

Metrolingvisztika, kreol stilizálás és performancia Sam Selvon *The Lonely Londoners* című regényében

1. Bevezetés

Jelen tanulmány – a szociolingvisztika harmadik hullámának elméleti keretét és módszertanát alapul véve – vizsgálja egyfelől a kulturálisan beágyazott karibi kreol forrásoknak és repertoároknak a városi tér birtokbavételében és átalakításában játszott szerepét, másfelől a stilizált kreol nyelvhasználati formáknak identitáskonstrukciós lehetőségeit és eszközeit.

Sam Selvon (1923–1994) kelet-indiai és skót származású trinidadai író, aki az 1950-es években emigrált, közel harminc évet töltött Londonban, majd tizenhatot Calgaryban. A *The Lonely Londoners* (2002 [1956]) az író Moses-trilógiájának első regénye, pikareszk románc, amely inkább a kreol orális irodalomra jellemző, nemlineáris struktúrát követi (Confiant 2000). A narrátor szóbeli előadóként (Walter Benjamin fogalmával élve: mesemondóként) és calypso¹-művészként jelenik meg, aki a közönséget részvételre invitálja, és képes bármilyen személyiség, szerep eljátszására (Maximint idézi Buzelin–Winer 2008).

Selvon műve az európai realista regény lineáris narratívájától eltérően lazán összefüggő narratív epizódokban ábrázolja a szegény, munkásosztálybeli (afro)karibi bevándorlók mindennapi életét az 1950-es évek Londonjában – nagyjából egy hároméves időtartamot felölelve. A főszereplő, egyben a szerző szószólója, Moses Aloetta, aki több mint egy évtizede tartózkodik Londonban. A migrációval kapcsolatos álmai nem teljesültek, honvágya egyre erősebb. Segít honfitársainak beilleszkedni, munkát és lakhatást találni Londonban. Vasárnaponként a regény szóhasználatával élve a fiúk („the boys”) Moses bérelt szobájában gyűlnek össze, ahol történeteket, információkat cserélnek. A narratíva nagy része a túlélésre, a munkakeresésre, illetve a szórakozásra, a nőhajhászásra irányul.

1.1. Elméleti háttér

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

A társas konstruktivizmus a stílust elsősorban a nyelvhasználati jegyek olyan csoportjaiként, illetve felhasználási módjaiként értelmezi, amelyek aktívan részt vesznek az adott beszédhelyzetben a társas jelentés és a társadalmi identitás létrehozásában (l. pl. Pennycook–Otsuji 2015). Különös figyelmet érdemel

¹ Humoros, satirikus szövegű dalokra előadott afrokaribi zene és tánc, amely Trinidadból ered.

a stilizáció, stilizálás²/stílushasználat (vö. Bartha–Hámori 2010: 302) (*styling*) és a keresztezés/kereszteződés (*crossing*³) (Rampton 2005) gyakorlatainak, illetőleg a szociokulturális jelentéseket és identitásokat létrehozó tudatos, aktív és kreatív nyelvi performanciáknak a leírása. Bahtyin megfogalmazásában a stilizáció „a másik nyelvének művészi képe”,⁴ 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 (Bahtyin 1981: 362; Rampton 2006; 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 (l. Bucholtz–Hall 2010). A beszélő – alkotó tevékenysége révén – aktívan részt vesz az adott beszédhelyzetben a társas jelentés és a szociokulturális identitás létrehozásában. Az identitás társas konstruktivista értelmezése szerint az identitás a nyelvi 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 2010).

A társas konstruktivista megközelítésben a Judith Butler performancia- és performativitásfogalma az identitáskonstruálás és a társadalmi normákkal szembeni ellenállás eszközeként jelenik meg (Bahtyin 1981; Bhabha 2010). A performatív beszédaktusokban a beszélők alkotói tevékenysége képes újrafogalmazni, átformálni a nyelvi formákhoz és változatokhoz köthető konvencionális, megszokott társas jelentéseket, azaz az adott társadalomban érvényes ideológiai jelentéseket, amelyeket a hétköznapi beszéd reprodukál. A Bauman-féle értelmezés szerint a (kulturális/emelkedett) performancia⁵ egy beszélő előadása, közönség előtt bemutatott nyelvi tevékenysége – ilyen performanciák például a politikusok, a lemezlovasok, a *drag queen*ek vagy a színészek előadásai (l. pl. Bauman 2001). Bauman (2001: 168–9) szerint a performancia a kommunikatív kompetencia tervezett, műfaji és formális szempontjai alapján megragadható előadási mód, amely a performancia nyilvánossága folytán felhatalmazza a közönséget arra, hogy interpretálja a performanciát, illetve megítélje az előadó(k) tudását és képességeit.

A habitus a szocializáció során a személyiségbe beépült tartós beállítódások/diszpozíciók rendszere, amely a társadalmi helyzet lenyomataként szabályozza és irányítja a gondolkodást, az észlelést, az érzelmeket, a testbeszédet (így a mimi-

² Bartha–Hámorit (2010) követve a *styling* megfelelőjeként lehetőleg a *stílushasználat*, de bizonyos esetekben a *stilizálás* terminust használom. A stilizálás a stilisztikai jelentések aktiválását jelenti. A stílushasználat 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.

³ A beszélő természetes társadalmi vagy etnikai csoportjától eltérő más csoportok nyelvváltozatainak, nyelvhasználati formáinak tudatos használata, stilizálása. A magyarban keresztez(őd)ésként is hivatkoznak a jelenségre, de én a továbbiakban nem ezt a terminológiát követem, hanem a *crossing* terminust használom.

⁴ Ez a Bahtyin-idézet saját fordítás.

⁵ A társas konstruktivista megközelítéshez hasonlóan összekapcsolom a nyelvi performativitás fogalmát a performancia baumani értelmezésével.

kát, a gesztikulációt), a nyelvet és a racionálisan mérlegelt cselekvéseket. A habitusnak számos komponense van – ilyen például a beszédhabitus, a testi habitus (*hexis*), az öltözködési mód és az ízlés. Bourdieu (1991) szerint a beszédhabitus tartományába tartozó nyelvhasználati formák a testünkben rögzültek. A beszédhabitus olyan beszédmódokat jelent, amelyeket a hasonló társadalmi háttér épít be az adott társadalmi réteg tagjainak a nyelvhasználatába, és amelyek használata újratermeli az adott osztályt, hozzájárul annak fennmaradásához. A habitus fogalmát – Bourdieu felfogásával ellentétben – etnokulturális, racialis, területi és más (pl. gender, iskolázottság szerinti) társadalmi közösségek keresztmetszetében alkalmazom.

A kreol egy olyan, eredetileg pidzsinként létrejött és működő nyelvből kialakult nyelv, amely egy közösség teljes értékű anyanyelvévé vált. Ez a változási folyamat az úgynevezett kreolizáció, amelynek lényege, hogy a pidzsinizáció⁶ folyamatához társuló leszűkülés és egyszerűsödés megszűnik, a morfológia és a szintaxis komplexebb lesz, a fonológia többé-kevésbé regulárisává válik, a szóképzés és a nyelv funkciói bővülnek és kiterjednek (Trudgill 1997). Az ismertebb kreol nyelvek angol, francia vagy portugál alapúak, mint például a karibi térség angol alapú kreoljai. A forrásnyelvet beszélők számára a kreol nyelvek (pl. a brit angolt beszélők számára a trinidadai kreol) általában nem érthetők. A karibi angol alapú kreol (*Caribbean English-lexicon creole: CEC*), amelynek több helyi sztenderdizált változata létezik (pl. trinidadai, jamaikai, guyanai, antiguai, grenadai kreol angol), azonban a kreolt nem beszélők számára is érthető. A trinidadai kreol az angol egyfajta modifikált, sztenderdizált változatát képviseli, amely helyi nyelvként funkcionál.

Selvon regényében a karibi angol alapú kreolt (*Caribbean English-lexicon creole: CEC*) használja – ezáltal a regény eredetiben is érthetővé vált az angolt beszélő széles olvasóközönség számára is. A *The Lonely Londoners* az első úgynevezett karibi „nyelvváltozatregény” (*dialect novel*), amelyben a kreol angol nemcsak a dialógusokban jelenik meg, hanem egyúttal a narráció nyelve is. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a regényben a kreol – a szó teátrális értelmében – folyamatosan a stilizálás modalitásában működik. A regény tartalmaz nem stilizált identitásfajtákat, dialógusokat, narratív epizódokat is. Nyelvezete ugyanakkor szakít a korábbi angol és karibi irodalmi hagyományokkal, amelyekben a nemsztenderd változat(ok) regionális, osztály- vagy etnikai hovatartozást jelöl(nek), tehát a kreol nem referenciálisan funkcionál, nem a narratíva helyszínét, a szereplő társadalmi, etnikai vagy regionális háttérét jelzi (Bernhardt idézi Buzelin–Winer 2008: 645). A vernakuláris nyelvváltozat irodalmi felhasználása az egységes és kitüntetett szereppel bíró nyelvi norma, illetve a hatalmi viszonyok vitatása is egyben.

Glissant (1989, 1997), Hall (1996) és Gilroy (2003) a kreolt olyan szinkretikus nyelvváltozatnak tekintik, amely több afrikai és európai nyelvet magába foglal

⁶ A pidzsinizáció és a kreolizáció elméletileg világosan megkülönböztethető folyamatokat ír le, a gyakorlatban azonban nehéz meghatározni, hogy egy adott nyelv pillanatnyi állapota szerint pidzsinnek vagy kreolnak tekinthető-e. A két kategória elkülönítését tovább nehezíti, hogy vannak olyan nyelvek, melyek pidzsin és kreol változatban is léteznek.

(vö. pl. Glissant 1997: 69). Selvon stilizált kreol nyelvváltozata felerősíti a kreol szinkretikus jellegét, mivel egyetlen karibi közösséghez sem kötődik túlságosan szorosán (Mair 1989: 150). Így olyan transznacionális nyelvként funkcionál, amely képes kifejezni a Karib-térség unikális kulturális és irodalmi identitását. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a regényben a kreol áthelyeződik a Karib-térség szociokulturális világából Angliába, ahol szükségképpen beágyazódik a diaszpóra kisebbségi létének a világába – például a gazdasági kizsákmányolás, a nyomor, a gettósodás, a rasszizmus, a kivándorlás és a száműzetés tapasztalatába (Gilroy 2003: 82) – így a kreol deterritorializálódását az újraterritorializálódás követi (l. Harris–Leung–Rampton 2001).

A jelen kutatás szempontjából fontos kiemelni a kreolnak a karibi szóbeli hagyományokba, a calypsóba és a soundsystem kultúrába való mély beágyazottságát. Glissant (1989: 123–4) megállapítása szerint a karibi ember számára az első a szó, és a hang(zás) a legelső; a zaj nélkülözhetetlen a beszédhez. A karibi kreol egyik fontos kulturális és nyelvi sajátossága, hogy a kommunikációban a zene, a gesztus, a tánc és a hangzás ugyanolyan fontos, mint a nyelv (Glissant 1989: 75). A közelmúltban sok kutatás foglalkozik a fekete társadalmi lét, kultúra és nyelvhasználat auralitásával⁷ (l. pl. Moten 2003), valamint a fekete zene és a diaszpóra kapcsolatával (pl. Gilroy 2003).

A következőkben röviden összefoglalom a korábban nem említett karibi kreol nyelvváltozataival összefüggésbe hozható, az elemzésekben érintett társadalmi jelentéseket. Hebdige (1976) szerint a kreol elsősorban az intraetnikus karibi kommunikáció nyelve, amely kirekeszti a fehér angolokat. Hewitt (1986) londoni kutatása feltárja, hogy a kreol nem egyszerűen a karibi bevándorlók etnikus nyelve, hanem a brit ifjúsági fekete kultúrával és az ezzel járó antirasszista politikával való azonosulást fejezi ki. Fehér tinédzserek kreolra való áttérése asszertivitást és az utcai életben való tájékozottságot szignál, a crossing jellemzően verbális párbajokban, a zenei és a soundsystem témák megbeszélésénél jelenik meg. Az 1970-es években a kreolt a *dread talk* kifejezéssel illették, ezzel is utalva a kreol, a reggae zene és a rasztafari kultúra összefonódására. Rampton (2005: 97, 85) crossinggal kapcsolatos kutatásában a kreol (vagy a kreollal asszociált) stilizálás jellemzően a diákoknak az iskolával szembeni antagonisztikus hozzáállását vagy agresszióját fejezi ki.

⁷ Az utóbbi évtizedben az auralitás fogalma előtérbe került az afroamerikai és a karibi irodalomtudományban (Glissant 1989; Moten 2003; Gilroy 2003), ráirányítva a figyelmet arra, hogy a rabszolgaság és a plantáció történeti következményeként a fekete kultúra és nyelv specifikus attribútuma a hangzás, és intenzíven kapcsolódik a fekete zenei formákhoz.

2. Elemzések

2.1. A karibi angol identitás stilizációja

2.1.1. Migráns stilizálás az Angliába való megérkezéskor

A következő regénybeli dialógusok a Trinidad és Anglia közötti különbségeket, valamint az utazás, a migráció, a változás és a fordítás problematikáját jelenítik meg. Az interakciók helyszíne a Waterloo kikötő, ahová számos bevándorló érkezik a Karib-térségből. Moses a reményét vesztett, kiábrándult londoni veterán, míg Sir Galahad (Henry) a zöldfülű, a Londont idealizáló, az ígéretes jövőben bizakodó bevándorló, aki nemrég érkezett hajóval Trinidadból.

A regényben a stilizálás mindig több, mint az identitás, a nyelv vagy a kulturális gyakorlatok egyszerű és egyértelmű jelölése. Ez látható Galahad stilizációjában, aki télen egy trópusi ingben és *watchekongban* (vászontalpú teniszcipőben) érkezik:

- (1a) ‘You not feeling cold, old man?’ Moses say, eyeing the specimen with amazement, for he himself have on long wool underwear and a heavy fireman coat that he pick up in Portobello Road.
‘No,’ Henry say, looking surprise. ‘This is the way the weather does be in the winter? Is not so bad, man. In fact I feeling a little warm’⁸ (Selvon 2002: 33⁹)

A fenti szövegrészletben a kreol stilizálás jól szemlélteti a Rampton (2006: 222–3) által megfogalmazott megkülönböztetést az elsődleges realitások (*primary realities*) és a másodlagos vagy metaszintű (*secondary or ‘meta-level’ representations*) ábrázolásmódok között. Rampton az elsődleges és a másodlagos realitások fogalmai közötti eltérést Michel Foucault (1980) írásai és Raymond Williamsnek (1977) a hegemonia és a gyakorlati tudatosság (*practical consciousness*) közötti ellentétre vonatkozó elgondolása alapján vezeti le (részletesebben l. Rampton 2006: 219–24). A gyakorlati tevékenység (*practical activity*) elsődleges realitásai a materiális körülmények, a hétköznapi tapasztalatok, diskurzusok és gyakorlatok, amelyek megtapasztalása az egyén társadalmi helyzetétől és kapcsolati hálózatától, illetve a történeti pillanattól függ. Egy ilyen alapvetően metaforikus, többszólamú és obskúrus – a gyakorlati tevékenységen belüli – másodlagos szintű reprezentáció a transznacionális identitások létrehozásának és performanciájának az előfeltétele. Mindkét szereplő nyelvhasználata performanciaként értelmezhető másodlagos

⁸ A regény magyar fordításban még nem jelent meg; a tanulmányban közölt szövegrészek a szerző saját fordításai.

(1b) – Nem fázol, öregember? – kérdezi Moses, csodálkozva tekintve a csodabogárra, mert rajta hosszú gyapjú alsónemű és egy súlyos tűzoltókabát volt, amit a Portobello úton választott ki.

– Nem – mondta Henry meglepődve. – Ilyen az idő télen? Nem olyan rossz ez, ember. Valójában kicsit melegem van.

⁹ Az idézetek után zárójelben megadott számok – itt és a továbbiakban – a hivatkozott regény oldalszámait jelölik.

szintű reprezentáció, amelyet nem determinálnak az elsődleges realitások, hanem fontos szerepet játszik az elsődleges realitások megértésében, interpretációjában, magyarázatában, reprodukciójában vagy megváltoztatásában.

A karibi bevándorló térbeli mozgásának társadalmi-kulturális következményei vannak: a regényben az Angliába érkezők megváltoznak, metamorfózison mennek keresztül. Galahad ezzel ellentétes módon – az abszurditás határát súrolva – első pillantásra egyáltalán nem változik meg az utazás hatására. Trópusi öltözetben, csomag nélkül érkezik, mintha egy megállóban a helyi buszról szállt volna le. Ugyanakkor hőhátartásának trópusi szinten tartása – a klímaváltozás ellenére megtartott változatlanlanság – felfogható fantasztikus átalakulásként is. Galahad tropikalizálja az angol időjárást – ezt azonban nem direkt módon, a performatív beszédaktus erejével, hanem testének a trinidadai időjáráshoz való mágikus adaptációjával teszi.

A dialógusban mindkét trinidadai származású férfi játszik, szerepeket vesz fel, évődik egymással. A narrátor leírása is kifejezi, hogy Moses csodálkozva tekint Galahad mutatványára (*eyeing the specimen with amazement*), kérdésével provokálja Galahadot, aki ahelyett, hogy visszaváltana az „elsődleges realitások” jelölésére, tovább fokozza Moses metaszintű, metaforikus beszédmódját. A szürreális perspektívából olvasva – azaz ha az olvasó valóban elhiszi, hogy Galahad nem fázik – akár egyenesen, őszintén is beszélhetne Galahad, de még mindig elbizonytalaníthatja az olvasót az a tény, hogy úgy tesz, mintha nem tudná, milyen az angliai időjárás télen. Realista perspektívából szemlélve a párbeszédet ugyanakkor egyértelmű, Galahad csak tettet, hogy nem fázik – sőt a retorikai hatás érdekében hozzáteszi, kicsit melege van. Miután a realista és a fantasztikus értelmezési módok versengenek egymással, a dialógus értelmezése is a stilizálás által mozgásba hozott ellentétek között – például az improvizáció vs. konstruáltság, a természetesség vs. mesterségesség, a hitelesség vs. hiteltelenség közöttiségben – lebeg (részletesebben I. Coupland 2001).

Galahad és a többi fekete londoni ambivalens (ön)stilizációját a továbbiakban az identitáskonstruálás perspektívájából fogom elemezni. A Galahad pozíciója és attitűdje közötti disszonancia hatása komikus. Naiv tudatlanságát, együgyűségét ellensúlyozza vagány, laza hozzáállása, amely az első pillanattól kezdve performanciaként értelmeződik. Moses verbális reakciójához hasonlóan előre eltervezett, konstruált, performatív, retorikai elemeket hasznosít, miközben az improvizáció és rögtönzés látszatát kelti.

- (2a) Now Moses is a veteran, who living in this country for a long time, and he meet all sorts of people and do all sorts of things, but he never thought the day would come when a fellar would land up from the sunny tropics on a powerful winter evening wearing a tropical suit and saying he ain't have no luggage.
 'You mean you come from Trinidad with nothing?'
 'Well the old toothbrush always in the pocket,' Henry pat the jacket pocket, 'and I have on a pair of pyjamas. Don't worry, I will get fix up as soon as I start to work.'

‘You does smoke?’
‘Yes. You have any on you now? I finish my last packet on the train.’
‘You mean to say you come off the ship with no cigarettes? You don’t know they does allow you to land with two hundred, and that it have fellars who manage to come with five-six hundred? You don’t know cigarettes expensive like hell in this country? Nobody tell you anything at all about London? Frank ain’t give you some tips before you leave Trinidad?’¹⁰ (33–4)

Moses kioktatásából kirajzolódnak azok az Angliával kapcsolatos, a migránsok körében áramló és terjedő „migrációs legendák”, amelyek felkészítik a karibi migránsokat az Angliába való megérkezésre. Ezek egyfajta migrációs „know how”-ként is felfoghatók, amelyek gazdasági és vámügyi ismereteket fordítanak le a konkrét, pragmatikus cselekvések nyelvére (pl. mennyi cigarettát és alkoholt lehet/érdemes bevinni hajóval az országba). Moses stilizált retorikai kérdései (transz)kulturális szocializációként is értelmezhetők, amennyiben bevezetik Galahadot az Anglia és Trinidad közötti gazdasági, szociokulturális különbségekbe.

A Waterloo kikötő átmeneti és ideiglenes jellege miatt – Marc Augé (2009) fogalmával élve – egy „nem-hely” (*non-space*). Releváns, hogy az idézett jelenet a Waterloo kikötő területén történik, amely a globalitás, a transznacionalitás, az emberek és áruk keringésének helyszíne. A kikötő a regényben harmadik térként funkcionál: az Anglia és Trinidad közöttiségében létezik. A kikötő relációs jellegét Anglia és Trinidad határozza meg, a kikötő terét egyaránt befolyásolja a forrás- és a célország kultúrája. Ezt a narrációt, a Karib-térségből érkező és a Londonban letelepedett karibiak találkozása, illetve az angol riporterek jelenléte teszi egyértelművé, erre azonban jelen elemzésemben nem térek ki.

2.1.2. *London birtokbavétele (appropriation)*

A késői modernitás felfogása szerint a hiteles identitás nem automatikus, hanem diszkurzív aktusok során lehet megszerezni (Coupland 2007: 184). A diszkurzív aktusoknak ez a hitelesítő funkciója a kreol stilizációban, a migráció körülményei között még erőteljesebben érvényesül: a kreol angol fonetikai és morfoszintaktikai performansziájára a migrációban átalakuló identitás megkonstruálásához segíti hozzá

¹⁰ (2b) Moses mint egy veterán, aki hosszú ideje lakik ebben az országban, sokféle emberrel találkozott és sok mindent csinált, de soha nem gondolta volna, hogy eljön a nap, amikor egy téli estén a napfényes trópusokról poggyász nélkül trópusi öltönyben egy cimbora érkezik.

– Azt mondod, hogy üres kézzel érkezted Trinidadból?

– A fogkefe mindig a zsebemben van, és rajtam van egy pizsama. Ne félj, beszerzek mindent, mihelyt dolgozni kezdek.

– Cigizel?

– Igen. Van nálad egy szál? Elszívtam az utolsó dobozt a vonaton.

– Azt akarod mondani, hogy cigi nélkül jöttél? Nem tudod, hogy 200 darabot be lehet hozni az országba, de van, aki 500-600 szállal érkezik? Nem tudod, hogy milyen drága a cigaretta ebben az országban? Senki nem mondott neked semmit Londonról? Frank nem látott el tanácsokkal, mielőtt elindultál?

a migránst. Sir Galahad a nyelvváltozat-stilizálás segítségével konstruál magának egy társadalmilag beágyazódott karibi identitást.

- (3a) He had a way, whenever he talking with the boys, he using the names of the places like they mean big romance, as if to say ‘I was in Oxford Street’ have more prestige than if he just say ‘I was up the road.’ And once he had a date with a frauline, and he make a big point of saying he was meeting she by Charing Cross, because just to say ‘Charing Cross’ have a lot of romance in it, he remember it had a song called ‘Roseann of Charing Cross’. So this is how he getting on to Moses: ‘I meeting that piece of skin tonight, you know.’ And then, as if it not very important, ‘She waiting for me by Charing Cross Station.’ Jesus Christ, when he say ‘Charing Cross,’ when he realize that is he, Sir Galahad, who going there, near that place that everybody in the world know about (it even have the name in the dictionary) he feel like a new man...¹¹ (84)

Sir Galahad a karibi férficsoporton belül a kreol vernakuláris segítségével egy londoni karibi identitást stilizál. A stilizálás felhasználja a maszkulin karibiság hagyományos kulturális forrásait, a kulturális kompenzáció részeként ugyanis a migrációban felerősödik és eltúlzottá válik a „fekete” maszkulinitás (Gilroy 2003: 85). A performatív megnyilatkozás stilizálja az angol (fehér) nő birtoklását, a heteroszexuális udvarlási rítusokat, valamint a férficsoporton belüli versengést.¹² Másrészt a stilizálás során a migráns *új*, korábban a karibi kultúrával nyilvánvalóan vagy természetesen nem asszociált „angol” forrásokat és repertoárokat is felhasznál.

A nyelvváltozat-stilizálás lehetővé teszi az „angolság” nyelvi birtoklását is, amikor a szereplő az angol nemzet olyan szimbolikus helyszínével azonosul, amely hagyományosan az angolságot konstruálja meg. A *Charing Cross*, a *Piccadilly* és I. Károly szobra a koloniális privilégium, az angol nemzeti identitás és London terének legláthatóbb és legmaradandóbb jelképei közé tartozik. Előhívják az angol birodalom imaginárius földrajzát,¹³ amely több évszázadot ölel fel (Bhabha 2010: 243). A karibi bevándorló számára a nemzet perifériáján való létet az ambivalens identifikáció szimbolikus tárgyai testesítik meg. Azzal, hogy

¹¹ (3b) Volt Galahadnak egy szokása, hogy amikor a sráccal beszélgetett, úgy használta a helyneveket, mintha azok valami romantikus jelentést hordoznának, mintha annak kimondása, hogy „az Oxford Streeten voltam” nagyobb presztízzsel bírna, mint az, ha valaki egyszerűen azt mondja, „az úton jártam”. Amikor egyszer randevúja volt egy kisasszonnyal, nagy ügyet csinált abból, hogy a Charing Crossnál találkoznak, mert a „Charing Cross” kifejezés tele van romantikával. Eszébe jutott egy szám, *Roseann of Charing Cross*. Tehát ezeket mesélte Mosesnek: – Azzal a nővel találkozom este, tudod. – És aztán, mintha nem lenne fontos: – A Charing Cross állomásnál vár rám. – Jézus Krisztus, amikor kimondja, hogy „Charing Cross”, abban a pillanatban döbben rá arra, hogy ez ő, Galahad, aki odamegy, annak a helynek a közelébe, melyet mindenki ismer a világon (még a szótárban is benne van), és új embernek érzi magát.

¹² Rendkívül izgalmas kérdés, hogy milyen patriarchális, heteronormatív implikációi vannak a fekete férfi stilizálásnak, illerve annak középpontba helyezésének, erre azonban a cikk terjedelmi korlátai között nincs lehetőségem szisztematikusan kitérni.

¹³ Said (1979) az imaginárius földrajzot az orientalista diskurzusok és képek által konstruált térérzékelésként értelmezi.

a bevándorló szereplő az angol nemzeti, egyben volt birodalmi helyszínhez képest definiálja és pozicionálja önmagát, egy új térhez kötődő karibi londoni identitást teremt. A nyelvátváltat-stilizálással a bevándorló birtokba veszi az angolságot, illetve úgy rekonstruálja Angliát, mint egy valójában plurális közösséget. Az angolság birtoklását kifejező nyelvi performansia alapja tehát a (fehér) angol nő és a város „centrumának” egyidejű szimbolikus birtokbavétele. A karibi bevándorló tudatosan, aktívan, kreatívan átírja és átkeretezi a város jelentéseit azzal, hogy fekete bevándorlóként érvényesíti az angol „nemzeti” térhez való jogát. Ezzel Selvon megfordítja a kolonializáló terjeszkedés és hódítás logikáját, amely a viktoriánus birodalmi románc műfajának mozgatórugója. Az angol város ilyen értelemben vett kisajátítása magával vonja a gyarmati város rasszalapú földrajzát. A kreol stilizálás átírja és áthangsúlyozza a nemzeti imaginárius földrajznak a hagyományos és rögzített jelentéseit. A nyelvi kisajátítás (*appropriation*) Ashcroft és társai (2002) által bevezetett fogalma kiterjeszhető arra a szemiotikai-szonikus folyamatra is, amelynek során a bevándorló saját kulturális tapasztalatainak súlyát hordozva a rendelkezésére álló (nyelvi) források segítségével birtokba veszi a városi centrumot.

Emellett hangsúlyozni kell, hogy ezek a városi műemlékek, látványosságok (Bahtyin fogalmával élve) kronotoposzok, azaz nemcsak a nemzetiség, hanem a birodalom és a jólét jelképeiként is működnek. Például a Piccadilly állomásnál található óra a globalitás jeleként funkcionál, ugyanis mutatja az időt a világ különböző helyein: „the big clock ... what does tell the time of places all over the world” (84). Az ilyen emblemikus helyek Londont valós térbeli/időbeli dinamikával rendelkező kívánatos világvárossá teszik, amelynek gazdagsága, a mobilitása és a keringése Sir Galahad számára ellenállhatatlan identitásteremtő erőt képvisel. Regénybeli tereként megőrzik a terekhez fűződő társadalmi jelentéseket; ugyanakkor – mint írott terek – a nyelv egyik aspektusaként a regény szövegében ábrázolt más terekhez is metszőpontokként kapcsolódnak. Bahtyin (1981) elméletében a kronotoposzok az idő és a tér kölcsönösen kapcsolatban lévő reprezentációit jelentik az adott irodalmi műben; soha nem izoláltak, mindig kapcsolatban állnak más kronotoposzokkal.

Ennek megfelelően a regényben a stilizálás szimbolikus tereinek a dialektikus ellentéte a nemzeti, rasszosított tér, amelyet még a stilizálás performatív ereje sem képes átfőrnálni. Ilyen teret képvisel például a Munkaügyi Minisztérium, ahová az újonnan érkezett bevándorlók munkáért fordulnak, és a munkanélküliek a jóléti juttatásokért regisztrálnak¹⁴ (45). Hasonlóan a bevándorlók változatlan „koloniális” alárendeltségét szimbolizálja a munkaközvetítő hivatal is (46, 51), ahol Galahadot raktárkezelői munkára küldik, miközben nehéz fizikai munkával várják a vasútnál. Az ötvenes évek egyrészt nyilvános és rendszerszerű,¹⁵ más-

¹⁴ A narrátor kiemeli, hogy az épületnek egyedülálló atmoszférája van, mert a munkanélküliek itt keresnek munkát, illetve ide folyamodnak juttatásokért. Itt szerepelnek először a később jelentést nyerő fekete szenvedés allegóriái: „Is a kind of place where hate and disgust and avarice and malice and sympathy and sorrow and pity all mix up” (45).

¹⁵ Erre utaló szemiotikai jelek például a londoni üzletekben és vendégházakban látható „no coloureds here” feliratú címtáblák.

részről burkolt rasszizmus fontos, de nem kizárólagos eszközei, illetve eredményei a szegregáció, a rasszista lakáspolitikai és a gettósodás. A fekete diaszpóra mozgásteret erősen korlátozott: nyugaton „the Gate” (Notting Hill), keleten „the Arch” (Marble) északon „the Water” (Bayswater) határolják be (Nasta 2002: 76). Moses szerint azért ismeri egymást mindenki, mert: „it ain't have so many places the boys could go” (120). Az újonnan érkezőket beavatják, mely városnegyedeket és hely(z)e(te)ket kerüljék.

Am a biztonságosnak érzékelt helyek, terek is bizonyos helyzetekben ellenségessé válhatnak. Például amikor a karibi származású Bart fehér barátnőjének apja meglátja Bartot, a következőket kiabálja: „You! ... you! What are you doing in my house? Get out! Get out this minute!” (65). Bármelyik térbeli alakzat hirtelen és minden ok nélkül a fekete szubjektum ellen fordulhat, átalakulva egy ellenséges, őt megbélyegezni, megbüntetni és megsemmisíteni akaró térbeli alakzattá. Egy szép nyári estén a Piccadilly felé sétálva, egy fehér kisgyerek felnéz Galahadra, és azt mondja: „Mummy, look at that black man!” (87). A városi tér kognitív térképével (*cognitive mapping*, l. Jameson 1990) szemben a fekete szereplők számára a térhez való viszonyulás soha nem stabil, egyértelmű, horizontális, hanem a beágyazódásnak vagy a beágyazódás megtagadásának függvényében valósul meg, ugyanis a kapcsolódás és a jelenlét lehetőségei mellett folyamatosan jelen van a kizárás veszélye is.

A performatív megnyilatkozás egészén belül nehéz pontosan specifikálni, hogy az egyes stilisztikai választások milyen hatást eredményezhetnek. Coupland (2001) stilizációelemzése adják meg az elméleti háttérrel a kreol stilizáció regénybeli értelmezéséhez. Ugyancsak fontos értelmezési keretet nyújt a nyelvstilizáció értelmezéséhez Bourdieu habitusfogalmának szociolingvisztikai felhasználása. A habitus fogalma hozzásegít a kreol vernakuláris ideológiailag, nyelvileg, fonetikailag áthatott gyakorlatként való értelmezéséhez (bővebben lásd a 2.4. alpontot).

Összességében azonban megállapítható, hogy a regényben a kreol stílus a (nyelvi) performanciát szexuális vágygal, testiséggel, maszkulinitással, exhibicionizmussal és spontaneitással ruházza fel. A Charing Cross színhelyével összefüggő szociokulturális és személyes asszociációk a románcsal, a presztízzsel, az előkelőséggel és az elittel kapcsolatosak. A kreol stílussal és a londoni helyszínnel összefüggő társas jelentések közötti ellentmondások és feszültségek egyszerre közvetítenek vágyat és elidegenedést, azonosulást és távolságtartást, magabiztosságot és bizonytalanságot. A stilizálás lehetővé teszi a plurális, ellentmondásos, sokszor imaginárius identitások, identitásrelációk megalkotását és közvetítését, illetve azt, hogy a szereplő távolságot tartson az önmaga által konstruált identitásoktól (Coupland 2001).

- (4a) The same way with the big clock they have in Piccadilly Tube Station, what does tell the time of places all over the world.

‘How you don’t know where it is?’ he say when she tell him she don’t know where it is. ‘It is a place that everybody know, everybody does have dates there, is a meeting place.’¹⁶ (84)

A randevúra hívott angol lánnyal folytatott párbeszédben Galahad meglepetést színlel, hogy a lány nem tudja, hol van a Piccadilly. Kreol nyelvhasználatára az érzelmek szabad árama, a spontaneitás, az illendőség semmibevétele és a stilizálás jellemző. A kreol stilizálás a karibi calypso hagyományaira épül – ilyen például az irónia, a komikus feddés, a gúnyolódás és a kötekedés egy rögtönzött szópárbajban (ún. *picongban*, amely egy verbális műfaj, vö. Dickinson 1996: 84). Az évődés és a sértés közötti határvonal a *picongban* képlékeny, a calypsoművészek azonban képesek az évődések tartományában maradván szórakoztatni a közönséget. A migrációban a karibi kreol stílusra jellemző performansia-központúságot a kreol identitás stilizálása tovább fokozza. A jelenségre tipikus példa az improvizált fogadás a terjedelmi korlátok miatt nem elemzett calypsopartiból:

(5a) ‘I bet you I dance with she [white English woman],’ Five say.
‘I bet you you don’t,’ Moses say.¹⁷ (117)

A szópárbaj egyik fontos eleme, hogy a résztvevő egy emlékezetes beszédfordulatot produkáljon – ezzel demonstrálva az opponenssel szembeni fölényét –, és a gyülekező közönségből kicsalja az elismerő nevetést. Nem elég a kulturális kódok ismerete, ezek retorikai produkciójára és performanciájára van szükség.

A kreol angol performanciája lehetőséget teremt a fekete bevándorló számára, hogy létrehozson egy karibi londoni identitást. Galahad olyan kreol identitás létrehozására törekszik, amely a helyi londoniak otthonosságát, „tősgyökerességét”, helyismeretét, lazaságát, közömbösséget stilizálja. A performansia összehatásában könnyednek és könnyűnek tűnik, megfelel a fekete művészettel szembeni alapvető elvárásnak, amelyet Toni Morrison a következőképpen fogalmaz meg: „[...] it must look effortless. It must look cool and easy. [...] You shouldn’t be able to see the seams and stitches” (Toni Morrisont idézi Gilroy 2003: 78). A narrátor ugyanakkor dekonstruálja a természetesség látszatát: rámutat arra, hogy a spontaneitás (látszata) valójában gondos előkészítést, tervezést igényelt:

(6a) Many nights he went there [to Piccadilly Tube Station] before he get to know how to move around the city, and see them fellars and girls waiting, looking at they wristwatch, watching the people coming up the escalator from the tube. You could tell that they waiting for somebody, the way how they getting on. Leaning up there, reading the *Evening*

¹⁶ (4b) Ugyanígy van a Piccadilly metróállomás melletti a nagy órával, mely az időt mutatja a világ legkülönbözőbb részein.

– Hogy hogy nem tudod, hol van? – kérdezi Galahad a lánytól, amikor az nem tudja, hol van. – Mindenki ismeri azt a helyet, mindenki ott randevúzik, az egy találkozó hely.

¹⁷ (5b) – Fogadjunk, hogy táncolok vele – mondta Five.

– Fogadjunk, hogy nem – mondta Moses.

News, or smoking a cigarette, or walking round the circle looking at clothes in the glasscase, and every time people come up the escalator, they watching to see, and if the person not there, they relaxing to wait till the next tube come. All these people there, standing up waiting for somebody.¹⁸ (84)

Az afrodiaszporikus regényekben a rabszolgák utódainak szabad térbeli mozgása általában a szabadságot jelenti. Ezt a hagyományt követve Galahad korlátok nélküli mozgása a fekete migráns londoni térhez való jogát, a szabadságot jelképezi. A randevúra való felkészülés etnográfiként is értelmezhető: Galahad megfigyeli és elsajátítja a városbeli mozgás törvényeit, illetve az explicit módon a város tereire köthető kulturális viselkedési formákat. Galahad a Piccadillyt presztízzsel bíró találkozási pontként, a mobilitás/keringés és a várakozás dinamikájának szemszögéből határozza meg (gondoljunk csak Budapesten a Vörösmarty tere). Az emberek viselkedése kifejezi, nemcsak egyszerűen várnak valakire, hanem gesztusaik arra engednek következtetni, hogy tudatában vannak a centrumban való jelenlétük és láthatóságuk presztízsének. A leírás ezeket a várakozó városlakókat látványosságként aposztrofálja, akik elfoglaltság nélküli, pihenő óráikban megjelenítik a várakozó városlakót, – Benjamin (1969) fogalmával élve – *flâneur*¹⁹-ként konstruálják meg saját jelentőségüket, társadalmi és térbeli tőkájüket kamatoztatják a főváros centrumában (l. még (3a), (4a), (6a)). Ezt a kulturális-társadalmi tőkét kívánja reprodukálni Galahad, amikor a randevú helyszínét a Piccadillyre tervezi. A karibi bevándorló szereplő meg akarja élni a londoni létet, és egyben londoni lakónak akarja láttatni magát.

A leleplezés szelíd és megértő, elnéző Galahaddal, mintha a narrátor is értené, hogy a színpadiasság a fekete létből adódó egyenes, elkerülhetetlen következmény.

(7a) So this is Galahad dressing up for the date: he clean his shoes until they shine, then he put on a little more Cherry Blossom and give then an extra shine, until he could see his face in the leather. Next he put on a new pair of socks – nylon splice in the heel and the toe. He have to put on woolen underwear, though is summer. Then the shirt – a white Van Heusen ...²⁰ (85–6)

¹⁸ (6b) Számptalan estén odament [a Piccadilly metróállomáshoz], mielőtt megtanulta, hogyan kell a városban mozogni, látta a várakozó, karórájukat nézegető fickókat és lányokat, a metró mozgólépcsőjén érkező embereket. Abból, ahogyan viselkednek, látszik, hogy várnak valakire. Az *Evening Newst* olvassák, vagy cigarettát szívnak, vagy körbesétálgatva a tükörben ruhákat nézegetnek, és amikor embereket látnak kijönni a mozgólépcsőn, akkor keresik az emberüket, ha nincs ott, akkor a következő metróig relaxálnak. Ez a sok ember áll, és vár valakire.

¹⁹ Walter Benjamin (1969) *flâneur*-olvasata a városlakó térbeli mozgását és exhibicionizmusát specifikusan városi performatív gyakorlatként aposztrofálja.

²⁰ (7b) Galahad, amikor randevúra készül: fényesre pucolja a cipőjét, aztán tesz rá még egy kis Cherry Blossom az extra fény kedvéért mindaddig, amíg nem látja a saját arcát a bőrcipő tükrében. Ezt követően új pár zoknit vesz fel nylonfonással a saroknál és a lábujjknál. Gyapjú alsóneműt vesz fel, annak ellenére, hogy nyár van. Utána jön az ing: egy fehér Van Heusen.

Azzal, hogy Selvon a konstruáltságot a hétköznapi fekete élet jellemzőjeként mutatja meg, fényt derít azokra az ellentétekre, amelyek ezt az önstilizációs aktust működtetik: improvizáció és konstruáltság, természetesség és mesterségesség, hitelesség és hiteltelenség, realitás és fikcionalitás, azonosulás és eltávolodás (*dis-identification*). Moten (2003: 2, 14) fogalmaival élve az ellentétek sora a fekete performansia alapvető ambivalenciájához köthető: a tárgyiasítás és a humanizáció, az erőszak és az élvezet, a szubjektivitás és az elidegenedés, a látvány és a szemlélő, az alávetettség és a radikális performativitás ambivalenciájához (l. még Hartman 1997). Galahad stilizált identitása tehát ezen ellentétek között helyezkedik el és mozog.

Többé-kevésbé egyértelmű, hogy Galahad nem a saját nevében beszél, nem egyszerűen, természetesen saját énjét projektálja, hanem a preferált, kívánt és elképzelt londoni énjét jeleníti meg. Úgy beszél, mintha „ez az ő londoni énje lenne”, vagy „ez ő, ahogyan éppen a londoni énjét játssza”. Úgy beszél, mint ez a londoni én, akinek a nevében beszél, ugyanakkor nem egyértelmű, hogy valódi londoni vernakulárisban beszél-e. Egyidejűleg önmaga és nem önmaga, egy londoni identitást jelöl stilisztikai források segítségével, ugyanakkor távolságot tart a létrehozott identitástól (Coupland 2007: 183). Coupland (i. m.) szerint a stilizálás során a beszélők gyakran használnak és idéznek meg különböző beszédmódokat; Galahad például egyidejűleg használja és reflexíven idézi a kreol stílust, illetve az angolság kulturális forrásait. Ezen források felhasználásával transzkulturális fekete brit identitás teremődik meg. Ugyanakkor nem a „hiteles” londoni vernakuláris beszéli, és nem a (fehér) londoni identitást veszi fel. Bonyolult és ellentmondásos módon egyidejűleg affirmálja és negálja azokat a beszéd- és stílusrepertoárokat, amelyeket megidéz és stilizál, illetve egyszerre hitelesíti és hitelteleníti azokat az identitásokat – saját kreol beszélői státuszát, valamint angolságát –, amelyeket nyelvi eszközök segítségével stilizál és idéz. Galahad tudatosan konstruált átmenetiséget, homályosságot hoz létre (*engineered obscurity*), amely a stilizálás általános tulajdonsága, és amelyben mind a birtoklás, mind az azonosulás mértéke homályos marad (Coupland 2001: 366).

Galahad nem tagadja meg karibiságát az angolság felvétele érdekében: a vernakuláris crossing segítségével saját kreol identitását újítja meg, amely regionális hovatarozását jelöli. Azzal, hogy újrarendezzi, átrendezi a szociolingvisztikai gyakorlat és a társas jelentések közötti kapcsolatokat, a stilizálás megteremti a karibi identitást a harmadik térben. A kreol – egy olyan társadalmi stílus, amely korábban egy specifikus térséggel és etnicitással volt összefüggésben – London terében kulcsszerepet játszik a fekete identitás urbánus térben való újrafogalmazásában, tehát egy új fekete brit identitás nyelvi megkonstruálásában.

2.2. Stilizálás és anyagi nehézségek

2.2.1. Az anyagi nehézségek stilizálása a hétköznapiakban

Az eddigi példáktól eltérő módon a stilizálás a következő esetben nem takarja el a nehéz anyagi helyzetet, nem tabusítja a direkt kommunikációt, a nehéz, nyomasztó érzések kifejezését. Az alábbi rövid stilizálás magába foglalja a városi szegénység ellentmondásait. A nadrág kikopása, a szegénység materiális ténye hétköznapi performanciában jelenik meg:

- (8a) Round about that time the Captain trousers start to give way under the stress and strain of the seasons, and it was Moses who give him a old pair of pants. Moses couldn't help: everytime he going out with the Cap, Cap walking a little bit in front and asking him: 'See if my backside is showing, boy, this pair of trousers wearing thin.' And he look and see that Cap really in a bad way, and the soft heart was touched once more.²¹ (55)

Az elvékonyodó nadrág láthatóvá teszi a nélkülözés, a pénz nélküli lét következményeit. Capnek szüksége van a baráti figyelő szemekre a nadrág állapotának az ellenőrzéséhez. Ugyanakkor Cap nem kér nadrágot Mosesről. A lankadatlan éberség, a külső, tehát a társadalmi kép iránti aggodalmát fejezi ki. Mindezekkel együtt a komikum és a tragikum, a hitelesség és a hiteltelenség, a realitás és a fikció keveredik abban, ahogyan Cap Moses elé szalad, hogy barátja ellenőrizze a nadrág állapotát a fenék tájékán. Érvényesül Hartman (1997) feltételezése, miszerint a fekete lét szenvedései és fájdalmai a hétköznapi performanciákban testet öltenek, beszédettekké válnak.

Cap nőcsábász, nőkből és kisebb lopásokból él. Nigériai hercegnek állítja be magát. Hónapokig lakik fizetség nélkül Mosesnél, és Moses csak azzal a fenyegetéssel kapja vissza tőle a teveszőr kabátját, hogy különben bevonja a rendőrséget. Ennek ellenére Moses nem tudja visszautasítani Capet, együttérez vele, és végül nadrágot is ad neki. Fontos megemlíteni, hogy a hiszékeny londoniak kihasználásához és kizsákmányolásához szükséges csáberő forrása Cap különös „bébihangja” (*baby voice*) és hangtónusa, amely különleges mesemondó képességekkel párosul („soft tone and the hardluck story” [49]). Cap a calypsoénekes jellegzetességei mellett a művelt angol performanciáját is tökélyre viszi: „The old Cap have the sort of voice that would melt butter in the winter, and he does speak like a gentleman” (49). Cap – aki a calypso műfajának szélhámos, csaló archetípusát képviseli – felébreszti Mosesben az informális gazdaságra jellemző feszültséget az individuum és a kollektíva követelése között.

²¹ (8b) Ekkortájt a kapitány nadrágja megadta magát az évszakoknak, és Moses volt az, aki adott neki egy régi nadrágot. Moses nem tudott segíteni neki, minden egyes alkalommal, amikor Cappel volt, Cap előtte ment és megkérdezte tőle, hogy: „Nézd meg, hogy a hátsó felem látszik-e, ez a nadrág kezd elkopni.” És Moses látta, hogy Cap rosszul van, és a lány szívét ismét megérintette.

2.2.2. Női kreol stilizálás a városi térben

Tanty Trollope nénikéje nemrég érkezett Londonba – ő az egyetlen női szereplő a regényben, aki stilizálást és performanciát alkalmaz. Megtartja kreol nyelvhasználatát, karibi identitását. Tanty is a calypso hagyományaira épít, amikor magát tősgyökeres városlakóként stilizálja:

(9a) ‘I come by tube,’ Tanty say cool, as if she travelling every day. ‘How else you think? But I going back by bus.’²² (83)

Halált megvető bátorsággal száll fel első alkalommal a londoni metróra, de a stilizációban úgy beszél, mintha mindennap metróval utazna. Sőt a metróval való utazás presztízsét tovább fokozza, hogy kijelenti, busszal fog visszautazni. A metró a metropolisz, a városiasság jelképeként funkcionál. Egyrészt a rabszolgasorbba jutottak leszármazottainak a városon belüli mozgás a szabadságot jelenti; ugyanakkor a városon belüli mozgásnak nemcsak történeti, hanem jelenkori jelentősége is van. Tanty háztartást vezető idős asszony, akinek fizetetlen, otthoni munkája segít fenntartani a migráns családot. Pozíciója azt jelenti, hogy gyakorlatilag a Harrow Lane környéki munkásosztály londoni negyedébe van bezárva. Annak ellenére, hogy hónapok óta Londonban tartózkodik, egyszer sem ült még a metróon, mert nincs erre pénze. A stilizálás túlzásaival, megjátszott természetességével kompenzálja valóságos térbeli bezártságát és korlátozottságát, a város úrnőjeként mutatja be magát.

Az említett metrolingvisztikai (*metrolingualism*²³ ‘városi nyelv’, Pennycook–Otsuji 2015) gyakorlatok kulturálisan kódolt, a Karib-térségből hozott kommunális és közösségi gyakorlatok. Ez a fajta kreatív beszédmód nemcsak kulturális, hanem térbeli gyakorlatként is értelmezhető. Quayson (2014) érvelése szerint ezeket az informális beszédmódokat alkalmazni lehet a munkanélküliség és a félhivatalos gazdaságban való részvételre jellemző várakozás és unalom kereitei között is. Már Adorno (2006) is felveti a kapcsolatot a kapitalizmus logikája és az utilitáriánus beszédmódok között, ugyanis az idő pénz. A szegényeknek – mint a karibi londoniaknak – nincs terük, de idejük van (Quayson 2014). Benjamin (1969, 1983) értelmezésében a kószáló flâneur saját magát tárgyiasítja, és áramoltatja magát a város terében, ezzel kivonja magát az árucseré logikájából (l. pl. (3)). Ez a megközelítés az elemzés teljesen új irányait nyitja meg azért, hogy a performanciát és a kommunikációs túlzásokat a nekropolitikának (l. Mbembe 2003), illetve az eldobhatóság problematikájának a kérdéskörébe helyezi. Erre a kérdésre azonban itt nem térek ki részletesebben.

²² (9b) – Metróval jöttem – mondta Tanty, mintha mindennap azzal járna. – Mit gondoltál? De busszal megyek vissza.

²³ A városi nyelv fogalma eltérő kultúrájú és háttérű modern városlakók kreatív nyelvi gyakorlatait és identitáskonstruálását foglalja magába, túlmutat a multikulturalizmus és többnyelvűség terminusain.

2.3. Kreol stilizálás: pletyka és városi bölcsesség (*urban street wisdom*)

2.3.1. A női kreol stilizálás auralitása (*hallhatósága*) mint dzsessz

A kreol stilizálás segítségével Tanty a többi karibi származású háziasszonnyal együtt a munkásosztály negyedében elhelyezkedő kisboltot fekete térré alakítja át.

- (10a) It does be like a jam-session in there when all the spade housewives go to buy, and Tanty in the lead. They getting on just as if they in the market-place back home: ‘Yes child, as I was telling you, she did lose the baby ... half-pound saltfish please, the dry codfish ... yes, as I was telling you ... and two pounds rice, please, and half-pound red beans, no, not that one, that one in the bag in the corner...’²⁴ (78).

Tanty sikeres a hitel bevezetésében, ami kulturálisan kódolt gyakorlatként a bolt társadalmi terét is átalakítja (79). A *jam session*, a calypsozenéhez való hasonlítása hangsúlyozza a kreol auralitásának fontosságát a tér átírásában. A nyugati szupermarketek – az állomásokhoz, a kikötőkhöz, a közlekedési eszközökhöz hasonlóan – a cirkuláció terei, ahol a személyek és áruk keringenek. A szupermarket terében az emberek nem időznek, nem állnak meg, nem töltenek a szükségesnél több időt. Ezzel szemben Tanty hosszabban elidőzik a boltban, válogat, pletykál, feltartja a sorban mögötte állókat. Informális beszédbe elegyedik a kiszolgálókkal és az ott vásárló háziasszonyokkal, Jamaikáról mesél, és kritizálja az angol időjárást.

- (11a) She used to get in big oldtalk with the attendants, paying no mind to people waiting in the queue.
‘If I know Montego Bay!’ she say. ‘Why, I was born there, when I was a little girl I used to bathe in the sea where all those filmstars does go. If we does have a winter there? Well, no, but it does be cold sometimes in the evening. Not like this cold! Lord, I never thought in my old age I would land up in a country like this, where you can’t see where you going and it so cold you have to light fire to keep warm! Why I come to London? Is a long story, child, it would take up too much time, and people standing in the queue waiting. But I mind my nephew from the time he was a little boy, and he there here in London, he have a work in a factory...’²⁵ (80)

²⁴ (10b) Olyan bent, mint egy *jam-session*, amikor a karibi feleségek vásárolni mennek, Tantyvel az élen. Ugyanúgy viselkednek, mintha otthon, a piacon lennének: „Igen, fiam, ahogy mondtam neked, elvesztette a babát ... fél font halat kérek, száraz tőkehalat ... igen, ahogy mondtam neked ... és két font rizst kérek, és fél font vörös babot, nem, nem azt, hanem azt, ami a zacskóban van a sarokban...”

²⁵ (11b) Hosszú beszélgetésekbe elegyedett a kiszolgálókkal, nem zavarta a mögötte álló sor.
– Hogy ismerem Montego Bay-t! – mondta Tanty. – Ott születtem, amikor kislány voltam, a tengerben fürödtem, ahová az összes filmsztár jár. Hogy van-e ott tél? Hát nincs, de esténként hideg van. Nem ez a hideg! Istenem, soha nem gondoltam volna, hogy öregkoromban egy ilyen országban kötök ki, ahol az ember nem látja, hova megy, és olyan hideg van, hogy tüzet kell gyújtania, hogy ne fázzon. Miért jöttem Londonba? Hosszú

A performatív kreol (nyelvi) gyakorlatok az angol nemzeti teret transzkulturális dinamikával ruházzák fel.

2.3.2. *A stilizálás és a picong összefüggései*

A következő dialógus a *picong* műfajára jellemző élcelődést, provokálást, nagyotmondást illusztrálja. Az interakció szatirikus: Moses városi legendává változtatja Lewis féltékenységet. Moses veterán tekintélyét felhasználva elhitei barátjával, hogy a karibi feleségek házasságon kívüli szexuális tevékenysége bevett szokás Londonban. Moses előadóként és calypsoművészként jelenik meg, aki a veterán motoros szerepének felvételével és az ezzel járó presztízs nyomásával készíti Lewist arra, hogy elhiggye városi legendáit.

- (12a) ‘Moses ... you think is true that it have fellars does go round by you when you out working and – your wife?’
‘How you mean,’ Moses say. ‘That is a regular thing in London. The wife leave the key under the milk bottle, and while you working out your tail in the factory, bags of fellars round by your house with the wife.’²⁶ (68)

A narráció előrehaladtával a calypso komikuma és performatívuma átvált a hétköznapi realitás embertelenségébe, ugyanis Lewis elkezd verni feleségét, aki később elválk tőle.

2.4. A karibiság stilizálása: habitus

2.4.1. *A karibi kreol auralitása (hallhatósága) mint habitus*

A következő dialógusban a kreol stilizálás rámutat a habitus két központi elemére: a nyelvvaltozatok és a nyelvi variáció mély szocioszemantikai jelentőségére, valamint a nyelvi, különösen a fonetikai jellemzők társadalmi tapasztalatokba való beágyazottságára (Coupland 2007: 90).

- (13a) ‘Aye Galahad,’ he say, ‘you used to know a fellar name Brackley in Charlotte street?’
‘Brackley? Charlotte street? But how you mean? You think I would be living in Port of Spain and don’t know Brackley! Ain’t he the fellar who ain’t have no nose, and he always riding about town on a ladies

történet, túl sokat időt venne igénybe, sokan várnak mögöttem a sorban. De kiskora óta vigyázok az unokatestvéremre, és ő itt van Londonban, egy gyárban dolgozik...

²⁶ (12b) – Moses ... igaz, hogy pasik látogatják a feleségedet, amikor dolgozol?

– Hogy érted – mondta Moses –, ez egy megszokott dolog Londonban. A feleség a kulcsot a tejesüveg alatt hagyja, és amíg te a gyárban dolgozol, rengeteg pasi van a feleségeddel.

bicycle, peddling with his heels, and his fingers sticking out on the handle bars? And if you tell him anything he curse like hell?’
 ‘Yes! Just as I was sitting down here I remember Brackley. Boy, he was one test could make you laugh! If you call out to him he stop the bike and start to curse you. “What the – you want? What the – you calling me for? Brackley is your father?”²⁷ (127)

A kreol irodalmi ábrázolásával Selvon megidézi a hétköznapi emberek hétköznapi nyelvhasználatát Trinidadban (vagy akár a Karib-térségben). A kreol vernakuláris konszenzuális jelentéseket és értékeket, szereplőket és műfajokat idéz fel a karibi gyakorlóközösség számára ismert repertoárokából és a calypsokultúra forrásaiból. Ahogyan korábban említettem, a nyelvváltozatok kiválóan alkalmasak a stilizált performanciákra, mert olyan ismert szociokulturális repertoárokat és profilokat alkotnak, amelyek a szolidaritás és a helyi kötődés horgonyaként működtethetők (Coupland 2001: 350, 2007: 181). A kreol stilizálás egyik lehetséges megközelítése a nyelvváltozat-stilizáció formális dimenzióin keresztül történhet, ugyanis a célba vett műfajok és stílusok felerősített vagy hiperbolikus megszemélyesítése formai és jelentésbeli fókuszálást eredményez (Coupland 2007: 147–8). A másik megközelítés szerint a kreol stilizáció olyan mesterkéltné performanscia (*subterfuge*), amely megszakítja a stilizációba kódolt társas jelentések értelmezését (Coupland 2001: 349). Coupland megerősíti, hogy a stilizáció olyan reflexív, mesterkéltné/modoros és tudatos (*knowing*) metakommunikatív beszédmód, amely figyelmet fordít saját modalitására, és radikálisan közvetíti a saját kinyilatkoztatásával kreált jelentések értelmezését (Coupland 2001: 350). Ebből következik, hogy a stilizáció konstruált homályossága képes beavatkozni az általa létrehozott hiperbolikus, hipervizibilis szocioszemantikai jelentés megalkotásába. Ez a szocioszemantikai törés egy olyan csúszást, hangzást, ritmust hoz létre, amely megteremti a lehetőségét egy szonikus, hanghatáson alapuló élménynek, amely nem csupán a nyelvre korlátozódik.

2.4.2. A stilizálás (politikai) határai

A következőkben idézett interakcióban azt vizsgálom, hogy a nyilvános londoni térben képes-e a karibi szereplő politikai kritikát megfogalmazni. A fenti elemzésekben láthattuk, hogy Galahad a stilizálással újrakonstruál jelentéseket, és birtokba veszi Londont. Társai nagyszájúsága miatt kezdik el provokálni. A narráció egyértelművé teszi, hogy Galahad csak az arcvesztéstől való félelmében, akarata ellenére kezd bele a publikus szereplésbe. Ebben az esetben is megjelenik

²⁷ (13b) – Hé Galahad, ismersz egy Brackley nevű fickót Charlotte utcában?

– Brackley? Charlotte utca? Hogy gondold? Azt hiszed, hogy Port of Spain városában lakom, és nem ismerem Brackleyt? Nem ő az a fickó, akinek nincs orra, és mindig egy női biciklin lavírozik, a sarkával nyomva, az ujjai pedig lelógnak a biciklipedálról? És ha bármit mondasz neki, akkor káromkodik, mint a pokol?

– Igen! Ahogy itt leültem, visszaemlékszem Brackleyre. Ez a fickó aztán meg tudott nevetetni! Ha hozzászólsz, megállítja a biciklit és elátkozik. „Mi a – akarsz? Mi a – hívsz? Brackley az apád?”

a habitus rendkívüli társadalmi és ideológiai ereje az emberek befolyásolásában. (Ezt később részletesebben elemzem.)

- (14a) ‘Listen, you always grumbling and cursing about something or other, why you don’t go and talk to the crowd?’
‘Yes, why don’t you go Galahad?’ Moses start to poke fire.
‘The people like to listen to the boys. I know you have a lot on the chest, this is the place to get it off.’
Galahad start to hem. ‘I can’t just go and talk like that,’ he say.
‘I know the fellar who talking on the colour problem,’ City say, ‘I will tell him that you can give the people the real dope on the question. What you say?’
Galahad start to grin foolishly and shrug his shoulders and shift his foot but Moses, egging him on for so, until at last it look like to save face he really have to say something.
‘Ladies and Gentlemen—’ he began.
‘Talk louder man,’ Big City say. ‘We can’t hear you.’
‘The truth about this whole question,’ Galahad went on desperately, ‘is what we want work to do. I here in this country a long time and I can’t get regular work—’
‘The people can’t understand you boy,’ Big City was out to make it hard for Galahad. ‘Talk good English.’
‘Give me a chance, Big City,’ Galahad say, finding it easier to address one man in the crowd, and everybody start to laugh.
‘Tell them about the time the foreman call you nigger,’ Big City say. . . .²⁸
(97–8)

Az idézet azon kevés interakciók egyike, amely jól illusztrálja az interperszonális hétköznapi performansia és az emelkedett performansia közötti különbséget. Megmutatja, hogyan változik a performansia, amikor a karibi férfit kimozdítják a csoporton belüli kulturális térből, és nyilvános, tehát a kolonializáló és fehér angolok által dominált (interraciális) térben kell helytállnia. A publikus, emel-

²⁸ (14b) – Figyelj, állandóan morogsz, átkozódsz valami miatt, miért nem szólsz a tömeghez?

– Igen, miért nem mész fel a színpadra, Galahad? – kezdi Moses provokálni. – Az emberek szeretik a karibi bevándorlókat hallgatni. Tudom, hogy sok nyomja a lelked, és ez az a hely, ahol ki tudod mondani.

– Ismerem a fickót, aki a rasszproblémáról beszél – mondta City –, megmondom neki, hogy ezzel a kérdéssel kapcsolatban te tudod a tutit. Mit mondasz?

Galahad idióta módon mosolygott, és megvonta a vállát, áttette a súlyt a másik lábára, de Moses nógatása után belátta, hogy mondania kell valamit, ha meg akarja védeni az arcát.

– Hölgyeim és uraim – így kezdte.

– Hangosabban beszélj, ember – mondta Big City –, nem hallunk.

– Az igazság ezzel az ügygel kapcsolatban – mondta Galahad elkeseredve –, hogy munkát akarunk. Régóta vagyok ebben az országban, de nem kapok rendes munkát.

– Nem értenek az emberek, fiú – Big City meg akarta nehezíteni Galahad dolgát –, beszélj jó angolsággal.

– Adj egy sanszot, Big City – mondta Galahad, egyszerűbb volt egy emberhez címezni mondandóját, és mindenki nevetett.

– Meséld el nekik, amikor a brigádvezető niggernek nevezett – mondta Big City.

kedett performancia kronotopozát a *fete* kronotopozának ellentétéként érdemes elemezni. Ennek megfelelően előtérbe kerülnek a rasszosított hierarchiák, illetve a kulturális fordítás nehézségei. Galahad nagy nehezen belekezd a kolonializált szubjektum alárendelt helyzetéről szóló narratívába, de Big City nyilvános beszólásai kizökkentik az emelkedett, retorikai stílushasználatból, fokozzák nyelvi bizonytalanságát. A Galahad és Big City közötti szópárbajban – a *picong* műfajának megfelelően (lásd még (12a)) – Big City szemlélteti Galahaddal szembeni fölényét. A fehér térben Galahad nem tudja megtalálni az autentikus karibi elbeszélő stílusát (ez csak Mosesnek sikerül a regény végén). Galahad visszatér a kulturálisan és társadalmilag rögzült mintákhoz, hiszen könnyebb egy embert megszólítani, mint egy tömeget. Galahad és Big City folytatják az improvizált szóváltást, amelyen a londoniak nevetnek. Galahad egyre idegesebb, végül leereszkedik a színpadról, és úgy tesz, mintha meg akarná verni Big Cityt – erre azonban nem kerül sor, mivel tudja, hogy Big City erősebb nála. A dialógus tragikomikus, Big City stilizált piszkálódása egyrészt komikus, másrészt a politikai kilátástalanság és kétségbeesés tünete, amely a fekete brit politikai diskurzus kibontakozásának még a lehetőségét is kizárja.

2.4.3. A hallászavar mint a városi szegénység szimptomája

Az alábbi idézetben a nyelvi zavar a szelektív hallászavar jelenségeként értelmeződik, ugyanis Big City csak néhány szót (pl. *fusic* music, *Nottingham* Notting Hill helyett) hall másként, illetve reprodukál variációival.

- (15a) When he was a little fellar, he hear some people talking about the music the norphanage band does play. But instead of hearing ‘music’ Big City thought he hear ‘fusic’ and since that time nobody could ever get him to say music.
 ‘Listen to that sharp piece of fusic by Mantovancee, Moses.’
 ‘Man Big City, the word is “music” not “fusic”.’
 ‘Ah, you only trying to tie me up. You think I don’t know English?’ . . .
 But with all the travelling and experience he still remain convinced that it ain’t have no word like ‘music’.²⁹ (94)

A narráció alapján világos, hogy ez a félrehallás vagy meg nem hallás gyermekkorában, a gyarmatokon kezdődött. Big City meghallja a zenét (pl. Mantovani koncertjeit), a nyelvi zavar csupán magára a *music* szóra korlátozódik. A zene és verbális jelölőjének (*music*) auralitása (hallhatósága) között különbség teremtő-

²⁹ (15b) Amikor kislány volt, hallott embereket beszélni az árvaház együttesének zenéjéről. De ahelyett, hogy „zene”, Big City „menét” hallott, és azóta sem tudta senki rávenni arra, hogy zenét mondjon.

– Hallgasd meg Mantovancee menéjét, Moses.

– Big City, tesó, a szó „zene”, és nem „mene”.

– Áh, át akarsz verni. Asszed, nem tudok angolul?

A sok utazás és tapasztalat ellenére meg van győződve arról, hogy nincs olyan szó, hogy „zene”.

dik. Míg a *fusic* egy nem létező szó, amelynek választása köré feltételezhetően nem lehet jelentéseket rendelni, a *Notting Hill* esetében – amely nevét fizető kapuként kapta – a tévesztést (*Nottingham*) értelmezhetjük úgy is, mint a gyarmatok részéről az anyaországnak való fizetés visszautasítását.

Big City példája azt sugallja, hogy a szavak nem elégségesek, nem hűek azokhoz az aurális vagy térbeli formációkhoz, amelyeket reprezentálni hivatottak – Charles Lloyd dzsesszzenész megfogalmazásában: „words don’t go there” (Charles Lloydot³⁰ idézi Moten 2003: 41). Mintha a referenciális kapacitásuk magával vonna valamilyen csúsztatást, szakadást – nemcsak hiányt, hanem többletet is. A kontextusból az is kiderül, hogy ez az olvasat, kihallás nem értelmezhető falusi, parokiális tudatlanságként, hiszen sem Big City kozmopolita és transznacionális tapasztalatai, sem a többiek kiejtése, javításai nincsenek hatással rá. Úgy vélem tehát, hogy a jelenséget a habitus (Bourdieu 1991) függvényében, a szocializáció során személyiségébe beépült tartós beállítódások/diszpozíciók rendszereként érdemes értelmezni, amely Big City árvaságának, feketeségének lenyomata.

Big City az egyetlen szereplő, akit Selvon ezen fonetikai/betűzési zavar segítségével karakterizál. Ugyanakkor a regény írott szövege, a dialógusok és a narráció is tartalmaznak elírásokat (tudomásom szerint ezek nem nyomdahibák), amelyek nem a kreol angolnak a brit angoltól való eltéréseiből fakadnak. Ezáltal Selvon kiterjeszti és legitimizálja az angol regényben a fonetikai és írott eltéréses, variációs változatok használatát, és így a regényben olyan nyelvi eklekticizmust teremt, amelyet a kreol nyelvváltozat sem legitimál. Motennek (2003: 50) az amerikai dzsesszlegenda és költő, Cecil Taylor munkásságát elemző, a beszélt nyelvre vonatkozó érvelését a regénybeli szavak nem sztenderd írásmódjára kiterjesztve megállapítható, hogy a regény nyelvezete a fekete zene, a calypso improvizációs természetét reflektálja. A szavak írásmódja nem permanens, nem felel meg a konvencionális írásmód szingularitásának, hanem a fekete szóbeli és szonikus műfajok improvizációs jellegét mutatja.

A narrációból egyértelműen kiolvasható, hogy Big City kozmopolita vágyainak és aspirációinak mozgatórugói a trinidadai hadseregben töltött évek a háború alatt.

- (16a) It was there [in the army] he get the name Big City. He always talking about the big cities of the world.
 ‘Big city for me,’ he would say. ‘None of this smalltime village life for me. Is New York and London and Paris, that is big life. You think I going to stay in Trinidad when the war over? This small place? No, not this old man.’³¹ (94)

Annak ellenére, hogy például Big City nyelvi zavara látszólag individuális, ez az individuális pszicholingvisztikai zavar egyben a Karib-térség és az afrokaribi al-

³⁰ Amerikai dzsesszzenész, Charles Lloyd válasza egy riporter kérdésére, hogy kommentálja egyik zenei darabját.

³¹ (16b) A hadseregben kapta a Big City nevet. Folyamatosan a világ nagyvárosairól beszélt.
 – Nekem nagyváros kell, nem valami pitiáner falusi élet. New York, London, Párizs, ez a nagybetűs élet. Asszed, Trinidadban maradok, ha vége a háborúnak? Ebben a kis városban? Nem, nem ez az öreg ember.

sóosztály kollektív allegóriája is az 1950-es évek Angliájában. Jameson (1986) fogalmaival élve a regényben található „big city” beszédmodok nemzeti allegóriák. A Karib-térség gazdasági helyzete alapvetően meghatározza és kifejezi a beszélő nyelvhasználatát és a társadalmi világhoz való hozzáállását (Rampton 2006). A londoni alsóosztálybeli, informális gazdaságbeli tapasztalatok ahelyett, hogy átírnák a karibi „big city” beszédműfajt, megerősítik azt – annak ellenére, pontosabban éppen azért, mert a kollektíva nagyvárosban lakik. Ugyanakkor a nagyváros, azaz London, olyan beszédmodok kialakulását eredményezi, amelyek az informális gazdaságban dolgozók heti bérezésével, a nélkülözés és a túlfogyasztás ciklikus váltakozásával korrelálnak. Az alábbi szövegrészletben a materiális körülmények, a hétköznapi gyakorlatok és beszédmodok egyaránt kulcsszerepet játszanak az osztályalapú karibi identitás létrehozásában.

- (17a) Big City had a way, he used to be grumpy and vex with everybody until it was payday. You couldn't tell him a word until Friday come. 'Big City, what happening man?'
 'Listen, why you – ing me up so? Why you don't – off and leave me alone?'
 'But I only ask you what's happening, man.'
 'Leave me alone, get to – out.'
 All the week he like that, but when he get pay on Friday, he sitting down on the counter – he used to be in the stores – and picking his toes and smiling, and calling out to everybody who come in.
 'Come and have a drink,' he would invite friend and stranger.³² (94)

Világos, hogy Big City pénzszüke idején félrehallja társainak rituális üdvözlését – ez felfogható az originális félrehallásnak a verbális megnyilatkozásokra való kiterjesztéseként. Úgy vélem, Spivaknak (1993: 226) a birodalom identitást megzavaró voltára vonatkozó értelmezése releváns és kiterjeszhető a londoni bevándorlókra, fekete alsóosztályokra, a neokolonialista és kapitalista rendszer által okozott traumák pszicholingvisztikai és affektív következményeire is. Az adott szövegrészben Selvon az identitás fragmentációját és diszkontinuitását emeli ki: míg a nélkülözés és a hiány egyfajta pszichoszociális orientációt, addig a hirtelen bőség ennek ellentétét hozza létre. A diszkontinuitás, a hézagok reprezentálják az alsóosztálybeli lét antinómiáit, amelyek hatására a fekete szubjektumok nem tudnak koherens, egységes személyiséget teremteni maguknak. Ezek az ellentmondások kerülnek előtérbe a regény végén.

³² (17b) Big Citynek volt egy szokása, hogy a fizetés napjáig mindenkivel ingerlékeny és rosszkedvű volt. Péntekig nem lehetett hozzászólni.

– Big City, mi van tesó?

– Figyelj, miért akarsz fel -ni? Miért nem mész a –, és hagysz békén?

– De csak megkérdeztem, hogy mi van, tesó.

– Hagyjál békén, menj a –.

Egész héten ez volt, de amikor pénteken kifizették, mosolyogva ült a pultnál a boltban, és üdvözölt mindenkit, aki csak bejött.

– Gyere, igyunk egyet – barátokat és ismeretleneket egyaránt meghívott.

3. The Lonely Londoners – összefoglalás

Elemzéseim feltárták a kreol stilizálásnak a transznacionális fekete tér és jelentés létrehozásában játszott szerepét, mi történik a városi tér megtapasztalásával, amikor az egy stilizált kreol vernakulárison keresztül érzékelődik és interpretálódik. A tanulmány a kreol stilizálást beágyazott és testet öltött, komplex és hétköznapi, performatív és szokványos, látványos és homályos, transzlingvális és transzkulturális multimodális gyakorlatként értelmezi affektív, imaginárius és politikai/ideológiai implikációkkal.

A fehér londoni szereplők rasszizmusa habitusként értelmezhető, amely explicit és implicit módon aktiválódhat nyelvhasználatukban. London rasszósított strukturáltságával szemben a kolonializált szereplők gyakran nem tudnak fellépni: (szándékosan vagy szándéktalanul) nem „beszélnek vissza” a hatalomnak. Jellemző, hogy még az egyébként magas szintű performatív/stilizációs kompetenciával rendelkező karibi szereplők sem képesek (antirasszista) diskurzust produkálni a fehér – nyilvános vagy privát – terekben.

A kreol stilizáció olyan beszédműfajok használatát jelenti, amelyek indexként jelölik a szereplők származási helyét is – így paradox módon éppen a nyelvváltozat-stilizáció teszi lehetővé, hogy a migráns az új kontextusban visszavegye saját karibi identitását. A stilizációban egyrészt a regénybeli karibi migráns csoporttal ikonikus vagy indexikális kapcsolatban álló formák, illetve jelentések, értékek kerülnek előtérbe, erősödnek meg. Másrészt azzal, hogy a stilizáció megbontja a szociolingvisztikai gyakorlat és a társas jelentések közötti természetesen vett indexikalitást, a stilizálás a harmadik térben létrehozza a kultúra kinyilatkoztatásának olyan diszkurzív lehetőségeit, amelyek biztosítják, hogy a kultúra jelentésének és szimbólumainak ne legyen eredeti egységük vagy állandóságuk; hogy még az azonos jelek is kisajátíthatók, fordíthatók, átírhatók és újraolvashatók legyenek (Bhabha 2010: 55). Így a kreol nyelvváltozat – amely korábban egy partikuláris hellyel és kultúrával volt asszociálható – fontos eszközévé válik az „angol” kultúra és a sokszínű karibi kulturális örökség európai kontextusban történő újrafogalmazásának.

Selvon stilizált kreol nyelvváltozata felerősíti a karibi kreol(ok) szinkretikus jellegét, olyan transznacionális és transzkulturális nyelvként funkcionál, amely képes a migrációban is kifejezni a Karib-térség unikális kulturális és irodalmi identitását. Selvon regényében a kreol metrolingvisztikai gyakorlatok átalakítják a hitelesség, a nemzeti és rasszalapú identitások koncepcióját, előtérbe helyezve a fekete tér és identitás konstruálását. A karibi szereplők interakcióikban a rendelkezésükre álló különböző (nyelvi, szemiotikai, szonikus, térbeli stb.) forrásokat a társas gyakorlatban betöltött, változó és lokálisan érvényes új funkcióik szerint használják.

A kreol nyelvváltozat-stilizáció egyik fő célja és funkciója, hogy a karibi szereplők számára *új* (transz)lokális identitást teremtsen, és túllépjen a nemzeti tér (rasszista) korlátain, illetve határain. Imaginárius közelséget, kontaktust és keveredést teremt a karibi bevándorlók, az urbánus tér és az angol társadalom között, miközben a nyelvváltozat-performancia révén megőrzi és garantálja a ka-

ribi kultúra saját identitását. Ezzel együtt a kreol stilizálás elsősorban már nem a valamely etnikai csoporthoz vagy nemzethez való tartozást helyezi előtérbe, hanem a migráns lét és a „látható másság” alapján létrejövő közösség számára összkaribi vagy fekete brit csoportidentitást hoz létre. Ez az új kultúrpolitikai, helyzeti jellegű identitás újrafogalmazza és átformálja az afrokaribi alsóosztályok közös tapasztalatait. A stilizálás Coupland által megfogalmazott ismerve teljesül, ugyanis a konstruált homályosság és a fekete performanciát átható ambivalencia következtében a létrehozott identitásokat és jelentésstruktúrákat nem lehet egyszerűen kategorizálni.

SZAKIRODALOM

- Adorno, Theodor 2006. *Minima Moralia*. Trans. E. F. N. Jephcott. Verso, London–New York.
- Ashcroft, Bill – Tiffin, Helen – Griffiths, Gareth 2002. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge, London.
- Augé, Marc 2009. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trans. John Howe. Verso, London–New York.
- Bahtyin, Mikhail 1981. *The Dialogic Imagination*. Holquist, Michael. (ed.): Trans. Emerson, Caryl – Holquist, Michael. University of Texas Press, Austin.
- Bartha Csilla – Hámosi Ágnes 2010. Stílus a szociolingvisztikában, stílus a diskurzusban. Nyelvi variabilitás és társas jelentések konstruálása a szociolingvisztika „harmadik hullámában”. *Magyar Nyelvőr* 134: 298–321.
- Bauman, Richard. 2001. Verbal art as performance. In: Duranti, Alessandro (ed.): *Linguistic Anthropology: A Reader*. Blackwell, Oxford, 165–88.
- Benjamin, Walter 1969. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. Schocken Books, New York.
- Bhabha, Homi 2010. *The Location of Culture*. Routledge, London–New York.
- Bourdieu, Pierre 1991. *Language and Symbolic Power*. Polity Press, Cambridge.
- Bucholtz, Mary–Hall, Kira 2010. Locating Identity in Language. In: Llamas, Carmen – Watt, Dominic (eds.): *Language and Identities*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 18–28.
- Buzelin, Hélène – Lise Winer 2009. Literary Representations of Creole Languages: Cross-Linguistic Perspectives from the Caribbean. In: Silvia Kouwenberg – J. V. Singler (eds.): *The Handbook of Pidgin and Creole Studies*. Wiley-Blackwell, Oxford, 637–65.
- Coupland, Nikolas 2001. Dialect stylisation in radio talk. *Language in Society* 30/3: 345–76.
- Coupland, Nikolas 2007. *Style*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Dickinson, Swift 1996. “Sam Selvon’s “Harlequin Costume”: Moses Ascending, Masquerade, and the Bacchanal of Self-Creolization”. *MELUS*. 21/3: 69–106. Web. 19 May 2014.
- Foucault, Michel 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977 by Michel Foucault*. Ed. Gordon Colin. Harvester Press, Brighton.
- Gilroy, Paul 2003. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Glissant, Édouard 1989. *Caribbean Discourse*. Trans. Michael Dash. University of Virginia, Charlottesville.
- Glissant, Édouard 1997. *Poetics of Relation*. Trans. Betsy Wing. University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Harris, Roxy – Leung, Constant – Rampton, Ben 2001. Globalisation, Diaspora and Language Education in England. *Working Papers in Urban Language and Literacies* 17. London: King’s College. <https://www.kcl.ac.uk/sspp/departments/education/research/Research-Centres/ldc/publications/workingpapers/the-papers/17.pdf> (Utolsó letöltés: 2018. január 14.)
- Hartman, Saidiya V. 1997. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford UP, New York.

- Hebdige, Dick 1976. Reggae, Rastas and Rudies. In: Stuart Hall – Tony Jefferson (eds.): *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Hutchinson, London.
- Hewitt, Roger 1986. *White Talk Black Talk. Interracial Friendship and Communication Amongst Adolescents*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Jacquemet, Marco 2005. Transidiomatic practices: language and power in the age of globalization. *Language and Communication* 25: 257–77.
- Jameson, Fredric 1986. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text* 15: 65–88.
- Jameson, Fredric 1990. “Cognitive Mapping”. In: Nelson, Cary – Grossberg, Lawrence (ed): *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, Urbana–Chicago, 347–60.
- Mair, Christian 1989. Naipaul’s *Miguel Street* and Selvon’s *Lonely Londoners*: Two approaches to the use of Caribbean Creole in fiction. *Journal of Commonwealth Literature* 24/1: 138–54.
- Mbembe, Achille 2003. Necropolitics. *Public Culture*. 15/1: 11–40.
- Moten, Fred 2003. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London.
- Nasta, Susheila 2002. *Home Truths: fictions of the South Asian diaspora in Britain*. Palgrave.
- Pennycook, Alastair – Otsuji, Emi 2015. *Metrolingualism: Language and the City*. Routledge, Abingdon – New York.
- Quayson, Ato 2014. *Oxford Street, Accra: City Life and the Itineraries of Transnationalism*. Duke University Press, Durham–London.
- Rampton, Ben 2005. *Crossing: Language and Ethnicity among Adolescents*. St. Jerome Publishing, Manchester.
- Rampton, Ben 2006. *Language in Late Modernity. Interaction in an Urban School*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1993. *Outside in the Teaching Machine*. Routledge, London–New York.
- Tomlinson, John 1999. *Globalization and Culture*. Chicago University Press, Chicago.
- Trudgill, Peter 1997. *Bevezetés a nyelv és társadalom tanulmányozásába*. Ford. Sándor Klára. JGYTF Kiadó, Szeged.
- Williams, Raymond 1977. *Marxism and Literature*. Oxford University Press, Oxford.

FORRÁS

Selvon, Samuel 2001. *The Lonely Londoners*. Longman, New York.

Mózes Dorottya

tanársegéd

Debreceni Egyetem, Angol–Amerikai Intézet,
Észak-amerikai Tanszék

SUMMARY

Mózes, Dorottya

Metrolingualism, Creole styling and performance in Sam Selvon’s *The Lonely Londoners*

Focusing on Creole styling and performance as metrolingual practice in Sam Selvon’s *The Lonely Londoners*, this essay explores the role of culturally embedded vernacular repertoires and resources in the (re)construction of identity and space. On the one hand, styling involves the ongoing negotiation of im/migrant life, and the rewriting of racial sociosemantics and – semiotics in the imperial

metropolis. On the other hand, Creole styling crafts a new and rival space that challenges the racial structuration of London. The paper hence shows how Caribbean Creole styling is an embodied and embedded, complex and ordinary, performative and habitual, spectacular and opaque, translingual and transcultural multimodal practice with profound affective, speculative and political implications.

Keywords: metrolingualism, Creole, styling, performance, Black British identity, im/migration, Caribbean literature, race