

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 megteremt, illetve újratekerti 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 aposztrofált 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 világéért – 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 kapcsolatrendszereket: „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 önfeladásra 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 képzele el: „Nincsenek külön érzelmeim azt illetően, hogy amerikai állampolgár vagyok és színes bőrű. Én csupán a Nagy Lélek töredéke vagyok, amely korlátok között hullámszik. 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 gondolkodóknál 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 multiplicitást); sőt, mintha inkább helybenhagyná a kettősséget. A kollázs új eszközként 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 tragacsikban 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 tömegtől, 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 barátai 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 játékosság 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 négerék 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 minsztrrel 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 „útjában 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 akkommodációs 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.