) jellegzetességeit is (például akcentus, ritmus, hangszín).

Az utolsó komment több olvasói reakciót vált ki, mint az eredeti poszt, ami szemlélteti a blog műfajából adódó nem-hierarchikus, kollektivistá jellegét, mely az online kommunikáció interaktivitásával és többirányúságával függ össze. Az egyes résztvevők tudása összeadódik: többretű „intelligencia” képződik, a bejegyzések összessége ún. „tömegek bölcsességeként”, „globális agyként” is értelmezhető (HAN 2011). Ebben az értelemben a regénybeli blog felületén a nigériai kultúra dialógusként jelenik meg. Ugyanakkor az internet oldaláról közelítve látszik, hogy Nigériában a teljes lefedettség hiányában, illetve az internethez való hozzáférésben (is) meglévő nagyfokú egyenlőtlenségek miatt az online kommunikáció is csak a nigériai társadalomnak kiváltságos helyzetben lévő kisebbségét képes mozgósítani. Emellett a Nigériában mindenki által használt nigériai pidzsin helyett Ifemelu blogjában sztenderd angolt használ – ez tovább szűkíti az olvasóközönséget, valamint reprodukálja a nyelvi piac (*symbolic market*, BOURDIEU 1991) hierarchiáit, tehát a nyelvek, nyelvváltozatok egymáshoz viszonyított piaci értékét. A digitális világra jellemző egyenlőség ellenére a sztenderd angol (mint befolyásosabb, tekintélyesebb, magasabb presztízzsel rendelkező nyelvváltozat) használata hatalmi hierarchiakat kódol (újra).

HappilyKinkyNappy.com

A természetes fekete haj köré szerveződött regénybeli online közösséget digitális diaszporikus formációként elemzem, mely a gyakorlóközösségen már túlmutató plurális közösséget hoz létre és tart fenn. Ez a perspektíva azért különösen fontos, mert a természetes²⁴ afro-textúrájú haj (raciális jelölőként) szorosan kapcsolódik a fekete (női) elnyomás és identitás kérdésköréhez, így a bejegyzések vizsgálata lehetőséget nyújt a fekete identitáskonstruálás eszközeinek feminista szempontból történő megvilágítására.

A HappilyKinkyNappy.com közösségi oldal a természetes haj ápolása mellett foglal állást, és segítséget nyújt a fekete nőknek azon termékek kiválasztásában, illetve azon hajápolási gyakorlatok kialakításában, melyek lehetővé teszik a természetes haj viselését. A hajgyenyésítés (és sok más efféle művelet) nemcsak a haját és az egészséget rombolja, hanem rengeteg időt és pénzt vesz igénybe. Az 1960-as években az afro és a raszta hajviselet a rasszista elnyomással szembeni ellenállás,

²⁴ A továbbiakban a természetes haj a kémiai és szintetikus folyamatok által nem változtatott haját jelenti.

valamint a *Black Pride* és *Power* jelképeivé váltak (bővebben lásd Hooks 1989, MERCER 1987). A természeteshaj-mozgalom (*natural hair movement*) második hulláma az USA-ban indult el a 2000-es években. Célja, hogy a többségi (fehér) társadalom szépséggel és nőiességgel kapcsolatos (internalizált) normáit és diszkriminációját²⁵ feloldja:

(5) A HappilyKinkyNappy.com oldal háttere élénksárga volt, az üzenőfal tele bejegyzésekkel, fölöttük kihelyezett fekete nők fényképei villogtak. A hajuk a képeken hosszú raszta fonat, kis afro, terebélyes afro, becsavart haj, fonott, hatalmas, durván csigás és fürtös haj [*long trailing dreadlocks, small Afros, big Afros, twists, braids, massive raucous curls and coils*]. [...] Panaszkodtak, hogy a feketék magazinjaiban természetes hajú nőkről nincs kép, panaszkodtak a drogériákban árult, ásványi olajtól mérgező termékekre, amelyekkel képtelenség a haját táplálni. Kozmetikai recepteket csereberéltek. Virtuális világot hoztak létre maguknak, ahol a fürtös, fodros, göndör, gyapjas [*coily, kinky, nappy, wooly*] haj volt a normális.²⁶ (250–251 / A 212).

Az oldal szemiotikáját a természetes fekete haj uralja: a blog felső részében különböző természetes hajviseletek jelennek meg, illetve a felhasználók is számos a hajhoz kapcsolódó tapasztalatot, különböző frizurákat ábrázoló képeket osztanak meg egymással.

A digitális diaszporikus fekete feminista közösség²⁷ nem előre meghatározott csoportnak, hanem különböző interakciók, gyakorlatok és repertoárok alapján egyaránt definiálható formációnak tekinthető. A HappilyKinkyNappy.com közösségi gyakorlatai a következők: a hajápolási gyakorlatok és termékek használata és megosztása egymással (például a fekete haj jellegzetességeit figyelembe vevő receptek cseréje). Bucholtz (1999) értelmezésében a többségi médiát uraló fehér szépség ideáljával szembeni ellenállás és kritika, valamint a hajgyenesítéstől és hajhosszabbítástól, a póthajak, parókák és szilikonos, tartósítószeret, ásványi olajokat tartalmazó termékektől való tartózkodás negatív identitásgyakorlatokként is felfoghatóak.

²⁵ Annak ellenére, hogy egyre többen hordják a hajukat természetesen, a természetes hajviseletek továbbra is diszkrimináció tárgyát képezik a munkahelyen és az oktatásban egyaránt. A U.S. Equal Employment Opportunities Commission (EEOC) nem védi a hajviseletet, mert a polgárjogi törvény hetedik cikkelye (Title VII) a haját nem racialis jellegzetességként definiálja, mivel nem tekinti megváltoztathatatlanak.

²⁶ A hivatalos fordításban a „kihelyezett fekete nők fényképei” homályos, a „feketék magazinjai” pedig nehézkes megfogalmazás. A haj „táplálásánál” pontosabb lenne a hidratálás szó használata (250–251).

²⁷ Terjedelmi korlátok miatt nem áll módomban a regényben megjelenő trentoni hajfonó szalon diskurzusainak elemzését bemutatni, ahol az egység helyett a diaszporikus különbségek (például nyelvhasználat, bevándorlási és társadalmi státusz) kerülnek előtérbe.

A Bucholtz szerinti dichotóm felfogásnál maradv a pozitív identitásgyakorlatok közé sorolható a természetes haj kapcsán egymás dicsérete és ösztönzése, ami a résztvevők számára a fekete női szépség kollektív megerősítését eredményezi. A bizalmas, intim légkör az informális, vernakuláris beszédmódokon keresztül konstruálódik meg – például a hozzászólásokat „ölelésekkel” (*bugs*) fejezik be. A természetes haj köré szerveződő közösségben a rendszeres online interakció közös (nyelvi) repertoárt formál, például a hajegyenesítőket „krémes cracknek”²⁸ (*creamy crack*) nevezik (A 212), a különösen rövid afrót pedig „Ici-Pici Afrónak” (*Teeny Weeny Afro*) nevezik a közösség tagjai (251). A természetes hajviselethez kapcsolódó szókincs elemei még például a következők: *nappy, afro, twists, braids, curls, coils* és a többi.

Amikor Ifemelu az afro frizurájára tett megjegyzés („Gondoltál rá valaha, mit szeret a dzsungel kinézeteden?” [251]) miatt közel kerül ahhoz, hogy feladja természetes hajviseletét, az online közösség tagjának (Jamilah 1977) következő bejegyzése tartja vissza a műhaj vásárlásától: „Szeretem a nővéreimet, akik szeretik az egyenes póthaját, de én többé nem teszek lószórt a fejemre”²⁹ (A 213). A kommentelő spontán, ironikus vernakuláris performanciája a fekete zeneiség jellemzőivel ruhazza fel a kiberteret – hallgatásra, majd válaszra készíti Ifemelut: „*Jamilah szavai eszembe jutatták, hogy nincs szebb annál, mint amit az Isten adott nekem*” (252). Ifemelu szépségét az 1960-as években indult „Black is Beautiful” mozgalom retorikájának segítségével, illetve a közösség egyik felhasználójának szavait megidézve affirmálja. Az identitáskonstruálás tehát ebben az esetben nemcsak közösségi forrásokból táplálkozik, hanem kollektív alapokon is nyugszik. Bejegyzésére és magáról posztolt fényképére – az adott közösségre jellemző módon – sokan jeleznek vissza helyeslést kifejező szavakkal (*thumbs up*), illetve emotikonokkal. A fekete szépség multimodális igenlése központi szerepet játszik a közösség tudatosságának szervezésében – az egymással összekapcsolt politikai, spirituális, pszichológiai, szonikus és társas gyakorlatok szükségesek a fekete identitás megerősítéséhez, megújulásához, fenntartásához.

A virtuális közösségben az önvalidáló és az egymást validáló beszédmódok a fekete istentisztelet társas mivoltában gyökereznek. A lagosi templom adott lokalitásba, közösségbe ágyazott hagyományos terét a migrációban a természetes haj közösségének virtuális, transzlokális tere váltja fel: „Olyan volt beírni a honlapon, mintha templomban tett volna hitvallást, a jóváhagyó visszhangok pedig visszahozták kedvét” (252). Ifemelu a támogatás vernakuláris kifejeződéseit a fekete gyülekezet megerősítő visszhangjaiként hallja vissza. A hozzászólások vallomásként, tanúságtételként, üdvözlésként tűnnek fel; testi, szonikus, illet-

²⁸ A hivatalos fordításban „megtörő krém” szerepel (250). Ez figyelmen kívül hagyja, hogy a *crack* a kokain szabad bázisú, elszívható formájára utal.

²⁹ A hivatalos fordítás a *weave*-t „hullámoknak” fordítja póthaj helyett (252).

ve spirituális rezonanciával rendelkező fekete feminista performatívumként értelmezhetők. Anyja vallási fanatizmusa miatt Ifemelu idegenkedett mindenfajta hitbéli retorikától, a fekete szépséget jóváhagyó online diskurzusát mégis az *Isten* szó uralja: „Sosem emlegette ennyit Istent”³⁰ (A 213).

Az online tér segíti a felhasználókat a racializált test korlátaitól való szabadulásban, illetve az offline térben a fekete test elfogadásában. Az új alapokra és gyakorlatokra helyezett testi kapcsolódás eredményeként Ifemelu beleszeret a saját hajába: „Az egyik kora tavaszi hétköznapon [...] nézte magát a tükörben, az ujjait a hajába fúrta, sűrű volt, rugalmas, ragyogó, és nem tudta másmilyennek elképzelni. Egyszerűen csak beleszeretett a saját hajába” (252). Hajának tapintásával és a tükörbe nézés (illetve korábban a szelfizés) aktusával a fekete feminista tekintet a fehér patriarchális tekintet helyébe lép, és így az esztétikai kibertér megteremti az önellátásnak, illetve a fekete női testek mind online, mind offline legitimálásának lehetőségét.

Americanah – összefoglalás

A különböző eszközökkel megkonstruált online alternatív identitás egyfelől lehet olyan imaginárius identitás, amely ellentmondásban van az adott személy tényleges, offline identitásával (lásd Bartholomew), de az egyén szűkebb körben vagy bizonyos kontextusokban valóságosan a sajátjaként éli meg azt. Másfelől, a létrehozott online identitás lehet olyan alternatív identitás is, mely összhangban van az offline identitással, tehát az alternatív identitás az egyén identitásának kontinuitásaként értelmezhető (ilyen lehet Ifemelu blogjainak írói perszonája).

A diaszporikus szubjektumok identitása többszörös kötődésekből táplálkozik, gyakorta belső ellentmondásoktól terhes, bizonytalan, fluid önképét árnyaltan reprezentálja a regénybeli Bartholomew alakja. A szülőföld emlékéhez görcsösen ragaszkodó diaszpóra képviselőjeként blogján keresztül folyamatosan kapcsolatot tart Nigériával, aggódik, felelősnek érzi magát az ország hagyományainak fennmaradásáért. Az emlékezetében élő Nigériával összefüggésben identifikálja magát, a valóságos posztkoloniális jelenségektől, problémáktól elhatárolódik, a valós Nigériát már nem ismeri, és nem is azonosul annak változó értékeivel. A térben és időben távol lévő, virtuális idealizált származási ország megalkotása és érték-hordozó viselkedési normaként való kezelése értelmezhető válaszként, a tényleges és valóságos körülményekkel szembeni elégedetlenség, illetve frusztráció projekciójaként. Személyes megnyilvánulásaiban a felszínen amerikaiaként viselkedik, ugyanakkor önmagát új nemzetének értékeivel szemben definiálja. Ifemelu vi-

³⁰ A hivatalos fordításban „[s]osem említette Istent” szerepel (252), ami az ellenkezőjét jelenti az eredeti szövegben foglaltaknak.

szont a belső integritással rendelkező diaszporikus afrikai szubjektum megtestesítője, akinek identifikációs folyamatát az a törekvés vezérli, hogy Amerikában elérje: lehessen a fehér és fekete amerikai többségtől eltérő módon, másképp amerikainak lenni. A nigériai kozmopolitákhoz hasonlóan egyidejűleg kapcsolódik Amerikához, Nigériához és a globális világhoz.

A fekete identitáskonstruálás (nyelvi) eszközei közé tartozik a metrolingvisztikai, transzlingvális és transzkulturális gyakorlat, a különböző források tudatos, kreatív, szubverzív keverése, a vernakuláris performancia és stilizálás, melyek segítségével szinkretikus, meghatározhatatlan, bizonyos értelemben ellentmondásos és imaginárius identitások, identitásrelációk konstruálódhatnak. A fekete szubjektum képes egyidejűleg részt venni az elfoglalt identitáspozíciókban, illetve távolságot is tartani ezektől a pozícióktól. Így a létrehozott afrodiaszporikus identitások egyszerűen és egyértelműen nem kategorizálhatók és értékelhetők, a hitelesség és a hiteltelenség, a realitás és a fikcionalitás, az azonosulás és a távolodás, az improvizáció és a konstruálás között ingadoznak (bővebben lásd COUPLAND 2007). Nem magától értetődő etnokulturális vagy nemzeti identitást jelölnek: túllépik az adott nemzet, közösség, nyelv tradicionális határait, transzlingvális és transzkulturális dimenziókat mutatnak.

A jelen kutatás szemléltette a fekete vernakularitás multimodális³¹ és több érzékre is hatást gyakorló (*multisensory*) jellegét (lásd MOTEN 2003). Az újmédiás (multimodális kommunikációs technológiákat alkalmazó) csatornákon megvalósuló vernakuláris performancia és stilizálás tehát hatványozottan épít mindkét forrás, így a vernakuláris nyelvhasználat és a közvetítő eszköz multimodális és multiszenzoriális potenciáljára. A nyelvi és a nyelvvel szerves egységet alkotó egyéb tevékenységek, így a testi, az érzelmi, a zenei, a szonikus, a szemiotikai, a képi, a térbeli, a tapintható, a tárgyi, a technológiai és más dimenziók az interakcióban nyaláb formájában találkoznak (PENNYCOOK 2018), komplexen összefonódnak a társas jelentés létrehozásában. A megnyilatkozók a vernakularitás multimodális performancia segítségével szembetűnővé teszik a kommunikáció nem-nyelvi, testi gyakorlatait, ami képes decentralizálni a fehér diskurzust, melynek logocentrikus, szövegalapú jellege elhanyagolja a kommunikációban a test(ek), az érzékek és érzelmek szerepét (PENNYCOOK 2018, 104). A vernakuláris performancia tehát olyan ősi, közösségi forrásokon alapuló, megtestesült kapcsolódási formákat hoz létre, melyek túlmutatnak a nyelvi korlátokon, és a diaszpóra perspektívájából fogalmazzák újra a fekete identitást: lehetővé teszik az egyes fekete közösségek határain túlnyúló diaszporikus kapcsolódásokat, egyezkedéseket, a mobilis és globálisan cirkuláló diaszporikus források folyamatos újraértelmezéseit, újrakeretezéseit és újjáalakulásait.

³¹ Erre a jelenségre Ato Quayson hívta fel a figyelmemet.

Az online fekete identitás-aktusok vizsgálata igazodik Bucholtz és Hall (2016) *embodied* szociolingvisztika koncepciójához, melyben előtérbe kerül a nyelvi és szemiotikai gyakorlatok testesült jellege. Az afrodiaszporikus test a vernakuláris kommunikáció központi eleme, amely az ellenállás és a közösségi lét formájaként konstruálódik újra; emellett hangsúlyossá válik a fekete testek társas-társadalmi konstruáltsága mint tapasztalási és értelmezési keret.

A digitálisan mediált közösségi gyakorlatokban a tárgyak és technológiák nem szemlélhetők statikus, a testektől elkülönült „dolgoikként”, hanem mint résztvevők komplex módon összefonódnak a tevékenység, a társas jelentések és a szubjektivitás létrehozásában (BUCHOLTZ–HALL 2016, 187). A kibertér segítheti a felhasználókat abban, hogy megszabaduljanak a rasszosított terek és testek korlátaitól, valamint az ezekkel asszociált érzésektől. A test virtuális térben történő újrakonstruálását, valamint annak az offline térbeni testre gyakorolt hatását vizsgálva igyekeztem megmutatni azt a folyamatot, amelynek során a testhez és a terekhez való viszonyulás, illetve a konstruálási gyakorlatok átalakulhatnak a virtuális és a valódi tér közötti kölcsönhatások hatására. Bartholomew gyakorlatainak elemzése a virtuális és a reális tér dichotóm értelmezésén alapul: az online térben identitását imagináriusként, míg a másik tartományban valósként szemléli. Ezzel szemben a rassz-, a Lagos- és a természetes fekete haj-tematikájú blogközösségek értelmezésében a fekete online és az offline terek, a virtuális és a nemvirtuális testek nem különíthetők el élesen egymástól: minél inkább integrálódik az online tér (illetve az azon alapuló testkép és közösségi lét) a mindennapokba, annál kevésbé tartható fenn a két kategória közötti merev különbségtétel (PENNYCOOK 2018, 49).

A regényben szereplő blogok és online közösségek elemzése alapján, szociolingvisztikai szempontból, mind a négy online közösség értelmezhető gyakorlóközösségként. A vizsgált újmédia-alapú kollektívák általános vonásai a kései kapitalizmusban jöttek létre, jellemzően heteroglosszikusak (lásd BAKHTIN 1981, RAMPTON 2005), a kontaktus nem egy bizonyos helyhez, gyakorisághoz, intenzitáshoz vagy időtartamhoz kötött; a kapcsolatokban az állandóság, a rendszer és a tartósság helyett az átmenetiség, az alkalmiság és a fluiditás került előtérbe. Pratt (1992) és Rampton³² (2009) írásai alapján úgy vélem, esetükben indokolt és produktív az egymással érintkező különböző szereplők, helyek és források komplex, kontaktus alapú hálózatait leíró³³ *kontaktközösség* fogalmának bevezetése is. A regénybeli kontaktközösségek vizsgálata egyrésztől lehetővé teszi, hogy a fekete identitást mint transznacionális folyamatok következményét konceptualizáljuk;

³² RAMPTON (2009, 705) megfogalmazásában a közösség helyett a nyelvészetnek újra orientáldnia kellene a kontaktus felé (from the 'linguistics of community' to the 'linguistics of contact').

³³ A kontaktközösség itt használt fogalma közel áll PENNYCOOK (2018) szemiotikai nyáláb fogalmához.

másrészről hozzájárul az identifikációs folyamatok fluiditásának és sokféleségének, a különböző nemzeti, etnoraciális, szociokulturális, nyelvi különbözőségek és feszültségviszonyok összetett rendszerének feltárásához.

A bemutatott web alapú önszerveződő fekete kontaktközösségek nem feltételeznek etnokulturális vagy nyelvi egységet, nem képesek és nem is kívánják az egyes diaszporikus közösségek közötti különbségeket eltörölni. A transznacionális online térben az etnikai hovatartozás elvesztheti identifikációs jelentőségét; funkcióját átveheti a diaszporikus kultúrpolitikai alapokon szerveződő online kontaktközösség, melyben a közösséghez tartozást, a csoportidentitás alapját nem eleve adott, a priori értékek és normák képezik. A diaszporikus csoportok identitása a csatlakozók multimodális vernakuláris interakciói során, a posztkoloniális vagy racialis léttel kapcsolatos tapasztalatok, diaszporikus egyeztetési folyamatok, közös gyakorlatok keretében formálódik. A fekete (kontakt)közösségek tagjai számára a hálózatban létrejövő közösségi tudás és repertoár új kollektív identitás forrásául szolgálhat, illetve a felhasználók önképét pozitívan erősítheti. A vizsgálatba bevont négy online kontaktközösség ennek a sajátos diaszporikus identifikációs folyamatnak különböző aspektusait képviseli.

További kutatási terveim között szerepel a szerelmi történet alakulásának vizsgálata a fekete identitás és identifikáció szemszögéből. Ifemelu románca Obinzével a posztkoloniális Nigériában kezdődik; egymás iránti szerelmük kiteljesedését a nigériai katonai kormányzat fenyegetése és a globális kapitalizmus hierarchiái lehetetlenítik el. Amerikában Ifemelu személyiségfejlődésének egyik mérföldkövét jelenti a fehér férfival való tartós kapcsolat megszakítása, melyben Amerika rasszizmusa nyilvánul meg, és az asszimiláció elutasításaként fogható fel. Fekete amerikai szerelmének elhagyása végső soron a racializált léttől és az amerikai feketévé válás elől való menekülésként is értelmezhető. Ifemelu hazatérése Ibo szerelméhez a gyökerekhez való visszatérést szimbolizálja. A regény végén az Európát és Amerikát megjárt szerelmesek egyesülése Nigéria újjászületését, transzkulturális átkeretezését jelöli – ám bár a szerelmi narratíva lényegében megőrzi elődjét, a viktoriánus *domestic* fikció ideológiai funkcióját: a regényben a vágy idealizált diskurzusa elnyomja Nigéria szociálpolitikai, materiális problémáinak tematizálását. Ennek megfelelően a jelen tanulmányban elemzett virtuális terek potenciálja rávetül Lagos „valóságos” terére és társadalmára – anélkül azonban, hogy figyelembe venné a neokolonialista kapitalizmus által teremtett szélsőséges elosztási és hatalmi egyenlőtlenségeket. A szerelem beteljesülése elhallgattatja az Amerikában játszódó részben generált, Ifemelu rassz tematikájú blogja által működtetett kritikai diskurzust (ezzel radikálisan megújítva a viktoriánus *domestic* fikció műfaját). Míg a regény Amerikát hiperracializált államként jelenítette meg, addig a jelen Nigériáját idealizált utópiaként ábrázolja. Ifemelu visszatérését követően ilyen módon a narratíva szintjén a regény nem kínál fel a rasszizmus globális kapitalista rendszerével szembeni lokális és diaszporikus ellenállási lehetőségeket.

tőségeket. Ifemelu és Obinze szerelme mindenfajta politikai potenciáltól, etikai elkötelezettségtől elválnak – a regény nem kérdőjelezi meg Obinze üzleti tevékenységét, a koloniális kizsákmányolás formáinak újratermelését. Ebből a nézőpontból a lagosi blog tekinthető a neoliberális gazdaságot kiszolgáló médiumnak, mely árucikké konvertálja Ifemelu afropolita pozícióját, bebetonozza saját elit státuszát.

Bibliográfia

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2014 [2013]), *Americanah*, New York, Anchor.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2016), *Americanah*, ford. Kiss Árpád, Budapest, Sawa-sawa.
- ANDROUSOPOULOS, Jannis (2010), Localizing the Global on the Participatory Web, in Nikolas COUPLAND (ed.), *The Handbook of Language and Globalization, Blackwell Reference Online*. http://www.blackwellreference.com/subscriber/tocnode.html?Id=g9781405175814_chunk_g978140517581412, Letöltés ideje: 2013. május 20.
- ANDROUSOPOULOS, Jannis (2016), Theorizing Media, Mediation and Mediatization, in Nikolas COUPLAND (ed.), *Sociolinguistics. Theoretical Debates*, Cambridge, Cambridge, 282–302.
- BAKHTIN, Mikhail (1981), *The Dialogic Imagination*, HOLQUIST, Michael (ed.), Caryl EMERSON – Michael HOLQUIST (trans.), Austin, University of Texas.
- BARTHA Csilla – HÁMORI Ágnes (2010), Stílus a szociolingvisztikában, stílus a diskurzusban. Nyelvi variabilitás és társas jelentések konstruálása a szociolingvisztika „harmadik hullámában”, *Magyar Nyelvőr*, 2010/3, 298–321.
- BAUMAN, Richard (2001), Verbal Art as Performance, in Alessandro DURANTI (ed.), *Linguistic Anthropology. A Reader*, Oxford, Blackwell, 165–188.
- BHABHA, Homi (2010), *The Location of Culture*, London–New York: Routledge.
- BOURDIEU, Pierre (1991), *Language and Symbolic Power*, transl. Peter COLLIER, Cambridge, Polity.
- BUCHOLTZ, Mary (1999), 'Why be Normal?' Language and Identity Practices in a Community of Nerd Girls, *Language in Society*, 1999/2, 203–223.
- BUCHOLTZ, Mary – Hall, Kira (2005), Identity and Interaction. A Sociocultural Linguistic Approach, *Discourse Studies*, 2005/4–5, 585–614.
- BUCHOLTZ, Mary – HALL, Kira (2016), *Embodied Sociolinguistics*, in Nikolas COUPLAND (ed.), *Sociolinguistics. Theoretical Debates*, Cambridge, Cambridge, 173–197.
- BUTLER, Judith 1997. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York–London, Routledge.
- CHUDE-SOKEI, Louis (2014), The Newly Black Americans, *Transition*, (113) 2014, 52–71.
- COUPLAND, Nikolas (2007), *Style*, Cambridge, Cambridge.
- DIANGELO, Robin (2018), *White Fragility. Why It's So Hard for White People to Talk about Racism*, Boston, Beacon.
- DIAWARA, Mathia (1998), *In Search of Africa*, Cambridge, Harvard.

- FAIRCLOUGH, Norman (1995), *Critical Discourse Analysis*, London, Longman.
- FEDERMAYER ÉVA (2017), Millenniumi Budapest és ragtime: A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai a korai magyar jazzkorszakban, *Replika*, 1–2, 41–65.
- GILROY, Paul (2003), *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA, Harvard University.
- HAN, Sam (2011), *Web 2.0*, Oxon–New York, Routledge.
- HOOKS, Bell (1989), Straightening Our Hair, in *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*, New York, South End, 1–5. http://www.africanholocaust.net/news_ah/straightening-our-hair-by-bell-hooks.pdf, Letöltés ideje: 2018. december 20.
- JACQUEMET, Marco (2005), Transidiomatic Practices. Language and Power in the Age of Globalization, *Language and Communication*, (25) 2005, 257–277.
- JAFFE, Alexandra (2016). *Indexicality, stance and fields in sociolinguistics*, in Nikolas COUPLAND (ed.), *Sociolinguistics. Theoretical Debates*, Cambridge, Cambridge, 86–112.
- KHANNA, Ranjana (2003), *Dark Continents. Psychoanalysis and Colonialism*, Durham, Duke.
- LAVE, Jean – Wenger, Etienne (1991), *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge, Cambridge.
- MBEMBE, Achille (2001), *On the Postcolony*, Berkeley–Los Angeles, University of California.
- MBEMBE, Achille (2007), *Afropolitanism*, in Simon NJAMI – Lucy DURÁN (eds.), *Africa Remix. Contemporary Art of a Continent*, Johannesburg, Jacana Media, 26–30.
- MERCER, Kobena (1987), Black Hair / Style Politics, *New Formations*, 1987/3, 33–54.
- MOTEN, Fred (2003), *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis–London, University of Minnesota.
- PENNYCOOK, Alastair (2018), *Posthumanist Applied Linguistics*, New York, Routledge.
- PRATT, M. L. (1992), *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge.
- RAMPTON, Ben (2005), *Crossing. Language and Ethnicity among Adolescents*, Manchester, St. Jerome.
- RAMPTON, Ben (2009), *Speech Community and Beyond*, in Nikolas COUPLAND – Adam JAWORSKI (eds.), *The New Sociolinguistics Reader*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 694–714.
- SELASI, Taiye (2005), Bye-Bye Babar, in *The Lip*, 2005, <http://thelip.robertsharp.co.uk/?P=76>, Letöltés ideje: 2018. december 30.
- TANNEN, Deborah – TRESTER, Anna Marie (eds.) (2013), *Discourse 2.0. Language and New Media*, Washington, DC, Georgetown.
- THURLOW, Crispin – MROCZEK, Kristine (eds.) (2011), *Digital Discourse. Language in the New Media*, New York, Oxford.
- VALLÓ Zsuzsa (2000), A fordítás pragmatikai dimenziói és a kulturális reáliák, *Fordítás-tudomány*, 2000/1, 34–49.
- WENGER, Etienne (1998), *Communities of Practice*, New York, Cambridge.



Számunk szerzői

BÜLGÖZDI Imola (1976) a Debreceni Egyetem Angol–Amerikai Intézetének adjunktusa, ahol amerikai irodalmat, popkultúrát és adaptációelemzést oktat. Fő kutatási területei az amerikai Dél irodalma és kultúrája, regény- és filmadaptációk vizsgálata, valamint a science fiction és fantasy irodalom. Legfrissebb publikációi: „Rock Opera and Resistance. *Stephen, the King* as a Building Block of Minority Ethnic Identity in Transylvania and the United States”, O. Réti Zsófiával (*Popular Music History*, 2018); „Spatiality in the Cyber-World of William Gibson” (a *Cityscapes of the Future* című kötetben, 2018) és „Space and Translocality. Revisiting Ray Bradbury’s Mars” (a *Critical Insights: Ray Bradbury* című kötetben, 2017).

e-mail: bulgozdi.imola@arts.unideb.hu

FEDERMAYER Éva (1951) irodalomtörténész, amerikanista. Fő kutatási területei: afroamerikai irodalom, kritikai rassztudomány, genderkritika, kultúratudomány és ökokritika (zöld bölcsészet). Számos (elsősorban) angol nyelvű publikációja – a Harlemi Reneszánsz nőíróiról, az afroamerikai filmről, a polgárosodó magyar lakáskultúra-beszédmód nemi vonatkozásairól, Edgar Allan Poe-ról, az Obama-kampány nemi és racialis összefüggéseiről, kortárs afroamerikai íróknőről, a ragtime és a századfordulós Budapest racialis kultúrájáról, afrofuturizmusról, az antropocén afroamerikai irodalmi tematizálásáról – hazai és külföldi folyóiratokban és tanulmánykötetekben jelent meg (*Americana; Hungarian Journal of English and American Studies; Replika; Transit Circle*, Niteroi/Rio de Janeiro; Stauffenburg Verlag, Tübingen; *Comparative Hungarian Cultural Studies*, Purdue University Press; Cambridge Scholars Press; Scholar Critic). A *Psychoanalysis and American Literary Criticism* (Budapest, Eötvös Loránd University, 1983) szerzője és a *Netting America. Introduction to the Culture and Literature of the United States* (2006); *American Studies as Cultural Studies in Hungary. Theory and Practice* (2007); *New Jazz Studies* (2016) című kötetek szerkesztője-szerzője, illetve társszerkesztője. Habilitációs értekezésének címe: „Geographies of Race” (2015).

email: federmayer.eva@gmail.com

GAÁL-SZABÓ Péter (1975) főiskolai tanár a Debreceni Református Hittudományi Egyetem Idegen Nyelvi Tanszékén. Doktori disszertációját (2010) és habilitációs értekezését (2016) a Debreceni Egyetemen védte meg. Kutatási területei: az afroamerikai irodalom és kultúra, kulturális terek, religio-kulturális identitás és interkulturalitás. Számos tanulmánya jelent meg ezekben a témákban magyar és nemzetközi tudományos folyóiratokban; illetve „*Ab done been tuh de horizon and back*”. *Zora Neale Hurston’s Cultural Spaces in Their Eyes Were Watching God and Jonah’s Gourd Vine* címmel monográfiát is publikált (Peter Lang, 2010).
e-mail: gaal.szabo.peter@drhe.hu

LÉNÁRT-MUSZKA Zsuzsanna (1986) PhD-hallgató, óraadó, a Debreceni Egyetem Angol–Amerikai Intézet, Észak-amerikai Tanszékén. Fő kutatási területe az anyai testek és anyai szubjektivitások reprezentációja a kortárs afroamerikai női prózában és a kortárs vizuális kultúrában. Tanulmányai magyar és amerikai tudományos folyóiratokban láttak napvilágot (például *TOPOS, Alföld, Watermark*). Egy magyar nyelvű, a vitamódszer oktatásával foglalkozó e-learning tananyag társszerzője; a Young Researchers of IEAS workshop társszervezője.
e-mail: lenartmzs@gmail.com

MÓZES Dorottya (1982) tanársegéd a Debreceni Egyetem Angol–Amerikai Intézet Észak-amerikai Tanszékén. Főbb kutatási területei közé tartozik az afroamerikai és afrodiaszporikus irodalom, a posztkoloniális irodalom és elmélet, továbbá a szociolingvisztika. BA-diplomáját a Wellesley College angol–filozófia szakán, MA-fokozatát a Duke University Angol Tanszékén szerezte. Az ELTE Nyelvtudományi Doktori Iskolájában doktorált (PhD 2018). 2008–2011 között a Duke University Angol Tanszékén, 2015–2016 között a Szegedi Tudományegyetem Magyar és Alkalmazott Nyelvészeti Tanszékén, 2016. őszi félévében a Rutgers University Writing Programjában volt oktató. Tanulmányai magyar és nemzetközi folyóiratokban jelentek meg (például *Language, Communication, Information, University of Bucharest Review, Magyar Nyelvőr, Publicationes Universitatis Miskolcensis Sectio Philosophica*). Társszerzője az *Alkalmazott Nyelvészeti Kiszótárnak* (ELTE, Eötvös, 2019). Jelenleg *Az identitás, a stílus és a performancia jelenségei a posztkoloniális angolszász regényben* című monográfián dolgozik (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019).
e-mail: mozes.dorottya@arts.unideb.hu