

BÜLGÖZDI IMOLA

Alternatív narratívák a 21. századi déli afroamerikai identitás alakulásában

Jesmyn Ward művei

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

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

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

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

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

A déli regionális és etnikai identitás

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ward és a déli afroamerikai identitásképzés meghatározó narratívái

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

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

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

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

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

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

⁹Lásd RABOTEAU (2013).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alterna(rra)tívák

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴Joseph becézett alakja.

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

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

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

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

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

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

Bibliográfia

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

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

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