

FEDERMAYER ÉVA

## Szövegcsapdák és faji útvesztők

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

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

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

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

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

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

### Kate Chopin: *Desirée fia*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

### Toni Morrison: *Recitativo*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

### Chopin és Morrison női szövege

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

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

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

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

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

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

<sup>23</sup> Rejtélyes genealógiájú családörténeteink keresztül – Chopinhez hasonlóan – később William Faulkner is újrainírja az amerikai Dél, és ezzel együtt az USA alternatív történelmét.

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

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

## Bibliográfia

- ABEL, Elizabeth (1994), Black Writing, White Reading. Race and the Politics of Feminist Interpretation, *Critical Inquiry*, (1993) 19/3, 470–498.
- AGAMBEN, Giorgio (1998), *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, transl. Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford, Stanford University Press.
- ARMIENTO, Amy Branam (2015), „A quick conception of all that this accusation meant for her”. *The Legal Climate at the Time of „Desirée’s Baby”*, in Heather OSTMAN–Kate O’DONOGHUE (ed.), *Kate Chopin in Context. New Approaches*, New York, Palgrave Macmillan, 47–64.
- BENNETT, Juda (2001), Toni Morrison and the Burden of the Passing Narrative, *African American Review*, 2001/ 2, 205–217.
- BERKI Márton (2015), A térbeliség trialektikája, *Tér és Társadalom*, 2015/2.
- BOLLOBÁS Enikő (2005), *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris, 2005.
- CHOPIN, Kate (2014 [1893]), *Desirée fia*, ford. ROZSNYAI Katalin, *Ezredvég*, 2014/1. [http://ezredveg.vasaros.com/html/2014\\_01\\_02/140102.html](http://ezredveg.vasaros.com/html/2014_01_02/140102.html), letöltés ideje: 2017.02.19.
- CHOPIN, Kate (1894), *Bayou Folk*, Boston, Houghton Mifflin.
- CHOPIN, Kate (2011 [1899]), *Ébredés, (The Awakening)*, ford. ANTONI Rita, Szeged, Lazi.
- CHERNIAVSKY, Eva (1995), *That Pale Mother Rising. Sentimental Discourses and the Imitation of Motherhood in 19th C. America*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.

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

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

\*

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