

Nem fekete, nem elég fekete és mindkettő
A faj szatirikus vizsgálata Percival Everett regényeiben

Disszertáció

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

vorgelegt von

Johannes Kohrs

Berlin, 2020

Erstgutachterin: Prof. Dr. Ulla Haselstein
Zweitgutachter: Prof. Dr. Florian Sedlmeier

Tag der Disputation: 19. december 2018

Köszönetnyilvánítás

Ezt a művet feleségemnek, Laurának ajánlom, aki szeretetteljes támogatását nyújtotta a könyv megírásának viharos tapasztalatai során. Szeretnék köszönetet mondani a családomnak, anyukámnak, amiért bevezetett a zene és a művészet világába, és apukámnak, amiért tizenhét év körüli koromban Baldwint adott a kezembe. Ez a munka nem jöhetett volna létre Ulla Haselstein kritikus visszajelzése és nagylelkű bátorítása nélkül. Őszinte hálám neki, Florian Sedlmeiernek és Anthony Stewartnak szól. Azok közül, akik kritikai észrevételeikkel és javaslataikkal mélyen hozzájárultak ehhez a munkához, szeretnék köszönetet mondani Christa Buschendorfnak, Marie Moellernek, Joe Weixlmannak és Ramon Saldivarnak. Külön köszönet illeti Nic Lindenberget és Katharina Metzét. Végül: egy felkiáltás a "radikális kohorszoknak".

Hat évvel ezelőtt egy barátom mesélt nekem egy hisztérikus satíráról, amelynek címe: *Kitörlés*, és amit tényleg el kellene olvasnom. Szeretnék köszönetet mondani Marlon Liebernek, akivel ez az egész elkezdődött, és Percival Everettnak, akinek a barátsága sokkal több, mint lábjegyzet ebben a kritikai vállalkozásban.

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés Rasszus, kulturális különbség és Percival Everett poszt-ezredfordulója 4
A faji szatíra regényei

Módszertan Irodalmi politika: Faj, identitás és reprezentáció 26

Esztétikai gyakorlat: Faj, írás és ambivalencia

3.1. fejezet Egy bennszülött regényíró jegyzetei :69

Intézményi feketeség és kritikai felemelkedés az önsegítő szatírában
Glyph

3.2. fejezet Afekete X-élmény: 109

Láthatatlan intellektualizmus, sztereotip radikalizmus és kereskedelmi (ön)kizsákmányolás a *törlésben*

3.3. fejezet Anem Sidney Poitier-effektus: 15

Társadalmi mobilitás, fekete maszkulinitás és a kettős negatívítás a
Nem vagyok Sidney Poitier

Coda A hazatérés a szatírából 191

Jegyzetek 197

Idézett művek 215

Race, Cultural Difference and Percival Everett's Post-Millennial Novels of Racial Satire

Milyen a faji valóság az Amerikai Egyesült Államokban a 21. századbanst? Hogyan tudunk elszámolni ezzel az önkényes, mégis valóságos fogalommal, és esetleg túllépni rajta? És ha a rasszizmuson túl nincs jelentése, akkor végül is milyen mértékben állandósítják a fajjal való elszámolás jelenlegi eszközeink potenciálisan azokat a kulturális és társadalmi struktúrákat, amelyek a rasszizmus rendszerszintű fennmaradását alátámasztják? Az identitás, az egyenlőség és a demokrácia ezen aggályai látványosan előtérbe kerültek a közvélemény előtt egy olyan pillanatban, amely a faji alapú transzcendencia pillanatának tűnt: az első afrikai származású amerikai elnök megválasztásával.

2008. november 5-én Barack Obamát egy olyan ország megtestesült progresszív ígéretéként hirdették, amely saját demokratikus eszméit otthon és külföldön egyaránt kompromittálja. Gazdasági, politikai és társadalmi méretű válság közepette (ami az akkori döntő kulcsszavakból is kitűnik: Lehman Brothers, Abu Ghuraib és Katrina), a "Yes We Can", Obama kampányának szlogenje a képmutatás e jelképeivel szembeni heves ellenérvként hangzott el. Igen, Amerika megválaszthatja első afrikai származású elnökét; és igen, egy afroamerikai, aki elfoglalja a nemzet legmagasabb hivatalát, az egyenlőség páratlan állapotát jelzi. Obama csillagászati felemelkedése végül is látványos társadalmi felemelkedést mutatott. Ezt az eufóriát tükrözte egy Gallup-felmérés, amelyet nem sokkal a 2008-as választások után végeztek. E kérdőív szerint az amerikaiak több mint kétharmada úgy értékelte Obama győzelmét, mint az afroamerikaiak számára az elmúlt 100 év legfontosabb vagy a két-három legmeghatározóbb előrelépése közül a legfontosabbat. A megkérdezettek csaknem hetven százaléka egyetértett azzal, hogy "előbb-utóbb" sikerül megoldást találni a feketék és fehérek közötti faji megosztottságra.¹ Obama megválasztása kínálta a történelmi pillanatot, amely sűrítette azt az elképzelést, hogy a fokozatos fejlődés révén az USA (közel) eljutott egy olyan fajmentes szakaszba, amelyben (korlátlan) lehetőség *minden* állampolgár számára biztosított, még "egy olyan ember számára is, akinek az apját kevesebb mint 60 évvel ezelőtt talán még nem szolgálták volna ki egy helyi étteremben", ahogy Obama fogalmazott a Capitol Hillen tartott "beiktatási beszédében". Ez a feltételezett "posztrasszista" fordulat a faji kérdés radikális újragondolására ösztönzött, amely a nemzet politikai és kulturális szektorait is áthatotta.

Rasszizmus faj nélkül: A politikai viták a feltételezett "poszt-rasszista" fordulatról

Egy valóságos "poszt-faji" hype-ban a tévéműsorok, újságok, magazinok, rádióműsorok és blogok mind tőkét kovácsoltak abból az országos figyelemből, amelyet a faj és így a "poszt-faji" kapott. Így a sürgető kérdés, amelyet az NPR 2009-ben tett fel a hallgatóinak ("Élünk-e posztrasszista Amerikában?" február 11.), a különböző politikai táborok válaszainak széles skálájához vezetett. A viták liberális és konzervatív oldalán megfogalmazott optimista kilátások éles ellentétben állnak a számos kritikus beszámolóval.² "Ígélet", "dilemma", "mítosz", "illúzió", "fantázia", sőt "bénultság" - az újságírói és tudományos szektor számos publikációjában (véleménycikkek, politikai/választási elemzések, szociológiai és pedagógiai tanulmányok) a "faji megkülönböztetés utáni" kifejezés szarkasztikus rövidítésként szerepel, amelyhez e leírások valamelyike társul.³ A szarkazmusnak ez a konnotációja egyre inkább uralta a kifejezés használatát, ahogy a kezdeti Obama-eufóriát tompította a jelenből és a "posztrasszista" Amerika kilátásaival kapcsolatos növekvő kiábrándultság. E felfogás legmarkánsabb cáfolata végül magától a (volt) elnöktől származott: "[A]z akármilyen jó szándékú is volt" - jelentette ki Obama a búcsúbeszédében -, "soha nem volt reális", mivel "a faji hovatartozás továbbra is erőteljes és gyakran megosztó erő a társadalmunkban".⁴

A faj hegemon erejének számbavétele az állítólagos "poszt-rasszista" fordulat után azt jelenti, hogy meg kell próbálni "értelmet adni egy olyan nemzetnek, amelyet a faji uralom és a faji haladás tolóereje hevesen hánytorgat, amelyet faji ellentmondások és paradoxonok sújtanak" - állítja Matthew Desmond és Mustafa Emirbayer (*The Racial Order*, 5). A formális egyenlőség és a strukturális egyenlőtlenség nyugtalanító egyidejűsége, amely az elnyomás múltbeli és jelenlegi formái közötti történelmi kapcsolaton alapul, amelyet Michelle Alexander rajzolt meg (*The New Jim Crow*), az identitás különböző tengelyei mentén fut, a faji hovatartozástól kezdve az osztályon át a nemekig.⁵ A városi gettósodás és a tömeges bebörtönzés egyaránt profitál az úgynevezett "iskolából a börtönbe vezető út" (school-to-prison- pipeline) "nyugtalanító nemzeti tendenciájából" az oktatási rendszerben (ACLU), amely a jelek szerint nagyon is "elkülönült és egyenlőtlen" maradt (Cook).⁶ A középiskolai lemorzsolódók fokozatosan csökkenő aránya (IES) ellentétben áll azzal a ténnyel, hogy az afroamerikai felnőtteknek (25 éves korban) mindössze 19 százaléka szerez alapfokú diplomát (2013-ban, NCES). A szakmai szektorban a feketék munkanélküliségi rátája kétharmad és az országos átlag majdnem kétszerese között ingadozik (8,4% vs. 4,9%; Bureau of Labor Statistics). Az amerikai vállalatok vezetői szintjén az "üvegplafon" továbbra is nagyon is érintetlen (EEOC), csakúgy, mint a fekete és a fehér családok átlagos jövedelme közötti aszimmetria (kétharmad).⁷ A faji hovatartozás ezen *anyagi* realitásai kölcsönhatásban vannak *szimbolikus* erejével. A testi tulajdonságokat (mint például a bőrszín, a csontszerkezet, az idióma, a fizikai

- Bevezetés -

és intellektuális képességek) az identitás egyetemes vonásaiként esszencializálja.⁸ Az emberi különbségek azonosítására és osztályozására operacionalizált kategória mitikus erejének tagadása nem jelenti azt, hogy

"tagadni, hogy valós anyagi hatásai vannak a világban; és azt sem, hogy a "faj" szónak el kellene tűnnie a kritikai szókincsünkéből" - hangsúlyozza Diane Fuss. Sokkal inkább "[m]ink kell közelebről megvizsgálni a faji szubjektumok termelését, azt, hogy milyen erők szervezik, igazgatják és termelik a faji identitásokat" (*Essentially Speaking*, 91-92).

Ez sehol sem volt nyilvánvalóbb, mint Obama, mint a nemzet első *fekete* politikai vezetőjének fogadtatásában. Obama messze nem úgy lépett a politikai színpadra, hogy a feketék kritikátlanul üdvözölték, a fehérek pedig kategorikusan elutasították, hanem úgy, mint a szimbolikus faji megosztottság *mindkét oldalán* élő, virulens faji előítéletek erőteljes kivetítője. Az afroamerikaiak stagnáló támogatottsága a megválasztása előtt, ami vitathatatlanul arról tanúskodott, hogy a feketék körében széles körben elterjedt félelem, hogy az első afroamerikai elnökség reménytelen eset, ellentétben állt a liberális média értékelésével, amely szerint Obama állítólag képes túllépni a faji sztereotípiákon. Obama először a fekete nemzeti egyenlőség és a globális láthatóság ikonjaként tűnt fel, és 2009-ben kapta meg a Nobel-békedíjat, mint kilátásba helyezett kitüntetést olyan sokat várt (és részben megvalósított) eredményeiért, mint a nukleáris leszerelés, az iraki háború kivonása, a guantánamói fogolytábor bezárása, a kisebbségi jogok előmozdítása és az egészségügyi rendszer reformja. A faji kérdésekkel kapcsolatos hallgatása és viszonylagos tétlensége, különösen első hivatali évében, hamarosan széles körű kritikát váltott ki. Obama mind gondosan megrendezett nyilvános viselkedésében⁹, mind pedig a politikai döntéshozatalban a politikai egységesítést támogatta, amely gyakran háttérbe szorította a faji sajátosságok potenciálisan polarizáló jellegzetességeit, hogy ellensúlyozza a fehérek faji előítéletektől való félelmeit. Mégis, a "fehérek iránti gyűlölet" táplálásának és a "fehérnek tettetés" vádjá között vergődött.¹⁰

Ez a vizsgálat a "post-race" fogalmát a legújabb és végül is elégtelen kísérlet kulcsszavaként közelíti meg, amely a polgárjogok utáni, a fajról, az identitásról és az in/egyenlőségről szóló viták újragondolására és a 21. századba való átültetésére irányulst. Mint ilyen, a fogalom a "színvak" rasszizmus csúcspontját jelöli.

A polgárjogi mozgalom és az 1970-es és 1980-as években a társadalmi igazságosságért tett folyamatos erőfeszítések nyomán az 1980-as évek neokonzervativizmusa a kisebbségekkel szembeni növekvő ellenséges társadalmi-politikai légkör kialakulását segítette elő. A pozitív diszkriminációs politikáktól való széles körű visszavonulástól és a romló gazdasági körülményektől szenvedő fekete középosztály a makrotársadalmi és csoporton belüli viták elsődleges tárgyává vált. A faji kérdésekkel kapcsolatos nyilvános vitákban Sikes Feagin szerint az *intézményi* egyenlőtlenségek hangsúlytalanabbá válása egybeesett a "fekete alosztály", a "fordított diszkrimináció" és a "kiváltságos fekete középosztály" új szókincsének

- Bevezetés -

bevezetésével (6). Ez a színvak doktrína, amelynek keretében különböző faji kódolású programokat hajtottak végre (a "drogok elleni háború", a jóléti

reform), hozzájárult a fekete középosztály jólétének és az alsóbb osztályok romlottságának feltételezéséhez. Howard Winant szavaival élve, a "színvakság" doktrínája segítette átalakítani a

a faji egyenlőség régi receptjei, amelyek egy "színvak" társadalom létrehozását foglalták magukban, [...] a faji egyenlőtlenség fenntartásának formuláivá váltak. A fehér faji kiváltságok felszámolására irányuló régi programokat most azzal vádolják, hogy nem fehér faji kiváltságokat hoznak létre. A jóléti állapot, amelyet egykor a szegénység és a társadalmi igazságtalanság leküzdésének eszközének tekintettek, most éppen e bajok szításával vádolják. ("Faji dualizmus", 88.)

A "poszt-rassz" is a már keringő faji gondolat sűrítményét képezi. Az *első* fekete elnökséget például 1963-ban az akkori főügyész, Robert F. Kennedy híres jóslata volt. Az az elképzelés, hogy egy *fekete* elnök a faj végét jelenti, számos, az afroamerikaiakkal kapcsolatos faji közhelyre rezonál. A közhely szerint az amerikai rasszizmus elsősorban a feketék elleni rasszizmust jelenti. A feketékről azt gondolják, hogy előrébb járnak abban, amit reduktilvan "elnyomási versenynek" neveznek, tekintettel arra, hogy akaratlanul "bevándoroltak" az USA-ba a tömeges deportálás és a rabszolga-kereskedelemben való gazdasági kizsákmányolás útján. Másodsor, a feketék az *egyetlen* "kötőjeles" kisebbség, amelyet egy olyan pluralista címke alá sorolnak, amely nem egy *országot*, hanem egy származási *kontinentst* jelöl: "afroamerikai". A "post-race" kifejezés viszont először a hetvenes évek elején bukkant fel James T. Wooten cikkében, aki egy "poszt-rasszista Dél" mellett szállt síkra, amelynek gazdasági prosperitását nem akadályozzák faji megfontolások (*New York Times* 1971), és azóta beépült a faji szókincsbe, mint "olyan időszakot vagy társadalmat jelöl vagy arra vonatkozik, amelyben a faji előítélet és megkülönböztetés már nem létezik" (*OED*). Mint ilyen, összhangban áll a "színtévesztés" doktrínájával.

E doktrína csavaros logikája szerint, amely a polgárjogi koalíció hanyatlása óta uralja a nemzeti politikaalkotást és a közbeszédet, a faji hovatartozást éppen a különbözőség mindenütt jelenlevő volta miatt kell elhanyagolni. Más szóval, az ember nem "lát" színt vagy fajt, csak különböző embereket lát. A faj mint a jogi, politikai és társadalmi gyakorlat kategóriájának felszámolását hirdetve, hogy állítólagosan biztosítsa a *valódi* egyenlőséget, amelyet úgy fogalmaztak meg, mint bármely társadalmi közösséggel szembeni elfogultság hiányát, a színtévesztés fogalma "olyan kulturális struktúrát képvisel [...], amely magában foglalja a (fehér kiváltságok) szociodíszleteit, valamint a mitológiákat vagy narratívákat (például azokat, amelyek szerint a fehérek legyőzik a rasszizmust, a latinok sikeres pozícióba emelik magukat, vagy a feketék diadalmasan beépülnek egy fajsemleges társadalomba" (*The Racial Order*, 105). Mivel a "rassz utáni" kifejezés ennyire nyíltan pontatlan a denotatív ígérletét - a faj végét - illetően, éppen e kulturális struktúra megszilárdulását jelzi, azt a

- Bevezetés -

kiváltságot, hogy a faji diskurzus kategóriáit megvalósítsa és naturalizálja. Ez a kiváltság,

amelyet az Eduardo Bonilla-Silva által "színvak rasszizmusnak" nevezett "új faji ideológia" táplál és fejez ki, úgy tűnik, az a kifejezetten *fehér* kiváltság, hogy "a kisebbségek mai helyzetét a piaci dinamika, a természetben előforduló jelenségek és a feketék feltételezett kulturális korlátainak termékeként racionalizálja" (*Racism Without Racists*, 2).

A fajnak ez a "poszterizálása" a faji elnyomástól (rabszolgaság és szegregáció) az integráción (deszegráció) át a faj felszámolásáig tartó társadalmi progresszív teleológiát feltételez. Így felfogva a faj transzcendenciája mérföldkőnek tűnik a "sokból egy" ("E Pluribus Unum") épülő nemzet pluralista ígéretének beteljesülésében. A fogalmat ilyen konnotációkkal feltöltve a faji kérdésekkel kapcsolatos episztemikus versenyben használták ki. A fehér (liberális és konzervatív) spektrumból származó kommentárok azt sugallják, hogy az első fekete amerikai elnök megválasztása azt bizonyítja, hogy a faji vita végre lezárulhat. Így elhallgattak a *rendszerszintű* rasszizmus égető problémái, valamint a rabszolgaságért járó jóvátétel elhúzódó kérdése. Ezekben a "posztrasszista" vitákban és máshol is az a szembetűnő, hogy a jogfosztás központi tényét rendszerszinten elfedik: azt, hogy az áldozatok többsége számára szinte lehetetlen kitörni a szegénység és a büntetés ördögi köréből. A rasszizmus rendszerszintű dinamikáját, amely itt működik, félreismertetik, mint az egyéni képtelenséget a társadalmi életbe való (vissza)integrálódásra, miközben gyakran megtagadják a választójogot vagy a sikeres állaspályázatok lehetőségét. Ezeket a problémákat így a faji patológia tüneteiként naturalizálják. Mint diszkurzív elhallgató, a "post-race" nem teszi lehetővé a "post"-ba beírt két ellentétes olvasat közül mindkettőt, nevezetesen a *post-race-t* (mint a "faj" meghaladását) és a *post-"race"-t* (mint a "faj" meghirdetését és újragondolását). A kifejezés aktuális hatásának számbavételére tett kísérlet során elengedhetetlenül fontos különbséget tenni a kifejezés denotatív és konnotatív dimenziója között. Nominális jelentése - a *faj* vége - eltér implicit ígéretétől, nevezetesen a *rasszizmus* végétől. Erre a döntő különbségre többek között Ta-Nehisi Coates mutatott rá. "Amerika küzdelme" - állítja a fekete újságíró és kultúrkritikus - "nem az, hogy poszt-rasszista, hanem poszt-rasszista legyen" (2014). A "poszt-rassz" ebben a tekintetben úgy jelenik meg, mint a rassz azon hatalmának részletezése, amely a faj és a rasszizmus, pontosabban a rasszizálásnak alávetett társadalmi szereplők és a faji semlegesség kiváltságos szféráiban élők közötti hallgatólagos szakítás bebetonozását szolgálja. Coates hangsúlyozza, hogy a "rassz utáni" kifejezés arra szolgál, hogy elrejtse "egyfajta félelmet, nem attól, hogy "beszélgetést folytassunk a fajról", hanem attól, hogy feltegyük a helyes kérdéseket a rasszizmusról", például a gazdasági egyenlőtlenségről. Mára a "post-race" politikai beszélgetés lezárult. A feketék elleni rendőrségi lövöldözések elleni ferguson-i tüntetések nyomán kihívás előtt állunk, hogy tárgyaljunk a politikai cselekvés szükségességéről szóló kritikai belátás és a közvélemény tudatosságának egyre magasabb

- Bevezetés -

színvonaláról - legyen szó akár a #blacklivesmatter mozgalomról, akár,

általánosabban, a Trump-kormányzat elleni civil tiltakozás - a strukturális aszimmetriákkal és a megszokott antinómiákkal, amelyek a fehér nacionalizmus, a rasszizmus, a nőgyűlölet és az idegengyűlölet kortárs visszahatásának alapját képezik. Miután a "poszt-rassz" az egyik "legdurvább" és "legdurvább" példája volt annak, amit Toni Morrison tájékozatlan, de szükséges kortárs faji diskurzusként definiál (*Playing in the Dark*, 8), végül is a "poszt-rassz" újraélesztette és kiegészítette a faj *kulturális* figurációiról szóló, máig tartó vitákat.

Központi céljuk az volt, hogy újragondolják a faj mint a kulturális identitás kategóriájának szerepét, amely a színes bőrűek által osztott tapasztalatok és szokások történelmileg meghatározott halmazát határozza meg. Ezt a koncepciót hangsúlyozták a "poszt-rassz" kritikusai, és különösen az afroamerikaiak, akik óva intettek attól, hogy feladják közös közösség- és örökségérzetüket (vö. Michael Eric Dyson "Race, Post Race", Matt Bai "Is Obama the End of Black Politics?"). A multikulturális szórakoztatóipar korszakában ezek a viták e korszak központi jellemzőjével küzdenek: a tömegesen forgalmazott másság és a faj politikai semlegesítésének nyugtalanító egyidejűségével. A feketeség e hegemon modelljeit olyan kormányzati tanulmányok hozták létre és terjesztették, mint a Moynihan-jelentés. Daniel Patrick Moynihan hírhedt tanulmánya nagy hatással volt a feketék (családi) életéről alkotott különféle tévképzetek beültetésére az amerikai közvélemény képzeletvilágába ("The Negro Family: The Case for National Action"), úttörő szerepet játszott a fekete gyermek- és serdülőkorral kapcsolatos társadalmi problémák szociológiai összekapcsolásában az afroamerikai anyasággal (vö. *The Moynihan Report and the Politics of Controversy*). A politikák (mint például a kisebbségek jogi és büntetőjogi célba vétele), a nyilvános perek (lásd Rodney King és O.J. Simpson), a híradások (lásd a ferguson-i faji "zavargások" mediális keretezését) vagy a sport, a komédia és a művészetek szórakoztató formái alakítják azt, ahogyan a feketeséget ma egy zenei hangzáshoz (hip hop) és beszédstílushoz (a fekete köznyelv), egy ruházatkodási formához (pl. pl. a kapucnis pulóver), az atlétika (pl. kosárlabda), a komédia (pl. Dave Chappelle) és az írás (gondoljunk csak a Sapphire és kortársai által írt "városi fikciókra"), de a *patologikusan* feketeként naturalizált társadalmi betegségekkel is. A kereskedelmi hiperlátványosság és a társadalmi-politikai marginalitás között vergődve, Amerikában feketének lenni gyakran azt jelenti, hogy vagy kulturális időtöltésnek, vagy társadalmi problémának tekintik az embert.

E vizsgálat középpontjában egy amerikai szerző áll, aki nemcsak a fekete identitásról és a fekete szerzőségről alkotott előítéleteket kérdőjelezi meg, hanem a faji kérdéseket vizsgáló és kritizáló bevett eszközöket is: Percival Everett. Az 1957-ben született, Los Angelesben élő fekete író fanyarul komikus faji szatírákat írt, amelyek elméleti kihívást jelentenek és társadalmi szempontból is éleslátóak. Ezredforduló utáni faji szatíra-regényeiben a faj

- Bevezetés -

kulturális központi szerepén való túllépés és a faj társadalmi súlyának számonkérése közötti ambivalenciát állítja esztétikai középpontba.

napirend. A jelenlegi viták nagy részét megelőzve és megfogalmazva Everett projektje az Obama beiktatása után egy évvel közzétett, eddig legfrissebb példánnyal tetőzött.

Diversify Et Impera: Identitáspolitika és a "poszt" kultusza(i)

Sok tudós és kritikus feltette a kérdést, hogy hogyan tudunk eligazodni a faji kérdésekkel kapcsolatos változó szociokulturális tájképben a polgárjogi paradigma utáni időszakban? Hogyan befolyásolják ezek a változások a színesbőrűek életét és tapasztalatait az Egyesült Államokban, és hogyan járulhatnak hozzá a kisebbségi művészek művei, reagálva és megelőlegezve ezeket a változásokat, a faj természetének és működésének megértéséhez a "szintévesztés" korában? Obama elnökjelöltségét követően Charles R. Johnson fekete professzor és regényíró több tudóshoz csatlakozva hangsúlyozta, hogy a fekete identitás, közösség és kulturális homogenitás formulaszerű fogalmai nem elégségesek. Ezek a közhelyek, állítja Johnson, a mai kisebbségi tapasztalatokra jellemző ellentmondások közül sokat kilöknek a keretkből ("The End of the Black American Narrative"). Ez a mindent átható "'poszt-ethosz'", amelyet Kwame Anthony Appiah szemléletesen az árucikké vált etnikai kultúra kapitalista kontextusában tárgyalt, inspirálta a "posztsoulos", "poszt-fekete" (és "poszt-rassz") beszámolókat, hogy *túllépjenek* a faji különbség hagyományos koncepcióin, és szabaddá tegyék a teret ezeknek az ellentmondásoknak.¹¹ A humor és a szatíra episztemológiai módozatai, amelyeket a kétértelműség és az ambivalencia határoz meg, - sokatmondó módon - kiemelkedő módon egészítik ki a jelenlegi művészeti kísérleteket, hogy "hivatkozzanak a kialakult faji diskurzus "ideológiai és narratológiai örökségére", arra rífoljanak, átkonfigurálják vagy akár el is utasítsák" (Román, 17).

Percival Everett szatirikus debütálása az ezredfordulón a multikulturális beolvadás, a kánoni konszolidáció és az esztétikai pluralizáció időszakába esik. A színes bőrű amerikai írók egyre öntudatosabb "beszélgetéseket folytatnak mind a kulturális előzményekkel, mind a fogyasztás és értelmezés kontextusaival", valamint a társadalmi integrációval (18).¹²

Az etnikai identitás társadalmilag szentesített taxonómiáit átvéve a multikulturalizmus az 1990-es évek végén érte el fénykorát, amikor - mint Werner Sollors hangsúlyozza - "az irodalom- és kultúrakutatásban eddig nem tapasztalt központi szerephez jutott, [miközben] a kisebbségi csoportok esztétikai kifejeződései globális körforgásba kerültek" (151). A multikulturalizmus általánosságban az amerikai kulturális és tudományos tájkép diverzifikálódását határozza meg, amikor a kisebbségi művészet (és az azt vizsgáló elméletek) a nemzet tantervi kánonjának és kulturális korpuszának intézményes részévé váltak. A polgári kohézió és a szociokulturális hovatartozás fogalmaként a kifejezés

a konzervatív, liberális, baloldali esszencialista és radikális baloldali kontextusban különböző konnotációjú alkalmazások sokaságát foglalja magába, mivel "nemzetközileg elfogadták, és különbözőképpen használják a faji, etnikai és kulturális sokszínűséggel jellemezhető kortárs társadalmak és közösségek leírásaként; a sokszínűséget elismerő hivatalos nemzeti és intézményi politikaként; egységesítő nemzeti fogalomként; a nemzeti identitás fő jelzőjeként és az állampolgárság irányelveként; az identitáspolitika különböző formáinak kollektív leírásaként; valamint a társadalom és a közösségek társadalmi és kulturális sokszínűségének kezelésére vonatkozó politikai álláspontként". (*Encyclopedia of Race and Racism*, 321). Az 1990-es évek úgynevezett kánon- vagy kultúrharcaiban az amerikai akadémián a kisebbségi tudósok a nyelv és a történelem bevett felfogását és vizsgálati módjait bírálva támadták meg a "magas" irodalom nyugati korpuszát és az esztétikai művészet és érték velejáró fogalmait. Ezek az állampolgári elismerésért qua kulturális reprezentációért folytatott küzdelmek korrelálnak a feketeségnek mint a másság jelzőjének radikálisan megnövekedett kereskedelmi forgalmával a zene, a sport, a komédia és az irodalom szórakoztató színterein. Az esztétikai érték és a kulturális hitelesség fogalmai ezért a nyilvános és tudományos vitákban erősen vitatott kérdéssé váltak.

Az amerikai társadalomnak mint "a kultúrák konténerének" (Hollinger, 79), azaz mint a faji, etnikai és nemzeti hovatartozás szerinti különálló közösségek kulturális konglomerátumának az elképzelése Horace Kallen "kulturális pluralizmus" fogalmára utal.¹³ Kallen, egy zsidó újságíró, akinek asszimilációellenes programja volt, elvetette a progresszív korszak "olvasztótégely" doktrínáját (vö. Israel Zwingwill azonos című darabját), amely szerint a kisebbségek beolvadnak az angolszász főáramba. Kallen azonban "a megkülönböztető bevándorlócsoportok által Amerikába hozott különböző kultúrák *autonómiájának* és *fennmaradásának*" (Hollinger, 94; kiemelés tőlem) hangsúlyozását "kizárólag európai vonatkozásúnak" (100) tartotta. A "sokszínűség" faji dogmája szerint viszont minden kisebbség a nemzet tágabb szociokulturális egészének egy értékes aspektusát képviseli. A társadalmi szerveződés és képviselet valóban újszerű vezérelve helyett a multikulturalizmus mag-ideálja,¹⁴ polemikusan szólva, úgy tűnik, hogy a "külön, de egyenlő" szegregációs doktrínáját valósította meg teljes mértékben. A magán- és szakmai életben különböző, de ugyanolyan szabad és hiteles identitások sokasága között szabadon és "autentikusan" élni és kifejezni magunkat, amelyek azonos lehetőségekre jogosultak a magánéletben és a szakmai életben, úgy tűnik, hogy "hűnek kell lennünk ahhoz, aki már vagyunk, vagy aki lennénk, ha nem lennének torzító hatások" - állítja Kwame Anthony Appiah (*Az identitás etikája*, 17). A vagy-vagy-kompromisszum tehát az identitás önválasztásának álcázása.

Az identitás általánosságban azt a szubjektív látásmódot írja le, amely a társadalom által biztosított ismeretelméleti, tapasztalati, performatív és kifejezési lehetőségeken alapul. Appiah az identitás és az azonosulás dialektikáját, a címkék "emberekre való alkalmazását, a címkének megfelelő emberekről alkotott elképzelések társadalmi és pszichológiai hatásait" írja le az "azonosulás, az a folyamat, amelyen keresztül az egyének kialakítják [identitás] projektjeiket" alakítják, a címkék nyilvános hozzáférhetőségén (és általában sztereotípiák által informált konszenzuális alkalmazhatóságukon), egyéni internalizálásukon (egy kollektív identitás tagjaként való azonosulásban) és az ebből eredő viselkedési mintákon alapulva, amit Appiah "treatment-as"-nak nevez (66-69). Ez a treatment-as az önválasztás problematikájához vezet, amikor is

egy bizonyos identitáshoz való hozzárendelés kritériumai között olyan dolgok is szerepelnek, amelyek felett nincs befolyásod - mint a nem, a faj és a szexuális irányultság esetében -, akkor az, hogy azonosul-e ezzel az identitással [...] nem csak rajtad múlik. [...]miközben] valaki, aki fekete identitással rendelkezik, és afroamerikai identitásával azonosul, többet tesz annál, mint hogy egyszerűen elismeri afroamerikai származását, mégis igaz, hogy egy olyan tényre reagál (a [...] származásról), amely független a döntéseitől, egy olyan tényre, amely úgy mond az énjén kívülről érkezik". (Az *identitás etikája*, 70.)

Appiah szerint a kölcsönös polgári felelősségvállalás és az egyenlő befogadás liberális eszméi az emberi élet radikális diverzifikációját segítik elő: "Mivel olyan sok felfedezésre érdemes emberi lehetőség van, nem várjuk el és nem is kívánjuk, hogy minden ember vagy társadalom egyetlen életmódhoz konvergáljon" (*Cosmopolitanism*, xv). Azáltal, hogy az identitást az *önmeghatározás* mindent meghatározó elveként hirdeti, úgy tűnik, hogy *maga a* sokféleség akadályozza a társadalmilag befogadó és politikailag hatékony *kollektív* cselekvést és a közösségek közötti szolidaritást. A "*kultúrán belüli* problémaként" megfogalmazott sokféleség a kulturális tisztaságot és függetlenséget támogatja, amely "feltételezi [az adott csoport] tagjainak rögzített és állandó azonosulását" (Breinig és Lösch, 31). Végző soron "a sokféleség iránti elkötelezettség", ahogy Walter Benn Michaels állítja, "a legjobb esetben [legfeljebb] elvonhatja a figyelmet" nemcsak a gazdasági egyenlőtlenségekről (16), hanem a (felső)oktatásban és - ami e munka szempontjából a legfontosabb - az esztétikai értékelésben tapasztalható strukturális aszimmetriákról is.

A multikulturalista taxonómiába beírt problematikus feltételezések az "etnicitás" növekvő jelentőségében is megmutatkoznak. Ez a fogalom a faj helyébe lépett, mint a különbség politikailag korrektebb kategóriája, amely a testi jellemzőket viselkedési és kulturális vonásokhoz köti (vö. Markus és Moya, 22-23). Különösen a liberális diskurzusokban "kibúvó" kifejezésként szolgál olyan kérdések és feszültségek kezelésében, amelyek valójában a faj társadalmi területéhez tartoznak. Desmond és Emirbayer az etnikai

hovatartozást az egymással összefüggő

fogalmak faj és nemzetiség. Az etnikai hovatartozás, amelyet széles körben a csoporthoz tartozás közös kultúrán és származáson alapuló közös érzésének fogalmazzák meg, a "fajilag más" kategóriával összeegyeztethetetlen nem fehér bőrűek (különösen a 20. század elején bevándorolt dél- és kelet-európaiak) számára egy befogadóbb rubrikaként jelent meg. "Az etnikai kategorizálás és konfliktus "mint olyan" - állítja Desmond és Emirbayer - mindig és mindenütt létezett. Mégis a nyugati gyarmati uralom kiterjesztése kellett ahhoz, hogy kialakuljon a ma fehérségközpontú faji uralomként ismert rendszer (a színesbőrűekkel binárisan)" (*The Racial Order*, 58). A faji hovatartozással ellentétben az etnicitás sokkal pozitívabb konnotációval bír. Az a tény azonban, hogy az etnikai önérvényesítés nagyrészt a nem fekete emberek kiváltsága marad, tanúsítja annak az amerikai osztályozási és uralmi rendszerben való érintettségét. Eric Sundquist azt állítja, hogy más differenciális megnevezésekkel ellentétben a "fekete és afroamerikai" nem vált "etnicizálttá". A tudós inkább azt állítja, hogy "a feketék *fajik* maradnak, [...] mert a szín, akár a hozzá kapcsolódó közösségi vonások, akár a neki tulajdonított csoporttagság, még mindig minden mást felülmúl" (14-15).

"Őszinte, természetes ellentét hiányában" David A. Hollinger azt állítja, hogy a sokszínűség óriási sikere elősegítette az összeütközést az egységes amerikai identitás pluralista igényei (amelyek az euro-amerikai kulturális és politikai elsőbbségre épülnek) és az általa "a sokszínűség diverzifikációjának" nevezett törekvések között (80; 102). Ezzel a korlátozó partikularizmussal szemben a multikulturalizmust a "posztetnicitásnak" kellene felváltania, mivel ez "a sokféleségnek egy sokkal változatosabb alapot vetít előre, mint amelyet az etnocentrizmusok sokfélesége nyújthat" (107). Emory Elliott, aki óva int az egyre sokszínűbbé váló másság művészetre gyakorolt káros hatásaitól, híres módon a "kultúrharc" vitáinak befejezésére szólított fel (*Aesthetics in the Multicultural Age*). A kultúrpolitikával szemben a művészetcsinálás "megosztó" nézetei helyett Elliott az esztétika újragondolása mellett érvel, hangsúlyozva, hogy "[a] kérdés tehát nem az, hogy megszabadulhatunk-e a szépség és a művészet iránti vágyat kezelő diszciplínáktól; sokkal inkább az kell, hogy legyen, hogyan határozzuk meg újra a "művészet" paramétereit, és hogyan fogalmazzunk meg új kérdéseket a kulturális kifejezés olyan módon történő értékelésére, amely mindenki számára tisztességes és igazságos" (9). Az afroamerikai kultúra területén a kulturális kritika ilyen új és átfogó terminológiájával való hozzájárulásra a legjelentősebb kísérleteket a kultúraelmélet "poszt-soul" és "poszt-fekete" ágának képviselői tették.

A "post-Soul" kifejezést Nelson George alkotta meg a fekete kultúráról szóló értekezésében, amely az 1970-es évek "Soul" korszakának végét követte, amikor a fekete társadalmi és kulturális identitás következetes reprezentációi uralkodtak (*Buppies, B-Boys, Baps, and Bohos:*

- Bevezetés -

Notes on Post- Soul Black Culture, 1992; vö: The Contradictory, Triumphant, and Tragic

1980-as évek az afroamerikaiak által megtapasztaltak szerint (korábban Fekete és azelőtt Négerek néven ismert)). Thelma Golden a "poszt-fekete" művészetéhez írt kurátori bevezetőjében (2001) úttörőnek nevezte ezt a kifejezést, mint "tisztázó terminust, amelynek ideológiai és kronológiai dimenziói és visszahatásai voltak. Olyan művészek jellemezték, akik hajthatatlanul ragaszkodtak ahhoz, hogy ne nevezzék őket "fekete" művészeknek, noha munkásságuk átítatódott, sőt mélyen benne volt a feketeség összetett fogalmainak újradefiniálásában" ("Bevezetés", *Freestyle*, 14). Golden és tudóstársai törekvése a feketeség és a lélekállapot "posztmodernizálására" - vegyük észre a nagybetűket e címkék monolitikus implikációjának jeleként - a történelem és a periodicitás posztmodern felfogásához kapcsolódik, különös tekintettel a hagyomány problémájára és a jelenlegi művészek adósságára és az attól való eltávolodására, valamint az egyenlőtlenség korábbi feltételeinek *posztkoloniális* felfogására, amelyek továbbra is *strukturális* aszimmetriákban alakítják a társadalmi életet.¹⁵

Mark Anthony Neal a "post-Soul" iskola kiemelkedő teoretikusa. A "post-Soul" elmélete egy olyan generációs váltást támogat, amely egybeesik a deszegregáció és a városi deindusztrializáció társadalmi-politikai átmenetével, valamint a fajközpontú politikától (affirmative action) való visszavonulással a tömegkommercializált kisebbségi kultúra korszakába. A szegregációtól és annak társadalmi korlátaitól mentesen, Neal 1964 és 1984 között született "lélek-babái" komplex szubjektivitásokat képviselnek, amelyek a monolitikus modellektől a "feketeség metanarratíváihoz" (3) vezető radikális változásba ágyazódnak. Paul C. Taylor tehát a "post-soul"-t olyan átfogó *állapotként* határozza meg, amelyre a művészek különösen, de nem kizárólagosan ráhangolódnak (627). A terminológiai nyitottság hasonló szintjére törekedve Bertram D. Ashe a "post-soul esztétikát" olyan vonások és technikák "mátrixaként" tételezi, amelyeket a művészek e kulturális állapot reprezentálásában megosztanak ("Stomping the Blues No More?" 613). Az erre a váltásra adott művészi válasz elveinek kidolgozásában Neal és tudományos kortársai Trey Ellis lelkes ünneplésére támaszkodtak, aki a popkultúra keveredésének és a költői öntudat új szellemét ünnepli, amelyet az "Új fekete esztétika" című művében propagál. A "kulturális mulatt", a fiatalabb generációs fekete művész archetípusa, aki jól ismeri és sokoldalúan használja a különböző hagyományokat és kódokat, Ellis legjelentősebb és legvitatottabb koncepciója. Ez a koncepció továbbra is jelentős, mert meghatározta a fekete művészet nyitottabb, azaz nem esszencialista látásmódjának elméletalkotására irányuló későbbi kísérletek napirendjét, és problematikus, mert a hibriditás fogalmát a fekete test fizikai tartományához köti, újra megerősítve egy olyan tapasztalati cselekvőképességet, amely a szubjektum-alakítás hegemon dinamikájával kapcsolatos számos aggasztó kérdést lehangol, ha nem is vet el. A kortárs

- Bevezetés -

művészeti formákra, például a hip-hopra összpontosítva a tudósok azóta csatlakoztak a kulturális örökség és a művészi szabadság ünnepléséhez. Mark Anthony Neal is a mai fekete zenét hangsúlyozza, figyelembe véve az R'n'B-énekes R.

Kelly és kortársai fekete témákkal, hagyományokkal és sztereotípiákkal, mint jellegzetes "válasz a világra, amelyben élnek". Kiemelve "cinkosságukat abban, hogy ezeket a dolgokat olyan formákban "ismertté" teszik, amelyek látszólag aláássák a feketék korábbi generációinak érzékenységét és küzdelmeit, ez egy legitim elköteleződés egy olyan világgal szemben, amely maga is erőteljesebben aláassa ezeket a stratégiákat és küzdelmeket" (2001, 21). Ennek az eltolódásnak az egyik leginkább euforikus vitája volt Touré széles körben befolyásos beavatkozása, a *Who's Afraid of Post-Blackness? What It Means to Be Black Now* (2011) című könyve. A "homogenizáló médiakultúrát" problematizálva a kultúrkritikus a "poszt-feketeséget" az identitás "határtalan" lehetőségeivel teszi egyenlővé. Szemben a "poszt-feketeséggel", amely "egy csődbe ment fogalom, amely a faj naiv megértését tükrözi Amerikában [... a "poszt-fekete"] azt jelenti, hogy olyanok vagyunk, mint Obama: a feketeségben gyökerezünk, de nem korlátoz minket" (12). Ami sokatmondó módon továbbra is fontos aggodalomra ad okot az olyan tudósok számára, mint Bertram Ashe, hogy vajon a "feketeségnek a poszt-black írók általi megzavarása végső soron a feketék szolgálatában történik-e", és ennek folytán, hogy a közösség és a szolidaritás kérdéseivel való foglalkozás nem akadályozza-e valójában a fekete művészet árnyalt és elfogulatlan bemutatását (614). Richard Schur számára viszont a "poszt-feketének" vagy "poszt-soul"-nak címkézett művészek magukba foglalják az ebből a társadalmi-esztétikai feszültségből fakadó ellentmondásokat. "Ha a korábbi generációk, például a Harlemi Reneszánsz művészei az afroamerikai élet méltóságát és erkölcsi értékét igyekeztek megragadni, vagy egyenlőséget követelni, ahogyan a Black Power hívei tették ezt a fehér kulturális és politikai hegemoniát kihívó provokatív vásznaikkal, akkor a jelenlegi generáció az örökölt feketeség metafizikai valóságát (vagy valótlanágát) hangsúlyozza" - érvel Schur ("Post-Soul Aesthetics", 646).

E beszámolók közül sokan nem foglalkoznak kritikusan saját elfogultságukkal. Egyrészt a fekete (popkulturális) elit meritokratikus dicsőítése e könyv egyik alapvető problémájára hívja fel a figyelmet. Az Egyesült Államok fekete lakosságán belüli növekvő társadalmi-gazdasági és szociokulturális megosztottság megnehezíti "a" fekete közösség monolitikus fogalmát. E különbségek ellenére a fekete közéleti személyiségeket, akik általában a politikai, vallási és kulturális elit jól szituált soraiból kerülnek ki, továbbra is a faji közösségük egészének szószólóinak tekintik, még azokat az alsóbb osztálybeli tagokat is, akik messze a feltételezett faji vezetőiknél alacsonyabb társadalmi rétegben helyezkednek el. Másodszor, e "poszt-fekete/lélek" beszámolók közül sokan ambivalens álláspontot képviselnek a fajjal szemben, amelyet egyszerre próbálnak megkérdőjelezni mint a fekete identitás reduktív kritériumát és megtartani annak érdekében, hogy a fekete kulturális gyakorlatot ne "csak" művészetként, hanem kulturálisan különállónak állítsák be. A faj hallgatólagos újrafelvétele ellentétben áll a

- Bevezetés -
"poszt-faj" szatirikus használatával, amelyet Ishmael Reed és Colson Whitehead
védelmezett.¹⁶

A *New York Times* 2009-ben megjelent tanulmányában Whitehead egy év "poszt-rasszista életről" elmélkedik. A fekete regényíró a "popkultúrára [...] reményeink, félelmeink és legkedvesebb álmaink színterére" nagyít rá, arra célozva, hogy a faji hovatartozás felszámolása mindenekelőtt "márkaépítési problémát" jelent, amely egy egész iparág magját fenyegeti. Whitehead szarkasztikusan söpörve a különböző médiaformákat a filmtől az irodalomig (köztük az 1970-es évekbeli *Sanford és fia* című sitcomot és Toni Morrison Pulitzer-díjas klasszikusát, a *Belovedet*), a feketeségről alkotott sztereotip képek kihasználását bírálja. Most, hogy ezek a képek állítólag elszakadtak a faji hovatartozástól, és így megfosztották őket empirikus valóságuktól, Whitehead egy alternatív faji nevezőt javasol: "Emberek, akiknek a teste történetesen több melanint termel, és ez rendben van". A "nyugtalan láb szindrómát", mint a nap trendszerű differenciális állapotát hirdetve Whitehead arra céloz, hogy a faj felszámolása sérti támogatóinak saját érdekeit, mivel az egyetlen terület, ahol ez valóban változást hozna, a kultúra - mivel azt már kitiltották a politikai diskurzusból. A nyugtalan láb szindróma ebben az értelemben orvosi metaforaként is olvasható, amely egy sajátos eufemizmusra utal, amelyet gyakran használnak a fekete művészi (ön)kizsákmányolás leírására, nevezetesen a "csoszogásra", amely nyilvánvalóan a lábak állandó mozgásával jár. Whitehead satirikus esszéje azt sugallja, hogy a rasszizmus valószínűleg azért marad fenn strukturálisan, mert mindenekelőtt kulturális állapot.

Nem újdonság, hogy a faj nemcsak mint mitikus, hanem mint félrevezető fogalom lebontására tesznek kísérletet. George

S. Schuyler satirikus disztópiája, a *Black No More* (1931) a fekete bőrszín gyógy módjáról elmélkedik, amely a (világos)feketeség árnyalatai alapján a faj visszaállítását eredményezi. Azt, hogy a faj üres jelölő, Zora Neale Hurston is állítja, aki szerint a feketeség kizárólag a fehérséggel való negatív viszonyban nyer értelmet ("How it Feels to Be Colored Me" (1928)). A fehérség, állította viszont James Baldwin, nem más, mint "erkölcsi döntés", amely visszatér "a jegy árára", amelyet az amerikai telepesek fizettek azért, hogy fehérré váljanak, "a fekete jelenlét tagadásával és a fekete leigázásának igazolásával" ("On Being White... and other Lies", 1984 167-169). Napjainkban a faji valóság problémája páratlan jelentőséget öltött az etnikai kulturális diskurzusban. Nem meglepő, hogy Percival Everett, a fajjal mint (-n kizárólagos) kulturális kérdéssel való szakításáról ismert író, központi hivatkozási pontként szerepel Saldivar azon kísérletében, hogy Whitehead "poszt-rassz" satirikus kiaknázását az etnikai irodalomkritikára adaptálja (2011, 2013).

A "posztrassz esztétikával" az amerikanisztika tudós "egy új 'képzeletbeli' gondolkodást szintetizál az igazságos társadalom természetéről és a faj szerepéről annak felépítésében" az Egyesült Államok etnikai életének páratlanul sokszínűvé válása közepette ("The Second

- Bevezetés -

Elevation of the Novel", 5). Ennek az esztétikai reflexiónak négy fő szempontja a következők kritikai aktualizálása

posztmodern poétika a műfajok öntudatos keverésében és átdolgozásában a "spekulatív realizmus" módján. Mivel "sem az irodalmi realizmus, sem a modernista elidegenedés, sem a posztmodern játék, sem a mágikus realista csoda nem elégséges *formális* helyettesítője a [faji] igazságosság konkrét *tartalmának*", ezért e kortárs kisebbségi művészek fantázia és történelem keverése az, ami sajátos "transzformatív" hatást vált ki, mivel "a regényes irónia formai feltételeivel próbálják *esztétikailag* megmagyarázni, hogy a XXI. században miért számít még mindig a faj [...] mint az elképzelt viselkedésminták valós hatása" ("Historical Fantasy, Speculative Realism, and Postrace Aesthetics", 594-96).

Könyvem hangvételének kalibrálása érdekében tartózkodtam attól, hogy a könyv középpontjába helyezzem sem a "poszt-lélek", sem a "poszt-fekete", sem a "poszt-fajta" kifejezést.¹⁷ Ez a tanulmány azonban köszönettel tartozik Saldivar tudományának, amennyiben segített abban, hogy Everett az előbbi két címke látens, nemzedékek közötti hatókörén túl a kortárs kisebbségi írásművészet térképére kerüljön. Így kulcsfontosságú, hogy Everett satirikus regényeit ne csak a fekete hagyomány (ellen)részeként, hanem az amerikai faji kérdésekkel kapcsolatos szélesebb körű kultúraközi vita (ellen)részeként is gondoljuk el. Saldivar ezen új faji imagináriumról alkotott felfogását módszertani kiindulópontnak véve ez a tanulmány megkísérli azt nyújtani, amit Saldivar (eddig) nem: annak a "meta-tudatnak" Everett általi sajátos artikulációjának részletes tárgyalását, amely - Saldivar állítása szerint - meghatározza, hogy ez a kortárs kisebbségi író *formálisan* újratárgyalja az etnikai és (poszt-)posztmodern írás bevett modelljeit. Whitehead emlékeztet bennünket arra, hogy a faj továbbra is számít, mert a feketeség és a fehérség szimbolikus választóvonalának *mindkét* oldalán *szükség van rá*. Míg a faj mint társadalmi kategória megszüntetésére irányuló felhívás a rasszizmus megszüntetésének vágyát árulja el, a faj mint kulturális kategória megszüntetésére irányuló felhívás, amelyet Gene Andrew Jarrett a kortárs fekete írásokban jegyzett meg (*Deans and Truants*, 3), gyakran úgy tűnik, elárulja azt, amit Alexander G. Weheliye úgy azonosít, mint a késztetést, hogy "az afroamerikai identitást egy kicsit összetettebbé tegyük anélkül, hogy feladnánk" (idézi Everett interjúja Peter Monaghannal, 79). Everett írásának jellegzetes vonása, hogy kategorikusan megnehezíti az ilyen, a komplexitástól a komplexitás felé fordulás, *különösen*, ha "posztrasszióként" címkézik (vö. Abramovich). "Ha - ahogy Darryl Dickson-Carr véli - Everett valamilyen szempontból "poszt-rasszista", akkor talán az, hogy művei rávilágítanak arra, hogy az amerikaiak milyen gyakran koldulnak a kérdésben a "faj" tekintetében; valóságát inkább feltételezik, mintsem bizonyítják" ("Utószó: From Pilloried to Post-Soul", 271-72). Ami ebben az értelemben emancipációs elmozdulásnak tűnhet a faji kérdésektől, az Everett stratégiai kísérletének tekinthető, amely a faji viták újjáélesztésére és azok vakvágányaira való rávilágításra irányul.

Nem fekete, nem elég fekete és mindkettő: A faji hovatartozás szatirikus vizsgálata Percival Everett regényeiben

Percival Everett a Georgia állambeli Fort Gordonban született 1956-ban, két évvel a polgárjogi mozgalom egyik döntő eseménye után: A Brown vs. Board of Education legfelsőbb bírósági ítélet. A dél-karolinai Columbiában nőtt fel, egy orvoscsalád három gyermekének egyikeként. Miután 1974-ben leérettségizett az AC Flora középiskolában, Everett a Miami Egyetemen szerzett diplomát filozófiából és biokémiából. Az Oregoni Egyetemen töltött kétéves egyetemi tanulmányok után, ahol a Ludwig Wittgenstein és a nyelvfilozófia című disszertációját írta, elvégezte a Brown Egyetem kreatív írói programját (1980-82), és mesterdiplomát szerzett *Suder című* első regényéért, amely a következő évben jelent meg. Első tudományos állásait D. H. Lawrence-ösztöndíjasként az Új-Mexikói Egyetemen és (vendég) angol tanársegédként a Kentucky Egyetemen (1984-ben, illetve 1985-től 1989-ig) a Notre Dame-i Egyetemen (1989-91), a Wyomingi Egyetemen (1991-92), a Kaliforniai Riverside-i Egyetemen (1992-98) és a Dél-Kaliforniai Egyetemen töltötte be. A USC-n 1998-tól 2007-ig az angol nyelv professzoraként dolgozott, 1999-től 2002-ig pedig a tanszékvezetője volt. 2007 óta az angol nyelvtudomány kiváló professzora, 2009 óta pedig az irodalom és kreatív írás doktori programjának vezetője. 1994 óta a *Callaloo* című afroamerikai művészeti folyóirat szépirodalmi szerkesztőjeként dolgozik. Az évek során szépirodalmi zsűritag volt, többek között a PEN/Hemingway Award for First Fiction, a Hurston/Wright Legacy Award és a Rea Award for the Short Story zsűrijében. Számos hazai és nemzetközi elismerése között szerepel a New American Writing Award (a *For Her Dark Skin* és a *Zulus című* írásokért), két Hurston/Wright Legacy Award (az *Erasure* és az *I Am Not Sidney Poitier* című írásokért), valamint az American Academy of Arts and Letters Award for Fiction. 2011-ben beiktatták a Dél-Karolinai Irodalmi Hírességek Csarnokába. Öt évvel később, 2016-ban beválasztották az Amerikai Művészeti és Tudományos Akadémia tagjai közé.

Everett, az amerikai irodalmi élet egyik legtermékenyebb és legsokoldalúbb írója. Évente (legalább) egy könyvet jelentetett meg anélkül, hogy az irodalmi mainstream (legalábbis eleinte) felfigyelt volna rá. Mára munkássága húsz regényt, négy egyenként rövid regény- és versgyűjteményt, egy Chris Abanival közös festmény- és verseskötetet, különböző, még nem gyűjtött novellákat, egy gyermekeknek szóló matekkönyvet, valamint számos kritikai esszét és véleménycikket foglal magába. Harmincöt évvel irodalmi debütálása után a Los Angelesben élő szerző továbbra is szakmája egyik legnépszerűbb bennfentes tippje.¹⁸

Everett recepciója, ahogy azt Keith B. Mitchell és Robin G. Vander is elismerik, "csak lassan érkezett meg" (7). *Percival Everett: Writing Other/Wise* (2013) című tudományos tanulmányuk csak egyike annak a három esszégyűjteménynek, amely egyedülállóan Everett művészetének szentelt.¹⁹ Derek C. Maus volt eddig az első, aki Everett írásait egyetlen tudományos műben tárgyalja (*Jesting in Earnest*, 2019). Anthony Stewart tanulmánya jelenleg folyamatban van (*Approximate Gestures*). Az afroamerikai irodalom "nagy" antológiái és társai eddig nagyjából tartózkodtak Everett említésétől. "[A]z Everett pályafutásának hosszát és szélességét tekintve - állapítja meg Trent Masiki - nehéz elképzelni, hogy a *Norton Anthology of African American Literature* (1997) és az *Oxford Companion to African American Literature* (1997) szerkesztői hogyan tudták őt figyelmen kívül hagyni" (36). Az afroamerikai irodalomtörténet kisebb társaiban viszont az elmúlt három évtizedben folyamatosan nőtt az Everetttel kapcsolatos cikkek száma (lásd az "Idézett művek" című részt). Irodalmi projektjének sokszínűsége, változatossága és összetettsége Everettnak azt az elismerést hozta, hogy az afroamerikai irodalom "kiszámíthatatlan" (Goyal), "kategorizálhatatlan" (Sallis), vagy - még inkább - "jellegzetesen jellegtelen" írója (Bates). "Kategorizálhatatlanságát" gyakran vitatták a szerző kánoni "elhelyezésének" bonyodalma kapcsán. Hogyan kategorizálhatunk - tette fel önironikusan a kérdést Tracie Church Guzzio - egy olyan író, akinek a művei

tartalmazza Dionüszosz, Médeia, Tiresziasz, Ikarosz és a John Wayne-film, a *The Searchers* átdolgozását, ugyanakkor megpróbálja megírni az afroamerikaiak "történetét", amelyet a II. világháború utáni Amerika leghírhedtebb politikai ellensége, [a néhai] dél-karolinai szenátor, Storm Thurmond írt? Akinek műve a francia posztstrukturalista elmélet (különösen a szemiotika), a filozófus Ludwig Wittgenstein, Ralph Ellison és Laurence Sterne hatását tükrözi? Ki írt egy gyermekkönyvet, valamint egy új bevezetést a Jefferson-bibliához?
(53)

Az, hogy Everett nem hajlandó kétszer ugyanazt a könyvet megírni - polemikusan szólva -, csodálkozásra, ha nem megdöbbenésre ad okot, az esztétikai (e-) értékelés problémái felé tereli a figyelmet, amelyekre ez a könyv összpontosít. nevezetesen a szerzői autonómia, az esztétikai innováció és a kulturális örökség problémáira. Bármennyire is félrevezető lenne Everettet "egyszemélyes tábornak" bélyegezni, fontos hangsúlyozni ellenkonvencionális álláspontját. A feladat tehát az, hogy Everett innovációs lendületének politikai következményeit írjuk le azzal, hogy a faj (konvencionális fogalmaival való szakítást esztétikai lépésként politizáljuk).²⁰ Everett inkább annak az esete, amire Charles R. Johnson találóan rámutatott. Johnson szerint a kritikai feladat az, hogy a fajról folytatott folyamatos vita szükségességének tudatosítását összekapcsoljuk a fekete identitás és szerzőség e modelljeibe beírt korlátozások (néhányikétől) való elszakadással.

"kanonikusnak", és így legitimálnak tekintették, hogy részt vegyenek a faji kérdésekkel kapcsolatos "hivatalos" vitákban, és hozzájáruljanak azokhoz.

Az olyan színes bőrű írók, mint Everett, valójában a kulturális következetesség hallgatólagos követelésének vannak kitéve. Ezek az igények uralják az afroamerikai irodalom rendkívül politizált, szerző-fixált, szubjektivitás-központú és autenticitás-irányított diskurzusát (lásd a 2. fejezetet). Ezek egy olyan reprezentációs protokollba olvadtak össze, amelyet jobban ismerünk "a reprezentáció terhe" néven, és amelyet James Baldwin híres megfogalmazása fémjelez. Ez a protokoll írja elő és normalizálja a feketesség társadalmi besorolását és kulturális fogyasztását. A kulturális szektorban a rasszizált művészek műalkotásait alávetik annak, amit Joe Weixlmann "'faji' alapú kulturális elhatárolásnak" ("Bevezetés", xv) nevez. A nekik tulajdonított faji közösségek szószólóivá, *mint ilyenekké* degradálódnak. Így kerülnek be és szívódnak be a domináns kultúra nyilvánosságába, miközben nem férnek hozzá az (ön)reprezentáció alternatív útjaihoz. Mivel a rasszizált szubjektumok strukturális hátrányból indulnak a nyilvános láthatóságért és legitimitásért folyó szimbolikus versenyben, a kulturális sztereotípiákra adott adekvát válasz kérdése nem lehet a tudatos nem/megfelelés egyszerű kérdése. Sokkal inkább rávilágít arra, amit John Guillory a reprezentáció kulturális és politikai fogalmainak veszélyes összemosódásaként ír le: a faji identitások és a szerzői önpozicionálások, a közösségi szószólás funkcionista elképzelései és az irodalmárok által elképzelt identitás és szolidaritás fiktív forgatókönyvei között (*Cultural Capital*).

A faji olvasás (faji) problémája, amely Everettnak mint az afroamerikai irodalom szerzőjének recepcióját érinti, a faj kulturális logikájához kapcsolódik. Ez a logika áll a fekete "hitelesség" rendkívül jövedelmező kihasználásának hátterében, amely az irodalmi piac hallgatólagos mércéje, és amely meghatározza az írható határait. Az "afroamerikai tapasztalatként" körülírt fekete autenticitás az olvasási elvárások egy meghatározott csoportjával korrelál, amelyek - amint azt a következőkben tárgyaljuk - mind a kereskedelmi, mind a tudományos szektorban keringenek. A Madhu Dubey által "a mimetikus realizmus, a faji partikularitás és a delegálás szoros összefonódásának" (*Signs and Cities*, 44) nevezett fogalomban tartva az "afroamerikai" írók irodalmi műveitől általában azt várják el, hogy

afroamerikai főszereplőket mutatnak be bizonyos történelmi témák, kulturális földrajzok, politikai diskurzusok vagy a faji hovatartozás által meghatározott szubjektivitások mellett. Ezek a szövegek pedig akkor "autentikusak", ha szerzőik afroamerikaiként azonosíthatók, függetlenül attól, hogy ezek a szerzők kívánják-e, hogy így jellemezzék őket. Ezek a protokollok hozzájárulnak ahhoz az elképzeléshez, hogy az afroamerikai irodalom kánonja, vagyis "legjobbjai" csak a fekete élet valóságát ábrázolják. (*Az afroamerikai irodalom a faji hovatartozáson túl*, 2)

Maga Percival Everett szemléletesen kijelentette, hogy "nem képviselheti az afroamerikaiakat

- Bevezetés -

[...] senki sem" (interjú Anthony Stewarttal, 127). Nemcsak sok regénye *nem*

fekete főszereplőkkel. Néhányan teljesen kihagyják a faji hovatarozást, mint karakterjegyet.²¹ Mások viszont olyan fekete karaktereket mutatnak be, akiknek foglalkozása, érdeklődési köre vagy társadalmi háttere hagyományosan összeegyeztethetetlennek tekinthető az úgynevezett fekete tapasztalattal. Az "önéletrajzi alkuk" (Rone Shaversszel készített interjú, 70) önjelölt kritikusa Everett nem az úgynevezett fekete tapasztalatról ír, hanem a fekete főszereplők olyan széles spektrumú tapasztalatáról, mint a baseballjátékosok (*Suder*), vietnami veteránok (*Sétálj el a messzeségbe*), romantikus írók (*A vízkúra*), farmerek (*Sebzettek* és több novella), hidrológusok (*A vízgyűjtő*), műlegyező horgászok (*Törlés* és több novella), rendőrök (*Feltételezés*), hogy csak néhányat említsünk. Ezzel párhuzamosan, ahogy Mitchell és Vander rámutatott, az Everett fikcióját formáló "kulturális anyag" és intertextuális szövetségek túllépnek a faji hovatarozás bevett határain. Amint azt a 2. fejezetben tárgyaljuk, Ralph Ellison, Lawrence Sterne és Mark Twain kulcsfontosságú hivatkozási pontok Everett fikciója számára a regényes fikció hagyományát képviselő afroamerikai és euro-amerikai szerzők hosszú listája között (12). Végül, esztétikai szempontból a műfajjal és a formával való kísérletezése, a (nyelv-)

) filozófia és (jel-)elmélet, a modernista és posztmodern poétika adaptációja egyaránt bonyolítja nemcsak az esztétika és politika, a társadalomkritika és az elméleti reflexió, hanem a fikció és a tény elágazó fogalmait is (vö. Stewart "Theoretical Blackness").

Nem meglepő, hogy Everett konvencionális ellenpontja a feketeség multikulturális és kanonikus modelljei ellen irányul, amelyek - ahogyan azt a regénybeli *törlés a* leghangsúlyosabban hangsúlyozza - bűnrészesek voltak abban, hogy az "afroamerikai irodalom" végső soron korlátozott és korlátozó címke (vö. Anthony Stewarttal készített interjú).²² A szerzőt végül is az teszi a fekete kulturális termelés faji politikája szempontjából olyan kulcsfontosságú esetté, hogy szövegei a *reprezentációs jogok*, más szóval: a fekete *önreprezentáció* sarkalatos problémáját tükrözik (vö. 2. fejezet). Ebben a tekintetben Everett azon irodalmi újítók hosszú sorában áll, akik azért küzdenek, hogy művészként és ne (csak) "fekete" művészként definiálják őket. Ez a küzdelem a fekete irodalom korai történetére nyúlik vissza, amikor a rabszolgaság megszüntetése érdekében a feketék egyenjogúságáért érvelő abolicionista kísérlet a feketék civilizációs egyenrangúságát a művészetek elsajátítása alapján határozta meg. Ezek az első fekete irodalmi alkotások, amelyeket a fehér mecénások azért rendeltek el, hogy megcáfolják, hogy "[a]z Isten tudja, hogy a feketék között elég nyomorúság van, de nincs költészet" (Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia*), meghatározták a napirendet a fekete amerikaiak történelmi és kulturális kitörlése ellen a fehér mester narratívájából irányuló későbbi törekvések számára. A művészi igazolás e szűk keretein túllépő első jelentős elmozdulás az úgynevezett harlemi reneszánszban csúcsondott

- Bevezetés -

ki. Fekete művészek és kritikusok arra törekedtek, hogy "elragadják a fekete reprezentáció feletti ellenőrzést az ellenséges erőktől, hogy újrafogalmazzák, mit jelent a "feketeség" a nemzet szemében, és hogy képeket mutassanak be

a fekete kompetencia és zsenialitás szélesebb közönség számára" (Japtok és Jenkins, 18).²³ A 20th század folyamán az afroamerikai irodalomról szóló viták folyamatosan váltakoztak a partikularizmus és az univerzalizmus, a kulturálisan specifikus és az esztétikailag befogadó művészet szemlélet között. A politika és az esztétika közötti törésvonal, amely ma a terület alapját képezi, különböző konfliktusos szembenállásokban bukkan fel, a folklór és az igényes művészet, az oralitás és az írásbeliség, valamint a faj és az elmélet között (vö. Stewart "Theoretical Blackness"). Annak ellenére, hogy a fekete népnyelv "szintézisként" való instrumentalizálásával megpróbálják áthidalni ezeket a szakadékokat, az afroamerikai irodalom kanonikus tája továbbra is megosztott marad a (fehér) elmélet és a (fekete) kultúra, valamint a női és férfi írás és kritika mentén (vö. a 2. fejezetet és a 3.1. fejezetet a *Glyphről*).²⁴ A szatíra mint kritikai modalitás és irodalmi forma Everett számára a társadalmi-irodalmi kritika eszközeként szolgál, de egyben a fekete hagyomány(ok)kal való kritikai beszélgetés módjaként is. A szerző nyíltan kiállt amellett, hogy az (afro-)amerikai irodalomírás egy bizonyos hagyományában áll. Amit gyakran hangsúlyoz, hogy nem hajlandó kiállni e hagyomány *mellett* az "afroamerikai" címke nevében, amely alá gyakran leegyszerűsítően besorolják munkásságát. Everettet úgy képzelhetjük el, mint aki az afroamerikai irodalom *mezéjén* helyezkedik el, amelyben regényei olyan pozíciófogalásokat jelentenek, amelyek lehetővé teszik számára, hogy kívülállóként írjon a kanonikus szektoron belülről (vö. 2. fejezet). Ennek megfelelően azt állítom, hogy faji szatíráiban Everett következetesen a "fekete" írás különböző konvencióit vizsgálja, hogy felrobbantsa az afroamerikai irodalom határait.²⁵ Ennek során különböző, konvencionálisan nem feketének felfogott elemeket sajátított ki. Everett kiterjedt regényírói projektje, amely Platónról Sidney Poitierig terjed, valójában úgy fogható fel, mint az afroamerikai irodalmi mezőben *új* pozíciók igénylésére (és ezáltal annak kiterjesztésére) tett *szisztematikus* kísérlet. Ezek a pozíciók olyan különböző irodalmi területekhez és szempontokhoz kapcsolódnak, mint a görög mitológia (*Dionüszosz, Sötét bőrért*), a western és az amerikai Nyugat (*Isten országa, Sebzetek*), az ökokritika, az indián és mexikói-amerikai misztika (*Vízmosás, Martin Aguilera teste*), krimi (*Assumption*), a groteszk (*Zulus*) és a levélregény/történetírás (*A History of the African-American People [javasolt] Strom Thurmond, ahogyan Percival Everettnak és James Kincaidnek mesélte*), valamint általában a nem faji vagy faji szempontból kétértelmű történetmesélés (pl.pl. *Cutting Lisa, Walk Me to the Distance*).

Percival Everett, mint szakterületének kivételes úttörője, számos tény Percival Everettről és tudományos recepciójáról indokolja a szerzőközpontú megközelítést. Először is, Everett irodalmi munkássága mind a mai napig nagyrészt alul tanulmányozott. Derek C. Maus átfogó értekezése Everett munkásságáról, amely a menippeai szatírát veszi sajátos tudományos

szemszögből, megalapozta a

- Bevezetés -

a jövőbeni kutatások, amelyek - akár csak ez a könyv - Everett munkásságának egyes részeire és aspektusaira összpontosíthatnak. Az Everett-kutatók lassan, de folyamatosan növekvő közössége különböző kritikai szempontokból közelíti meg irodalmi munkásságát. Ezek közül néhány különösen kiemelkedővé vált: a faji szatíra (különös tekintettel a fekete irodalmi konvenciókra és kulturális aggályokra, mint például a férfiasság és az osztály; a tiltakozás és a trükkösök), a (poszt)regionalizmus (különös tekintettel az amerikai Nyugatra), a²⁶ ökokritika, az elmélet (és az elméleti regény), valamint számos más nyelvi és formai vonatkozású aggály, mint például a műfaj, az intertextualitás és a humor (paródia és irónia). Tekintettel ezekre a kritikai fókuszokra, Everett, másodsor, úgy is felfogható, mint aki egy külön helyet foglal el a kortárs afroamerikai művészet irodalmi tájképén belül. Esztétikai programja, amely regényes programját alakítja, döntően különbözik egy sor olyan projekttől, mint Ishmael Reed "neo-hoodoo" poétikája, Toni Morrison "törzsi" memoárjai a faji traumáról, John Edgar Wideman városi példázatai az elnyomás kísértő múltjáról, Paul Beatty hip-hop-hangsúlyos paródiái a fekete városi szcénáról, vagy Colson Whitehead középosztálybeli portréi a fekete életről és techno-futurista víziói a faji disztópiáról. Természetesen ezek a leíró egysorosok nem feltétlenül tesznek igazságot a szerzők munkásságának költői spektrumáról. Amire azonban rávilágítanak, az az a szerzőspecifikus jellegzetesség, amely miatt ezek az írók széles körben elismertek. E szerzőkkel ellentétben Everett "metafekete" írónak tekinthető, aki tudományos szatírákat írt a faj kulturális rezsímjéről. Faji szatírái az akadémia fogalmi szférájából indítják támadásaikat a társadalmi és kulturális status quo ellen. Az egyetem mint a társadalmi felemelkedés és a kulturális intézményesülés döntő fontosságú területe Everett történetvilágaiban a tudástermelés liberalizálásának és ökonómiájának egyaránt vitatott helyszínét jelenti. A *Glyph* például egy 18 hónapos fekete zseniális kisbabát, Ralphot mutatja be, aki szeret "játszani" az elmélettel, és a teljes nyugati filozófiai hagyományt elolvassa a kiságyában. A nyelv és az irodalom néma mestereként ő Everett megtestesült kritikája az Atlanti-óceán mindkét partján uralkodó irodalmi dogmatizmusnak, amely kifejezetten a fekete kulturális kifejezésmód stratégiai esszencialista elméleteit támadja. Az *Én nem Sidney Poitier vagyokban* viszont maga Everett is feltűnik, mint a hagyományosan fekete Morehouse College nonszensz professzora. Ő oktatja a regény "Nem Sidney Poitier"-nek nevezett főhősét, hogyan használja a maga javára a nevével való identifikációs összeférhetlenséget, és hogyan tegye pokollá fehér és fekete elnyomóit. Ami közös ezekben a szövegekben, köztük Everett legnépszerűbb projektjében, az a szerzőre jellemző (felső)oktatás hangsúlyozása. Ez a hangsúly nemcsak szerzői, irodalmi értelmiségi pozícióját határozza meg (vö. 2.2. fejezet), hanem azt is, hogy a faj mint *kulturális* probléma foglalkoztatja, amely visszatérő *kulturális probléma* a

átfogó referenciarendszerek - tudomány, politika, média, művészet és szórakoztatóipar -, amelyek a társadalmi világban való létezésünket és cselekvésünket befolyásolják.

Everett recepcióját döntően a 2001-ben megjelent satirikus regénye, az *Erasure (Kihalás)* alakította. Ez a szöveg nemcsak Everettnak az elmélet és a markánsabban metadiszkurzív formák felé való fordulásához kapcsolódik, amelynek úttörője a *Glyph volt*. Az *erasure* mint a kiadói ipar és konkrétan a városi fikció műfaja elleni fanyar támadás bebetonozta a satíra fontosságát az új évezred első évtizedének irodalmi termésében (vö. 3.2. fejezet). Ez a tanulmány három regényre összpontosít, amelyek részét képezik annak, amit Everett *ezredforduló utáni satíraregényeként* körvonalazok. Ez a regényes korpusz az 1999 és 2009 közötti éveket öleli fel, és hat regényt és egy novellát foglal magában. Ezek közé tartozik a *Glyph* (1999), az *erasure* (2001), a *Grand Canyon, Inc.* című novella (2001), az *American Desert* (2004), a *Strom Thurmond által javasolt A History of the African-American People* (2004), *ahogyan Percival Everett és James Kincaid mesélte* (2004), a *The Water Cure* (2007) és az *I Am Not Sidney Poitier* (2009). A három vizsgált regény Everett faji satírjájának központi szövegeit képviseli: A *Glyph*, az *Erasure* és az *I Am Not Sidney Poitier*. Amikor ezeket a regényeket a fajjal és annak *kortárs* valóságával való *széleskörű és kizárólagos* foglalkozásuk szerint szintetizálom, magától Everettől veszem az irányt, aki hangsúlyozta, hogy "egyetlen művet sem tekintek egyedinek. Úgy gondolom, hogy egy egész művet írok, amilyen sokféle darabja van" (interjú Tissot et al., 83). A szerző tehát úgy írja le valamennyi művét, hogy "összeilleszkedik, mint egy átfogó projekt. Egy nagy regényt írok". (interjú Anthony Stewarttal, 121).²⁷

A szövegek különálló, de heterogén csoportja lehetővé teszi számunkra, hogy mélyreható részletességgel tárgyaljuk a kortárs faji problémákat, és hogy meghatározzuk Everett (néhány) esztétikai sajátosságát. A szövegek műfaji, formai és tematikai választásai az esztétikai kritériumok egy meghatározott skáláján belül mozgó lehetőségek skáláját sugallják. Ami döntően jellemzi Everett változó satirikus elkötelezettségét a faji kérdésekkel kapcsolatban, az a beavatkozás programszerűsége és a kísérleti impulzusok *metadiszkurzív minősége*. Így a szerző beavatkozik a fajról és a feketeségről szóló kritikai (*Glyph*), kereskedelmi (*erasure*) és társadalmi (*I Am Not Sidney Poitier*) vitákba, koncepcionálisan egy kritikai felemelő önségítő satírárt (*Glyph*), egy parodisztikus rekviemet a protest fiction (*erasure*) és egy fekete milliárdos komikus eredettörténetét (*I Am Not Sidney Poitier*) alkotva. A tanulmány központi állítása az, hogy ezek a szövegek a faji hovatartozást nem az identitás, hanem a nyelv, és így az olvasás, pontosabban az olvasási elvárások problémájaként mutatják be. (Változó) pikareszk cselekményszálakban és keresztmetszetű jelenetekben Everett az általam centromarginálisnak nevezett karaktereket az intellektuális (Ralph, egy néma, de rendkívül

- Bevezetés -

okos csecsemőkritikus; *Glyph*), kulturális ("Monk", egy revizionista görög revizionista író kísérleti írója

mítoszok; *törlés*) és a gazdasági kiváltságok (Nem Sidney Poitier, a nem/azonos nevű Sidney Poitier hasonmás; *Nem vagyok Sidney Poitier*) a faji elnyomás abszurd epizódjain keresztül. Ezek az ellentmondásos, esetlen és megfoghatatlan fekete karakterek nem illeszthetők be az uralkodó társadalmi és kulturális keretek közé. Az elnyomás állapotaiba visszavetve tükrözik a rasszizmus strukturális mechanizmusait, láthatóvá téve annak regresszív erejét. Így tartósan félreismertek és marginalizálódnak, mint nem feketék (*Glyph*), nem eléggé feketék (*erasure*) és mindkettő (*I Am Not Sidney Poitier*). Az értelemalkotás tágabb kulturális kereteire mindig kritikusan visszatükröződő három szöveg így a faji normativitás dehabituált olvasatait nyújtja, amelyekben a faj továbbra is imperatív, de elégtelen koordinátaként jelenik meg.

Everett újabb faji satirikus regényeinek ilyen átfogó és összehasonlító megközelítését a kutatók eddig nem folytatták. Hogy érvelésem különlegességét megalapozzam, azt állítom, hogy ahhoz, hogy teljes mértékben megragadjuk e szövegek kritikai lényegét, amelyek a fajjal és a faj ellenében operálnak, ki kell számolnunk a fekete írásról alkotott (több) kulturálisan specifikus elképzelést. Ezeket a fogalmakat gyakran ráhelyezték Everett szövegeire, az ebből fakadó ambivalenciák ellenére. Ez mindenekelőtt a fekete folklórral, oralitással és szubjektivitással, valamint a humorral kapcsolatos fogalmakra és konvenciókra vonatkozik (vö. 2. fejezet). Annak érdekében, hogy mind a tudományos hiányosságokat pótoljam, mind pedig új vizsgálati utakat javasoljak, olyan induktív megközelítést pártolok, amelynek célja, hogy élesen ráhangolódjon a történelmi, intertextuális és elméleti hangsúlyokra, amelyeket *maguk a* szövegek indukálnak. A posztstrukturalista elméletre, a regény európai, amerikai és afroamerikai hagyományaira, valamint az irodalom, a satíra és a komikum olvasóközpontú megközelítéseire összpontosítva a következő kutatási kérdések vezérlik ezt a kritikai vizsgálatot: Hogyan helyezhetjük el Everett ellenkonvencionális projektjét az afroamerikai irodalmi gyakorlat kortárs színterén? Mi az a kritikai hozzájárulás, amelyet regényes faji satírának sikerül nyújtania a kortárs faji diskurzusban? Mi a sajátos funkciója ezeknek a nyelvi és irodalmi jelentéssel kapcsolatos metadiskurzusoknak, amelyek meghatározzák Everett fajkritikáját? És végül, hogyan kapcsolódik ez a nyelvi hangsúly az olvasói elkötelezettséghez, amelyet Everett szövegei elő kívánnak mozdítani? A módszertani részben e kérdésekkel foglalkozom, és megválaszolom őket, majd a három szövegelemző fejezetben részletesen tárgyalom Everett faji satírának esztétikai napirendjét, történelmi kontextusát és kulturális munkásságát.

2.1 Irodalmi politika: Faj, identitás és reprezentáció

"A művészet célja" - érvelt James Baldwin - "hogyan feltárja azokat a kérdéseket, amelyeket a válaszok elrejtettek" (idézi Bogart, 82). Percival Everett kiterjedt irodalmi projektjének vitathatatlanul legkövetkezetesebb jellemzője, hogy megkérdőjelezi azokat a válaszokat, amelyek konvenciókba merevedtek, és olyan formai és identitáskategóriákba tömörültek, mint az "afroamerikai irodalom" és az "afroamerikai tapasztalat".

Everett egész pályafutása során alapvetően arra törekedett, hogy a nyelv, az esztétika és általában a gondolkodás határait tesztelve bonyolítsa a konvenciókat. A faji szatíra poszt-eredfordulós alműfaja a következő szintre emelte esztétikai programját. Számos olyan témát és trópuszt vezetett be és fejlesztett tovább, amelyek Everett újabb munkáira jellemzővé váltak. Ehhez az alcsoporthoz sorolom a *Glyph* (1999), az *erasure* (2001) és az *I Am Not Sidney Poitier* (2009; vö. bevezető) című műveket. Ez a szövegcsoport egy olyan regényes szegmens része, amely kifejezetten a kortárs amerikai kulturális színtérrel foglalkozik a polgárjogok utáni tágabb kontextusban. Ezekben a szövegekben Everett különböző amerikai "-izmusokat" vizsgál: az akadémiai dogmatizmust, a vallási fundamentalizmust, a militáns nacionalizmust, a média szenzációhajhászását és - ami e tanulmány szempontjából a legfontosabb - a rasszizmust. Ha a rasszizmus, mint a bevezető fejezetben megjegyeztük, társadalmi és kulturális méretű kérdés, akkor Everett szövegei ez utóbbira zoomolnak rá, hogy az előbbiről nyilatkozzanak. Megbonyolítják a világ megértésének elfogadott eszközeit, hogy megbirkózzunk a rendszerszintű igazságtalanságokkal, amelyek az átfogó kulturális referenciakeretek által formált szokásainkban és feltételezéseinkben gyökereznek. Társadalmilag éleslátó és elméletileg kihívást jelentő szövegei tehát egyszerre ötvözik a beavatkozás és a kísérletezés vonásait. Mint Everett írásai általában, ezek is a két diszkurzív terület - a politikai és az esztétikai - közötti átfedés területén helyezkednek el. Hegemónikus igényeikkel - reprezentáció vs. kísérletezés - dolgozva és azok ellenében, az irodalmi művészet úgynevezett magas és alacsony színvonalú szintjein egyaránt működnek. Történelmi, (pop-) kulturális, filozófiai, irodalmi és nyelvészeti eszmék és kérdések széles spektrumát foglalják magukba. Ezeket az irodalmi, társadalmi és elméleti diskurzusokat egy klasszikus regényes szerkezetben valósítják meg, amely egy "hős"-központú történetre épül, amely egy fekete karakter társadalmi elismerésért folytatott küzdelmét mutatja be. Ez a küzdelem lényegében nem az identitás problémájaként, hanem a faji olvasásmódjaink (a) problémájaként világít rá a fajra, mind a "másik" azonosítása, mind a "feketének" címkézett szövegek értelmezése értelmében.

"Az allúzió ura": Everett az irodalmi feketeség mezején

Számos kritikai tanulmány tanúsítja Everett kiterjedt elkötelezettségét a fekete hagyomány és annak irodalmi és kulturális ágai iránt. Az "utalások uraként" (Powell) emlegetett Everett történelmi topikokat, irodalmi trópusokat, témákat, forgatókönyveket és kulturális ikonográfiát dolgoz fel, gyakran váratlan vagy ismeretlen módon.²⁹ Ellenkonvencionális álláspontja alapvetően problematikussá teszi az irodalmi elemzés bevett kategóriáit és kereteit. Így az afroamerikai kulturális beemelés és a diszciplináris konszolidáció két kulcsfogalma - a "kánon" és a "hagyomány" - csak az első lépéseken vezethet bennünket Everett szerzői státuszának és irodalmi lendületének árnyaltabb megértése felé.

A kánon fogalmába foglalt konzervatóriumi ösztönzés azt a reményt árulja el, hogy egy közösség bizonyos kulturális formái, amelyek bizonyos értékeket, világnézetet és más, a közösség tagjai által osztott szokásokat képviselnek, a keletkezési kontextustól függetlenül ugyanazok maradnak. De vajon mely formák számítanak ezek közül a "legjobbnek", azaz egy közösség kulturális identitását leginkább "reprezentálónak" mégiscsak megőrzésre érdemesnek? A probléma középpontjában a kánonválasztás folyamata áll. A kulturális értékeket egy irodalomtörténeti vagy pedagógiai korpusz (antológia, tárca, enciklopédia, tananyag) formájában reifikálja. Így a hatalom-delegáció és a megőrzés elveként működik, hogy biztosítsa az afroamerikai irodalom intézményesítésében az irodalmi és kritikai tőke terep-specifikus valutáját, ami hozzájárult ahhoz, hogy újszerű kritikai kérdések merüljenek fel a terepen *belüli* új hierarchiák megvalósulásával kapcsolatban. Az "érték antinómiái" - érvel Guillory - a tantervi szelekció és az irodalmi antologizálás, de a műveltség és az oktatási hozzáférés aggályaiába is belenyúlnak. A kánon így az amerikai "olvasáskultúra" problémáját vetíti fel, általánosságban ("Canonical and Non-Canonical", 486; a kánonképzés intézményi dinamikájának mélyreható tárgyalását lásd John Guillory. *Kulturális tőke. The Problem of Literary Canon Formation*).

Irodalmi értelemben a hagyomány kifejezés viszont a témák, stratégiák, azaz a konvenciók írásos eszközökkel történő átadását írja le nemzedékről nemzedékre, és ezeket az elemeket együttesen tekintve. A fogalom problematikus volta tehát abban rejlik, hogy annak ellenére, hogy a múltban gyökerezik, jóval a jövőbe nyúlik, az irodalmi innováció *pályáját* sugallva. A megőrzésre (érdemesnek ítélt) szövegek kiválasztása és a különálló hagyományokhoz való hozzárendelése prospektív módon írja be a jövőbeli kiválasztások normáit. Így az esztétikai innováció bizonyos határait szabja meg, ami a hagyománykonform (és -megerősítő) irodalmi gyakorlat előrevetített pályájától való "eltérést" jelenti. A hagyomány két fogalma uralja ma a fekete írást. Houston A. Baker híres meghatározása szerint a fekete

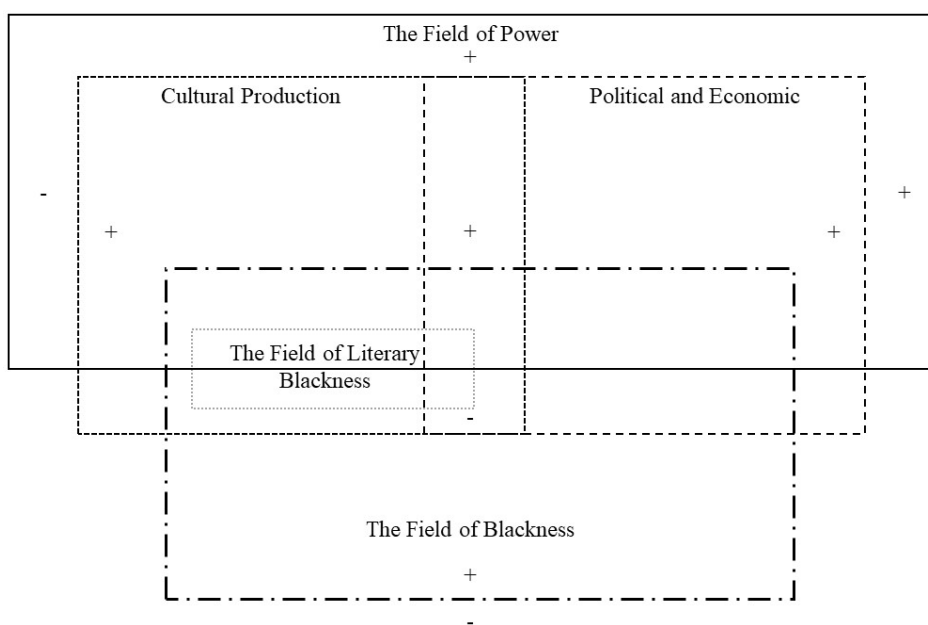
irodalmi hagyományt, mivel az az általa blues "mátrixnak" nevezett közös szociokulturális miliőben gyökerezik (*Blues*, lásd a vitát). Henry Louis Gates Jr. híres meghatározása szerint ez a társadalmi eredet (és kifejező eredetiség) közös tapasztalati kerete a trükkös mesék rituális szóbeli cseréjének gyökere, amelyet a "Signifyin(g)" hagyományos nyelvének nevez. Gates szerint ebből a nyelvből származnak a fekete írók irodalmi stratégiái, amelyek az elődök formai ismétlésére és átdolgozására irányulnak (*The Signifying Monkey*, lásd a vitát).

Ahelyett, hogy túlhangsúlyoznánk ezt a két terhelt fogalmat, a fekete kánont és a fekete hagyományt, inkább másképp kellene viszonyulnunk Everett munkásságához. Ha a kifejezés problematikus és produktív értelmében Everett az afroamerikai irodalom címkéje alá sorolt művészek és irodalmi művek agglomerációjának része, akkor ezt az agglomerációt Bourdieus-i értelemben vett *mezőként* foghatjuk fel.

Pierre Bourdieu francia társadalomelméletírő a társadalom intézményes szféráitól kezdve a mindennapi élet szituációs interakcióig minden társadalmi kapcsolatot a szimbolikus legitimitásért folytatott versenynek tekint. Az uralom Bourdieu számára alapvetően megkülönböztetés kérdése. A *mező*, módszertani apparátusának fontos eleme, az a döntő társadalmi-szimbolikus helyszín, ahol a szereplők olyan *pozíciókat* követelnek és foglalnak el, amelyek befolyást biztosítanak számukra a Bourdieu által mezőspecifikus *tőkének* nevezett *tőke* megszerzéséért és (újra)meghatározásáért folytatott küzdelemben.³⁰ Ez a tőke biztosítja az eszközöket ahhoz, hogy részt vegyenek egy mezőben, és domináns pozíciót érjenek el azáltal, hogy szimbolikus nyereséggé alakítják azt. A *művészet szabályai* című korszakalkotó tanulmányában a teoretikus a művészet szociológiáját úgy dolgozta ki, hogy az irodalmi modernizmus 19. század végi megjelenésétth a francia irodalmi mező autonómiájának és hierarchizálódásának egyaránt nyitó mozzanataként tárgyalja, "a közönségtől, a sikertől, a gazdaságtól való valós vagy vélt függés mértéke szerint" (*Rules*, 218). Az irodalmi mezőben, amely a kulturális termelés mezőjének egyik alszektora, a pozícióvállalások közé tartoznak az irodalmi művek éppúgy, mint más (politikai) megnyilatkozások és állásfoglalások, amelyekkel egy szerző pozíciót követelhet és foglalhat el. Semmi sem választja el - állítja Bourdieu - világosabban ezeket a kulturális és irodalmi termelőket, "mint a világi vagy kereskedelmi sikerhez (és annak megszerzésének eszközeihez) való viszonyuk" (228).³¹

Az irodalmi feketeség mezején belüli pozíciók hálózatának feltérképezése során Emirbayer és Desmond "a feketeség mezejének" (*The Racial Order*, 90-99) koncepcióját veszem alapul. Mindkét szociológus azzal érvel, hogy ahelyett, hogy "fekete közösségről" vagy "fekete népeiségről" beszéljünk, a feketeség mezeje inkább segít meghatározni "egy olyan teret vagy mezőt, amelyet a különböző típusú javak, köztük a faji tőke differenciált eloszlása jellemez, amelyből az afroamerikaiak

- és néhány nemfekete is - faji identitásukat" (90). Ez a "*fekete tőke*, a fekete autenticitás, az, hogy valaki mennyire fekete (szimbolikus értelemben)" határozza meg a "különbözőképpen pozicionált entitások: politikai szereplők, szórakoztatóipar szereplői, értelmiségiek, művészek, sportok, ételek és földrajzi helyek" státuszát (94). Mint "egy viszonylag autonóm társadalmi mikrokozmosz, [ahol] a feketeség viszonylag autonóm logikával rendelkezik, amely különbözik az osztályok, a nemek vagy más társadalmi logikák logikájától" (93), a külső terephatások (politikák, piaci erők) továbbra is alakítják e mező belső szerkezetét. Emirbayer és Desmond grafikai elrendezéséhez az irodalmi feketeség mezőjét is hozzáadtam:



Központi állításuk az, hogy a feketeség területén tevékenykedő szereplők politikai-gazdasági helyzete aránytalan a feketeségükkel. A tudósok azt állítják, hogy

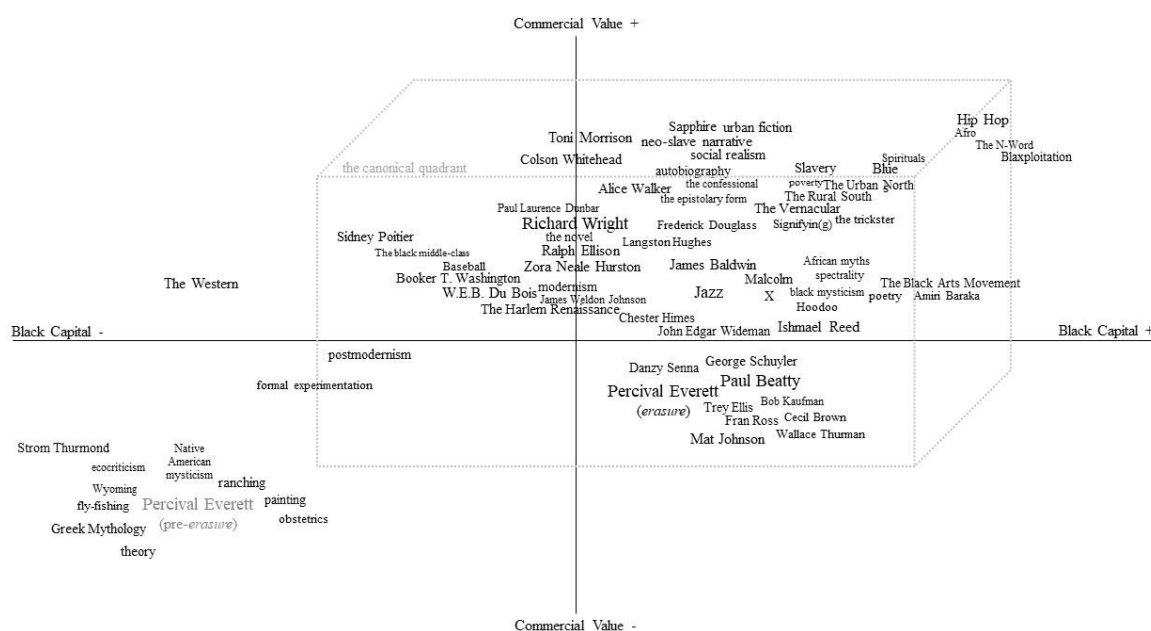
[w]míg a gazdasági tőkét könnyen el lehet cserélni politikai tőkére (pl. egy szenátusi kampány finanszírozása) vagy kulturális tőkére (pl. egy főiskolai képzés finanszírozása), vagy más módon át lehet váltani egyiket a másikra, addig a fekete tőkét nem lehet ugyanilyen könnyen politikai, gazdasági vagy kulturális tőkére cserélni. Sőt, úgy tűnik, hogy minél nagyobb politikai, gazdasági vagy kulturális hatalommal rendelkezik valaki, annál kevésbé lesz "fekete".

Mivel azonban a kulturális termelés mezejének megvan a maga mezőn belüli logikája, "[a]z "kiugrás" vagy a "fehéreként való viselkedés"" azzal a hatással járhat, hogy megfosztja magát a fekete tőkétől. Van a kereskedelmileg sikeres fekete "hitelesség", és van a feketeség, amely ("utcai") hitelességét annak a hegemon modellnek a felforgatásából nyeri, hogy a feketeségnek hogyan kellene kinéznie, hangzania vagy olvasnia.

Az irodalmi feketeség amerikai mezejének tárgyalása szempontjából nagyjából feloszthatjuk ezt a mezőt, összhangban Bourdieu-nek a művészi alkotás gazdasági szükségleteire helyezett

hangsúlyával.

termelés, egy kereskedelmi és egy avantgárd szektorra. Ezeknek az ágazatoknak a határai jelentősen eltolódnak és átláthatóak. Bourdieu mezőfogalma lehetővé teszi, hogy Everett és más fekete írók, a mező domináns és dominált szereplői közötti kapcsolatot *interrelációs* viszonylatban gondoljuk el. Így a feketeséget olyan szimbolikus valutaként foghatjuk fel, amely meghatározza bizonyos esztétikai döntések csereértékét. Ezek közé tartozik a műfaj (a memoár, a levélregény, a történelmi regény), a poétika (a társadalmi realizmus) és a nyelv (a fekete népnyelv), valamint a téma (a rabszolgaság), a helyszín (a vidéki Dél vagy a városi Észak) vagy a jellem-modellek (a szélhámos):



Everett önpozicionálásának diakronikus aspektusait is figyelembe véve (figyeljük meg a "törlés előtti" és "törlés" jelzőket) két dolgot igyekeztem szemléltetni. Először is, teljesen felesleges, ha nem félrevezető Everettet a fekete kánonon belüli/külső, illetve a fekete hagyományhoz nem tartozó/nem tartozó íróként kezelni. Esztétikai választásainak sajátos konstellációját tekintve a szerző mindezek egyike volt (azzal vagy anélkül, hogy az adott antológiákban hivatkoztak volna rá). Így másodsor, Everett regényeire úgy is gondolhatunk, mint stratégiai beavatkozásokra, amelyek egyenként sajátítanak ki és írnak újra bizonyos hagyományokat, trópusokat és konvenciókat. Everett ebben az értelemben egy olyan stratégiát követ, amelyet a fekete kulturális gyakorlatok központi elemének tartanak, hiszen olyan "kifejezési erőforrások készletéből" merít, amelyek "módosítását" Houston A. Baker a fekete irodalmi önmarketing szerves részeként határozta meg (*Blues*, 196-197). Harmadszor, ez segít megragadni, hogy a szatíra Everett számára nemcsak a faji diskurzusba való beavatkozás és a faj kulturális figurációinak vizsgálata, hanem a fekete hagyomány(ok)kal való kritikai

- Módszertan -

beszélgetés szempontjából is kulcsfontosságú funkciót tölt be.

Mi (nem) az afroamerikai irodalom? Everett Ellison-féle intellektualizmusa

Everett írása tehát más szempontból "sokkal feketébb", mint azt bármelyikünk is teljes mértékben felfogná (vö. a 3.2. fejezetet a *kitörlésről*). A reprezentációs jogok problémájaként felfogva az ő szerzői recepciója jelzi a fekete írók számára azt a döntő kihívást, hogy saját kifejezési eszközeiket követeljék egy olyan kulturális kontextusban, ahol a fekete szerzőség kereskedelmi és kanonikus modelljei egyaránt szabályozzák az "afroamerikainak" címkézett szövegek esztétikai értékét és potenciálját. Árulkodó módon éppen az irodalmi modernizmus példaképe és a kultúrákon átívelő esztétika ellentmondásos szószólója - Ralph Ellison - az, aki döntő fontosságú volt Everett számára, hogy "elfogadja aényt", hogy ő egy hagyományban áll (interjú Anthony Stewarttal, 131).

Everett ezt az Ellisonnal kötött irodalmi szövetséget az utóbbi korszakalkotó regényével hozza összefüggésbe.

Láthatatlan ember (1953), hangsúlyozva azonban, hogy

lehetett volna esetleg egy másik könyv is. Lehetett volna *Tristram Shandy*. A munkáimban különböző utalások vannak a *Tristram Shandyre*, és ez nem kevésbé fontos számomra. Csak éppen ezek azok, amelyeket könnyű észrevenni, és amelyek szórakoztatóbbak. Talán ez posztmodern. Nem tudom, mit jelent a posztmodern. Ha valami, akkor én modernista vagyok. Nem mintha az akarnék lenni, de az új művemben, a most befejezett regényemben, amely augusztusban jelenik meg [*A vízkúra*], szinte minden utalás a könyvben vagy Lewis Carrollra vagy James Joyce-ra utal. Ellisonsat nehezen találnám benne. Próbálok gondolkodni. De persze, hogy ott van, mert ettől nem tudok szabadulni." (131)

Ellison nemcsak fontos hivatkozási pontként szolgál, hanem egyben belépési pontként is Everett sokrétű, a fekete-amerikai, az angol-amerikai és az euro-amerikai forgatókönyveket, formákat és hagyományokat ötvöző munkásságának átfogó és átfogó tárgyalására (lásd a tárgyalást). Ellison-i programját tekintve, úgymond, Everett a fekete irodalmi értelmiség avantgardista szektorában helyezhető el, amelyet Jablon "Ralph Ellison iskolájának" nevez (*Black Metafiction*, 16, vö. Mitchell és Vander, 7). Az avantgardizmus, hogy világos legyen, nemcsak egy normatív központot, hanem egy irodalomtörténeti teloszt is feltételez (lásd a következő fejezetet).³² Everett projektjének ennek megfelelő keretbe foglalásával azt kívánjuk megmagyarázni, hogyan lépnek túl szövegei a kulturális hovatartozás és az esztétikai innováció korlátain, amelyeket a *túlélés* és a *meghaladás* kanonikus narratívái írnak elő.

Maga Henry Louis Gates is megjegyezte, hogy "az eredetiség milyen furcsa szerepet tölt be a fekete betűkben" (*The Signifying Monkey*, 123). A fekete írók szerzői stratégiáin csodálkozva Gates azt állítja, hogy azok nagymértékben támaszkodtak elődeikre, "mintha a pusztaság [a hagyomány] elemzésének folyamata képes lenne megtisztítani egy narratív teret az írók következő generációja számára" (234). A hagyomány ebben az értelemben a korábbi szerzők narratív technikáinak újraartikulációjára fut ki a szerzői önérvényesítésért folytatott küzdelemben. A *felülmúlás e narratíváján* keresztül az innováció nonkonformista jellege úgy

fogalmazódik meg, mint az elődök esztétikai eredményeinek felülmúlása azáltal, hogy tekintélyüket a művészi alkotás érdekében kölcsönözzük.

előrelépés. Ami a művészi szabadság kérdése kellene, hogy legyen, úgy tűnik, hogy a kánoni ellenőrzés kérdésévé silányul. A "felelősség, hogy a fajon belülről írjunk" - állítja Kenneth Warren - paradox módon éppen azokat az irodalmi hierarchizálódási elveket állandósítja, amelyeket meg akar támadni (*So Black and Blue*, 17). Végül is ki követelheti magának (a hagyomány mely részét)? Más szóval, mi a tétje annak, hogy egy szerző intézményesítse magát az afroamerikai irodalom egy bizonyos részterületén? Kwame Anthony Appiah emlékeztet bennünket arra, hogy ez elkerülhetetlenül a piaccal kapcsolatos probléma: "Ahhoz, hogy magunkat és termékeinket művészetként adjuk el a piacon, mindenekelőtt fontos, hogy tisztázzunk egy olyan teret, amelyben megkülönböztetjük magunkat más termelőktől és termékektől - és ezt a különbségek megkonstruálásával és megjelölésével tesszük" ("The Postcolonial and the Postmodern", 143).

Mivel szövegei rávilágítanak mind a kanonikus modellek, mind a fekete szerzőség társadalmi leírásainak homogenizáló hatásaira, Everett szövegei eltérnek az egyetlen legdominánsabb irodalmi iskolától, nevezetesen a wrightiánus *tiltakozó* iskolától (Jablon, 16). Ez a megközelítés a faji hovatarozást írja elő mint kötelező jellem- és kultúrgeográfiai meghatározót, a társadalmi realizmust pedig mint a "fekete tapasztalatról való igazmondás [elbeszélésének] esztétikai módját" a társadalmi változás előmozdítása érdekében (Dubey *Signs and Cities*, 44; lásd a "realizmus" tárgyalását). Maga a kifejezés iszonyúan terhelt, és az irodalmi művészet politikai céljáról szóló, a területet meghatározó vitára készlet. Ez a vita továbbra is megoszlik a két érvelési pólus között, amelyet W. E. B. du Bois és James Baldwin híres módon artikulált: a propagandisztikus "szemérmertlenség" mint (szükséges és átmeneti) kompromisszum a faji egyenlőségért folytatott küzdelemben ("Criteria for Negro Art", 103) és a tiltakozás mint az amerikai színtér végső soron "megnyugtató aspektusa" ("Everybody's Protest Novel", 19; a tiltakozó műfaj ikonikus képviselőjének, Richard Wrightnak részletes tárgyalását lásd a *törlésről* szóló 3.2 fejezetben). Jablon azt állítja, hogy a "tiltakozás" Wright-féle iskolájával szemben, amelyet a fekete nemzeti művészeti mozgalom a költői harcosság és függetlenség kulturálisan nacionalista eszményének előmozdítása érdekében karolt fel, az afroamerikai irodalom Ellison-ágának formaorientált művei "egy társadalom kritikáját nyújtják e konvenciók [a mimetikus realizmus] elutasításán keresztül, olyan műveket, amelyek a realizmus alapjául szolgáló ideológiát önvizsgálat révén kérdőjelezik meg - olyan műveket, amelyekben a politikai tartalom a forma felhasználásával artikulálódik". (*Black Metafiction*, 17).

Ma, a polgárjogi paradigma utáni történelmi utóéletben és a posztmodernizmus kulturális kontinuitásában a Dubey által a tiltakozás reprezentációs paradigmájaként definiált, a (társadalmi) realizmus kimerülésével gyakran összefüggő (Weixlmann 1983; Jablon; Dubey

2001, 2015; Larkin, Saldivar 2011, 2013; Spaulding, Harper, Greenwald Smith, Román) formával (és műfajjal) kapcsolatos küzdelmet továbbra is széles körben tárgyalják.³³ Everett

a fekete írók irodalmi vonalában helyezhető el, akiknek "az új és más formák megtalálására és felhasználására irányuló késztetése" meghatározza a faji társadalom- és irodalomkritikájuk aktualizálására tett kísérletüket az egyre összetettebb faji realitások fényében, állítja Joe Weixlmann ("The Changing Shape(s) of the Afro-American Novel", 113). Everett szatirikus debütálása tehát az afroamerikai irodalmi intézményesülés csúcspontját követi, és kapcsolódik szakterületének bővüléséhez és diverzifikációjához. A szatíra és humor fekete íróinak fiatalabb generációjához tartozik, többek között Harryette Mullen (*1953), Darius James (*1954), Trey Ellis (*1962), Paul Beatty (*1962), Suzan Lori-Parks (*1963), Colson Whitehead (*1969), Mat Johnson (*1970), Touré (*1971) és Danzy Senna (*1970).³⁴ Az irodalmárok e kohorsza olyan humorista és szatirikus regényírók nyomdokain halad, mint George S. Schuyler, Wallace Thurman, Cecil Brown, Chester Himes, Bob Kaufmann, Fran Ross, Charles Johnson és Ishmael Reed.

A fekete irodalmi terület bővülését a szatíra térnyerése és az iránta való növekvő tudományos érdeklődés kísérte és segítette elő.³⁵ A szatíra a konvenciók, hagyományok és intézmények kritikájáról legismertebb esztétikai mód. Reneszánszát a fekete irodalomban Derek C. Maus szerint a kritikai önmegkérdőjelezés növekvő normalizálódásának köszönheti (*Post-Soul Satire*, xv; vö. Murray, 9). Tekinthejtük az elért haladás jelének, de a szükségből fakadó erénynek is. A szatíra nemcsak a polgárjogok utáni korszak szociokulturális változásait szolgálta újragondolni. Hozzájárult az afroamerikai irodalomtudomány újbóli megszilárdításához is. Úgy tűnik tehát, hogy a szatíra döntő szerepet játszott ebben a közelmúltbeli diszciplináris újvizsgálatban. Erre nem csak az utal, hogy általában véve jelentősen megnőtt a rá irányuló tudományos figyelem. A szatírára való sajátos összpontosítása révén az afroamerikai szatíra kiemelkedő tudósa, Darryl Dickson-Carr a szatirikus szemszöveget olyan bevett területek, mint az afroamerikai modernitás és a harlemi reneszánsz (*Spoofing the Modern*) elméleti újradefiniálására használta fel.

Az intézmény(ön)kritika legprovokatívabb példái közé tartozik Kenneth Warren "What Was African American Literature" (2011) című írása. Polemikus esszéjében Warren retorikai kését az afroamerikai irodalom mint irodalom feltételezett politikai létjogosultságának sebébe forgatja (15). Az afroamerikai tudós így provokatív módon a Jim Crow végére vetíti előre annak *kollektív* kulturális törekvésként való lezárását, alapvetően megkérdőjelezve ezzel a fajkritika tartósan fennálló mintáit. Warren azonban a történetiség olyan felfogását képviseli, amely szintén problematikusnak fogható fel. Az afroamerikai irodalom meghatározó ösztönzőjét egyetlen legfelsőbb bírósági határozatra, nevezetesen a *Plessy kontra Ferguson* mérföldkőnek számító ügyre vonatkoztatja, amely (újra) szentesíti a "külön, de" intézményesítését.

egyenlő" doktrína az amerikai társadalmi szegregációs rendszerben. Warren így implicit módon homogenizálja a fekete irodalomírás területét, amelyet mindig is kanonikus és ellenkanonikus áramlatok és projektek alakítottak. Beszédes módon intézménykritikáját egy ilyen avantgárd projektre alapozza: George S. Schuyler *Black No More* (1929) című *szatirikus* regényére. Warren tehát a konszenzus szerint "az első afroamerikai által írt teljes hosszúságú szatírára" (*Oxford Companion to African American Literature* 1979, 79-80) támaszkodik. George S. Schuyler *Black No More* (1931) című regénye, egy fajmentes társadalom disztópikus fantáziája, leleplezi a színmániás kultúrát, amelyben a faj az osztályalapú hegemonia álcájaként funkcionál (vö. a "Negro Art Hokum" című, 1926-os polemikus esszéjét). Természetesen maga a Schuyler név is sajátos konnotációt hordoz. A fekete kánon egyfajta "enfant terrible"-jeként Schuyler fiatal radikálisként és megtért konzervatívként váltott ki vitákat. Ha, ahogy Glenda R. Carpio sugallja, Warren nem az afroamerikai irodalom újraközlésére törekszik, hanem annak kirekesztettségére akar rávilágítani, akkor³⁶ Warren szövetsége Schuylerrel az intézménykritika sajátos dialektikáját tárja fel. Az ilyen kritika nem működhet anélkül, hogy ne mozgósítaná azokat a modelleket, amelyeket alá akar ásni. Így végül is kénytelen újra hangsúlyozni, ha nem is megerősíteni őket. A kérdés tehát az, hogyan lehet ezt a megerősítési folyamatot megnehezíteni. Everett fikciójának sikerül erőteljes kijelentést tennie azokról a hallgatólagos korlátokról, amelyeket a fekete írás bevett modelljei szabnak az innováció és a beavatkozás esztétikai eszközeinek, azáltal, hogy a kanonikus és ellenkanonikus fogalmak változó szürke zónáiban tartózkodik.

A köznyelvi kapcsolat megszakadása: Fekete folklór, oralitás és szubjektivitás

Ami Everett egész regényes korpuzára igaz, az a vizsgált három regény esetében is fontos: nem tekinthetők az intézményesített fekete irodalmi gyakorlat folytatásának. Stratégiailag háttérbe szorítják vagy elvetik azokat az esztétikai előírásokat, amelyek a fekete expresszív *sajátosság* kánoni koncepcióinak központi elemei. Így Everett faji szatírái elszakadnak a fekete orális kultúra elsődleges modelljeitől: a folklórtól, az oralitástól és a szubjektivitástól, amelyek alapján az afroamerikai irodalom intézményesült.

A szerző "népnyelvi elszakadásának" generációs, szociokulturális és esztétikai vonatkozásai vannak. A fekete kulturális termelők fiatalabb generációjának tagjaként Everett képes volt eltérni attól az irodalomelméleti konszenzustól, amelyet az olyan afroamerikai tudósoknak, mint Henry Louis Gates Jr. kellett először elérniük.³⁷ Ma ez a tudományos konszenzus az irodalmi és kritikai gyakorlatok társadalmi funkciójáról és intézményes tétjéről, másodszor, egyre inkább megkérdőjelezhetőnek tűnik az egyre összetettebb faji realitások fényében. Harmadszor, Everett posztstrukturalista elméletekkel informált szövegei különös hangsúlyt

fektetnek a *jelre*, hasonlóan Gates, Jr. et al. kanonikus projektjeihez. Ezt azonban nem a kulturális

beépítés. Inkább a feketeség "konvencionált jelzőin" túllépő olvasathoz nyújtanak eszközöket, ahogy Stewart hangsúlyozza ("Theoretical Blackness", 218, lásd a vitát). Ez konkrétan a fekete irodalmi gyakorlatnak arra a konvencionális beszámolójára vonatkozik, amely domináns pozíciót foglalt el a területen: Signifyin(g).

A *The Signifying Monkey* című alapvető tanulmányában bevezetett neologizmusa a fekete kifejező gyakorlat transzhistorikus, azaz genealógiailag megalapozott fogalmát szintetizálja, amelyet a tudós a fekete hagyomány sajátjaként tételez. Irodalomtörténeti és retorikai elvként a Signifyin(g) meghatározza a szóbeli elbeszélés fekete hagyományát mint olyat, az ellenhegemon kritika témáit és az e hagyomány újragondolásának és revíziójának kifejezési stratégiáit. A tudós "szatíra, paródia, irónia, mágia, meghatározatlanság, nyitott végűség" (vö. 7) által meghatározott kétszólamú diskurzusként követi nyomon ezt a "trópusok trópusát" a Signifying Monkey meséitől a kortárs fekete zenei és irodalmi művészetig.³⁸

A fekete kultúrát a posztstrukturalista elmélettel tárgyalva Gates lenyűgöző antológiai és kritikai feladatot lát el: megnevezni és megtartani a fekete irodalmi kánont, és legitimálni az afroamerikai irodalmat mint tudományos diszciplínát.³⁹ Gates így nem csupán Bakerhez hasonlóan alaposan historizált tárgyalását nyújtja a fekete irodalomnak, amikor a fekete irodalom "irodalmiságát" úgy határozza meg, mint ami egy bizonyos figuratív nyelvhasználat sajátosságaiban gyökerezik, "amelyeket megosztanak, ismételnek, kritizálnak és felülvizsgálják" (*Signifying Monkey*, 132). Gates jelentős hozzájárulása az volt, hogy az iróniát a fekete kultúra strukturális sajátosságaként állította be, hogy megdöntse a "nyugati faji diskurzust, amely a feketéket analfabétának, ésszerűtlennek és hiányzónak jelölte meg" (Johns, 87). Végül, és általánosabban, Gates és Baker döntő módon támogatták a fekete köznyelvet és ezáltal a fekete "hangot".

Ma az oralitás központi szerepe az afroamerikai irodalmi diskurzusban az "egyen hangjának megtalálása" eszményét szolgálja, hogy "hangot adjon" faji közösségének. Ennek az ideálnak az intézményesülését a programozott írás szerves aspektusaként tovább táplálták, amelynek tágabb kontextusában Everett mint tanított és tanító író elhelyezhető (vö. Mark McGurl *The Program Era*). A háború utáni etnikai írásokban a "hang", ahogy McGurl érvel, gyakran a "mesélő képzeletnek nemcsak az emberi testben való elhelyezését jelentette, hanem egy olyan faji és nemi alapú testben, amelynek "vérvonala" vagy "gyökerei" egy organikus közösségben vagy kultúrában vannak, amelynek saját mesélő hagyománya van" (236). Az afroamerikai irodalmi diskurzusban a fekete hang a rabszolgasághoz, a feketék genealógiai kiirtásához, fizikai bántalmazásához és szisztematikus cenzúrájához, valamint a szóbeli történetmesélés kulturális örökségéhez és az ontológiai önmegnyilvánítás irodalmi projektjéhez kapcsolódó testi, kulturális és történelmi aspektusok költői szintéziseként jött létre (vö. a "rabszolga

narratíva" és annak posztmodern adaptációi). Bár Everett szövegeinek esztétikai berendezkedése hasonlíthat például Ishmael Reed "kifinomultan öndekonstruktív" projektjére, aki Gates számára a "trükkös afroamerikai hang felértékelésében" (McGurl, 233) a kulcsreferencia, nem ugyanúgy rögzülnek a népnyelvben, mert hiányzik annak antropológiai magja és kulturális-mitológiai megalapozottsága. A fekete vernakuláris tehát vagy egyáltalán nem bukkan fel (*Glyph*), vagy hangsúlyozottan parodisztikus, hiper-sztereotipikus szlengként (*erasure*), amelyet a főszereplőkön kívül minden más szereplő használ. Így megkockáztatva a túlzást, Everett egyszerűen nem "jelez" a gates-i értelemben. Ha valamit, akkor a Signifyin(g)-et (lásd: *törlés*) szatirizálja.

A fekete kultúra folklorisztikus gyökereitől elszakadva a három vizsgált szöveg sem a mitikus, misztikus, sem a zenei formákat nem foglalja magában a faji reprezentáció kifejező elveiként *anélkül, hogy szatirikusan átformálná őket*.⁴⁰ A rabszolgaság sem szerepel központi témaként.⁴¹ Szövegei inkább nevetségessé teszik a "folk" vagy "a fekete nép" - mint a fekete amerikai lakosság vagy a fekete közösség - monolitikus fogalmát, valamint a fekete művészek kulturális gyakorlataiból formálódó hagyományok összességét. Szakítanak azzal a feltételezéssel, hogy a népi kultúrát a kulturális identitás *egyetlen* forrásanyagának kell tekinteni, amelyben Martin Japtok és Jerry Rafiki Jenkins szerint "Du Bois-tól Hughes-ig mindenki egyetértett" (19). Ebben az értelemben Everett egyértelműen Ralph Ellison pártjára áll, aki híres módon a folklórt mint a kreativitás *alapvető* eszközét népszerűsítette, és óva int attól, hogy "szűken valami egzotikus, népies vagy 'alantas' dolognak tekintsük [... ahelyett, hogy] a nagyobb amerikai tapasztalat fontos szegmenseként ismerjük el" ("The Art of Fiction", 172). Ellison ennek megfelelően azzal érvel, hogy a feladat az, hogy a meglátásait "szélesebb, pontosabb szókincsbe" fordítsuk ("Change the Joke and Slip the Yoke", 59). A fekete tapasztalatok e befogadóbb szemlélete magában foglalja mind az elnyomás, mind a kiváltságok problémáit. Így rezonál Zora Neale Hurston híres kritikájával, amelyet a felsőbb osztálybeli feketékről szóló történetek piacvezérelt mellőzésével szemben fogalmazott meg ("What White Publishers Won't Print", vö. Japtok és Jenkins, 25).

Végül, és ami a legfontosabb, Everett fekete főhősei bonyolítják a szubjektivitás ontológiai fogalmait, és így az elbeszélés önéletrajzi fogalmait is. Mint a polgárjogi törvényhozás szociálisan esetlen, intellektuálisan tehetséges és kulturálisan előkelő haszonélvezői, elkerülhetetlenül kiszorulni látszanak a fekete expresszív partikularitás szociokulturális miliójából, amelyet Houston A. Baker "blues-mátrixként" (*Blues*, 3) ír le. A *Blues, Ideology and Afro-American Literature* (1984) című könyvében a tudós az afroamerikai folklórra és a nyugati (posztstrukturalista) elméletre támaszkodva úgy fogalmazza meg a bluest, mint "a társadalmi alapot - mintegy az alapvető szubtextust -, amely szükségszerűen informál minden

valóban afroamerikai narratívát".

- Módszertan -

szöveg" (38). Ennek során az ismétlés, az improvizáció és a fordítás (a rabszolgaság és a szegregáció során tapasztalt kimondhatatlan igazságtalanságok) szimbolikus és történelmi implikációira támaszkodik a regionális (déli csavargókultusz), kulturális (afrikai, afroamerikai és amerikai hagyományok) és kereskedelmi metszéspontok (kisajátítás és árucikké válás) "csomópontjában".

Everett főszereplőiből hiányzik ez a társadalmi-ontológiai megalapozottság. Fikcióként jellemzi őket intellektuális képességeik (gondoljunk Ralph Townsend 475-ös IQ-jára), kulturális és gazdasági tőkéjük (gondoljunk Thelonious "Monk" Ellison kivételes oktatási portfóliójára és Not Sidney Poitier anyagi lehetőségeire), valamint - ami a legfontosabb - terhes és zavaró nevük (vö. Thelonious Monk Ellison, Not Sidney Poitier). Társadalmilag és ontológiailag bizonytalan, Everett valamennyi főszereplője "én"-elbeszélő, aki nem hozható kapcsolatba a hagyományos értelemben vett intencionális entitással. Az autodiegetikus elbeszélő gyakran hallgatólagosan vagy egy ismeretlen, valós világbeli entitás, vagy maga a szerző helyettesítőjévé redukálódik, aki szándékos énjének közvetett és díszített változatát adja. Az "én"-elbeszélés konszenzuális társadalmi funkcióját a fekete irodalmi diskurzusban Richard Yarborough meggyőzően megkérdőjelezte. Vajon a fekete írók, kérdezi, egyáltalán megengedhetik-e maguknak, hogy

egy fiktív "én" létrehozására? Sok szerző számára az önigazolás (és gyakran ezért a faji hovatarozás) olyan erős lehetett, hogy már a gondolat is, hogy az egyes szám első személyű nézőpontot (egy olyan kifejezési módot, amelyért a feketéknek szó szerint meg kellett küzdeniük) egy nyíltan kitalált hang megteremtésére használják, annyira irrelevánsnak tűnhetett, hogy egyenesen perverznek tűnt - ha egyáltalán eszükbe jutott. Így aligha meglepő, hogy a fehér szerzők előbb készítettek fikcionalizált első személyű "fekete" elbeszéléseket, mint afroamerikai társaik, akik erre kísérletet tettek."

("The First-Person in Afro-American Fiction", 111)

Everett fiktivizált "én"-elbeszélői grammatikai partikulákat képviselnek, amelyek nem konstituálhatók materialiter, legalábbis nem anélkül, hogy előtérbe helyeznénk az "én"-ben kikristályosodó, nyelvi alapú szubjektumképzési és -reprezentációs folyamatokat. Ezért ezek a szereplők autodiegetikus avatarokként szolgálnak, más szóval *nem* egy önéletrajzi szubjektum, hanem az Egyesült Államok faji tájképének egy bizonyos marginalizált perspektíváját vagy látásmódját képviselik.

Everett tehát elsősorban a szubjektivitást formáló társadalmi helyszínekre és kulturális kontextusokra összpontosít. Beszédese, hogy fő gondja a "megnevezés folyamatosan felbukkanó problémája" (vö. *The Water Cure*, 115), a szubjektum nominális konstitúciója, amely a nyelv referenciális funkciójának megtestesítője, mint a tapasztalt világ fogalmi szerveződésének eszköze. Everett ebből a nézőpontból csapolja meg a megnevezésnek a

- Módszertan -

fekeke kultúra birodalmán belüli sajátos történelmi szubtextusát. A megnevezés tehát a rabszolgaságban rejlő nominális törlést idézi fel, amely újra beíródik abba, amit Kimberly W. Benston "a ['N-szótól'] a ['N-szótól'] a

'Colored'-tól a 'Negro'-n át a 'black'/'African-American'-ig" ("I Yam What I Am", 152). Malcolm X ön-újra-elnevezésének újra-birtoklási, dekonstruktivista aktusa, amellyel az aktivista egyszerre erősítette meg és fordította fel ősei rabszolga jelű *Kis* az "X"-ben, reprezentatív "[f]ely az afro-amerikaiakra", állapítja meg Benston, és az ő "önteremtése és egy töredezett családi múlt újraalkotása [amelyek] végtelenül összefonódnak: a névadás elkerülhetetlenül genealógiai revizionizmus. Az egész afroamerikai irodalom egyetlen hatalmas genealógiai költeménynek tekinthető, amely megpróbálja helyreállítani a folytonosságot azokban a szakadásokban vagy megszakításokban, amelyeket a feketék amerikai jelenlétének története okozott" (ibid.). A névadásban, állítja Ellison, a nyelv "manipulatív" és "mágikus" ereje nyilvánul meg, mind az individuáció nyelvi elveként, mind a kisajátítás nyelvi elveként: valakiről "elnevezni" a genealógiai megalapozás egy formája ("Rejtett név és összetett sors").

"Én", a "Másik": Everett centromarginalis karakterei

Everett főhősei híres fekete emberekről elnevezett fikciók, akikre az uralkodó társadalom faji leírásokat és feltételezéseket kényszerít, amelyekkel folyamatosan és teljesen akaratlanul is konfliktusba kerülnek. Mint Ralph és Monk, Nem Sidney Poitier visszhangozza Huck Finnt, a talpraesett zsványt, aki a Mississippi folyón tett utazása során egy szatirikus társadalom epizodikus stációin megy keresztül; Don Quijote-t, a karikatúraszerű lovagi nemest, aki vesztes csatát vív saját képzeletének szüleményeivel; Ismaelt, Ahab kapitány fiatal tengerészeit és narrátor-társait, akik részt vesznek a bálna allegorikus vadászatában; de Tristram Shandy, a programszerűen megbízhatatlan és elkalandozó elbeszélő is, aki hozzájárult a regényes fikció határainak újradefiniálásához; és végül, ami a legfontosabb, a "Láthatatlan ember", a Rhineharttal összetévesztett kívülálló, aki "szerencsejátékosként" és szélhámosként fekete identitása árán helyet követel magának a fehér többségi társadalomban. Everett főhősei tehát annak az aspektusait mutatják be, amit M. D. Fletcher a szatíra "relevancia hagyományainak" nevez: "a fosztogató; a bolond; a bohóc; a klasszikus komikus archetípusok: az alazon, az eiron, a bohóc és az agroikos; valamint a pikaró, a Quijote és a naiv" (7). Általánosságban elmondható, hogy Everett főhősei a szélhámosság két, egymástól függő hagyományának metszéspontjában helyezkednek el: a (poszt)gyarmati másságdiskurzusok (indián és afroamerikai folklór/mítoszok) és az euro-amerikai modern regényes történetmesélés metszéspontjában.⁴² Az előbbiben a hierarchia-felforgatás és a kulturális túlélés témái jelennek meg, a nyelvre mint az ironikus kettős diskurzus eszközére helyezve a legnagyobb hangsúlyt, amelyet a lealacsonyított faji szubjektum manipulál, hogy túljárjon az eszén és közvetve visszavágjon a gazdájának. Mint "félisten, mitikus figura,

- Módszertan -

műfaj, az emberi képzelet szimbolikus megtestesítője vagy posztmodern hermeneutika", a szélhámós áthatja az egész világot.

mind a folklorisztikus, mind a magas irodalmi szövegek történelmi és földrajzi szféráin keresztül (Hynes, 216). Hermésztől Esu-Elegbaráig és újvilági "unokaöccséig", a Jelző Majomig (vö. Gates 1988) a szélhámos olyan narrativizált eredet- és teremtésmítoszokban jelenik meg, amelyek holisztikus kozmológiai rendet ábrázolnak. Gyakran állatias vonásokkal és emberfeletti képességekkel felruházva közvetít az evilági és az isteni szféra között, hogy helyreállítsa a spirituális és közösségi integritást. Mint ilyen, hagyományosan a rendetlenséggel és a sokhangúsággal társítják, és - ahogy Paul Radin állítja - "teremtőként és pusztítóként, adományozóként és tagadóként, aki másokat becsap, és aki maga is mindig becsapott". (ix). Ez a felforgató potenciállal feltöltött, transzgresszív természet teszi a szélhámost a "változás, az ellentmondás, az alkalmazkodás, a meglepetés" (Ammons et al., xii) figurájává. A trükkösnek a társadalmi felforgatás és a kulturális átalakulás, az innováció és az önreprezentáció kettős képességét szemléletesen Gerald Vizenor hangsúlyozta, aki "komikus holotrópként" írja le, a tudat és a jelentés kaotikus pluralitásán virágzó egyesítés és de/stabilizáció alakjaként ("Trickster Discourse", 285). A szélhámos folyamatszerű, közösségi és komikusan felszabadító tulajdonságai egy határozott didaktikai ösztönzést sugallnak, a társadalmi normativitás átmeneti felfüggesztése révén történő etikai tanítást. E didaktikai potenciál megvalósítása érdekében a szélhámos satirikus kontextusban különböző szerepeket ölthet magára, valóságos alakváltóként viselkedve.

A pikaró (etim. valószínűleg a spanyol *picar*: szúrni, vagdosni, szúrni) gyakran szinonimaként használják a pikaroon bővített formával (második jelentése: kalóz, korszó), és általában olyan gazemberre, csínytevőre, betyárra (német és zsidó *Schelm*) utal, aki csavargó kitesztőként, általában bizonytalan társadalmi közegekből, erkölcsileg kétes és komikusan szellemes eszközökkel járja be egy korrump és ellenséges társadalom kalandos szintjeit. A pikareszk mese általában önéletrajzi, epizodikus elbeszélésben jelenik meg, amelynek cselekményét egy konfliktusos beavatási élmény mozgatja, és a társadalomról satirikusan torz képet ad. Ez a tanulmány a pikareszk mint irodalmilag "felkent" szélhámos fogalmára támaszkodik, és ezt a figurát modern irodalmi archetípusként, a pikareszket pedig strukturálási elvként fogja fel.⁴³ Így a pikaró, mint "a románcok hőseinek paródiája" (Ardila, 17; vö. *Don Quijote*), a generikus és társadalmi tekintetben bekövetkezett változást testesíti meg. A társadalmi változások és az irodalmi újítások margóján az irodalmi önkritika (és öntudat) újszerű szabadságát és a regény felemelkedésének modern kontextusának: "a felfelé irányuló mobilitásnak és a középosztály kialakulásának" (11) köszönhető tematikus átrendeződést testesíti meg.

A pikaró, akinek "megkülönböztető jegye, amely egyben kiváltság is - a "másság joga" ebben a világban" (Bakhtin *Dialogic Imagination*, 159), "kívülálló vagy kívülálló, egy fattyú vagy egy túl intelligens fiú, aki nem talál rendszeres foglalkozást vagy állandó helyet a

- Módszertan -
társadalomban" (Bakhtin *Dialogic Imagination*, 159).

rétegzett társadalom" (Hodgart, 218). Kívülállása nem állandó állapot, hanem az esetleges társadalmi reintegráció előfeltétele. Az "utazás" hibrid formája, az elme és az anyag mozgása (azaz a horizontális és/vagy vertikális társadalmi fejlődésnek megfelelő szubjektív változás) határozza meg az "igazi" pikarót, érvel ennek megfelelően Shaw (9). A mobilitás ezen imperatívusza alakítja a történet kompozícióját, "nem egyetlen elhúzó eseményből, hanem sok különböző eseményből", hangsúlyozza Shaw (10). Az utazás pikareszk mintájában a társadalmi káosz potenciálisan zavarba ejtő és bomlasztó állapota jelenti a kiindulópontot egy új (és potenciálisan igazságosabb) társadalmi rend (újra)elképzeléséhez. A pikareszk tehát az ideológiai diagnózis és a társadalmi újintegráció satirikus forgatókönyveit kínálja, amelyek középpontjában a korrupció különböző társadalmi szintjein áthaladó törvényen kívüliek állnak. Az előbbi túlhangsúlyozásával szemben érvelve ez a tanulmány Everett satíráinak tematikusan nyilvánvaló és intertextuálisan lehorgonyozott beíródását az utóbbi hagyományba veszi alapul. Az olyan regények ikonikus hivatkozásai által jelzett, mint a fent említettek, a vizsgált szövegek döntően a társadalmi *mobilitás* és a *reintegráció* aggodalmaira koncentrálnak. Pikareszk módon írni társadalmi szempontból azt jelenti, hogy egy társadalmi konfliktus *strukturális* dinamikájának és a *szisztematikusságának* hallgatolagos elfedtségét alátámasztó ideológiai mechanizmusok kibogozásába fektetünk. A faji, Ralph, Monk és nem Sidney Poitier strukturális határaival szembesülve, jelentős mértékben a legrosszabbat hozzák ki fiktív közösségeikből. Mind faji közösségüktől, mind a társadalmi fősodortól elszakadva "kulturális árvákat" képviselnek, akik a faji (félre)elismerés esettanulmányainak mennek keresztül. A konfliktusra való "kíváncsiságukban" megmutatkozó naivitásuk ciklikusan okozza a faji szimbolikus elhatárolások megsértését vagy áthágását. Esztétikai szempontból a kitérők és zsákutcák, amelyekben az Everett főhősehez hasonló pikarosok (esetleg) kikötnek, mintha meghívnák vagy tükröznék azokat a kitérőket, kitérőket és szerzői önmegszólításokat, amelyeket különböző kanonikus írók valósítottak meg.⁴⁴

Igaz, Monk és elbeszélőtársai a nyelvi felforgatás komikus konfliktusaiban vesznek részt, amelyekben az előre kialakult hatalmi hierarchiák destabilizálódnak. Leggyakrabban azonban saját felforgató energiáik áldozataiként végzik. Több olyan szempont is van tehát, amely súlyosan megnehezíti Everett satirikus főhőseinek (kulturmitológiai értelemben vett) szélhámosként való olvasását. Egyrészt Ralph Townsend, Thelonious "Monk" Ellison és nem Sidney Poitier mind elszakadnak a trükkösök központi elvétől: a népnyelvtől. Ralph nem hajlandó beszélni; Monk megveti a fekete köznyelvet mint a csoporton belüli marginalizálódásának és kereskedelmi kudarcának jelét; Not Sidney Poitier a fehér kiváltságok aranyozott ketrecében nő fel. Azok a gyakorlatok és hiedelmek, amelyek Everett főhőseinek jelentőséget kölcsönöznek a saját (fiktív) társadalmi környezetükben, elszakadnak

e szereplők élethelyzetétől,

- Módszertan -

társadalmi-gazdasági státusz és kulturális háttér. Másodsor, társadalmi-gazdasági státuszuk a (felső) középosztály tagjaiként ellentétben áll a szélhámos (és a pikaró) hagyományos származásával a társadalom alsóbb rétegeiből, és a hátrányos helyzetűek renegátjaként való működésével. Everett főhősei lényegében *centromarginális karakterek*.⁴⁵ Amit ezzel a címkével kiemelni igyekszem, az nem egy identitás vagy pozícionáltság, hanem egy bizonyos strukturális tendencia. Ralph, Monk és Not Sidney Poitier kezdetben az intellektuális (Ralph), kulturális (Monk) és gazdasági (Not Sidney Poitier) kiváltságok társadalmi szférájában élnek, majd az állandó marginalizálódás egymást váltó állapotába kerülnek. Más szóval Everett főhősei a rasszizmus *regresszív* erejének kiemelésére szolgálnak, mivel a "színvak" társadalom középpontjából vagy főáramának tűnő helyzetből a tudományos (Ralph) és kereskedelmi (Monk) szempontból kizsákmányolt és társadalmilag marginalizált (Not Sidney Poitier) másság marginális pozíciója felé *húzódnak* vissza. Ironikus módon különösen bomlasztó hatásuk van, amikor tétlenek vagy hallgatnak, segítve a faji lealacsonyítás átfogó *rendszerének* abszurditássá redukálódását. Ezáltal sajátos tükrözés-funkciót töltenek be (Hynes 208, vö. Klapp, 30). Láthatóvá teszik a nem feketeként (Ralph), nem eléggé feketeként (Monk) és mindkettőként (Nem Sidney Poitier) való félreismertetésük strukturális aspektusait.

Legyen szó akár a trükkös, a tiltakozó, a (neo)rabszolga- és átvonuló narratívák, akár a névadás fekete hagyományairól, Everett ezen elvek újragondolása aligha fogható fel az irodalmi termelés és a kulturális hozzájárulás kulturálisan specifikus felfogásának kialakításában. Ha van valami Everett írásaiban, ami - a szó problematikus értelmében - "reprezentatív" teszi őt a *fekete* identitás és szerzőség múltbeli és jelenlegi aggályai szempontjából, akkor az a szerző ragaszkodása az önreprezentációhoz a strukturális marginalizáció kulturális kontextusában. A mai kulturális állapot sajátossága, hogy ezt a művészi marginalizálódást mind a kereskedelmi, mind a kanonikus modellek elősegítik. Ezek a modellek tehát a *törlés alatt álló* konvenciókként épülnek be Everett faji szatíráiba (lásd az értekezést). Ebben az értelemben főhősei a középpontjában állnak annak, amit szövegei esztétikailag előadnak: az identitás kitörlésének a fajiasodás szociokulturális folyamatában.

Mítoszok és jelzők: A faj kulturális nyelve

A faji identifikáció folyamata a Stuart Hall által a "faj kulturális nyelveként" ("The Floating Signifier") definiált jelentésalkotás dinamikájára vezethető vissza. Hall ezt a "nyelvet" úgy írja le, hogy a "kultúra osztályozásának rendszerére és fogalmaira utaló szignifikátorokat a jelentésalkotó gyakorlatok alá sorolja". Ezek a szignifikátorok "jelentésüket nem a lényegükben foglaltak miatt nyerik el, hanem a változó viszonyok váltakozásában

különbség, amelyet más fogalmakkal és eszmékkel szemben egy szignifikációs mezőben állapítanak meg" ("Race: The Floating Signifier"). A faji szubjektumok tehát a faji szignifikációs mezőbe ágyazódnak, amelyben az identitások másokhoz viszonyítva konstruálódnak az ezeknek a szubjektumoknak tulajdonított vonások és jellemzők (pillanatnyi) rögzítése révén. Ez a folyamat a faj társadalmi és kulturális jelölőire támaszkodik. Ezek a markerek kommunikatív összetevőiként működhetnek annak, amit Roland Barthes híres elmélete szerint *mitikus beszédnek* nevez (*Mythologies*).

A francia szemiotikus projektjének egyik kulcsfogalma a kifejezés konnotációjából merített, amely a "mythos" (gr.) szóból ered, amely a természetfeletti témájú népmeséket és azokat a széles körben elterjedt fikatív történeteket jelöli, amelyek látszólag időtlen vonzerővel vagy igazsággal bírnak. Ezzel Barthes a mitikus beszédet olyan ideológiai mechanizmusként tételezi, amelynek révén a történelmileg specifikus eszméket és narratívákat időtlen és egyetemesnek naturalizálják. Ez az ideológiai üzenet, a mitikus jelzett (amit Barthes "fogalomnak" nevez), ezeknek az elsőrendű jeleknek (a jel-jelző-jelzett triász saussure-i értelmében) mitikus jelzőkké (amit Barthes "formának" nevez) való visszaalakításától függ. Ez az instrumentalizáció teszi a mítosz sajátos kétértelműségét abban, hogy megértet velünk valamit, és ezzel egyidejűleg ránk kényszeríti ezt a megértést (115). Lényeges, hogy Barthes hangsúlyozza, hogy a mítosz "előszeretettel dolgozik szegényes, hiányos képekkel, ahol a jelentés már megszabadult a zsírtól, és készen áll a szignifikációra, mint karikatúrák, pasztichek, szimbólumok stb.". (125). Sidney Poitierre például éppen a nem fenyegető fekete férfiaság filmszerűen homogenizált magja miatt gondolhatunk úgy, mint a feketeség különösen erőteljes képére (lásd a 3.3. fejezetet). A tricolore előtt tisztelgő fekete francia katona képében (*Mythologies*) Barthes a hazafias büszkeség többszörösen megszólított üzenetét azonosítja, amely a feketeség, a katonáskodás és a franciaság közötti szemiotológiai kapcsolatra épül. Ez a vizuális mítosz a francia nemzeti identitásba katonailag asszimilált fekete másságot jelenti. A faji identifikáció folyamatát alátámasztó logikai és ideológiai mechanizmusok nyomom követésével Everett faji szatírái felidéznek és visszavonják a faji identitás esszencialista elképzeléseit. A fekete "én" palimpszesztikus és instabil reprezentációit hozzák létre, amelyek az önazonosság és a kulturális identitás következetes fogalmához való viszonyulás helyett inkább az identitás ilyen reduktív szemléletét megalapozó feltételezéseket és sztereotípiákat tolják előtérbe. Ezáltal a társadalmi besorolás és a kulturális reprezentáció faji kategóriáival és azok ellen dolgoznak, amelyekben a *binaritás* logikai rendszere megszilárdul.

A binaritás a nyugati gondolkodás régóta fennálló hagyományának szerves részét képezi, és a legkiválóbb görög filozófusok azon kísérleteivel kezdődött, hogy értelmet adjanak a lét

- Módszertan -
ontológiai és ismeretelméleti alapjainak. Logikai rendszerét tovább szilárdították a

Az ész felvilágosodáskori idealizálása és az általa megvalósított bináris rendszer a (fehér európai) szubjektum öndefiníciójában, szemben a "másikkal" és a világgal.

E gondolkodási hagyomány - amelyet Jacques Derrida a "jelenlét metafizikájának" nevezett - középpontjában a dekonstrukció francia úttörője a "logocentrizmust" azonosítja. Ez a doktrína "a [...transzcendentális] jelzett iránti "sürgető, erőteljes, szisztematikus és féktelen vágyat" írja le (A *grammatológiáról*, 49). Ezt a transzcendentális szignifikátumot "egy olyan jelentésrenddel - gondolat, igazság, ész, logika, logika, az Ige - azonosítja, amelyet önmagában, alapként létezőnek fog fel" (Culler *Dekonstrukció*, 57).⁴⁶ Ez segített abban, hogy a nyugati világot ennek a szignifikátumnak vagy *logosznak* (etym. görög "szó", "beszéd", "diskurzus", "értelem", amelyet Hérakleitosz óta a tudás rendező elveként fogtak fel). A "Nyugat" vagy a "nyugati világ" természetesen nem egy empirikus valóság, hanem egy mentális struktúra, amely továbbra is irányítja a világ felosztásának módját a nemzetiség geopolitikai, de az osztály és a faj társadalmi vonalai mentén is. A világnak ez a kettéosztott látásmódja abban a logocentrikus "elképzelésben gyökerezik, hogy minden más (történelem, tudás, tudat stb.) előtt jelen van [...] a Logosz, a lét értelmének, a gondolkodás racionalitásának, az igazság abszolút bensőségének [...] meg nem bontható eredete, míg az olyan] dolgok, mint a történelem és a tudás, tehát csak azért léteznek [...], hogy visszataláljunk a Logoszhoz" (Niall, 71). A különböző tudásrendszerek ismeretelméleti és filozófiai korlátait előírva a logocentrizmus tehát továbbra is a binaritás axiomatikus fennmaradását segíti elő. A kategorikus következetlenséggel szembeni mélyen gyökerező szkepticizmussal ösztönözve hajlamosak vagyunk azt, amit nem tudunk integrálni egy "vagy-vagy" modellbe, furcsának, sőt fenyegetőnek érzékelni (vö. a kizárt közép törvénye; lat. *tertium non datur*). E mintával való szakítás azáltal, hogy a binárisok fogalmi pereméről a belső felé dolgozunk, továbbra is a Derrida által szorgalmazott dekonstrukciós gondolkodás döntő, ám eredendően hiányos feladata marad.

A különbség dekonstrukciója: Writing Race under Erasure

Everett szövegei stratégiaileg felvállalják ezt a feladatot. A kategóriákat - identitásokat, műfajokat, hagyományokat, diszciplínákat - úgy dekonstruálják, hogy *eltörlik* őket. Az "X" a *sous rature* ("törlés alatt") írásnak ezt a stratégiáját képviseli, amelyet Derrida a metafizika átfogó kritikájához fejlesztett ki. A fogalmak eltörlését és "[i]gazságtalan, mégis szükséges" (Spivak, xiv) fogalmakra való ráközelítést jelképezi (Spivak, xiv). Ezek így "megrázódnak és elmozdulnak", és - jelentősen

– megőrizve, hogy ideológiai magjukat vizsgálni lehessen (Norris, 69). A törlés alatti írás, a fogalmak és kategóriák áthúzása, ugyanakkor megtartásuk folyamatán keresztül

olvasható, "olyan ismeretlen következtetésekre jutunk" - állapítja meg Gayatri Chakravorty Spivak -, "hogy maga a nyelvünk még akkor is elferdül és elhajlik, amikor vezet minket" (Spivak, xiv).

A különféle ismeretlen következtetések között, amelyekre Everett inspirál bennünket, nemcsak az a belátás szerepel, hogy a faj egy önkényes, mert politikailag és kulturálisan *konstruált* kategória (Stuart Hall, "Új etnikumok, 443), amely figyelemre méltó társadalmi erőt hordoz. Mi több, a faj vizsgálata reflexív kihívás, hiszen azokat a kategóriákat, amelyeket operacionalizálunk, hogy a faji valósággal megbirkózzunk, mindig már maguk a valóságok alakítják. Hogyan szolgálhatnak tehát az uralom diszkurzív feltételei, különösen a faji alapúak, a beavatkozás alapjául? Ezzel a kérdéssel leginkább Homi K. Bhabha foglalkozott. A *kultúra helyei* című könyvében a posztkoloniális tudós amellet érvel, hogy a "kulturális közökben", vagyis "a különbség tartományainak átfedése és elmozdulása - [ahol] a *nemzet*, a közösségi érdek vagy a kulturális érték interszubjektív és kollektív tapasztalatai *újratárgyalhatók*" (2). A tudós e reprezentációs "beavatkozási terek" létrehozását a kulturális hibridizáció összetett és folyamatos performatív folyamatoként határozza meg, amely szakít a nyugati bináris normativitással (12). "[A] történelem és a nyelv határán, a faj és a nemek határain élve" - zárja Bhabha - "vagyunk abban a helyzetben, hogy a köztük lévő különbséget egyfajta szolidaritássá alakítsuk" (170).⁴⁷ A (határ-)túllépésnek mint kultúrát konstituáló aktusnak ez a felfogása a binaritás örökségéhez és a metafizikai elmélet által képviselt kétpólusú gondolkodási struktúrákhoz kapcsolódik, amelyek továbbra is alakítják azt a módot, ahogyan az érzékelt világot felismerjük és rendszerezünk.

Bhabha legfigyelemreméltóbb és legproblematisabb felvetése éppen az interstitialitásnak mint az ellenállás kulturális alapjának politikai fogalma. A különbség közötti "liminális tér[ek], a találkozás, az interakció és a csere határterülete[i], a kapcsolat tere[i] és az identitás narratívái, amelyeket az ilyen kapcsolatok létrehoznak" - Susan Stanford Friedman szavaival ("Border Talk") -, a különbség újramodifikálódik és megmarad, hogy stratégiaileg a domináns kultúra reduktív leírásaival szemben pozicionálja azt (a Bhabha által "mimikri"-ként definiált módon, vö. Gayatri Chakravorty Spivak "stratégiai esszencializmus" fogalmát). Spivak a "stratégiai esszencializmus" fogalmával az etnikai vagy faji identitás közös és biztosított alapjának mozgósítására irányuló taktikát jelöli ki, amely - bár a faji identitás hegemón folyamataiban alakult ki - az önérvényesítés és - reprezentáció platformját biztosíthatja. Ez a stratégia Sedlmeier szerint jellegzetesen a "liminalitás fogalmi trópusaiban" nyilvánul meg, amelyek a különbség posztkoloniális diskurzusaiban kiemelkedő szerepet játszanak (vö. Henry Louis Gates "beszélő könyv" koncepciója, *The Signifying Monkey*,

34). Sedlmeier azt állítja, hogy ezek a trópusok a transzgresszió-narratívák konstitutív összetevői. Ezek a narratívák a különbség újraértékelését segítik elő a "differenciák elfolyósodása és megszilárdulása közötti állandó oszcillációban". A különbséget tehát "a hegemon struktúrák esszencializálják és pejoratív módon hozzárendelik, majd a különbségbe való befektetés és a különbségként való értékének stratégiai megerősítése révén átkódolják, mielőtt feloldják és elhalasztják, hogy elkerüljék az esszencializmus vádját, csak azért, hogy egy elmozdított nézőpontként értelmezett nézőpontból megerősítsék." *The Postethnic Literary*, 9; vö. "Allegorie in der Postkolonialen Literatur und Literaturtheorie").

Az esszencializmus "radikalitása vagy konzervativizmusa" - emlékeztet Diane Fuss - "jelentős mértékben attól függ, hogy *ki* használja, *hogyan* alkalmazza, és *hol* összpontosulnak a hatásai". Fontos, hogy ne felejtsük el, hogy az esszencia egy jel, és mint ilyen, történelmileg kontingens, és állandóan változónak és újradefiniálásnak van kitéve" (20). Fussnak az ellenhegemon cselekedetek kontextusfüggőségére helyezett hangsúlyát felidézve úgy gondolhatunk Everett kritikái ösztönzésére, hogy a faji hovatartozás folyamataiban rejlő fogalmi konszolidációval szemben lépjen fel, mint az identitás és a különbség stabil fogalmainak tartós megnehezítésére tett kísérletre. Ha azonban a különbség hegemon modelljeit nem lehet sikeresen felforgatni és potenciálisan megváltoztatni anélkül, hogy előbb ezeket a modelleket mozgósítanánk, hogy a középpontba helyezzük őket az ideológiai magjuk vizsgálatára és kritikájára tett kísérletünkben, akkor ez azt eredményezi, amit Florian Sedlmeier a "stratégiai esszencializmus körkörös logikájaként" azonosít. Úgy tűnik, a feladat az, hogy tartósan megszakítsuk a különbség be- és újraértékelésének ezt a körforgását, és meghosszabbítsuk a bináris helyreállítás küszöbén való tartózkodást. Ahhoz, hogy így biztosítsuk a kritikai hatékonyságot, és megelőzzük a korrekciós faji írásmód bevett kereteibe való beolvadást, "belülről és ellene" kell operálnunk annak, amit Sedlmeier "a reprezentativitás paradigmájának" nevez. Sedlmeier fogalma a reprezentációs felelősség kulturális komplexumát szintetizálja. Ez tájékoztatja a

az etnikai identitás irodalmainak diszkurzív előállítását [mivel] a szerzőség olyan fogalmát eredményezi, amely a közösségi-kulturális jelrendszerek téves ábrázolásait vizsgálja és korrigálja. Ezeket a jelrendszereket a kollektív szimbolikus tulajdon és a diszkurzív ellenőrzés fogalmában képzelik el: A multikulturális és posztkoloniális irodalmakról úgy vélik, hogy a kulturális közösséget a leértékelő sztereotípiák és ideológiai mélyszerkezetük korrekciós átkódolásán keresztül kívánják reprezentálni. (*A posztetnikus irodalom*, 21.)

Everett szövegei éppen ezt a reprezentációs kötelezettséget utasítják el stratégiaileg. Ha újra kódolják a sztereotípiákat, akkor azt azért teszik, hogy a fekete és a fehér közötti szimbolikus szakadék mindkét oldalán felszínre hozzák ideológiai befektetéseiket. Azt fogom állítani, hogy ez a legsikeresebben Everett *Nem vagyok Sidney Poitier* című művében valósul meg.

Ebben a konkrét regényben a szerző

a faji problematikát a főhős (ön)identifikációjának társadalmi magjába, a *névbe* írta be. Ezzel Everett a faji identitást (és a cselekvőképességet) nem a "közösségi-kulturális" újbóli kisajátítás és újbóli beilleszkedés, hanem a nyelvi és állandó társadalmi-diskurzív újratárgyalás kérdéseként tárgyalja. Míg főhősének "én"-je biztonságban van az *írásban*, mivel az olvasó az ő elbeszélő "én"-jén keresztül találkozik vele, a neve a félreismerés és a marginalizáció állandó forrása. Everett ezen a figurán keresztül *egyszerre* spekulál az egyéni ellenhegemón cselekedetek politikai potenciáljáról, és veti el az önazonosság és a politikai cselekvés önelégült elképzeléseit (lásd a vitát).

2.2 Esztétikai gyakorlat: Faj, írás és ambivalencia

Az olyan bináris oppozíció, mint a fekete és a fehér - hangsúlyozza Gilles Deleuze francia filozófus - "semmit sem tanít nekünk annak természetéről, amit ellentétesnek gondolunk" (*Difference and Repetition*, 267). A negáció fogalma, amely ebbe az oppozíciós viszonyba van beírva, inkább arra hajlamosít, hogy újra leírja "annak a potenciális igenlését, amiről azt gondoljuk, hogy ellentétes". Így az egyetlen módja annak, hogy túllépünk a binaritáson, vagy "a dualizmusokon kívülre", ahogy Deleuze és kollégája, Felix Guattari javasolják, "az, hogy köztünk legyünk, hogy átmenjünk a kettő között, az intermezzo között" (*A Thousand Plateaus*, 323). Everett írása kétpólusú párok között oszcillál, az önellátónak és egymást kizárónak felfogott pólusok között lakik. A "vagy-vagy" viszony helyett, amelyet olyan kategóriák sugallnak, mint az "én" és a "másik", a fikció (-valóság) és a tény (-ualitás), és általánosabban a politika és az esztétika, szövegei a "mindkettő/és-ség" elve szerint működnek, állítja Anthony Stewart (Stewart "Theoretical Blackness", 223).

Írás (in) the Slash: Az ellenzékiségtől a nyitottságig

Everett szövegei arra hívnak bennünket, hogy fogadjuk el a (feloldhatatlan) kettősségek feszültségéből adódó intellektuális lehetőségeket. Egyszerre merünk a faj *mellett* és *ellen* olvasni, miközben ezt a befogadói ingadozást esztétikai napirendjük programszerűségévé teszik. Ezért fontos, hogy a Stewart által "mindkettő/és"-ként jellemzett műveikben az "és"-re összpontosítsunk.

A "La Clé des Langues" francia kritikai platformon közzétett művészi nyilatkozatában Everett maga definiálja ezt a fogalmi interszférát - az "és" a "both/and"-ben - "the Slash"-ként (2014).

"Az én rajongásom - állítja - a

mindig is a *slash*, az a dolog, az a fogalom, az az éter, amely egyszerre választja el és egyesíti a *dolgot* és annak *nevét* vagy *jelölőjét* vagy *jelzőjét/jelzettjét*. És ezzel az átlóval jön a bináris oppozíciók és a dekonstrukció, és a jelentéssel való játék egész világa épül fel vagy dekonstruálódik. A jelentés látszólag ellenőrizhető, de mindig közelebből megvizsgálva felfedezzük, hogy a slash vagy egy csúszós lejtő, vagy egy meredek hegy. Azt állítom és igyekszem a magam módján, a fikción keresztül feltárni azt a gondolatot, hogy a jelentés magában a *slashben* rejlik.

Ez a bekezdés elárulja Everett alapvető befektetését a jel- és nyelvelméletbe, pontosabban a posztstrukturalizmusba. Az amerikai tudósok által posztstrukturalizmusnak nevezett jel- és nyelvelméleti transzatlanti átmenetet az 1960-as évek kontinentális európai strukturalista, freudiánus és marxista vitáinak tudományos légköre inspirálta. A posztstrukturalizmus szorosan kapcsolódik a posztmodernizmus, a dekonstrukció és a konstruktivizmus elméleti projektjeihez. A címke alá sorolt különféle elméletek közös vonása az akadémiai perifériára szorulás, valamint az antihumanista, -metafizikai és -hermeneutikai impulzus. A legnagyobb

hatású kísérlet a (irodalmi) nyelvnek a (sok)

régóta fennálló metafizikai téveszméit, Jacques Derrida dekonstrukciós projektje óriási hatással volt az európai és amerikai akadámiára. A strukturalizmus, amely a saussure-i megközelítés diszciplináris kiterjesztéséből alakult ki a kulturális elemzés különböző területeire (etnológia, szemiológia, filozófia, pszichoanalízis stb.), a "nyelvi fordulat" néven felfogott tudományos iskolát ír le. Előrelépései közé tartoznak a jel önkényességének és a jelentésalkotás differenciális dinamikájának fogalmai, amelyek a jelnek a jelző (hang/kép) és a jelzett (szó-fogalom) bináris felosztása által alkotott hármas felfogásán alapulnak. A nyelvnek ez a strukturalista felfogása, mint a differenciális jelentés zárt és stabil rendszerének, olyan gondolatokat szült, mint a *langue* és a *parole* megkülönböztetése, valamint a nyelv szinkron és diakron dimenziója.

Azzal az alapvető strukturalista feltevessel összhangban, hogy a különbség alapvetően konstitutív a jelentés szempontjából, a "vágás" a szétválasztás szimbóluma, amely a valóság ontológiai ("dolog"), fogalmi ("fogalom") és társadalmi ("éter") dimenzióit érinti. Alapvetően a nyelv referenciális funkcióját érinti, vagyis a nyelvi egység és az általa hivatkozott valóságok közötti kapcsolatot. Everett úgy írja le a binárisok "üzletét" és (dekonstrukciójukat), mint ami abból a felismerésből ered, hogy a "slash" éppúgy az elválasztás, mint a kapcsolat szimbóluma, nevezetesen a nyelv és a "dolgok" világa között. A "jelentéssel való játék egész világa", amelyet itt leképez, határtalanra tágítható azáltal, amit Derrida e határtalanság előfeltételeként ír le - a transzcendentális jelzettek visszavezetésének és eltörlésének, *konstruálásának* és *destrukciójának* elméleti kettős mozgása, amelyből a "dekonstrukció" terminológiai célját eredezteti. A fikció - sugallják Everett szövegei - különösen alkalmas e fogalmi oszcilláció elvégzésére, mivel bizonyos lehetőségeket kínál ennek az írásnak a megkönnyítésére és fenntartására (a) slashben.

Everett tehát az esztétikát privilegizált platformként állítja be, hogy szembeszálljon azzal, amit Ralph Ellison úgy definiált, mint "a valós világ bonyodalmaival való megszabadulást", amelyet a kategóriák vagy "abszolútumok", mint például a faji hovatartozás legitimálnak ("The World and the Jug", 121). Hogy megteremtse és fenntartsa a dualizmusok között való tartózkodás e kritikai kísérletének esztétikai előfeltételeit, Everett az esztétikát mint olyat egy funkcióval ruházza fel: a nyitottsággal. Hasonló fogalmakat javasoltak különböző kritikusok, akik Everett szövegeinek értelmezési "pluralitását", "eldönthetetlenségét", "egyidejűségét" és "többdimenziós voltát" hangsúlyozzák (Hogue; Wolfreys; Roof; Mitchell és Vander). Amit én nyitottságként fogok fel, az az Eco által elméletileg megfogalmazott "nyitott mű modelljéhez" kapcsolódik (*The Open Work*). A szemiotikus úgy definiálja a műalkotást, mint "kukoricászerű és zárt formát a maga egyediségében kiegyensúlyozott szerves egészként, ugyanakkor nyitott produktumot alkot, mivel számtalan különböző értelmezésre fogékony,

amelyek nem ütköznek a

hamisíthatatlan sajátossága" (4). Míg ez a befogadói pluralitás *minden* (esztétikailag kifinomult) műalkotás alapvető jellemzője, Eco az irodalmi poétika programadó elvének tekinti a modernista fordulat óta. Ez a "másodrendű" nyitottság a műalkotás zártságának és nyitottságának dialektikus kölcsönhatásából ered: a műalkotás mint "jelző" *szingularitásából*, amit a szemiotikus "strukturális vitalitásnak nevez, amellyel a mű már rendelkezik, még ha hiányos is" (20), és lehetséges értelmezéseinek *pluralitásából*.⁴⁸ A "nyitott műalkotást" a "jelzők olyan komplexumának esztétikai szerveződése teszi *nyitottá*, amely [már] önmagában is nyitott és többértelmű" (40). Ahogyan ez a nyitottság lehetővé teszi, hogy a bezártság átvett modelljei mint ilyenek felismerhetők legyenek, Everett a fogalmak és konvenciók törlése teszi őket olvashatóvá és kritizálhatóvá, eleve mint ilyeneket.⁴⁹ Ez a nyitottság az eszmék, kategóriák, konvenciók és irodalmi formák megkérdőjelezésére az, ami Everett fikciós beavatkozásait a faji diskurzusba egyszerre erőteljessé és bizonytalaná teszi.

Nyelv, logika és ambivalencia: Everett másodrendű szatírái

A szatíra mint művészeti forma, amely döntően az igazságosság bizonytalan természetével és az igazságosság művészi képviselőre tett kísérlettel foglalkozik, alapvető kérdéseket vet fel az esztétika és a politika kapcsolatáról. Ezt a problémát hagyományosan a negativitás fogalmazták meg, mind az alkalom, mind a művészet célja tekintetében, vagyis az alkotás pillanatát meghatározó történelmi realitások tekintetében, amelyekre reagálva a művészetnek lehet, hogy van vagy nincs valamiféle kritikai képessége, sőt, akár meg is változtathatja ezeket a realitásokat a jobb irányba. Ezt a gondolatot, miszerint az esztétikum és a nem esztétikum közötti különbség a negativitás viszonya, Theodor W. Adorno fejtette ki szemléletesen. A frankfurti iskola teoretikusa a művészet dialektikus felfogását fogalmazta meg, azt állítva, hogy "[a] művészetben minden alkotói aktus szinguláris erőfeszítés arra, hogy kimondja, mi az, ami maga a műtárgy nem, és mit nem tud: pontosan ez a művészet szelleme". Az igazság dialektikus nem-csinálásában a művészetben, érvel Adorno, a műalkotások az "objektív igazságban" való részvétel erejét e történelmi valóságok transzcendenciája iránti vágyakozásból merítik, amelyek művészetként való másságukat meghatározzák. Adorno ezt a kritikai potenciált Samuel Beckett és Franz Kafka irodalmi műveiben látta a legteljesebben megvalósulni, két olyan szerzőben, akik nagy hatással voltak Everett írói munkásságára, amint azt ő maga is gyakran megerősíti (*Aesthetic Theory*, 180).

A negativitás helyett inkább az *ambivalencia* értelmében foghatjuk fel Everett esztétikai programját. Az ambivalencia általában az ellentmondás akarati, értelmi vagy érzelmi állapotát írja le (etym. lat. ambi- "mindkettő, mindkét oldalon" + valentia "erő," "képesség"). Ez a kifejezés a szatíra és általában az esztétika bizonytalan állapotára rezonál. És alapvető

- Módszertan -
iránymutatásul szolgálhat Everett megközelítésének tárgyalása során.

A szatíra a társadalmi normativitás elleni támadás, amely éppen azt a korrupciót - erkölcsi és egyéb - mutatja meg és torzítja el, amelyet kritizálni kíván. A szatíra tehát definíció szerint bonyolult és végső soron ambivalens törekvés. Az (egyetemes) szépség, érték és kiválóság asszociációival feltöltve az esztétikum továbbra is ellentmondásos fogalom az irodalmi gyakorlatról szóló mai vitákban, különösen a faji kérdésekben. Amit ezek az ideológiai cinkosságára, elnyomó, erkölcstelen, fetisizista, elitista tulajdonságaira vonatkozó feltételezések elárulnak - ahogy Heinz Ickstadt érvel -, az a szöveg "irodalmisságának", azaz "sajátos irodalmi munkájának" veszélyes elhanyagolása: miért képes elvégezni azt a kulturális munkát, amit végez; miért képes jobban (vagy másképp) elvégezni, mint egy nem irodalmi szöveg; vagy miért van a fikciónak hatalma arra, hogy akár saját ideológiai cinkosságát is felforgassa" ("Toward a Pluralist Aesthetics", 264). Nem meglepő, hogy a művészetnek, a szatírának, éppen azoknak a főhősöknek a cinkossága, akik Everett szövegeiben a status quo megkérdőjelezésére törekednek, ez a cinkossága a vezérmotívuma annak a három regénynek, amelyekről most szó lesz. Hiszen Everett mindegyik faji szatírája ezt a problémát állítja a középpontba: megrekedni azoknál a fogalmaknál, amelyek vagy a rasszizmus rendszerszerű formáit kiszorító gondolkodási sémákból erednek és/vagy azok elterjedését segítik elő. Lényeges, hogy Everett eddig legszélesebb körben fogadott és vitatottan vitatott szatirikus regénye, az *erasure (kitörlés)* lesújtóan aprólékosan problematizálja, hogy mi mindent lehet elrontani, ha belevágunk a szatíráírás veszélyes vállalkozásába. Ez a regény jellegzetes esete annak, amit én Everett másodrendű szatíráként fogok fel. Ez a regény "metafikciós" módon nemcsak az irodalmi jelentésalkotás, hanem a tiltakozás buktatóinak kritikai vitájából is meríti szatirikus erejét (lásd a 3.2. fejezetet).

A másik két vizsgált szöveghez hasonlóan *a törlés az irodalmi gyakorlat*, a humor és a szatíra különböző hagyományaihoz kapcsolódik. A karakter és a cselekmény elvei Everett faji szatírái szorosan illeszkednek a komédia klasszikus műfajához, Arisztophanész és Molière nyomán. Egyrészt a szövegeiben ábrázolt társadalmi konstellációk a *heteronómián alapulnak*. Olyan szereplőket ábrázolnak, akik tapasztalati és cselekvési horizontjuk külső, azaz társadalmi elhatárolódásával küzdenek. Emellett ezek a szövegek egy *ciklikus* vagy *epizodikus történet szerkezetben* osztoznak, mivel főhősök a *testiség/immanencia* komikus érzéséből részesülnek, és végül sértetlenek maradnak a történeteknek a vígjátékok happy endjére emlékeztető ál-zárás felé való fokozatos haladásában. Regényei az angolszász szatíra hagyományához is kapcsolódnak, Lawrence Sterne-től, Jonathan Swifttől és Samuel Butlertől Mark Twainig. Az *Erasure* egy Everett-féle *Modest Proposal* (Jonathan Swift, 1729), ha úgy tetszik. A regény, vagy inkább a regényben szereplő novella gúnyosan azt sugallja, hogy mivel az "afroamerikai"-nak címkézett írók szisztematikusan a sztereotip feketeség

- Módszertan -

ábrázolására vannak kárhóztatva, azok közülük, akik felláznak ez ellen az imperatívusz ellen, akár meg is fulladhatna a közönségük ezektől a reduktív forgatókönyvektől és képektől. A *Glyph* viszont,

egyfajta everetti *Gulliver utazásai* (Jonathan Swift, 1759), egy sűrű és ijesztő tudományos elméleti satírába bújtatott gyermekmese. Az *Én nem Sidney Poitier vagyok* végül egy klasszikus *Catch-22* (Joseph Heller, 1961), amely a címszereplő nevébe beírt identifikációs aporia hisztérikus következményeit mutatja be.

Különösen Twain fontos hivatkozási pont Everett írásai számára a Jeremiád amerikai hagyományában. Sacvan Bercovitch hangsúlyozta a jeremiád sajátos nemzetépítő funkcióját, mint a (ön)korrekció és az elbeszélés sajátosan amerikai módját. "A jeremiád rituáléja - állapítja meg az amerikanisztika-kutató - olyan ideológiai konszenzust jelez - erkölcsi, vallási, gazdasági, társadalmi és intellektuális kérdésekben -, amelyhez fogható egyetlen más modern kultúrában sem találunk". És a konszenzus ereje sehol sem nyilvánul meg jobban, mint abban a szimbolikus jelentésben, amelyet a jeremiádok az Amerika kifejezésbe oltottak" (*The American Jeremiad*, 176). A *The Water Cure* valószínűleg Everett legbuzgóbb jeremiádjá, mivel a regény az emberi jogokkal kapcsolatos nemzeti konszenzus hiányára apellál, vagy inkább siránkozik, tekintettel arra, hogy a politikai kormányzat az iraki háború során botrányosan megsértette az etikát. George Schuyler végül csak egy viszonyítási pont arra vonatkozóan, hogy Everett szövegei hogyan viszonyulnak az afroamerikai satírához, általában véve. Irodalomtörténeti háttérüket és elméleti törekvéseiket tekintve Everett faji satírái *tudományos satírának* minősülnek. Az amerikai színtérrel kapcsolatos kritikáikat intézményi pozícióból és/vagy az akadémiára mint a kulturális kutatás és a politikai ellenvélemény nyilvános ellenszférajára való konkrét hivatkozással indítják. Ami közös bennük, az a tendencia, hogy az irodalmi jelentésalkotás és a satíra mint mód és műfaj második rendjével operálnak.

A satíra hagyomány, szöveg és hangnem. Széles értelemben költőileg parazita és proteikus jelenségként fogják fel, amelynek eredendő tendenciája az etikai és esztétikai normák áthágása (vö. Breinig *Satire und Roman*, 68-69; Brummack 281). Műfajokat, szövegeket és diskurzusokat utánozva és parodizálva különböző szövegtechnikákhoz, műfajokhoz és hagyományokhoz (is) kapcsolódik. Az Új Kritikusok által a magas művészeti rangra emelt elmélete ma már számos módszertani megközelítésben tételezett meghatározást foglal magában.⁵⁰ Etimológiailag a keverék vagy keverék latin kifejezéssel (lat. *satúra*) rokon, a satíra történelmileg a görög satírdramákkal, a római Saturnalisszal és a középkori Bolondok és szamarak ünnepével áll kapcsolatban, amelyek a társadalmi hierarchia és illendőség politikai és egyházi szentesített felforgatását ünneplik (vö. Bakhtin tanulmányát a humor középkori népi gyökereiről Rabelais írásaiban).⁵¹ Ma a kifejezés két különböző szóhasználatot határoz meg. Így a humorral kapcsolatos kategóriáktól eltérően a satíra egyszerre jelöl esztétikai módot és történeti műfajt. Először is, történelmi műfajnak tekintjük, amely egy

némileg elkülönülő csoportot foglal magába.

hasonló jellemzőkkel rendelkező szövegek. A műalkotások e csoportja a görög és római betűkultúrában gyökerező hagyományt alkot. Görög eredetű, amelyről csak kevés forrás maradt fenn az évszázadok során, gyakran Arisztophanész komikus művének tulajdonítják. A Luciliánus versek és a Menippeai prózai szatírák, amelyek egy vidám Horatiusi és egy baljóslatúbb vagy szardónikusabb Juvenalusi ágra oszlanak, jelzik a kezdeteket. A szatíra azonban etikai magatartásra, hangnemre és szándékra is utal. A történelmileg egyik legtermékenyebb ilyen generikus hovatartozás a regényhez fűződik. Michael Bakhtinnal összhangban, aki a Menippeai szatírákat az egyik kulcsfontosságú proto-regényes műfajként azonosította, a szatíra és a regény közötti meghatározó kapcsolatot a kortárs kritika továbbra is kiemeli (vö. Maus *Jesting in Earnest*).

A szatíra, mint a társadalmi reformok esztétikai tárgyalásához leginkább kapcsolódó esztétikai modalitás, az egyéni és intézményi helytelen cselekedetek esztétikailag szocializált támadását határozza meg, hogy betekintést nyújtson egy etikai-normatív problémakörbe. A társadalmi és kulturális átalakulás történelmi pillanataiban gyakran virágzó szatíra támadásának célpontjai, amelyek a korrupció, a képmutatás és a dogmatizmus témáiban bukkannak fel, gyakran a társadalmi konszolidációval és stagnálással kapcsolatos normatív entitások, a társadalom vallási, politikai vagy tudományos berendezkedése. A szatíra e társadalmi bajok lehetséges orvoslásának vagy reformjának javaslata, mérlegelése vagy kidolgozott tagadása során határozott didaktikai ösztönzést mutat. "Erre az ideális alternatívára", állapítja meg ennek megfelelően Ruben Quintero, a szatirikus "akár explicit, akár implicit módon, megpróbál megingatni minket [... anélkül, hogy] kötelessége lenne megoldani azt, amit problémaként érzékel, vagy megoldással helyettesíteni azt, amit szatirikusan szétszed vagy leleplez (3). Quintero nagy vonalakban felvázolja a szatíra etikai és esztétikai tétjét, nyilvánvalóan bonyolultnak kell lennie. A szatirikus kommunikációt, különösen az írott irodalom művészi keretei között, nem szabad "explicit" vagy "implicit" módon felfogni. Inkább, ahogy Charles Knight érvel, "a szatíra referenciális funkciója feltételezi, hogy a közönség kellőképpen tájékozott legyen a kontextusról ahhoz, hogy az üzenetet megértse" (Knight, 45; kiemelés tőlem). A szatíra alapvetően függ az előállításának kontextusától, valamint olvasóinak kulturális ismereteitől és gondolkodásmódjától. (lásd Jonathan Swift *Gulliver utazásai* című művét; vö. Frye "Satire", 77-78).

A meghatározatlanság megduplázása: Irónia, paralipszis és Contrafactum

A szatíra személyek, intézmények, nemzetek, eszmék vagy gondolkodásmódok ellen irányulva a (komikus) formák széles skáláját használja, a tréfától és a vicctől a szitkozódásig és a sértegetésig, és enyhe gúnyt vagy fanyar gúnyt eredményez. A szatíra retorikai dimenziói

- Módszertan -

a szarkazmus (gr. *sarkazein*: keserűen beszélni, húst tépni), mint a kritika egyfajta ultima ratio-ja, és az irónia technikáit ölelik fel.

(gr. *eironeia*: színlelés). Az iróniát gyakran tekintik a cenzúra megkerülésének eszközének, amely az igazságot a konformitás változóan vékony rétegébe burkolja, hogy tükröt tartson az uralkodó kultúra elé. A posztmodernizmus kontextusában ez a fogalom bonyolódott, mivel az irónia némileg apolitikusnak tűnő menekülési stratégiává degradálódott, hogy a nyugtalanító valóságot biztonságos és nevetséges vagy távolságtartó távolságban tartsa. A szatirikus szignifikáció az ironikus-szatirikus diskurzus változatos típusait foglalhatja magában, kezdve a strukturális iróniától, azaz a kettős diskurzustól, amely a diegetikus és a befogadói tudásállapot eltéréseiből fakad, és az intradiegetikus iróniától, amelyet egy szereplő a narratíva diegetikus szintjén belül használ. Ennek az iróniának kizárólag antiphrasziszként való felfogása azonban elmarad attól, amit Linda Hutcheon hangsúlyoz az irónia kétértelműségéről a posztmodern irodalomban, és arról az értelmezői energiáról, amelyet a dekódolásába kell fektetni.⁵² A satíra kritikai üzenete kiválthatja a szórakozás, a nagyszerűség (a támadóval való szolidaritásban) vagy talán még a szégyenérzetet is (a támadás tárgyával való cinkosság miatt), a nevetés pedig úgyszólván az olvasó torkán akad. A satíra Northrop Frye számára tehát "militáns irónia" (*Anatomy of Criticism*, 223).⁵³ A szatirikus fikció sajátossága feltételezi az irónia közvetett irányultságához való alkalmazkodásának tudatosságát. A satíra tehát *valóban* azt állítja, hogy valamit elbeszél, miközben egy pontos, a diegézisen kívüli valamire vonatkozik (Breinig *Satire und Roman*, 72).⁵⁴ Mondhatnánk, hogy a közvetett irányítást és a közvetlen indirekciót egyaránt ötvözi (vö. "murder by indirection", Bridgman "Satire's Changing Target", 86).

Ezért van az, hogy faji satíráiban gyakran előfordul az, amit Stewart "félrevezetésnek" vagy paralipszisnek nevezett. Úgy foglalkoznak a faji problematikával, hogy megkerülik a róla szóló hagyományos vitákat, hogy ellensúlyozzák annak a potenciális kockázatát, hogy elősegítik ezen elvek fogalmi megszilárdulását ("About Percival Everett", 189 ff.). Ezáltal Everett szövegei olyan nyugtalanító kérdésekkel foglalkoznak, mint például ezek: szerepet kell-e játszania a fajnak az afrikai származású amerikai művészek művészetének esztétikai mérlegelésében (*Glyph*)? Hogyan artikulálható egy kritikailag hatásos fikció, amely tiltakozik a kisebbségi irodalom egész kereskedelmi gépezetének önerősítő mechanizmusai ellen (*erasure*)? Végezetül, hogyan juthatunk el az identitás, és ezen keresztül a kulturális ellenállás olyan alapvető fogalmához, amely alapján a kisebbségi szubjektumok valamiféle politikai cselekvőképességet fejleszthetnek ki, miközben ki vannak téve a jó és rossz feketeség átható sztereotipikus foratókönyveinek (*Nem vagyok Sidney Poitier*)? Everett fikcióinak kritikai ereje abból ered, hogy ragaszkodnak e kérdések felvetéséhez, miközben arra készítetnek, hogy elgondolkodjunk a *válaszadási* kísérlet elégtelenségén és szükségességén.

A satírához szorosan kapcsolódó esztétikai elv a paródia. A paródia eredendő tulajdonsága,

- Módszertan -

hogy egy már létező prototípust vesz célba, oda vezetett, hogy gyakran az előbbi aljelenségeként kezelik. Míg a szatíra társadalmi-politikai referencializálhatóságot ír elő, addig a paródia kritikai hatóköre ritkán

meghaladja a médium esztétikai dimenzióit. Az irodalmi gyakorlatban tehát a parodisztikus adaptáció tárgya gyakran egy szöveg vagy szövegcsoport meghatározott formája(i). Gérard Genette (*Palimpszesztek*) szerint a paródiát a paródiától a paródiát a *paródiának az a sajátossága és modell-funkciója* különbözteti meg, amely egy adott hipertext e parodizált elemeit (egy új szöveg felépítésében) jellemzi. A paródia, állítja Genette, hajlamos arra, hogy a fóliát kifejezetten lekicsinylő módon adaptálja. Ez a Genette által stilisztikai transzpozíciónak nevezett folyamat (vö. paródia mint szemantikai transzformáció) sokkal szatirikusabb vagy agresszívebb, mint a paródia "játékos" vagy "komoly" változatai, amelyek az átalakítást helyezik előtérbe a felszólítással szemben (42-43). A "Pafológiám" / "Fuck", a *törlés* regénye a regényben, a paródiával határos, amennyiben a fólia (Richard Wright: *Native Son*) szerkezeti sajátossága másodlagos provokációjának. Ami itt döntő fontosságú, az nem a *Native Son* mint narratív forma (a történet-részletek explicit átdolgozásai ellenére), hanem mint narratív archetípus, a kulturális imaginárium közhelye.⁵⁵ A transztextuális átírás e kritikus esetei mellett a *contrafactum* kifejezést fogjuk használni. Ez a fogalom lehetővé tesz egy olyan módszertani megközelítést, amelyet kevésbé uralnak a posztmodern protokollok. Amióta a középkori és kora újkori zenében és költészetben a kanonikus művek tiszteletteljes újratemtéseként (gyakran az eredeti világi vagy szakrális téma qua inverziójaként) megjelent, a fogalom esztétikai hatóköre jelentősen kiszélesedett. Az irodalmi gyakorlatban a *contrafactum* annyiban különbözik a paródiától, hogy nem meríti ki esztétikai lehetőségeit a fólia komikus tükrözésével. Sokkal inkább saját üzenetet fogalmaz meg azáltal, hogy egy adott szöveg vagy szövegcsoport konstitutív aspektusait a fólia alapvető formájával kongruens adaptációban írja újra. Ezzel párhuzamosan különbözik a *pastiche* fogalmától, amely a stílusközpontú utánzás (vs. átalakítás) qua egy szöveg egyedi kompozíciós jellemzőinek eltúlzása.

A szatíra még vadul abszurd megnyilvánulásaiiban is mélyen logikába ágyazott diskurzusnak bizonyul. A szatíra nem maga a "racionalista diskurzus" (Weisenburger, 1), hanem gyakran racionalisnak tűnő érvnek álcázza magát, hogy megtámadja a ratio és a racionalista diskurzusokat, legyen szó dogmákról, doktrínákról vagy a józan ész és a hétköznapi ostobaságok formájában, mint például az a felfogás, hogy egy fekete ember "nem elég fekete". A logikába való alapvető befektetést tanúsítja az a brutális precizitás, amellyel Everett még egy olyan durva tételt is, mint az előbb említett, a (il-) logikus következtetésig követ.

A gondolható és kimondható (és az "írható", azaz a bevett műfajok, formák és témák) határainak átlépése bizonytalan helyzetbe hozza a szatirikus támadót (gondoljunk Juvenal diktumára a szatirikus apológiájáról). Ez az az "agresszivitás", amellyel ezeket az esztétikai és

- Módszertan -
etikai normákat átlépi, hogy az olvasót mozgósítsák, az, ami

inspirálták a szatíra hagyományos kiközösítését. Az illúzió irodalmi normáinak megsértése (az indirekció sajátos stratégiáit illetően) egy olyan van-van konfliktus aktualizálását szolgálja, amelyet az olvasónak egy empirikusan azonosítható társadalmi-normatív környezetre kell átfordítania. Ahogy Brummack hangsúlyozza, a szatirikus agresszió, hogy annak minősüljön, nem szublimálnak tekinthető, hanem a szövegben a narratíva strukturáló komponenseként kell, hogy érzékelhető legyen (282, vö. Frye "Satire", 76).⁵⁶ A szatíra határozott affinitása a transzgresszióhoz, az a képessége, hogy "lenyűgöz, feldühít és elragadtat bennünket, amennyiben átlépi az ízlés, az illendőség, az illem és az aktuális ideológiai status quo határait", így némileg ambivalens marad (Dickson-Carr *The Sacredly Profane*, 1).

A kortárs kutatók gyakran hangsúlyozzák az önreflexivitást, mint a szatíra kritikai aktualitásának és hatékonyságának aktualizálását. A kulturálisan kodifikált jelrendszerek ideológiai megkérdőjelezhetőségének posztmodern előfeltevése Linda Hutcheon szerint a kortárs művészet olyan vonását határozza meg, amely "egyszerre intenzíven önreflexív és parodisztikus, ugyanakkor [...] megkísérli magát abban is meggyökerezni, amit mind a reflexivitás, mind a paródia rövidre zárni: a történelmi világban" (Hutcheon *Parody*, x). Így ahhoz, hogy a szatíra fenntartsa kritikai referenciáját erre a történelmi világra, saját szövegkonfigurációjának kritikai önértékelésére van utalva, állítja Claudia Heuer és Weisenburger.⁵⁷ Úgy tűnik tehát, hogy a szatírának aktualizálnia kell szöveges eszközeit ahhoz, hogy az irónia posztmodern korszakában a társadalomkritika értelmes figurációjaként értelmezhető legyen.⁵⁸ A szatíra a szatirikus és az olvasó közötti kommunikációs "kapcsolat" biztosítása érdekében a szatíra a hatékony befogadás szövegbeli előfeltételeit úgy valósítja meg, hogy (amit Charles Knight "szatirikus 'kulcsoknak'" nevez, 45) dolgozik. Ezeknek a kulcsoknak lehet "fátiás" és "metanyelvi" funkciójuk. Az előbbi a szöveg befogadói feldolgozását tükrözi (egy valós vagy fiktív olvasási szituáció installálásával - vö. nem Sidney Poitier nominális félreolvasása), az utóbbi a diszkurzív szinkronizációra szolgáltat példákat (azáltal, hogy a szatíra által parodizált konkrét diskurzusokat párbeszédbe vagy kulcsszavak listájába építi be, mint például Everett *Glyph and erasure-jában*). Feinberg értékelésével ellentétben, miszerint "[a]z atire kritizálhatja a rosszat, de a didaktikai elemek mellékesek, nem elsődlegesek", ezek az összetevők kiemelik és relativizálják a bevett gondolkodásmódok didaktikai tekintélyét (7). A posztmodern poétika és a szatíra problematikus viszonya (vö. Heuer) nem teszi lehetetlenné egyfajta definíciós (minimum-) konszenzus kialakítását a szatíráról. Lényegében nem lehet a szatirikus művészeti formákhoz a támadás legalábbis alapvető és elkerülhetetlenül tág fogalma nélkül közelíteni. Végül is ez különbözteti meg a szatírát az olyan költői epifénoménaitól, mint az irónia és a paródia. Ezek a referenciális

aggályok kifejezetten problematikusak, tekintettel a humor látens, ellenőrizhetetlen hatása és a szatírában feltételezett szerzői szándék közötti látszólagos konfliktusra.⁵⁹

Termékeny tanácsstalanság: Everett komikus összeomlása

A humort kulcsfontosságú mechanizmusnak tekintik a rasszizmus kifejezhetetlenségének és felháborító voltának egyeztetésében. Az afroamerikai kulturális diskurzusok középpontjában az a döntő dilemma áll, hogy megpróbál megbirkózni annak tragikumával és abszurditásával, amit Howard Winant a faj "józan ész [...és] értelmetlenségének" nevez ("Racial Dualism", 89). Ralph Ellison szemléletesen azt állította, hogy a faji humor az a döntő kulturális jelenség, ahol a faj mélyen paradox természetének ez a kölcsönös megértése a legmegrendítőbb módon valósulhat meg ("An Extravagance of Laughter"). Történelmi súlyossága és kulturális összetettsége, sugallja Ellison, így a faji egymásrautaltság döntő jelentőségű kérdése (1967, 116, vö. 1958, 54-55). Dexter Gordon egyetért azzal, hogy gyakran "a többszörös közönség tudatát tükrözi, amely a faji vonalak mentén épül fel és osztódik meg" ("Humor az afroamerikai diskurzusban", 273). Amit Ellison felfogásából meríthetünk - hangsúlyozta Mel Watkins -, az a faji nevetésben megnyilvánuló ambivalencia mélysége (*On the Real Side*, 18).⁶⁰

Ez különösen a minstrelsy örökségében mutatkozik meg, amelynek "[faji] ördögűzési rituáléja" a feketeség mint a másság és a megkülönböztetés (vagy "hipness"; Ellison "Change the Joke and Slip the Yoke", 48) jelzőjeként való kereskedelmi kihasználásának mai formáiban is visszaköszön. A "groteszk és az elfogadhatatlan komédiáját" szorgalmazó minstrelsy színházi látványossága mélyen faji alapú kulturális jelenség, amelyben a feketeség sztereotip képének gyakran fehér előadók által bemutatott ritualizált ismétlése arra szolgál, hogy a faji Másikkal kapcsolatos fehér, tudatalatti feltételezésekről és szorongásokról tárgyaljon. Bambi Haggins elismeri, hogy "a befogadás liberális-pluralista elképzeléseinek és a piaci részesedés és a kasszasikerek ipari szükségleteinek csomagja ellenére" fontos, hogy "a crossover folyamatát - és mind a humor, mind a befolyás kiterjesztését a fekete közösségi tereken túlra - úgy tekintsük, mint egy problémás csavart az afroamerikai komikus [szórakoztató és író] amúgy is bizánci feladatához: viccesnek, elérhetőnek és aktuálisnak kell lennie, miközben meg kell őriznie *autentikus* fekete hangját" (*Laughing Mad*, 4). A művészi hitelesség és integritás fogalma az afroamerikai kultúra és humor finomabb bonyolultságára készítet. A provokáció és a szórakoztatás közötti elmosódó határon navigálva, a művészek, akik "a sztereotípiák erejét [...] mindig kockáztatják] annak lehetőségét, hogy a megidézett sztereotípiák saját életet élnek, és meghaladják [...] az ellenőrzésükre tett erőfeszítéseket" (*Laughing Fit to Kill*, 14). A fajközi és fajon belüli kritikát (vagy "házi ügyet") egyaránt szolgáló szatíra konfliktusba kerül a "komolyság" régóta fennálló imperatívuszával, ami szükségessé teszi azt, amit Carpio úgy ír le, mint a komikus szándékok álcázását, hogy megcáfolja "a feketeség és a bohóckodás állítólag veleszületett kapcsolatát" ("Humor"). Sok színes bőrű komikus számára még ma is a

a beszédhez való jog (a saját kisebbségi helyzetét meghatározó problémákról) gyakran humoros önmegalázás árán valósul meg.⁶¹

Míg a szatíra és a humor központi szerepet játszik az afroamerikai irodalmi és kulturális termelés hagyományos vitáiban (vö. a trükkös diskurzus), addig a fekete művészet uralkodó befogadási módja vagy tragikus (vö. a fekete szerzők által írt neo-rabszolga és átmeneti elbeszélések) vagy melodramatikus (vö. a fehér szerzők által írt projektek Harriet Beecher Stowe *Tamás bácsi kunyhójától* Kathryn Stockett *The Help* című művéig). Beszédese, hogy ez a kultúrpolitikai szakadék a női és férfi szerzőség törésvonala mentén húzódik. A szatíra, általánosságban szólva, férfidiszkurzus. Mint ilyen, sajátos hegemon felhangokkal cseng. Az ábrázolási jogok kérdései itt mélyen összefonódnak az intézményi rang, a kulturális presztízs és a gazdasági lehetőségek kérdéseivel. Ezeket az aggodalmakat leginkább a *kitörlés* kezeli (gondoljunk csak Everett fekete szerzői ügynökségének nemesítésére). Ki beszélhet egyáltalán, és ki beszélhet kiért és kiről? Pontosabban, ki szatirizálhat kit, és mi a tétje annak, hogy a szatirikus kritikákat fogalmazzon meg? A faji jogfosztottság kulturális kontextusában a kiváltságok e problémája arra késztet, hogy a fekete férfiak (fekete írók által) és a fekete nők (fekete férfi írók által) feltűnően sokszor (tévesen) úgy ábrázolják a fekete férfiakat, mint egymás leigázásának társszerzőit. Gondoljunk például a *Native Son*ban a fekete nőknek Bigger fehér emancipációjának cinkosaként való ábrázolására, és ehhez képest *A színes lila* a fekete férfiak nőgyűlöletének problematizálására. Miközben szatirikus pozíciója belekeveredik ebbe a strukturális aszimmetriába, Everettnak az a hatalma, hogy felemeli szavát és kiáll az igazságtalanság ellen, felveti a (rossz) befogadás problémáját, amelyet minden szatirikus regénye a középpontba állít.

A domináns "trauma nyelvvel" (*Laughing Fit to Kill*, 13) szemben a szatíra olyan episztemológiai és affektív modalitást kínál, amely képes produktívan szembenézni az egyre ellentmondásosabb faji valósággal, túl a faji lojalitás és az etikai cinkosság egyoldalú fogalmain, amelyeket Darryl Dickson-Carr írt le. Az egyetlen olyan kompendiumban, amely átfogóan vizsgálja a szatírat mint az afroamerikai regény önálló irodalmi elemét, Dickson-Carr hangsúlyozza, hogy "[a]z akizmus és a rasszisták éppúgy nem stabil, monolitikus mennyiségek, mint ahogy a fekete Másik sem az" (*African American Satire: The Sacredly Profane Novel*, 32). Fehér képmutatás, fekete cinkosság, intézményi egyenlőtlenség és az első fekete elnöki tisztség - úgy tűnik, hogy ezeknek a szempontoknak az egyidejűsége súlyosan megnehezíti a nevetés impulzusát és kritikai potenciálját egy szatirikus felállásban. Everett faji szatírái jelentős mértékben az összetett és gyakran önmagát bonyolító nevetésből élnek, amely megakad az olvasó torkán, és arra készteti, hogy újragondolja feltételezéseit. Mind Haggins, mind Carpio jelentős mértékben utalnak arra, hogy az írók "öntudatos"

- Módszertan -

elkötelezettsége a formával szemben fontos, hogy "a gondolkodásra való rávezetés mellett a

nevetés" (7; *Laughing Fit to Kill*, 14). A szatíra és a komikum összefonódásának hangsúlyozása Everett írásaiban lényegében azt a kritikai tendenciát igyekszik megnehezíteni, amely a szatírárt a szerzői szándék aggályaira redukálja, ami ellentmondani látszik annak az ambivalens ügynek, hogy valakit megnevetessen. Mindenekelőtt a nevetésről mint elkerülhetetlenül rendszert megerősítő jelenségről, mint a szublimált társadalmi kényszerek alóli pillanatnyi felszabadulásról szóló feltételezés tűnik ellentmondani a szatíra kritikai céljának. Az ókor óta megingathatatlan konszenzussal ellentétben azonban a szatíra *nem áll* következetes kapcsolatban a humorral. A "humor" fogalmát elvetve⁶² a komikum javára, ez a tanulmány Everett költői stratégiáját követi nyomon, amit én *komikus összeomlásként* fogok fel.

A humorelemzés három fő ágra osztható: a felsőbbrendűség, a megkönnyebbülés és az inkongruencia elméletére.⁶³ Az első elmélet képviselőjeként Thomas Hobbes volt az első, aki eltért a humornak mint a csúfság alkategóriájának arisztotelészi felfogásától, és leírta, hogy az önérvényesítés "hirtelen dicsőségét" a másik alsóbbrendűségén való nevetés jelenti (*Leviatán* 1651).⁶⁴ Az európai felvilágosodáshoz kötődő gondolkodók a humort mint ismeretelméleti mechanizmusok által irányított strukturális jelenséget definiálták újra.⁶⁵ A humornak az appercepció és általában a gondolkodási mintáinkat sértő filozófiai felfogása alapvetően befolyásolta az általában *inkongruenciaelméletként* ismert megközelítést. Az inkongruencia azóta is szerves részét képezi a különböző elméleteknek, Henri Bergsontól Sigmund Freudig.⁶⁶ Freud a nevetés pszichikai ökonómiájának részének tekinti (*A vicc és kapcsolata a tudattalanhoz*). A vicc, a komikum és a humor hármas tagolású taxonómiája szerint ez a gazdaság a többletenergia élvezetes elköltésén alapul, amelyet általában a társadalmi viselkedési konvenciók fenntartására irányuló pszichés erőfeszítésre fordítanak.⁶⁷ Freud beszámolója inspirálta a fekete humornak mint a leküzdhetetlen igazságtalanságokkal szembeni megkönnyebbülés eszközének megkönnyebbülésre vonatkozó elképzeléseit. A faji áldozatban potenciálisan felsőbbrendűségi érzést és önérzetet ébresztve, végső soron a "jóvátételt" célozza.

A fekete kulturális diskurzusban a relief tudományos túlhangsúlyozásával szemben Carpio azt állítja, hogy az inkongruenciát mint elméleti fókuszot eddig széles körben elhanyagolták. A "'mi lenne, ha' játékok, amelyek felfüggesztik a normativitást [... az inkongruencia humor formái] pillanatnyilag átkonfigurálják az elme és a nyelv szokásait" - állapítja meg Carpio (*Laughing*, 6). Ez a dehabitualizációs potenciál a komikum prereflexív aspektusaiból ered. A kitörő nevetés mintha megelőzné a teljes tudatosság állapotát, hogy miért és min nevetünk, és tanúsítja azt, amit Freud Immanuel Kantra támaszkodva mond a komikumról: "hogy a komikumnak az a figyelemre méltó tulajdonsága, hogy csak egy pillanatra képes

- Módszertan -

meztéveszteni minket" (12). Hogy a nevetés spontán, kirobbanó és látszólag prereflexív rituáléja összehangolható egy bizonyos elképzeléssel a

reflexivitás, a nevetés (ön)tudatossága és a nevetésben való (ön)tudatosság, javasolta Wolfgang Preisendanz. Preisendanz a komikum funkcióját a nevetségés esztétikai struktúrájával veti össze. A nevetségessel ellentétben, állítja, a komikus a reflexív nevetés tárgyiasításaként és - implicit módon - virtuális referenseként, a nevetésben már előre közvetített nevetés provokációjaként és igazolásaként fogható fel (552).

Ennek köze van ahhoz, amit Wolfgang Iser komikus összeomlasként határoz meg ("Das Komische: Ein Kipp- Phänomen"). Iser szerint a nevető válaszban egy kölcsönös negációban (vagy inkongruenciában) összekapcsolt oppozíciós konstelláció komikus láncreakcióba kerül, amelyben ezek a pozíciók egymást folyamatosan összeomlásra vagy billenésre készítetik. A nevetésben a kitétség jellegzetes hatása nem az *egyik* pozíció megerősítését határozza meg. Inkább a negált pozíció összeomlása leplezi le (valamit) a negáló pozícióról is, mivel ez a pozíció elveszítette (stabil) ellenpólusát. Ebből a kölcsönös összeomlásból ered a nevetés pillanatnyi, "prereflexív" tanácstalansága. Jelzi a (teljes) oppozíciós konstelláció összeomlását, annak perspektivikus irányultságával együtt, a negációban vagy kongruenciában rejlő, egymást kölcsönösen meghatározó kölcsönös függőséget. A befogadónak ez a hirtelen és sokszerű affektálása a komikus összeomlás által átmeneti kognitív és affektív túlterhelést eredményez. Iser a nevetést ebben az értelemben "válságreakciónak" nevezi, amelynek változó intenzitása megfelel a sajátos formának vagy környezetnek, amelyben a komikus hatást bizonyos elvárható előszabályozó intézkedések alakítják.⁶⁸ Ebben az értelemben a szatírárt, és különösen annak szardonikus és baljós változatait az a törekvés jellemzi, hogy a válság komikus szintjét állandóan magasan tartásák, hogy mintegy meghosszabbítsák a majdnem-tudatosság (pre-) reflexív pillanatát. A komikum így nevetésre készítheti a befogadót, és kitartóan elmerenghet azon, hogy képtelen megbirkózni saját válaszának motivációival és következményeivel.

Everett szövegei klasszikus komikus elveket alkalmaznak, amelyek a nevetéssel kísért pszichokognitív zavarodottság körül csoportosulnak: inkongruencia és ellentmondás, párhuzamosság és félrevezetés, disszimuláció és túlzás. A "másik csavar" módján faji előfeltevéseket és közhelyeket járnak körül, rámutatva azok logikátlanságára, és a végletekig fokozva, abszurdításba taszítva azokat. Everett fajkritikai komikus arzenálja szójátékok, poénok és csattanók, viccek (és találós kérdések), abszurd figurák, jellemnevek (mint például a Nem Sidney Poitier, mondhatni három szóból álló csattanó) és -konstellációk sokaságát tartalmazza.⁶⁹ Everett faji szatíráiban emellett trükkös-pikaroszkiópiák, (történelmi) karikatúrák (vö. Strom Thurmond az *Egy történelemben*), sztereotípiainverzió, pikareszk cselekmény és komikus ("happy"-) befejezés, valamint, mint már tárgyaltuk, paródia, travesztia, irónia, valamint abszurdítás és groteszk (lásd a 3.3. fejezetet).⁷⁰

Everett szatirikus regényei gyakran nagyon finom és szellemes komikummal operálnak. Ritkán használnak kalapácsot, hogy feltörjenek egy diót. A komikum Everett általi használatának különösen szemléletes példája a *törlésben* található, pontosabban a fiktív párbeszédben, amely a következők között zajlik

D.W. Griffith (a fehér felsőbbrendűség ikonikus filmes ábrázolásának, *A nemzet születésének* rendezője) és Richard Wright (a *Native Son* ikonikus afroamerikai "tiltakozó" írója):

"D.W. Griffith: Nagyon tetszik a könyve.

Richard Wright: Wright: Köszönöm" (193).

A nevetés, amelyet ez a pont kiválthat, aligha minősül megkönnyebbülésnek vagy felszabadítónak. A felsőbbrendűség vagy lealacsonyodás stabil fogalmának alapjait nélkülözve a komikum irritáló, sőt "elnyomó" minőségét mutatja, mivel a meghatározatlanság fokozatos megvalósításából él. "A puszta felvetés, hogy Griffithnek tetszhetett volna a *Native Son*" - állítja Stewart - "olyan kritikát intéz Wright regényéhez, hogy nem tudjuk, hová nézzünk" ("About Percival Everett", 192). Bár Griffith és Wright oppozíciós konstellációja elsőre úgy tűnik, hogy Griffith felé billen (hiszen teljesen valószínűtlennek tűnik, hogy ő értékelje Wrightot), mégis Wright az, aki a negligáló pozícióból a komikus összeomlásban utólag leértékelődik. A befogadó viszont lassan rájöhet, hogy Everett célja itt valójában a faji esszencializmus kereskedelmi kihasználásának szatírizálása, amely kompromittálja *mind a* fehér felsőbbrendűséget, mind a fekete tiltakozó szemléletet.

A képregény esztétikai eszközként szolgálhat annak elősegítésére, amit Karlheinz Stierle "a távolság és az azonosulás riasztó távolságtartásának" nevez, amit a képregény-használat számos modern formája támogat (267). Azt azonban, hogy sem a humor negativitása a szatírában nem egyértelmű, sem a nevetésben kifejezett elítélés nem feltétlen, Wolfgang Preisendanz hangsúlyozta. Mivel radikálisan problematizálja a pozitívan konnotált, de potenciálisan megvalósíthatatlan "kellene" és a kritikai reflexiót (tartósan) elkerülő negatív "van" közötti eltérést vagy összeegyeztethetetlenséget, a szatíra komikus ereje, hangsúlyozza Preisendanz, az empirikus és a fiktív valóságok közötti diszkrpanciához és *nem a* normatív áthágások neveltségességéhez kapcsolódik. A (puszta) invektív vagy polemikus szatíra meghatározó programja, az indirekció, a nem-szöveges valóságok torzítási, redukciós vagy túlzási technikákkal való átalakítása, a (puszta) invektív vagy polemikus szatírával szemben a komikus inkongruencia e fogalmához kapcsolódik, amely arra készíti az olvasót, hogy mindig (legalábbis megpróbálja) elérni az ismerős és az ismeretlen, az alteritás és az identitás közötti megbékélés valamilyen stabil állapotát.⁷¹

Az olvasólaboratóriumban: "Minden regény egy kísérlet"

Everett esztétikai programjában a fajnak ez a szatirikus-komikus kritikája mindig döntően a *formára* vonatkozik, amelyben artikulálódik, és ezáltal a formákra is, amelyekben artikulálódik.

hagyományosan artikulálták. Ha, ahogy Umberto Eco hangsúlyozza, "a művészetnek nincs más választása, mint elszakadni minden bevett formai rendszertől, mivel fő célja, hogy formaként szólaljon meg [...] az egyetlen értelmes módja annak, hogy a művészet az emberről és világról beszéljen, az, hogy sajátos módon szervezi meg formáit, és nem az, hogy kijelentéseket tesz velük". Ezért, állapítja meg az irodalmi szemiotikus, a forma "nem lehet a gondolkodás eszköze, hanem a gondolkodás módjának kell lennie" (*A nyitott mű*, 142). Ha a forma, általánosságban szólva, tehát azt a szerkezeti keretet írja le, amelyen keresztül a műalkotás mint esztétikai egység gondolata az olvasó tudatában formát ölt, akkor ez az esztétikai feldolgozás, a szöveg és a befogadó közötti irodalmi átadás alapvető fenomenológiai értelmében, Everett írásában egy *kísérlet* formáját ölti.

Everett maga is gyakran szúrta ki a kísérletezés reduktív fogalmait és más kapcsolódó fogalmakat, mint például az absztrakció, a kitérés vagy a reprezentáció. Ha minden irodalmi műalkotás kísérletnek tekinthető, ahogyan Everett hangsúlyozza (interjú Andersonnal, 54; Shavers, 58), akkor ugyanígy azt is állíthatjuk, hogy minden irodalmi műalkotás végső soron az identitásról szól, mivel a fikció jelentésképző mechanizmusai az emberi világ- és önmegértés alapvető episztemológiai aggályaihoz kapcsolhatók.

Ebben az általános értelemben Everett szövegei kísérletek, nevezetesen nyelvi és gondolati kísérletek. Feltűnő hajlamot mutatnak a filozófiai reflexióra, mivel a nyelv(ek)kel, eszmékkel és fogalmakkal játszanak. Logikai és nyelvi regiszterekkel operálnak, nyelvi játékokat, morfológiai rejtvényeket, nominális furcsaságokat és általában a karakterek, a cselekmény és a környezet strukturális inkongruenciáit foglalják magukba. Maga a szerző is hangsúlyozta, hogy a fikció ismeretelméleti potenciálját lenyűgözi, és azt állítja, hogy számára fontos, hogy

megfigyelni, hogyan működnek az ötletek, és hogyan lehet őket manipulálni. Számomra talán ez a legfontosabb kérdés a világon: (interjú Rone Shaversszel, 59).

Ha Everett fikcióját gondolat-kísérletnek tekintjük, az persze a gondolat-kísérlet konnotációját idézi fel, nevezetesen, hogy egy gondolkodásban végzett valódi kísérletet képvisel, azt sugallja, hogy az egy "ontológiai vákuumban" zajlik, tényleges következmények nélkül. Ezt a szemrehányást, hogy egyfajta "fotel-kutatást" képvisel, Peter Swirski szavaival élve, Everett komikusan játékos, de mélyen zavarba ejtő forgatókönyvei ironizálják (100). Ennek az everetti kísérletezésnek van egy spekulatív és analitikus aspektusa. Először is, szövegeiben közös egy bizonyos "mi lenne, ha" jelleg, vagyis az a *spekulatív* készítés, hogy az egyenlőség alternatív valóságát vagy inkább a faji tudatosság alternatív állapotát vizionálja vagy gesztusokkal irányítsa. Ebben rejlik, ahogy Ralph Ellison hangsúlyozta, a fikció "valódi funkciója és a változásra való képességének lehetősége [az] emberi eszmény felé való törekvésben [...] a dolgok adott világának az ember által létrehozott pozitívumok komplexuma

- Módszertan -

javára történő negligálásának finom folyamata révén" ("Introduction" to *Invisible Man*, xx).

Ebből következően,

A Glyph, az *erasure* és az *I Am Not Sidney Poitier* a faji szempontból fontos változókat (intelligencia, műveltség, társadalmi-gazdasági státusz) csipkedik, és egy lehetetlenül intelligens (Ralph), kulturálisan elitista (Monk) és nevetségesen gazdag fekete főszereplőt (Not Sidney Poitier) mutatnak be. Ezekben a forgatókönyvekben az olvasó olyan fikatív helyzetekkel szembesül, amelyek egyszerre fajközpontúak, burkoltan színkódoltak és fajilag semlegesek. Ami közös bennük, az a rasszizmus végének vágyának tárgyalása, amelyet bohózatként cáfolnak, hangsúlyozva annak szükségességét, hogy bonyolítsuk a rasszizmus strukturális fennmaradásáról alkotott elképzelésünket.

Analitikus értelemben Everett faji szatírái egy (tudományos) kísérlet tételes mintájára hasonlítanak. Változó paraméterekkel, a családi élet otthoni területétől a tudomány, a politika, a vallás és a média tágabb társadalmi szféráiig, ezek az esettanulmányok a konkrétabb értelemben vett *tesztek*. Egy konkrét tételt követnek a (nem) logikus következtetésig. Gondoljunk csak Ralphra, a hihetetlenül intelligens és nyelvileg tehetséges csecsemőre, akinek a fikatív környezetével való találkozása kérdéseket vet fel a világ nyelvi megértésének lényegéről. Ez a társadalmi élet különböző területein zajló, egymást követő találkozás arra szolgál, hogy egyre furcsább felismeréseket tárjon fel gondolkodásunk és életünk intézményeiről. Ebben a tekintetben Everett kísérleti fikciója alapvetően a dehabitualizációra fektet, mind a faji normativitás, mind az irodalmi konvenciók tekintetében. Jellemző, hogy Everett szövegei kitartóan destabilizálják a fikció és a tény között fennálló binarizmust. Claudine Raynaud rámutatott, hogy "[a]z önéletrajzi és a fikatív [összemosása] egyszerre ássa alá az önéletrajzi jegyzetek igazságértékét és rögzíti a fikciót a valósághoz" (2). A fikció igazságmondó potenciáljának előtérbe helyezésével Everett szövegei a "valósággal" kísérleteznek, pontosabban azokkal az eszmékkel és gondolkodási sémákkal, amelyek a társadalmi gyakorlat alakításában saját valóságot szerezhetnek.

Nyelvi és gondolati kísérleteinek formai kereteiként Everett szövegei "olvasási laboratóriumok", amelyekben a szerző a tágabb kulturális kontextusban keringő, kulturálisan bevett írás- és olvasási módokkal kísérletezik (vö. Bauer, 9). Intertextuális szempontból heteroglosszikus csomópontok, nagy szöveghatároló eszközök, amelyek olvasatokat hoznak létre (vö. Eco *Nachwort*, 9). Ez a kreatív gépezet - Eco metaforája azt sugallja - *részben* ura saját értelmezésének. Előre strukturálja saját nyitottságát az olvasás (lehetséges sémák sokasága) számára.⁷² Everett szövegei a formai kialakítás és az értelmezési lehetőségek olyan nyitottságát hirdetik, amely szorosan a regényes hagyomány alapszövegeihez igazítja őket.

Modern, posztmodern, posztposztmodern? Everett írói szövegei

Ha Ralph Ellison a döntő hivatkozási pont Everettnak a fekete hagyományban való önmeghatározásához, akkor Mark Twain (Samuel L. Clemens) és Laurence Sterne testesítik meg a szerzőnek a regénybe és annak hagyományaiba való befektetését. *Don Quijote* (1615, Miguel de Cervantes), *Tristram Shandy* (1759, Laurence Sterne), *Moby-Dick* (1851, Herman Melville), *Huckleberry Finn* (1885, Mark Twain), *The Way of All Flesh* (1903, Samuel Butler), *Ulysses* és *Finnegans Wake* (1922, 1939, James Joyce), *Godot-ra várva* (1953, Samuel Beckett), *V és A 49-es tétel sírása* (1961, 1966, Thomas Pynchon), *Ötös vágóhíd* (1969, Kurt Vonnegut, Jr.) - ez a korántsem teljes körű regénylista, amelynek írásaiban mind explicit, mind strukturális utalások bővelkednek, jól szemlélteti Everett regényes hagyományba való befektetését. Fontos nem fekete referenciapont Everett etnikai irodalomban való önpozicionálásához Frank Chin. Gondoljunk csak Everett kalapemelésére Chin *Donald Duk* című regénye előtt: Nem Sidney Poitier osztálytársát Eddie Eliazarnak hívják (*I Am Not Sidney Poitier*, 30). Az európai, amerikai és afroamerikai regényírás hagyományaiba beírva Everett kihasználja a regényforma intertextuális generikus alakíthatóságát.⁷³

Szövegeit tehát áthatja az írás, a gondolkodás (hagyomány és elmélet), és így a társadalmi élet intézményeivel szembeni "szembenállás ethosza", ami Walter L. Reed szerint alapvető jellemzője (3). Everett a humorhoz és a polifóniához való alapvető affinitására, valamint a paródiára és a szatírára való strukturális hajlamára támaszkodik, ami elősegítette a regény paradigmatis (poszt)modern irodalmi műfajjá válását,⁷⁴ ahogyan azt Mihail Bahtyin javasolja (*Dialogic Imagination*, 20). Szövegei tehát rezonálnak az olyan ikonikus projektek "öngyanúsításával", mint Sterne *Tristram Shandy*-je és Miguel de Cervantes *Don Quijote*-ja, valamint James Joyce *Ulysses*-ének és Twain *Huckleberry Finn*-jének kísérleti és szatirikus energiáival. Hogy a regénynek a saját irodalmiságával szembeni "gyanúját" (Reed 1981, 4) milyen kreatív haszonnal lehet kihasználni, azt Laurence Sterne *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67) című műve bizonyította látványosan. Ez a regény egy fiktív önéletrajz, amely programszerűen kérdőjelezi meg a regényre vonatkozó elvárásainkat, és azt, hogy mire terjedjen ki olvasásunk. Ebben az értelemben Sterne kidolgozott cselekményvezetése a cselekmény és az elbeszélői következetesség minden más hagyományos kritériuma ellenében, ami azt illeti, egyfajta antiregényt tesz belőle, tele számos kitérővel, amelyek "vitathatatlanul a napfény; - ők az élet, az olvasás lelke!" - ha például kiveszed őket ebből a könyvből, akár a könyvet is kiveheted velük együtt. 1. fejezet XXII, 52). A szöveg provokálja az olvasót arra, hogy állandóan beleugorjon a szövegbe, és átorientálódjon, hogy elgondolkodjon annak materiális valóságán és szimbolikus potenciálján

- Módszertan -

mint a szöveges jelentésalkotás médiumán. Ez a regény arról híres, hogy

az első olyan regény, amely a (próza)fikció irodalmiságát problematizálja olyan módon, amelyet ma a modern és posztmodern írásokra jellemzőnek tartanak.

Laurence Sterne korszakalkotó projektjét visszhangozva Everett regényei "írói" szövegeknek minősülnek, amelyeknek az olvasó "már nem fogyasztó, hanem termelő" (S/Z, 4). A "boldogság" affektív állapotához kapcsolódva, amelyet Roland Barthes *A szöveg gyönyöre* című művében elméletileg vizsgál, az *írható szöveg* a szignifikációs pluralitás (részben) *megfordítható* forgatókönyveként jelenik meg. A szöveg túlzott meghatározatlansága, "robbanása és szétszóródása az intertextuálisba, a kulturális szövegbe" az olvasó kontrollvesztésében élvezetes befogadói élményt okoz (Allen, 88). Barthes azáltal igyekszik felszabadítani az olvasót saját kulturális ellehetetlenülése alól, hogy támadja "az irodalom árucikké válását és a társadalmilag szentesített kapcsolatot a fogyasztható és a világosan közölt dolgok között" (ibid.). Az írói boldogság állapotában, amely a meghatározatlanság produktív megőrzéséből él, a szöveg kommunikációs hatékonysága nem egy végleges és rögzített jelzett közvetítésében mérhető, hanem abban, hogy az olvasó aktívan részt vesz az olvasás látenszen nyomasztó, ideális esetben öntudatos tapasztalatában. Ennek az olvasási élménynek a provokatív és felforgató minősége szorosan összekapcsolja az írói szöveget a szatirikus móddal.

Everett faji szatírái olyan feltűnő újító sajátosságokkal, mint a regényes elmélet (a *Glyph-ben*), a regény a regényben (az *erasure-ben*) és a szerzői önbeillesztés (az *I Am Not Sidney Poitier-ben*), az alműfajok jelentős spektrumából merítenek, amely a Bildungsroman, a coming-of-age-regény, a művészregény, a tudományos regény, az eszmeregény, az elméleti regény és a pikareszk regény között mozog. A három vizsgált faji szatíra az esztétikai potenciál regényes spektrumának egyedi példányait képviseli. Az egyes szövegek sajátos formapolitikai programjának megfelelően Everett a regényes elbeszélés különböző regisztereit járta be. A *Glyph* szakít a legradikálisabban a regény hagyományos ábrázolási módjával, nevezetesen a realizmussal,⁷⁵ radikálisan megkérdőjelezve annak történelmi univerzalizálódását mint az irodalmi művészet normáját.⁷⁶ A művészregény műfajában gyökerező diegetikus infrastruktúrája töredezett realista történetdarabokat tartalmaz, amelyeket egy tudományos dolgozat tudományos keretébe illesztve egy "én"-elbeszélő-olvasó-író tervez. Az *Erasure* megtartja ezeket a metaszoeges elemeket Everett első faji szatírájából, miközben a (afroamerikai) regény néhány konvencionizált vonását helyezi a középpontba. A műben egy önéletrajzi "én"-író-elbeszélő szerepel, akinek elbeszélése a vallomásos módot és a napló-napló formátumot egy melodramatikus családi memoárral ötvözi, amely a Bildungsroman/coming-of-age-regényt idézi. Az *Én nem Sidney Poitier vagyok* végül a legerősebben a történetmesélés realista pólusa felé hajlik. A komikus

Bildungsroman mellőzi az utóbbi két szöveg formai pirotechnikáját, helyette a pikareszk cselekményszálat és a

metanyelvi diskurzusát a főszereplő nevébe vésve. Ezért van értelme - a tanulmány periodikus felállása (1999 és 2009 között) ellenére - Everett szövegeit kísérleti "játékossággal" címkézni,⁷⁷ önreflexív, intertextuális, a magas- és populáris kultúra modernista binárisával szakító kompozíciójukat "posztmodernnek" nevezni.⁷⁸

Everett szövegei gyakran olyan paradigmatis posztmodern elvek szerint működnek, mint a szöveges keretek megtörése és a formai hibridizáció. Az irodalmi jelentésalkotás materiális-mediális és jel-szimbolikus dimenzióinak előtérbe helyezésével visszhangozzák a posztmodern hangsúlyt, amely azokra a jelekre és szimbólumokra helyezi a hangsúlyt, amelyekből az általunk objektív valóságnak nevezett dolgok állnak. Hasonlóképpen, a mindennapi és akadémiai (kritikai és filozófiai) nyelvbe beírt logikátlanságokra való ráközelítéssel Everett megkérdőjelezi a tapasztalt világgal való intellektuális és elméleti kapcsolatfelvétel bevett modelljeit, amelyeket a nyelv megkönnyít és szervez. Amikor azonban az irónia, a pastiche és a paródia sajátos technikáiról van szó, amelyek Jameson híres elmélete szerint a posztmodern állapot döntő kulturális modalitásait jelentik, Everett szövegeinek esztétikai ambivalenciája megnehezíti a "sem/nem", illetve a "bármi megengedett" és a "szabad játék" diktátumokkal kapcsolatos etikai-politikai előfeltevéseket. Ha az irónia általánosságban két ellentétes jelentés közötti feszültséget határoz meg, akkor Everett szövegei a konfliktusos szembenállás feloldhatatlanságában rejlő ambivalenciát ünneplik. Az olvasói felelősségvállalás előmozdításával iróniájuk így gyakran határozott etikai felhangot kap (vö. *törlés*).

A tudás, a kultúra és a társadalom peremvidékei iránti affinitása ellenére a posztmodernizmus dekonstrukció által inspirált szkepticizmusa az egyéni szubjektivitás és a történelmi valóság megismerhetőségével és reprezentálhatóságával szemben ellentmondani látszik a fajkritikának. A rendszerszintű rasszizmus traumatikus múltjának és paradox jelenének értelmezése, miközben a történelmi kitörlés (és "fehérre mosás") ellen írunk, úgy tűnik, hogy az identitás, a szubjektivitás és a cselekvés olyan felfogását teszi szükségessé, amely nem a posztmodern értelemben vett töredezett, megzavart és destabilizált. A posztmodernizmust a magas szintű elméleti kritika látszólag obskurantista nomenklatúrája miatt kritizálva Bell Hooks azt állítja, hogy az "ellenállás posztmodernizmusa" szükségessé teszi elméleti meglátásainak megalapozását abban, amit West a történelmi és materiális "valóságban [az ember] nem ismerhet" ("Postmodern Blackness", 395).⁷⁹

"Mit tehetsz a gondolkodással": Everett fikciójának olvasása az elméletért

Everett metafikciósan öngyanús, nyíltan kétértelmű és társadalmi visszhangot keltő szövegei fikcióban megformált elméletként olvashatók. Bakhtin szerint a regény "gyakran átlépi annak

a határát, amit szigorúan fikciós irodalomnak nevezünk" (*Dialogikus képzelet*, 33). Az első (angol) regényíróknak az "elméletre adott válaszából eredően a tizennyolcadik századi megszállottan

intellektuális magyarázó rendszerek", Waugh szerint az elméleti gondolkodás iránti affinitás és annak felforgatása a regény szerves része maradt ("Critical Theory and the Novel"). Everett szövegei a bakhtiánus értelemben vett (pre)szókratikus filozófiát, a wittgensteini és fregiánus nyelvfilozófiát, valamint a posztstrukturalista elméletet (derridai dekonstrukció, barthes-i szemiotika, beszédaktus-elmélet stb.) és általában a kritika euroamerikai és afroamerikai irányzatát regényesítik.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni az elmélet jelentőségét Percival Everett évezred utáni projektje számára. Everett újabb regényei, amelyek először a *Glyph-ben* bukkantak fel "elméleti fordulatának" első pillanataként, mélyen át vannak itatva a nyugati gondolkodás számos ismert nevének elméleteivel. Ezeket az elméleti diskurzusokat gyakran belekötik a forma és a téma esztétikai tárgyalásába. Ez a meta-diskurzus hasonlít ahhoz, amit egyik főszereplője úgy határoz meg, mint "egyfajta visszavezetés, amit nyugati filozófiának neveznek, hogy némi értelmet adhassak annak a világnak, amelybe durván belelöktek, és amelyet visszaélészerűen rám zúdítottak" (*The Water Cure*, 72). Everett szövegei nemcsak a nyugati gondolkodás filozófiai és intellektuális alapjait rázzák meg. Kifejezetten azt a bizonyos elméletet mozgósítják, amely a posztkoloniális tudományosság és az afroamerikai irodalmi intézményesülés szempontjából döntő jelentőségű volt: a posztstrukturalizmust. Az elmélet regényesítése során Everett szövegei - különösen a *Glyph* és az *erasure* - újraartikulálják a hermeneutika klasszikus kategóriáitól (értelem, szubjektivitás és intencionalitás) való posztstrukturalista elszakadást, amely hozzájárult ahhoz, hogy az írás, az olvasás és a kritika egy mélyreható antihermeneutikai kritika számára megnyíljon. A posztstrukturalizmus "az irodalomnak az uralkodó kulturális ideológia kritikájára és az attól való megszabadulásra vonatkozó potenciáljának új értelmét" támogatta, amely az irodalmi szövegeket mint "világos, megfejthető, olvasható, véges" jelentéssel rendelkező, fogyasztható artefaktumokat becsmérelte és homogenizálta (Allen, 75). Everett transzfiktív szövegei, amelyekben autodiegetikus avatárok, de magának a szerzőnek a fikcionalizált változata is szerepel (*I Am Not Sidney Poitier*), egy radikálisan de-korlátozott, önellentmondásos és örökké csalóka szövegszerűséget ünnepelnek, más szóval a dekonstrukció radikális változatát, amelyre Paul de Man az irodalmat látta a legalkalmasabbnak ("Allegories of Reading", 17, vö. a *Glyphről* szóló értekezéssel).

Még az 1990-es évek végén is, amikor *Glyph* Everett elmélet felé fordult, a posztstrukturalizmus már egy jól bevált, ha nem is elavult gondolkodási iskolának számított. Kifejezetten a vizsgált szövegek mindegyike által ösztönözve azt állítom, hogy ez a nyelvvel való elméleti foglalatosság Everett szövegeinek fajkritikai alapvetéseként funkcionál. Más szóval, ez biztosítja a kiindulópontot Everett számára, hogy a faji kérdésekkel kapcsolatos

- Módszertan -

intézményes (*Glyph*), kereskedelmi (*erasure*) és társadalmi (*I Am Not Sidney Poitier*) vitákat előrevigye. Ez az elméletválasztás az, amely - jelentős mértékben - lehetővé teszi Everett számára, hogy kapcsolatba lépjen az irodalmi és tudományos

az afroamerikai irodalom főáramát. Ez a választás tehát azokhoz a befutott afroamerikai tudósokhoz igazítja őt, akik a posztstrukturalizmusra támaszkodva intézményesítették a fekete írást (lásd a következő tárgyalást). Ebben az értelemben az elmélet nem csupán metaforaként szolgál arra a növekvő intellektuális erőfeszítésre, amely a jelenlegi, mind a formális egyenlőség, mind a strukturális egyenlőtlenség által meghatározott faji realitásokban való eligazodáshoz szükséges. Konkrétan Everettnak a fajkritika tágabb intézményi kontextusában való önpozicionálására vonatkozik. Végül is ebből a perspektívából kell megvizsgálnunk szövegei elméleti törekvéseit, mivel azok a jelenlegi konszenzusra igyekeznek építeni, és annak (néhány) vakvágányát kilyukasztani.

Everett elméletileg megalapozott szövegei következésképpen meglehetősen igényesek. Jelentős befogadói képességeket és kulturális ismereteket követelnek meg az olvasótól a különböző elemek és jelentésszálak elemzéséhez és szintéziséhez. Everett gyakran hangsúlyozta, hogy a szövegek létrehozásakor nem a potenciális közönségének (igyekszik) megfelelni (vö. interjú William W. Starral, 21). Ez a szövegalkotás azonban végső soron az olvasó felelőssége: "a mű addig nem teljes, amíg valaki el nem olvassa. A művészet körforgása nem teljes, amíg nem fogadják be. És a jelentés nem jön létre, amíg ez meg nem történik". Everett elvárja az "olvasótól, hogy tanulmányozza. Ha át akarsz jutni a jelentésrétegeken, az némi munkát igényel. Azok a művek, a m e l y e k e t szeretek olvasni, ezt igénylik, és ez az a fajta irodalom, ami engem érdekel, és ezt csinálom" (interjú Anthony Stewarttal. 138, 143). Arra, hogy a szöveg és a befogadó episztemológiai szintje közötti eltérés nemcsak elősegíti, hanem konstitutív is az olvasói bevonódást, Wolfgang Iser hívta fel a figyelmet.

Beírva abba, amit a recepcióesztétika teoretikusa a szöveg "'előadási struktúrájának'" (*The Act of Reading*, 26) nevez, a "potenciális jelentés szöveg általi előstrukturálása" attól függ, hogy az olvasó az olvasási folyamat során aktualizálja-e ezt a potenciált" (*The Implied Reader*, xii). "[A]z egyes aktualizálás", érvel Iser, "ezért az implikált olvasó szelektív megvalósulását jelenti" (*The Act of Reading*, 37). Iser elméletének kvintesszenciális fogalma, a hallgatólagos olvasó megtestesíti az irodalmi szöveg zárt és nyitott aspektusai közötti dialektikus kapcsolatot, azt, amit Iser az írás művészi és esztétikai pólusának nevez. Röviden: az értelmezői teljesítmény szövegileg előre strukturált sablonját képviseli. A mindig szelektív és ideiglenes (Iser az olvasó "vándorló nézőpontjának" fogalmában fejezi ki), az olvasónak a szövegről alkotott mentális képeit, amelyek az implikált olvasóba beírt értelmezési lehetőségek aktualizálása során jönnek létre, "az olvasó meglévő tapasztalatállománya fogja színeztetni, amely referenciális háttérként működik, amely előtt az ismeretlen elképzelhető és feldolgozható" ("Az olvasás aktusa", 38). Isert sok kritika érte koncepciójának állítólag

- Módszertan -

apolitikus és ahistorikus volta miatt. Ebben a tanulmányban a fogalom segít abban, hogy

Everett szövegeinek olvasói elkötelezettségét éppen azért, mert nem egy meghatározott olvasóközönségnek szólnak, hanem saját közönségüket teremtik meg. Az, hogy Everett új olvasási mód(ok)at hoz létre az "afroamerikai"-nak címkézett irodalom számára, igaz, az olvasói félreismerés kockázatával jár (lásd a *Glyph* tárgyalását). Az olvasói kirekesztés viszont nem Everett-specifikus probléma, hanem az oktatáshoz való hozzáféréssel és így általában az amerikai olvasáskultúrával kapcsolatos kérdés, ahogy azt alább érvelni fogom (lásd "Mi (nem) afroamerikai irodalom").

Everett szövegeiben a szövegnek ez az elméleti víziója, ahogy Anthony Stewart rámutat, úgy tűnik, hogy az olvasókat és a kritikusokat "egyfajta vagy-vagy választás-kompromisszum" elé állítja az elméleti törekvések és az "afroamerikai irodalom" "korlátozott és korlátozó" címkéjével kapcsolatos elvárások teljesítése között ("Theoretical Blackness", 218). Ki tehát Everett "hallgatólagos" olvasója? Kétségtelen, hogy szövegei egy akadémiai kötődésű, ha nem is akadémikusan képzett közönséghez szólnak. Ez egyes tudósokat az elitizmus ellenvetéseinek felvetésére ösztönözhet. Ezek az ellenvetések egyszerre problematikusak és abszolút helyénvalóak. A fekete városi regényirodalom kereskedelmi mércéjével mérve, amelyet a *Kihalás* oly hajthatatlanul szatirizál, Everett írásai például mindenféleképpen elitisták. Igaz, mondhatnánk, hogy a szerző sajátos módon tért el ezektől a normáktól, elvetve a gazdasági szempontokat a művészi autonómia vitatott eszménye javára. Everett esztétikai innovációra való törekvéseinek elismerése nem alapulhat azon a reduktív elképzelésen, hogy a művészet a társadalom egy elszigetelt szegmense, sem azon, hogy az avantgardizmus csak néhány különc zeninek van fenntartva. Másfelől nem szabad habozni, hogy hangsúlyozzuk azt az egyszerű, de döntő fontosságú tény, hogy a művészi autonómia (gyakran) szakmai árat követel, amelyet Everett képes volt megfizetni. A probléma az, hogy a kisebbségi művészeket gyakran a fajilag nekik tulajdonított szubjektum-pozíciókra redukálják anélkül, hogy figyelembe vennék az ezeket a pozíciókat alakító struktúrákat. E szubjektum-pozíció és az író mindenkor szerzői pozíció-felvétele közötti veszélyes összemosás elárulja az egyéni művészre való tüneti fixálódást. Everett újító lendülete jelentős mértékben a pop- (a western) és a magaskultúrának (görög mitológia) egyaránt tekintett területekre vitte. Fontos megjegyezni, hogy Everett fokozatosan áthelyezte a hangsúlyt az elmélet magas színvonalú szektorából a film popkulturális főáramába. Az esetspecifikus konstellációról a tanulmány következő szöveg-hermeneutikai részében még többet fogok szólni.

Egy bennszülött regényíró feljegyzései

Intézményi feketeség és kritikai felemelkedés az önségítő szatírában *Glyph*

Egy dolog, hogy egy faj művészi anyagot termel, és egészen más dolog, hogy képes-e ezt az anyagot értelmezni és kritizálni.

W.E.B. Du Bois

Adjatok nekünk néger életet és tapasztalatot minden művészetben, de egy harmadik dimenzióval, az univerzális, közös nevezőre hozott emberiséssel.

Alain Locke

Olyan verseket akarunk, amelyek ölnek.

Amiri Baraka

Az amerikai fekete irodalom "feketése" [...meghatározza] az irodalmi nyelv sajátos használatát, amelyet megosztanak, ismételnek, kritizálnak és felülvizsgálják.

Henry Louis Gates, Jr.

Én egy teljes olvasórendszer vagyok.

Ralph

Ralph, a félelmetes fekete kisgyerek, aki tud bekezdést írni

James Baldwin "Egy bennszülött fiú feljegyzései" (1955) című, korszakalkotó esszéjében úgy határozza meg a feketének lenni az Egyesült Államokban, hogy "soha nem néznek ránk, hanem egyszerűen ki vagyunk szolgáltatva azoknak a reflexeknek, amelyeket a bőrünk színe vált ki a többi emberből" (93). Az 1999-ben megjelent *Glyph* betekintést nyújt egy fekete író tapasztalataiba, aki allegorikusan áldozata azoknak az olvasási "reflexeknek", amelyek az "afroamerikai" címkével ellátott irodalmi szövegek befogadását irányítják.⁸⁰ Pontosabban, ez a fekete író szenved a faj és az elmélet közötti intézményesített szakadéktól.⁸¹

A szatirikus regény Ralph Townsend, a 475-ös IQ-val, fotografikus memóriával és egy dekonstruktivistá doyen nyelvi éleslátásával megáldott fekete csecsemő első négy évét meséli el. A nietzschei "überbaba" szépirodalmat és (saját) elméletét (is) olvasva és írva fogalmazza meg irodalmi-filozófiai értekezését az ész, a jelentés és a nyelv nyugati modelljeiről, egyszóval a "tudásról", ahogy mi (felnőttek) ismerjük. Ezzel Ralph kategorikus káoszt idéz elő, kiváltva és megnehezítve (nem) fiktív társainak identifikációs impulzusait. Ennek a káosznak széleskörű intézményi következményei vannak. Azt állítom, hogy *a Glyph* szatirikus kommentárként olvasható az afroamerikai irodalomnak mint az irodalmi kutatás tárgyának és diszciplínájának a megalapozására. Ralph kiterjedt olvasási projektje a kritikai felemelkedés önségítő tanulmányát kínálja. Játékosan emancipációs napirendjének középpontjában az expresszív elv áll, amelyre ez az irodalmi intézményesülés épült:

a fekete köznyelv. Ralph hiánya határozza meg a *Glyph* programmatikus ambivalenciáját, mint "fekete" szöveg, amely megkérdőjelezi a faji olvasás módját.

Így *Glyph* elbeszélő "én"-jének "hangja" egy rendkívül okos, fanyar és teljesen néma nyelvmesteré. Ralph azt állítja, hogy némasága a nyelvi beavatás elleni néma lázadás "kifejezése", amit ennek megfelelően kommentál: "A szüleim azonban, akik beteg macskaként karmolták a beszédet, nem tudták megérteni, hogy *nem érdekel a hangjaik utánpótlása*" (5); "A beszéd mellőzését *választani* hátrányokkal járt, többek között azzal, hogy képtelen voltam segítséget hívni a szomszéd szobából" (49, kiemelés tőlem). Ahelyett, hogy utánozná a szülei szóbeli jelentésalkotási kísérleteit, Ralph a szöveges tudás-felfogást és a -produkciónak. Tíz hónapos korában az okos csecsemő "nemcsak megérti mindazt, amit mondanak, hanem [...] kis cetlikre firkált, futó kommentárral jelzi az időt a fecsegésük értékéről és értelméről" (6). A kiságyában töltött éjszakákat azzal tölti, hogy végigolvassa a filozófia, a nyelvelmélet, a kritika és az irodalom teljes nyugati hagyományának tűnő műveket. Szülei könyvtárából merít utánpótlást, *mindent* elolvas, az 1963-as Saabjuk szervizkönyvétől kezdve "a Biblián, a Koránon, Swift egészén, Sterne egészén, a *Láthatatlan emberen*, Baldwinon, Joyce-on, Balzacon, Audenen, Roethken át" (17). Ralph olvasmányfelmérése programpárokat sorakoztat fel: két nagy vallási szöveget; a humor talán két legnagyobb hatású angolszász íróját (Swift a kiemelkedő szatirikus, Sterne a leghíresebb humorista); az Everett számára legfontosabb két afroamerikai író - Ellistont, a regényes modernizmus doyenjét (akit opus magnumával képvisel) és Baldwint, a híres fajkritikust; két nagy európai regényíró - Joyce-t a legfontosabb modernistát, Balzacot a társadalmi regény nagy képviselőjét, és végül két költőt, egy britet (W.H. Auden), egy amerikai (Theodore Roethke), egyesek szerint nemzedékük legkiválóbbjai. Ezzel a szinopszissal Ralph meghatározza esztétikai programjának napirendjét, bemutatva jellegzetes stratégiáját, amely az ontológiai és ismeretelméleti, esztétikai és politikai, szatirikus és humorista, valamint regényes és költői regiszterek *között* mozog. Kedvtelve olvas regényeket, az agyas csecsemő különböző szövegeket, érveket és gondolatokat boncolgat és kommentál, alkotói és kritikai termését egy elméleti traktátusban állítja össze világi kalandjairól.

Az 1970-es évek Los Angelesében élő Ralph a fekete középosztálybeli Townsend család egyetlen gyermekeként nő fel. Édesanyja, Eve, egy amatőr, nem ábrázoló művészeti festő neveli és látja el könyvekkel. Eve osztozik fia értékítéletében a művészet mint a világgal való kapcsolatfelvétel módja iránt, amely nem olyan könnyen hozzáférhető a kritikai (e-) értékelés számára, mint ahogyan azt Inflato szeretné. Ő az első, aki felismeri és elősegíti Ralph kivételes tehetségét, és könyvekkel látja el a gyermeket, miután Ludwig Wittgenstein *Tractatusának* olvasásával tesztelte képességeit.

Logico-Philosophicus (1921) neki. Ralphot "torzszülöttként" félti apja, Douglas, akit Everett főhőse "Inflato"-nak nevez és ellenszenvvel szembeszáll vele, mint a posztstrukturalizmust mint a kor divatos kritikai gondolkodásmódját hirdető, eredetietlen regényíróval és lecsúszó kritikussal. Apja jellegzetes felfogása, miszerint "már senkit sem lehet becsapni a fikcióval. Az írás az egyetlen dolog. A kritika az én művészetem" (11), Ralph számára visszataszító. "[S]educaded, or fooled, by the language [his father] had chosen, though claiming a simple awareness of discourse" (12), Ralph gúnyolja Inflato-t az aránytalan (vagy "felfújt") akadémiai aplombja és opportunista megszállottsága miatt a kritikus/celeb Roland Barthes iránt, akinek fiktív alteregója meglátogatja az egyetemét. Apja parancsára Ralphot Dr. Steimmel pszichológus vizsgálja, aki aztán elrabolja a babát, hogy tudományos szenzációként hasznosíthassa. Az intellektuális és kulturális kiválóság bölcsője formálta fülkéből Everett centromarginalista karaktere "a rossz idő, az emberek és az eszmék világába" (57) ugrik, és viharos kirándulásra indul a hírnévre áhító tudósok, a hidegháborúban nevelkedett kormányügynökök és katonai vezetők, a vallási fundamentalisták, valamint a szenzációhajhász híradós riporterek keményen szatirizált amerikai színterén. Ralphot tehát elrabolják, tesztelik és kiképzik a tudomány, a nemzetbiztonság és Isten nevében. Egy karneváli verekedés után, amelyben mindezen frakciók részt vesznek, a baba végül újraegyesül az anyjával.

A *Glyph a* művészregény, az akadémiai és a pikareszk regény, a politikai thriller-dime-regény és a kutatási dolgozat generikus kontrafaktuma. A szöveg a társadalomkritikai elemzést a nyelvről szóló elméleti metadiskurzussal ötvözi, amelynek formai szerveződésében különböző klasszikus posztmodern elvek jelennek meg. Ennek során a (felső)oktatásra és a felemelkedés témájára helyezi a hangsúlyt, amelyet a regény a faji szatíra Everett-féle posztmilliomos alműfajában úttörő módon jelenít meg. Az episztemológiai és ontológiai méretű válságot színre vivő *Glyph a* doktrinális tudástermelést és a hegemon hatalommal való visszaélést szatirizálja. Főhőse egy abszurd konstelláció középpontjában áll, amely egy jellegzetesen Everett-stratégiára épül: az inkongruenciára. Ralph egy csecsemő zseni, egy kisgyermek filozófus.⁸² Különösen komikussá teszi ezt az ellentmondást, hogy Ralph az intellektuális kiválóság és a súlyos veszély ellenére is állandóan unalomtól szenved. A külső inputokra, még a már befutott teoretikusok által írásban közöltekre is, enyhe tiszteletlenséggel reagál, mintha *alulmaradt volna*. Ő egy *poeta doctus*, aki kioktatja fiktív szereplő társait - mindannyian felnőttek - intellektuális hiányosságaikról és ideológiai elfogultságaikról. Ralph, egyszerűen szólva, az antidogmatizmust *mint olyat* képviseli. Az okos csecsemő sajátos hajlamai, intellektuális képessége, hogy *bármilyen* bevett eszmét, személyt vagy intézményt megkérdőjelezzon, olyan felforgató szingularitássá teszi őt, amelynek pusztán "lehetősége",

- *Glyph* -

ahogy Dr. Steimmel megállapítja, "megrémíténé a nemzetet" (166). Ralph

taxonómiai terrorral sújtja *Glyph* történetvilágát, megghiúsítva azt, amit Michel Foucault a nyugati episztéma "taxonómiai impulzusának" nevez.⁸³

A figyelem, ha nem is a vita állandó "tárgyaként" (95) Ralphot "radikálisként" fogadják, aki "az értelem peremén, talán még a logika horizontján is homályos alakzatként vagy formaként létezik, [azzal, hogy igényt tart az] egzisztenciális igenlő állításra, azaz, hogy *van legalább egy baba, aki tud egy bekezdést írni*, [...] tagadja az egyetemesség lehetőségét" (206).⁸⁴ A történet utóbbi karikatúraszerű, kultúrákon átívelő kalandos szekciójában különböző tudományos, politikai és vallási entitások próbálják elrabolni és kisajátítani a kisgyermeket, átminősítve őt "evolúciós robbanássá" (51), "tökéletes kémme" (111), "csodává" (146) és "az ördög babájává" (193). Ralph, aki teljesen ki van szolgáltatva *Glyph* fiktív univerzumának kulturális esetlegességeinek, laboratóriumokba, szigorúan őrzött létesítményekbe és kategóriákba kerül. A baba a szó legszorosabb értelmében az emberek előítéleteinek foglya, a téves felismerés egy formájának áldozata, amelyet Pierre Bourdieu úgy ír le, mint "elidegenedett megismerést, amely a világot a világ által megszabott kategóriákon keresztül szemléli" (*The Logic of Practice*, 140-41). Elrablói tehát folyamatosan tagadják Ralph emberi mivoltát, személyiségét olyasmivé degradálják, ami a csecsemő nem, nevezetesen "alanyává" (a kísérleti kezelésnek; 57/107). Nyilvánvaló, hogy ezek a taxonómiai integrációra tett habituális kísérletek nem tudnak megbirkózni Ralph-fal. Inkább a társadalmi romlás különböző tüneteit tárják fel, qua egymás utáni hasonlóság. Ezek mindegyike - a tudományos dogmatizmus, a militáns nacionalizmus és a vallási fundamentalizmus - egy közös gond körül fonódik össze: a nyelv körül.

A briliáns fekete baba elméjének irodalmi laboratóriumában: A fiktív tér és az esztétikai látás

A *Glyph* mind a természetes nyelv, mind pedig a Jurij Lotman által "másodlagos modellező rendszereknek" nevezett, a világ megértésének kulturális, esztétikai, vallási és tudományos kereteit radikálisan újragondoló *Glyph* gyökerénél Ralph megtagadja a beszédet (*Universe of the Mind*). *Anyanyelvi* intellektuális, nyelvi és irodalmi képességei megkérdőjelezi a (beszél) nyelvről mint az emberi beavatás, individuáció és civilizáció ősi elvéről alkotott előítéleteket. Így ironikusan szó szerint betűre fordítja azt, amit Noam Chomsky "generatív nyelvten"-ként fogalmaz meg, vagyis a veleszületett képességet, hogy *bármilyen* nyelvet átvehetünk. Ahelyett, hogy Ralph a beszéd megtanulása révén lépne be a társadalmi világba és tapasztalná meg azt, inkább az olvasás révén jut el annak korai ismeretéhez. Beszédes, hogy a nyelvelsajátítás kezdetleges fázisában (18 hónapos korában) kezd írni, ami *egyértelműen* fikcióként jelöli Ralphot, és kizárja a *Glyph* bármilyen (reduktív) reprezentációs

- *Glyph* -

olvasatát. A Ralph tehát alapvető kérdéseket vet fel az emberi identitásról és a szocialitásról.

"Gyermek vagyok, és mindaz, amit látok" - hirdeti Ralph ennek megfelelően - "végtelenül túl van a felfogóképességemen, a megértésemem, a tudatosságomon" (5). De, teszi hozzá Ralph, az én

Az öntudatlanság az, ami miatt apám és anyám egyszerűen betegesen aggódott. Lépkedtek és hangosan aggódtak egymás előtt, hogy mit érzékelhetek a hangjukból, a viselkedésükből, de minden alkalommal elmulasztották figyelni magát a szavakat, amiket kimondtak, azt mondtak előttem, amit csak akartak, hangosan csodálkoztak egymás előtt, hogy Toby bácsi fülei vannak-e nekem - *olyan hatalmasak* -, megjegyezték, hogy milyen lassan jutok teljes hajkoronához, és mindenekelőtt fáj nekik, hogy látszólag képtelen vagyok a nyelv elsajátítására. De amíg ők pörköltek, én figyeltem és elmélkedtem a potenciális és a tényleges végtelenségekről, és érdekes módon azt találtam, hogy a kettő között nincs tér, hogy a nyíl valóban felezheti a célpontjától való távolságot, amíg a tehenek haza nem jönnek, de a célpont és a nyíl, amely együtt helyezkedik el a látómezőmben, ezért ugyanott volt, és így a nyíl ott volt és nem ott volt, ami egyszerre teszi igazzá és tévessé Zénónt. (ibid.)

Ralph itt Zénónt (Kr. e. 490-430 körül) idézi. Ez a görög gondolkodó fontos figura Everett poétológiai projektje számára a *Glyphben* és azon túl, mert filozófiai belépési pontot kínál a nyelv és a jelentés számára, amely a paradoxonból és az esetlegességből él (vö. Stewart "Theoretical Blackness"). A preszókratikus filozófus paradox érvekkel igyekezett megvédeni mentorát, Parmenidészt és annak pluralizmusellenes álláspontját. A "Nyíl" paradoxonban Zénón a pluralitás elméletét (azt az elképzelést, hogy a valóság osztható és változó) önmaga ellen fordítja. Azt állítja, hogy ami mozog, az mindig a mostban, azaz egy pillanatban van, azt sugallva, hogy egy ilyen pillanat alatt egy repülő nyílvesző önmagával egyenlő teret foglal el. A kérdés tehát az, hogy hol történik valójában a mozgás? Ha a nyílvesző mozgásának teljes időtartama kizárólag pillanatokból áll (egy mozdulatlan nyílveszőből), akkor a nyílvesző nem mozoghat. Mielőtt a nyíl a céljához érne, az osztható távolságának végtelen felére érkezik. Zénón úgy jut el ebbe a logikai zsákutcába, hogy feltételezi azt a pluralista felfogást, hogy az idő (végtelenül) osztható pillanatokra (és *semmi* másra), amelyek mindegyike nulla másodpercig tart. Idő nélkül nyilvánvalóan nincs sebesség. Feltételezve, hogy a pillanatok oszthatatlanok (bármilyen aprók is legyenek), ahhoz, hogy a nyíl legalább egy icipicit mozogjon, a mozgásának kell, hogy legyen kezdete és vége, így ismét oszthatóvá válik, és Zénónnak paradox módon "egyszerre van igaza és tévedése". A *Glyphben* Zénón nyila szimbolizálja a jelentésben rejlő/állandóságában rejlő, szavakkal (is) leszögezhető értelmet.

Ralph nem csak a nyelv szignifikációs erejét tudja teljes mértékben használni. Képes - a szó legszorosabb értelmében - az emberi érzékelés és érzelem elemi dinamikájával is megbirkózni. Minden, amit az agyaszacemő "lát", azaz felfog és feldolgoz, döntően az ő

kihagyta azt, amit Steimmel fejlődésem szimbolikus vagy képzeletbeli szakaszának akart volna nevezni, egy nyelvművelés előtti rítusnak, egy szükséges

- *Glyph* -

kellemtelenségnek, amely során ők [a szüleim és Dr. Steimmel] arra számítottak, hogy óriási befolyást gyakorolnak rám. De a gondolkodásom *szervezett* volt; az az idő, amely alatt nagyjából

megérteni a testem határait, személyiséget alkottam, változó személyiséget, ahogy mi mindig változunk, de többet tudok, mint a testem részei és azok kapcsolatai. Sőt, azt is állíthatnánk, hogy mivel hiányzott belőlem a nyelv előtti zűrzavar, a szubtextuális szemét, valójában jobban értettem a nyelvet, mint bármelyik felnőtt. (43)

Everett főhőse képviseli a "kapcsolatot" a francia pszichoanalitikus, Jacques Lacan által híres módon az identitásképzés két döntő regisztereként megfogalmazott két dolog között: az *imaginárius* és a *szimbolikus* rend között (vö. Dr. Steimmel értékelését az 51. oldalon). Lacan "tükörstádium" koncepciója a szubjektivitás termelésének alapvető keretét határozza meg a gondolkodás és a nyelv *előtt*. Egyszerre jelöl egy történeti jelenséget a gyermeki fejlődésben és "az emberi világ ontológiai struktúráját", amely a csecsemőkoron túl az emberi szubjektivitást irányítja. Az előbbi értelemben "egy példaszerű helyzetben [a jubiláló, de ambivalens önérvényesítés] azt a szimbolikus mátrixot képviseli, amelyben az *én* egy ősi formában kicsapódik, mielőtt a másikkal való azonosulás dialektikájában tárgyiasulna, és mielőtt a nyelv az egyetemesben visszaadná neki szubjektumként betöltött funkcióját" ("A tükörszakasz mint az én-funkció formálója", 1949, 76). Az imaginárius tehát a képek és a képzelet rendje, ahol az érzékszervi észlelés és a vizuális megjelenés kölcsönhatása alakítja a belső és a külső világról folytatott tárgyalásainkat a (ön)felismerés fantáziaszerű állapotában. Lacan elméletében a gyermek az objektiváció folyamatában, saját tükörképének megragadásával alakítja ki első én-érzetét. A hat és a tizennyolcadik hónap között a gyermek még nem képes saját testét irányítani, miközben már képes látni. A csecsemőnek a "tükörképben" önmagáról mint szintetikus egészről alkotott felfogása és a testi képtelenség tapasztalata közötti ellentmondás az önmaga széttöredezettségének őseredeti érzését táplálja. E feszültség feloldása érdekében a gyermek azonosul a tükörképével, amit Lacan "'ideális én'-nek" nevez. A "tükörstádium" - posztulálja Lacan - elősegíti az én "elidegenedett, virtuális egységét" (*Seminar II*, 50). Mivel a szubjektum "ennek a sajátos képnek az egységét csak kívülről érzékeli, mégpedig anticipált módon [...] világának minden tárgya mindig saját énjének vándorló árnyéka köré strukturálódik" (*Seminar II*, 166). Az "én mentális állandósága [... és] elidegenítő rendeltetése" közötti aszimptotikus összehangolás révén az én (*moi*) egy alapvető téves felismerés révén jön létre, amit Lacan "méconnaissance"-nak nevez (ibid). "[A]z analógia által megragadva és [a] hitetlenséget felfüggesztve" a gyermek az anyától való függésben megtartja saját énje feletti ambivalens uralmát (Gallop *Reading Lacan*, 78). Az elidegenedettségének megvalósításához kötött teljességvágy e körforgásában csapdába esve a csecsemőben kialakul a vágy, hogy tükörképét ratifikálják. Ez a vágy a mindenható támogatója felé irányul, akinek Lacan számára központi alakja az anya, aki a jövőbeli önállóság ígérletét képviseli (vö. *Seminar XI*, 235).

Ezt a függőséget az apa szimbolikus alakja megzavarja. Az apa tekintélye révén megszakítja az anya és a gyermek közötti kapcsolatot, arra kényszerítve a csecsemőt, hogy az anyával szembeni igényeit a nyelven keresztül juttassa kifejezésre, és így a nyelvbe foglalja azt. Az apa tehát a gyermeknek a képzeletbeli rendből a szimbolikus rendbe való átmenetét mozgatja. A szimbolikus szakasz, amelyet Lacan "A beszéd és a nyelv funkciója és tere" című esszéjében (más néven "Római diskurzus", 1953) tárgyal, a "szubjektum rendje", amely "a nyelv, a társadalmi csere és a radikális szubjektivitás regiszterét" jelenti (Gallop *Reading Lacan*, 59). Átfogja a társadalmi valóság azon kulturális, politikai és vallási struktúráit, amelyekben e diszkurzív képződmények szimbólumainak hatalmukban áll felbukkanni és beavatkozni az egyén ön- és világképébe.⁸⁵ A gyermek szimbolikus beavatása biztosítja az alapot egy látszólag egységes én, a szimbolikus "én" (*je*) megteremtéséhez. "Az a forma, amelyben a nyelv önmagát kifejezi" - állítja ennek megfelelően Lacan - "meghatározza a szubjektivitást [...] azonosítom magam a nyelvben, de csak úgy, hogy tárgyként veszítem el benne önmagam" ("A beszéd és a nyelv funkciója és tere", 85-86). Ezzel a folyamatos veszteség- és hiányérzettel szemben a nyelv lehetővé teszi a gyermek számára, hogy az önállóság és -uralom illúziójának hódoljon. A társadalmi interakciók szimbolikus szférájával szemben a képzeletbeli viszont "az a terület, ahol az interszubjektív struktúrákat tükrözés fedi el". Így Gallop arra a következtetésre jut, hogy "Lacan írásai implicit etikai imperatívuszt tartalmaznak a tükör megtörésére, az imaginárius megszakításának imperatívuszt, hogy elérjük a 'szimbolikus'" (59). Ralph áttörte az imaginárius "nyelvi falat", amely megfordítja és eltorzítja a Másik diskurzusát, amely Lacan szerint a tudattalan (vö. "Seminar on the Purloined Letter", 32). A csecsemő elméje tehát a tudattalan és a nyelv közötti közvetíttlen kölcsönhatás esztétikai helyszínét képviseli *mind* képzeletbeli, mind szimbolikus dimenzióiban.

Ralph beszédmegtagadása tehát a nyelv, az emberi szocialitás és - jelentős mértékben - a *közösség* bevett struktúráitól való radikális elszakadást jelenti. A nyelv és a tárgyak (Platón), illetve a nyelv és a szubjektivitás (Lacan) közötti hagyományos kapcsolatot felbontva Ralph tapasztalati kapcsolata a világgal - kezdettől fogva - az irodalom esztétikai nyelvén keresztül közvetül. Fiktív felnőtt társainak nyelvi "rétegződésével" szemben Ralph nemcsak a nyelvnek mint az önazonosítás és -kifejezés előre kialakult, stabil és tanítható rendszerének a felfogását bonyolítja.⁸⁶ A csecsemő, nem integrálható a kialakult társadalmi keretek közé, hiszen megszegi a nyelvi csere és így az emberi interakció alapvető szabályait (vö. Paul Grice kooperációs elve). A társadalmi indoktrináció szempontjából viszont Ralph ellenáll annak, amit Louis Althusser szemináriumilag "interpellációként" definiált, a szubjektum-konstitúció társadalmi folyamatának, ami szociológiai értelemben a reflexív folyamatot határozza meg.

az egyén önképének összeegyeztetése a mások által érzékelt képpel ("társadalmi validációs visszacsatolási hurok"). Az amerikai "színvonal" birodalmában, ahogy W.E.B. Du Bois híres érvelése szerint, ez a folyamat "kettős tudatosságot" eredményez, amelyet a feketék a fehérek által rájuk vetített becsmérő kép internalizálásával szereznek meg (*The Souls of Black Folk*, 2). Ralph megkerüli vagy legalábbis megnehezíti ezt a szociálpszichológiai folyamatot.

Everett irodalmi szövege tehát központi szereplőjével egy olyan kisgyermek "én"-jén keresztül nyújt betekintést a virtuális valóságba, aki *technikailag* képes felfogni *Glyph* mesevilágát, de még nem ismeri meg a világot. Ez a virtuális valóság a társadalmi valóságnak mint fiktív térnek az esztétikai látásmódjává válik.⁸⁷ Saját "A fiktív tér elméletének" (194-200) kidolgozásához, amelyet elméleti traktátusként csatol a regény szövegéhez, Ralph két döntő fontosságú szellemi szövetségest választ: Piet Mondrian (1872-1944), a holland konstruktivista festő és Ludwig Wittgenstein, a brit-osztrák nyelvfilozófus (1889-1951). A szöveg egyetlen, legprogrammatikusabb kijelentése szerint Ralph

a sarokban pihenve [...] már négy éves, és ezt írja. Magamat írva a létezésbe? Azt hiszem, nem. Többet teszek a felszínes, regényes ábrázolásnál? Nem hiszem. [...] Az érzelmi alkatom egy szobor, a valós világ márványból készült reális ábrázolása. Bóják úsznak a könnyeimben, és játéksónakok gyűlnek a bóják körül. Mondrian "új realizmusnak" tartotta munkáját, azt állítva, hogy a természetben azt látja, amit ábrázol, bármilyen hideg, matematikai és üres is legyen az. [...] Az általam látott világnak nincsenek olyan kemény élei, mint neki, és tele van szimbólumokkal, de nem egyszerűen szimbólumokkal vagy az én nyelvem szimbólumaival, hanem a valóság saját szimbólumaival. (16)

Mondrian híres arról, hogy úttörője volt a festészet absztrakt vagy nem ábrázoló megközelítésének, amelyhez olyan esztétikai szókinccset fejlesztett ki, amelynek "szimbólumai" radikálisan geometrikus formákra és alapvető színekre redukálódtak. Everett merész gondolat kísérletében Ralph felbontja a valóság és a művészet közötti hagyományos - realista - kapcsolatot, azt sugallva, hogy a társadalmi világ minden aspektusa (vissza)vonatkoztatható egy esztétikai magra. Ezzel lényegében nem csupán a művészet és a valóság, hanem a fikció és a tényszerűség közötti hallgatólagos hierarchiát is megkérdőjelezi. Ennek megfelelően Ralph elméleti traktátusa így szól:

"B.AHA) Minden történetnek van egy belső logikája, és a logika megtörése ennek a logikának a részévé válik. Ezért a fiktív téren belül minden logikus, feltéve, hogy a tér határai érintetlenek maradnak. [...] B.BB) Egy történet igaz. B.BBA) Egy történet önmagát képviseli. B.BBB) Egy történet ellentmondhat a valóságnak. B.BBC) A valóság lehet hamis, ha egy megfelelő fiktív térben tekintjük. B.BBD) A valóságnak vannak térbeli és fogalmi korlátai. C) Semmi sem történet, csak egy történet". (200)

Ralph "A fiktív tér elmélete" a *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), Wittgenstein ellentmondásos metafizikakritikájának kontrafaktuma, amelyben a filozófiai vizsgálódást a nyelvkritika *gyakorlataként* hajtja végre. Ralphnak az ellentmondásos teoretikus

- *Glyph* -

Wittgensteinhez való igazodása Everettnak a nyelvnek mint szituatív és instabil jelrendszernek a népszerűsítéséről tanúskodik. A regény során Ralph mindkettőre támaszkodik.

Wittgenstein korai és későbbi projektje (a *Kék könyvek* és az 1953-ban posztumusz megjelent *Filozófiai vizsgálódások*). Míg az előbbiben Wittgenstein a nyelv logikátlan, mérlegelhetetlen aspektusaira tér ki (gondoljunk csak az "eldobható létra" fogalmára), addig az utóbbiban újra a nyelv társadalmi működését hangsúlyozza (gondoljunk csak a "nyelvi játékok" fogalmára, valamint az úgynevezett "magánnyelvi érvre" és a hozzá kapcsolódó "bogár a dobozban" kísérletre). A Wittgenstein későbbi projektjének alapját képező "a jelentés a használat" doktrína a nyelvet szabályalapú kommunikációs eszközként tételezi, amely a mindennapi nyelvhasználat dinamikus jelentéscseréjének két elvétől függ, nevezetesen a kontextusfüggőségtől és az - alkalmazkodóképességtől.

Ralph kijelentése a fikció *strukturális* integritásáról (a "fiktív tér" értelmében) úgy is olvasható, mint egy kísérlet arra, hogy helyet vájjon (saját irodalmi művének), hogy megerősítse annak kézzelfogható valóságát a valóság mimetikus kiegészítőjévé való visszaszorításával szemben. *Glyph* diegetikus tartománya egy "játsházi börtönt" (24) jelent, amelynek valóságát Ralph úgy képzei el, mint egy bölcsőmozgót.⁸⁸ A mobil a játék és a nevelés, valamint a perspektívaváltás szimbólumaként a (szellemi) mobilitást jelöli, amely Ralph számára alapvetően az intézményi konszolidációval és az ideológiai kisajátítással való szembenállás tétje: "[a]z olvasás révén felépítettem egy világot, egy teljes világot, az én világomat, és ebben tudtam élni, nem tehetetlenül, mint a szüleim világában" (17).⁸⁹ A *Glyphben* a Ralphnak biztosított mobilitás mértéke, vagyis allegorikus kényszerhelyzetének szimbolikus dimenziói programszerűen az olvasótól függnének.

A regény - érvelésem szerint - egy sajátos esztétikai érzékenységet kíván létrehozni vagy elősegíteni azáltal, hogy arra hívja olvasóját, hogy a hagyományos keretekkel szemben olvasson, amelyekbe az "afroamerikai" szövegeket helyezik: a faji realizmus szociológiai keretével. A realista regény központi státúumait elvetve a *Glyph* teljesen nélkülöz mindenfajta verisimilitást (a valóság "élethű", azaz hiteles ábrázolását), valamint a főhősével kapcsolatos bármiféle jellemfejlődést. A regény inkább egy nem fikciós, fehér kódolt diskurzusba van beírva, ami arra készlet, hogy elgondolkodjunk azon a problematikus kérdésen, hogy mi köze lehet az *elméletnek* az úgynevezett afroamerikai tapasztalathoz. A *Glyph* tehát két, egymást metsző szemantikai lencsén keresztül olvasható, egy kísérleti és egy allegorikus szemszögből. Általánosságban szólva a Ralph egy gondolatkísérletet képvisel, amely az emberi intelligencia és az elméleti szakértelem határait feszegetve spekulál Ralph társadalmi visszhangjáról. A kiterjesztett metafora quintiliusi értelmében viszont a fekete baba allegóriaként olvasható, mégpedig az afroamerikai irodalomról *mint olyanról*. Everett megkockáztatja, hogy a baba bezártságát a fekete irodalmi innováció kritikai megkurtításának jelképeként fogjuk fel. Az archetipikus amerikai self-made man egyik változataként Ralph

- *Glyph* -

autodidakta kritikus, aki a saját könyvlapjainál fogva húzta fel magát, ahogyan az

voltak. Ralph a dogmák és diszciplínák *totalizáló* tendenciáival szemben olvasva a kritikai felemelkedés ironikus fogalmát testesíti meg.

A következő alfejezetekben először Ralph olvasási megközelítésének sajátosságait fogom felvázolni, majd ezeket a faji diskurzusok intézményes diskurzusaihoz kapcsolom, amelyeket *Glyph* (újra) tárgyal.

"Én egy [In-]teljes olvasórendszer vagyok": Formai infantilizmus és az unalom hermeneutikája

A *Glyph*, egyszerűen szólva, egy könyv az olvasásról, pontosabban az olvasásról. Ralph a szépirodalom és az elmélet kivételes és korántsem tehetséges olvasója (és írója), a kritikai gondolkodás, de a kritikai olvasás egy bizonyos módszerét is képviseli. Ennélfogva úgy olvasható, mint az alkotás, az eszmélés és az értelmezés különböző fogalmainak fogalmi kaleidoszkópja, mind a metafizika gondolati hagyományaiból, mind a (korai/poszt-) modern (antimetafizikai) filozófiából és kritikai elméletből:

- *a művész klasszikus eszménye*⁹⁰
- *a kézművesség reneszánsz eszménye*⁹¹
- *a zsenialitás romantikus felfogása*⁹²
- *Bibliai exegézis*⁹³
- *Humanista hermeneutika*⁹⁴
- *Forma-központú elemzés*
 - i) formalizmus (és a modernista fordulat a forma és a struktúra felé)
 - ii) Új kritika (szöveg-immanens értelmezés)
- *Posztstrukturalista kritika*
 - i) Szemiotika (Roland Barthes)
 - ii) Pszichoanalízis (Jacques Lacan)
 - iii) Diskurzuselemzés (Michel Foucault)
 - iv) Dekonstrukció (Jacques Derrida)
 - v) Olvasó-válasz-elmélet⁹⁵
 - vi) Beszédaktus elmélet⁹⁶
 - vii) Posztmodernizmus⁹⁷
- *Faji vonatkozású kutatás*
 - i) Kritikai fajelmélet
 - ii) Fehérség Tanulmányok
 - iii) Afrikai-amerikai tanulmányok (lásd a megbeszélést)

A lehetséges (nyelvelméleti) olvasatoknak ez a korántsem teljes körű felsorolása önmagában is kijelentés. Ha azonban Ralph projektjének igyekszünk igazságot tenni, akkor végül is nagyon is irreleváns. A *Glyph* azt ünnepli, amit az euro-amerikai humán tudományok posztstrukturalista forradalma segített közgondolatként rögzíteni: hogy nincs egyetlen, következetes és ideológiailag közömbös (olvasata egy) irodalmi szövegnek. Ralph "élő bizonyítéknak" tűnik arra, hogy a fikció, bár végső soron a nyelvtől függ, ahogyan azt társadalmilag elsajátítják és használják, megelőzi vagy meghaladja a nyelvi jelentésnek az "értelem", az "igazság" vagy a "valóság" hagyományos keretei által meghatározott határait. Ebben a tekintetben Everett regénye egy átfogó irodalmi irányzathoz kapcsolódik, amely a posztstrukturalista fordulatot követte, nevezetesen az irodalmi transzfer recepciós oldala felé történő elméleti elmozduláshoz. Az irodalom határozottan olvasóközpontú, metafikciós fókuszával a regény fő célja, hogy aláássa a *kritikus* értelmezői tekintélyét, aki - mondhatnánk - a posztstrukturalista paradigmaváltás során hallgatólagosan átvette a *szerező* helyét. Ez a lendület a regény címébe is bele van írva.

A regény címe is jelzi ezt a programszerű, a szövegszerúségre és az értelmezésre összpontosító figyelmet. A "Glyph" mint szoborszerű jel vagy szimbólum a "hieroglifával" való terminológiai korrelációra készlet. Figyelembe véve a "hieroglif" etimológiai változatának kulturális konnotációit, Everett regénye utal Derrida korszakalkotó felfogására az írásról mint veszélyes *kiegészítésről*. Az írás mint a beszéd instabil származéka, amelyből hiányzik a beszélő jelenléte és ezáltal a kommunikatív konzisztencia, fogalmát bonyolítva a szöveg azt privilegizálja, amit a Derrida-kutató Christopher Norris állít "másfajta írásokról - például az óegyiptomi vagy a kínai írásról - [nevezetesen, hogy] teljesen más logika szerint működnek, amely egyenesen magától a gondolattól a lapon lévő grafikus feliratig tart". Christopher Norris. *Derrida*. 69. A kivonás vagy kifejezés fogalma ironizálódik a "Glyph" fonetikai szerkezetében is, amely különös hasonlóságot mutat az elbeszélő "Ralph" nevével. Az [l] mássalhangzó helyének kivételével mindkét szónak közös a kiejtés-fejlődése a száj hátsó részétől az ajkak felé: uvuláris plosivus [g] - laterális approximáns [l].

– közeli-középső magánhangzó [ɪ] - ajak- és fogközépső frikatív [f]. Everett regénye tehát implicit módon arra készlet bennünket, hogy *Glyph-et* Ralph-nak olvassuk és fordítva, azaz az elbeszélőt szövegnek és fordítva. Ralph írott szövegbe zárása (mint az írásbeli jegyzeteken keresztül történő önkifejezés egyetlen eszköze) megfelel az artikulációs mozgásnak a belsőből a külsőbe, azaz a száj hátsó részéből az ajkak felé. Ez utal Ralph testi bezártságára, azaz a csecsemő önszántából történő elutasítására, hogy a mondanivalóját átvigye artikulációs végszervének szimbolikus vonalán, azaz a

száj. Ez a testi elhatárolódás megfelel a saussure-i jelnek, amely a szignifikáns (hang-kép) és a (hangzó) szignifikátum (fogalom) szétválasztásán alapul.

A "Glyph" tehát nem csak a szemiotikára utal, azaz a jelek és azok strukturális és ideológiai dimenzióinak tudományos vizsgálatára. Jelöli a *Glyph* című folyóiratot is, amely 1977 és 1981 között jelent meg (később *Representations-ra* keresztelték át), és amely a posztstrukturalista elmélet intézményesülésének döntő fontosságú orgánusaként szolgált az Egyesült Államokban. A folyóirat reklámszövege erősen rezonál Ralph lendületére: "A kontinentális és angol-amerikai fejlemények keresztáramlataiban elhelyezkedő *Glyph* nemzetközi fórumot biztosít a problémák olyan közös halmazának artikulálásához, amely nemcsak a hagyományos akadémiai megosztottságot szeli át, hanem magát az ilyen megosztottságok státuszát is megkérdőjelezi." A posztstrukturalista forradalomra visszautalva Ralph nyomon követi azt, amit Jane Gallop "elitista, kánonista és ahistorikus" tendenciaként azonosít az Új Kritika és a dekonstrukció amerikai ágának átmenetében ("The Historicization of Literary Studies and the Fate of Close Reading", 182).

Ez rávilágít arra a központi paradoxonra, amely köré Everett szövege épül. Éppen a posztstrukturalista elmélettel való kiterjedt foglalkozása miatt úgy tűnik, hogy *a Glyph* megköveteli az ebben a konkrét elméletben jártas olvasót, ha nem is az ebben a speciális elméleti iskolában intézményesen képzett akadémikus olvasót, hogy általános üzenetét meg lehessen érteni. A *Glyph* tipikus everetti módra feltűnő iróniát teremt azáltal, hogy minden kritikust - mint amilyen a magamé is - arra kényszerít, hogy szembesüljön azzal a határozott hátránnyal, ha nem teljes irrelevanciával, hogy Ralph-fal foglalkozik. Ha valami, akkor a fent bemutatott olvasatok listája azt a funkciót szolgálja, hogy rávilágítson arra, hogy az összes ilyen értelmezési szempont szükségszerűen elégtelen, és mint Wittgenstein híres letráját, meg kell mászni és el kell vetni (vö. *Tractatus*). A kérdés, amely így felmerül, a következő: mi teszi az irodalmat sokkal alkalmasabbá arra, amire Everett itt gondol, mint a posztstrukturalista elmélet, amely önmagában is bajnok a jelentés eredendő redukálhatatlanságában és fluiditásában, és ezt az elméleti felismerést arra használta fel, hogy politikai állításokat fogalmazzon meg a kultúráról és a társadalmi életről? Lényegében mi az az elméleti munka, amelyet (ez a fikciós mű) lehetővé tesz? Mit kezdünk továbbá az intellektuálisan merész projekt szerzője és rendkívül magas IQ-jú elbeszélője közötti ellentmondással? Lehet-e egy elbeszélő végül is intelligensebb, mint az alkotója? Nem igaz-e, hogy egy szöveg valahogy mindig többet "tud", mint az alkotója, hiszen eleve az olvasási folyamat révén jön létre? Nyilvánvalóan egy érdekes rejtéllyel állunk szemben, amely magában hordozza a kiterjedt olvasói önreflexió lehetőségét. Másfelől a *Glyph* releváns kritikát is kiválthat: hogy elitista szövegről van szó, amely rendkívül szelektív és exkluzív,

amikor egy jól képzett olvasót posztulál. - *Glyph* -

Ismét fontos rámutatni, hogy Everett - ebben a konkrét szövegben - egy *tudományos* diskurzusba van beírva. Ha a regény egy akadémikus olvasót tételez, akkor ezt annak köszönheti, hogy tudományos beavatkozásként akar olvasni. Elvégre a *Glyph* egy önjelölt "dekonstrukciós írás", az utóbbi szó áthúzva, azaz a derridai értelemben vett "törlés alatt" írva. Úgy akarja, hogy dekonstruktivista projektként olvassák, mint *egy készülő* dekonstrukciós projektet. Az írásnak mint *terméknek* ezzel a de- hangsúlyozásával (a "papír" implicit módon, vegyük észre az akadémiai konnotációt) a szöveg lefokozza e "papír" *termelőjét*. Magát a szöveget, és ezen keresztül az irodalmi textualitást mint olyat a középpontba helyezve Everett arra invitál minket, hogy olvassuk Ralphot mint *Glyphot* és *Glyphot* mint Ralphot. Bár különböző tudósok rámutattak erre a szöveganalógiára, senki sem hozta ezt kifejezetten összefüggésbe a regény kritikai felemelkedés szatirikus projektjével. A baba végül is a regény műveleti egységeinek stratégiai egységét alkotja: a narrátor-író-olvasó hármását. Ralph egy programszerűen infantilis szöveget irányító olvasási *elvet* képvisel. A Ralph és *Glyph* közötti szimbiózis a szöveg meghatározó inkongruenciái: a *babaság - intellektualizmus* és az *elmélet - műfaji fikció* közötti párhuzamban nyilvánul meg.

Everett főhőse a fiktív (gyermek-) szereplők, a szélhámosok, csínytevők és gazemberek egy csoportjának tagja, akiket a trükkös és pikarista hagyományok alá sorolnak. Ez az irodalmi vonal Tristram Shandy-től (vegyük észre, hogy Ralphnak és Tristramnak van egy közös nagybátyja, akit Tobynek hívnak, 5), Don Quijote-től (akire a 74. oldalon hivatkoznak), a tar baby-től (amelyre Ralph nagy fülei utalnak; vö. Feith, 305), Topszi (Harriet Beecher Stowe *Tamás bácsi kunyhója* című művének archetipikus "pickaninny"-je), Huck Finn (Ralph apjának ugyanaz a neve, mint az özvegy Douglasnak, aki örökbefogadja és megpróbálja "civilizálni" Huckot), Maisie (Henry James híres címszereplője egy válságba jutott házasság portréjában), Alice Csodaországban (vegyük észre, hogy Ralph anyja a regény végén Alice-re változtatja a nevét). A *Glyph* fiktív világába való belépés egy "nyúlüregbe" való leereszkedéshez hasonlít, egy rendkívül összetett, többrétegű jelentéssel bíró diegetikus struktúrához, amelyben bőven vannak elméleti kitérők a különböző diszciplináris területekre és szatirikus kirándulások a különböző társadalmi szektorokba. Ralph jellegzetes hajlamot mutat a csínytevésekre és egyéb gyerekes trükkökre, másokat - köztük az olvasót is - kényes helyzetekbe csalogat, és például Ralph faji identitásával kapcsolatos saját feltételezéseik áldozatává teszi őket (lásd "A fehérség feltételezése, a feketeség olvasása").

Az autodiegetikus elbeszélés hangtalan hangjaként Ralph osztozik a karakter hermeneutikai és szemiotikai modelljének jellemzőiben. A strukturalista beszámoló a fiktív karaktert olyan gondolkodásra és cselekvésre képes, emberhez hasonló fiktív entitásként határozzák meg, amely kulturálisan gyökerezik fiktív létének és irodalmi alkotásának történelmi

- *Glyph* -

kontextusában. Az onto- tapasztalati észlelés, szándékos cselekvés és kifejezés hármából, amelyek hagyományosan rámutatnak a

karakter fiktív "létezése", a *Glyph* az érzékelést és a beszédet (vagy általánosabban a nyelvet) helyezi előtérbe. Amint arról fentebb már szó esett, Ralphnak a *Glyph* fiktív világával való kapcsolatteremtés fő eszközei a látás és az írás. Fizikai mozgékonyága a történet során végig erősen korlátozott marad, kivéve a Dr. Davis elől való sikeres szökési kísérletét, amelyet a kormányügynökök általi gyors elrablása követ. Legalábbis Arisztotelész óta a karakterek alapvetően a cselekvéshez és a cselekményhez kapcsolódnak. A *Glyph* úgy tűnik, hogy szisztematikusan megszakítja ezt a hagyományos kapcsolatot, kivéve Ralph nyitó lépését, amellyel feltárja képességeit, ami szándékosan szülei kapcsolatának végső soron "végzetes" válságához vezet. Ezt a "dolgok továbblendítésére" (7) irányuló felforgató ösztönzést Ralph *trükkös* figura státuszára utalónak tekintették (vö. Feith). A hermeneutikai modellek viszont a fiktív személyiséget gyakran egy tulajdonnévhez vagy névmáshoz kapcsolódó attribútumok (vagy "kódok", vö. Barthes *S/Z* című korszakalkotó tanulmánya, 1970) szövegszerkezetébe utalják. Barthes e karakterjellemzők (újra)konstruálását "a jelölés folyamatának" nevezi, annak a sajátosan "kiszámíthatatlan" kísérletnek, "hogyan megnevezzük, hogy egy szöveg mondatait szemantikai átalakításnak vessük alá" (*A szöveg öröme*, 92). Ennek az átalakulásnak az ambivalenciája beleíródik a "tulajdonnévbe", amely "lehetővé teszi, hogy a személy a szemeszteren kívül létezzon, amelynek összege mégis teljes egészében alkotja azt. Amint létezik egy Név (akár egy névmás, amely felé áramlik és amelyhez rögzül), a szemeszmék predikátumokká, az igazság induktoraivá válnak, és a Név szubjektummá válik". (ibid, 190-91). Ralph ellentmondásos szemantikai tulajdonságai, a "kicsinység" és a "leleményesség" nem akadályozzák meg alapvető jellemazonosítását. Ez annak köszönhető, hogy a fikcióban, mint Fotis Jannidis emlékeztet rá, az identitás elsősorban a referenciális rekurzus és nem az onto-tapasztalati konzisztencia jelensége (*Figur und Person*, 138). A fikciós identitás tehát nem ontológiai vagy szemantikai, hanem kommunikatív kategória, a szereplő nem *pusztán* nyelvi egység, hanem nyelvileg *konstruált* fogalmi egység (147). Ebből a kommunikatív szempontból, állapítja meg Jannidis, egy fiktív karakter, amely megnehezíti a narratív valószínűség vagy a kauzalitás konzisztens elképzeléseit, mindig csak (létrehozásának) premisszáira reflektál, *nem pedig* kijelölésére (130).

Mint Everett összes főszereplője, Ralph Townsend is egyértelműen fikcióként van *megjelölve*, mind ontológiai, mind nominális szempontból. Azon tűnődve, vajon létezik-e "egyfajta ideális *Ralph*, *Ralphness* talán, egyfajta denotáció, míg az én privát *Ralphom* csak *Ralph* konnotatív megnyilvánulása volt" (77), a csecsemő-elbeszélő a név identitásjelölő funkciója (az önazonosság hagyományos értelmében) és a *társadalmi világban való* infláló használata közötti ellentmondásra mutat rá. A *Glyphben* a "Ralph" referenciális *kizárólagossága* alássa magát, mivel a csecsemő az átnevezés kiterjedt folyamatán megy keresztül (lásd a tárgyalást). Ralph elbeszélő "én" szerepének középpontjában az egyes szám első személyű névmás áll, amelyről Ralphnak nincs más mondanivalója, mint hogy "hol lennék nélküle, és

hogy nincs önmegerősítőbb helyzet, mint a *- Glyph -*

látva az *én-t* az *én-nek* önmagával" (181). Kiemelve az "én" betű önreferenciális minőségét, ez a homonimikus analógia az egyes szám első személyű névmás és a szem között azt jelzi, hogy Ralph "én" olvasata receptív proxyként, olvasómaszkként működik. Egyszerűen szólva, Ralph az irodalmi művészethez (is) való közeledés sajátos módját határozza meg: friss szemmel, a szó legszorosabb értelmében, nevezetesen egy kivételesen tehetséges kisgyermek szemével.

Ralph olvasási modellje az olvasás különböző intézményesített módozatait és azok diszciplináris befektetéseit a kutatás és az érvelés konszenzusos kritériumaiba illeszti. A baba a posztstrukturalista elmélet és kritika legfőbb vívmányára támaszkodik, amely a kulturálisan konszolidált diskurzusok ideológiai alapjainak szisztematikus feltárása, különösen azon diszkurzív gyakorlatoké, amelyek az egyetemesség, objektivitás, tényszerűség, semlegesség, vagy amit Rita Felski híres módon a tudományos szkepticizmus egy sajátos típusaként jellemzett. Ralph az ilyen elnyomó gondolkodási modellek célpontja, amelyek hajlamosak a hegemon rendet újraírni azáltal, hogy a "természetes" vagy "semleges" vagy "kritikus" fogalmaknak értéket tulajdonítanak a domináns faj, osztály, nem vagy diszkurzív formáció javára.

Friedrich Nietzsche "minden rendszerezővel szembeni bizalmatlanságot" ("A bálványok alkonya", 470) visszhangozva, a baba különböző, e gondolkodási hagyományokhoz kapcsolódó kérdező elvekre támaszkodik, miközben a gondolkodás és a szövegkutatás ezen módozatait és módszereit önmaguk ellen fordítja. Ehhez Ralph számos irodalmi, kritikai, tudományos, politikai, katonai és vallási nyelv különböző elemeit használja fel. Szolipszisztikus, szövegbe foglalt csecsemőstátusát egyfajta infantilis "elefántcsonttorony-szerűségként" is olvashatjuk, ironizálva az akadémikusok sztereotipikus absztrakciós és világtalanságra való hajlamát. Emellett Ralph megfordítja az elmélet lineáris "alkalmazását" a szövegre, elméletét a fikcióból meríti. A baba gúnyolódik az akadémizmuson is (amelyet túlzott szóbeliség és homályosság jellemez), a katonai "akronimizmuson" (túlzott rövidítés), valamint a szimbolizmus vallásos formáin (parabolikus/allegorikus nyelvezet). Módszertani apparátusa a metafizikai és antimetafizikai elmélet különböző mérföldköveiből áll. Ralph a platóni dialógus (történelmi és fiktív személyiségekkel Szókratésztől James Baldwinig), a szillogizmus és az ontológiai érvelés érvelési módszereit, valamint Descartes híres diktumát a "cogitóról", a szoros olvasás újkritikai stratégiáját, a strukturalista jelkritikát és a posztstrukturalista bináris tagolást alkalmazza.⁹⁸

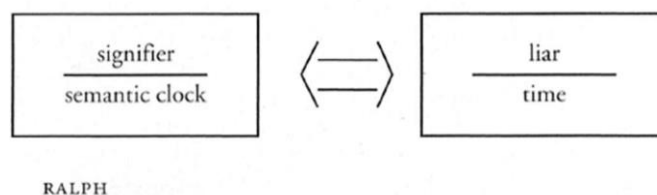
Ralph alkotói és kritikai munkásságát egy nyolcrészes kutatómunkának, valamint a Bildungsroman, a művészregény, a pikareszk és a tudományos regény irodalmi műfajainak formailag összetett ötvözetében állítja össze. Írói formálódásának éveit realista elbeszélő

- *Glyph* -

diskurzus rövid (< egy oldalas) bekezdéseiben mutatja be, amelyeket dekonstruktivista

nómenklatúra. Ez a tudományos szókincs bekezdéscímként és alcímként szolgál az A-tól H-ig terjedő betűkkel bevezetett nyolc fejezetben.⁹⁹ Szemiotikus grafikonok és képletek, valamint logikai egyenletek egészítik ki a kulcsszavak listáit, amelyek kezdőbetűi egybeesnek a nyolc fejezet betűrendjével, valamint a sorszámozott lábjegyzeteket, amelyek a nyolc fejezet mindegyikével újrakezdődnek. A különféle idézeteken kívül (a Bibliától Foucault *Őrület és civilizáció* című művén át a "Carter Family" egyik daláig) aforisztikus részek, kopogtatós viccek, morfológiai találós kérdések, tizennégy vers (a beszéddel kapcsolatos testrészekről), két levél (Bertrand Russel és Ludwig Wittgenstein, illetve Inflato és Derrida között), valamint Ralph két novellája egészíti ki a fő elbeszélést.

Az általam *formális infantilizmusnak tekintett* Everett megkockáztatja, hogy a *Glyph-et* Ralph esztétikai víziójának gúnyos-mimetikus reprezentációjaként olvassuk. A csecsemőnek, más szóval, az a szokása, hogy tangensen jár, mert állandóan unatkozik mindazzal, amit lát vagy amivel találkozik. Így a regény cselekményszálát gyakran keresztezik elméleti kitérők, mind a folyamatos szövegben, mind a lábjegyzetekben. Úgy tűnik, hogy az agyas csecsemő rövid figyelmi ideje és holisztikus felfogása megfelel a szöveg töredezett felépítésének, ami valóságos "forrásmániát" eredményez. Áruklodó módon a baba manipulálja a sok újságot, regényt és más szöveget, amelyekből merít (vö. Berben- Masi, 227). Ebben az értelemben Ralph gyermeki mivolta elárulja a források címeinek és témáinak játékos (félre)használatát. *Glyph* többszöveges kompozíciója, bár összességében következetesen felépített (vegyük észre, hogy a fejezetek felosztásának mintája csak kis mértékben változik a nyolc szakaszon keresztül), - időnként - határos a bizonyos tudományos megalomániával, amelyet Ralph végül is igyekszik leleplezni. A "cinkosságnak ez a "kikacsintása" (Berben-Masi, 227), amely már a Ralph első szemiotikai grafikonján láthatóvá tett hazug/idő felosztásban is implicit, egyszerre olvasható az átláthatóság gesztusaként és az olvasó felé irányuló provokációként, hogy nyitott elmével lépjen be *Glyph* fiktív-elméleti univerzumába:



1. grafikon (3)

A "jelző" és a "hazug" (szemben a "jelzettel") közötti grafikus analógia nyilvánvalóan azt sugallja, hogy a nyelvhasználat és annak hagyományos kommunikációs aggályai, a koherencia és az igazsághoz való kötődés (időbeli) kérdésévé válik a fikcióban a hazugság. A fikcionalitásnak és a ténytérülésnek ez a jellegzetes összemosása az, ami szorosan

illeszkedik Everett projektjéhez.

- *Glyph* -

Roland Barthes egész életében a realizmus kritikájába és általában a valóság mint mítosz kritikájába fektetett energiájával. Ralph azt mutatja, hogy Barthes mint rejtélyes gondolkodó és ezoterikus nyelvrajongó, aki úgy képviseli a posztstrukturalista forradalom kritikai változásait, mint senki más, egyre jobban vonzódik hozzá. Barthes szemiotikai vizsgálódás és popkulturális kritika közötti közvetítő pozíciója alapvetően meghatározza Ralph autodidakta és antidogmatikus megközelítését (vö. *Mythologies*). Érdekes módon a baba a meleg kritikust hírhedt francia okostojásként ábrázolja,

azaz egy dohányzó, hiperhetero-szexualizált értelmiségi. Barthes, aki mindig szinte értelmet ad annak, amit mond, állandóan szószátyár homályosságoknak hódol, és szinte minden monológját a jellegzetes sorával fejezi be: "Tudod, francia vagyok." A sztereotip franciaságnak ez a nyilvánvaló fikciós burkolata, amely Barthes szexuális identitását álcázza, értelmezési ösztönzést nyújt az olvasónak, hogy felismerje a társadalmi kategóriák - jelen esetben: a nemzetiség - kulturális logikáját.

Mi több, Barthes megtestesíti azt, amit Danto "az inkoherenca ajándékának" nevez, ironizálva a francia elmélet amerikai importjának "szétválogatási folyamataiban" szerepet játszó nem/szándékos érthetlenséget (idézi Cusset, 2). Mivel a francia elmélet szakértelme és "megfelelő" megértése a tudományos megkülönböztetés eszközeként szolgált, a fordítás a tudományos legitimitásért folytatott versenyben kulcsfontosságú kérdéssé vált. Ez az ékesszólás és a homályosság közötti konfliktus az, ami arra inspirálja Ralphot, hogy a "scriptor" teoretikus fogalmát a "firkálással" való fogalmi összeolvadásban újra felhasználja. A csecsemő a firkálást úgy fogja fel, mint "egy olyan jelet, amely egyfajta homályos rendetlenséget alkot, amely viszont produktív az obskúrusság megkonstruálásának módján" (108). A (pre)modern szerzőt és annak tekintélyelvű örökségét felváltva Barthes "scriptor"-ja "el van vágva minden hangtól, a beírás (és nem a kifejezés) tiszta gesztusa hordozza, egy eredet nélküli mezőt követ nyomon - vagy legalábbis amelynek nincs más eredete, mint maga a nyelv" ("A szerző halála", 145-46). Ralph "firkálása" jelzi írásának előzetes, folyamatszerű és játékos minőségét.

A *Glyph* tehát a Barthes által támogatott szöveges "ideál", mint a "boldogság" "írói" szövege felé tendál, amely programszerűen a saját reverzibilitását vagy befejezetlenségét hirdeti (vö. 2. fejezet). Az általam az *unalom hermeneutikájaként* felfogott szövegben Ralph az olvasás egyik Barthes által tárgyalt affektív dimenziójára támaszkodik, nevezetesen az unalomra vagy unalomra, amely kifejezés az elbeszélés egyik fejezetének alcímében ("ennuyeux") is implicit módon szerepel: "Az unalom nem áll messze a boldogságtól: a gyönyör partjairól szemlélt boldogság" (*Pleasure*, 25). Ralph a szorgalmasan unatkozó zseniális csecsemő, aki (elrabolt) kisgyermekként kihasználja időbeli és intellektuális erőforrásait, hogy a regény társadalmi

- *Glyph* -

univerzumának minden részletét magába szívja és kommentálja. "Azon tűnődtem, hol nyílt ki a jelentés ablaka, és mi volt előtte a helyén: nem-értelmezés? értelmetlenség? nem-összekötődés? nem-cselekvés? nem-cselekvés? A gyerek unatkozott a hátsó szobában" (185).

Az unalom, állapítja meg Ralph, "a csecsemő barátja [...] Az unalom nem vak semmi iránt, és pláne nem a csodálkozás iránt", és egy lábjegyzetben hozzáteszi: "Végül is mindenre megerősítés, de semmi beismerése" (10). Ebben az értelemben olyan lelkiállapotot határoz meg, amely a status quóval szemben a jövőbeli inspiráció sarkalatos kiindulópontját adja. Az unalom programszerű felvállalása Ralphnál ebben az értelemben ellenprogramként olvasható a "gyanakvás" kritikai hangulatával és módszerével szemben, amely, ahogy Rita Felski szemináriumszerűen érvelt, az ideológiakritika és az irodalomkritika uralkodó tudományos érzékenységévé vált, újszerű dogmatizmusokat szülve a szövegek komoly és távolságtartó, vagy eredendően kirekesztő, vagy karneválszerű kihallgatásában (*The Limits of Critique*, 19). A szövegtől teljesen függő, de egyben rendkívül kompetens Ralph, úgy tűnik, egy előítéletmentes, ha nem egyenesen naiv olvasásmódot hirdet, szemben ezzel a "kvintesszenciálisan paranoid [...] negatív érzelmekkel oly erősen átítatott kritikai hozzáállással" (*Uses of Literature*, 3).

Ralph gyakran a skatológiába merészkedik, és az elmélet önelégült, klinikai komolyságát a viccek, csínyek és trükkök gyermeki kényszerével ellensúlyozza az önmagát megalkuvó átláthatóság kreatív ünneplésében. A csecsemő bosszankodó, bámulatós elkötelezettsége egy sereg befutott tudóssal szemben különböző viccekben, szóviccekben és csínyekben csúcsosodik ki, amelyeknek a fenekén Arisztotelész, Immanuel Kant, Gottfried Wilhelm Leibniz, Jacques Lacan, Jacques Derrida, és nem utolsósorban maga Roland Barthes is szerepel, de különféle éleslátó irodalomdidaktikai csínyek is.¹⁰⁰ A dogmák és diszciplínák totalizáló tendenciái ellen olvasva, mind a metafizikai, *mind a* posztstrukturalista irányzatokat, Ralph végső soron az intézményességet *mint olyat* szatirizálja, amit Sacvan Bercovitch annak elkerülhetetlen következményeként ír le, nevezetesen a bizonyosság önhittségét. A diszciplínák, érvel Bercovitch polemikusan, "*sui generis* hajlamosak az abszolútumok, a lezártág, a megoldások felé. [...] Gyógyíthatatlan kognitív imperialisták, még akkor is, ha az alázatosságot hirdetik, még akkor is, ha a folyamat és a tolerancia ajándékaival érkeznek. Ez Platón monologikus dialógusaitól Derrida előre meghatározott meghatározatlanságaiig igaz ("Az irodalom funkciója a kultúratudományok korában", 75).¹⁰¹ Ralph önelemzése azt jelzi, hogy a *Glyph* kritikusának munkája nemcsak hogy már elvégezte a feladatát, de végső soron lényegtelen, ha nem félrevezető. Pontosabban, olyan olvasót hív, aki - annak minden idealista következményével együtt - felveszi Ralph radikális kutatásának kihívását: úgymond a dobozon kívül olvasni, és a *Glyph-et egyszerre* elméleti bravúrként és rendhagyó fajkritikaként megközelíteni, anélkül, hogy az elmélet önmegerősítő lezárásához folyamodna. Az elmélet és a faj esztétikai kapcsolatához való ragaszkodás látványosan előtérbe kerül Ralph faji önfeltárásában.

A fehérség feltételezése, a feketeség olvasása: Everett elméleti fordulatai és a rassz intézményi diskurzusai

A félrevezetés jellegzetesen Everettre jellemző húzásával a *Glyph a* fajról szóló regényként jelenik meg, amely bonyolult módon megkerüli a fajról szóló hagyományos vitát. A szöveg központi pucscában Ralph az olvasót helyére állítja:

Eddig a pontig azt feltételezted, hogy fehér vagyok? Olvasás közben rájöttem, hogy ha egy szereplő fekete, akkor valamikor meg kellett fésülnie az afro frizuráját, az utcán nyilvánvaló, etnikailag azonosítható kifejezéssel kellett beszélnie, a város egy bizonyos részén kellett élnie, vagy valaki [N-szó]-nak kellett szólítania. A fehér karaktereknek - feltételeztem, hogy fehérek (gyakran a másfajta emberekről való beszédünk miatt) - nem volt szükségük ilyen bevezetésre, vagy talán legitimációra ahhoz, hogy létezzenek a lapon. De te, kedves olvasó, kétségtelenül, függetlenül attól, hogy osztozol-e a pigmentációmban vagy a kulturális származásomban, valószínűleg feltételezted, hogy fehér vagyok. Ez nem fontos, hacsak nem akarod, és nem is mondok többet erről. (54)

54 oldalnyi, a fajra való *kifejezett* utalás nélküli szöveg után Ralph a faji átmenet fordított története bontakozik ki. A 19. század végith rövid- és regényirodalomból kiindulva, amelynek Charles W. Chesnutt életműve különösen kiemelkedő példája, a fekete irodalmi elbeszélések az átmenetről hagyományosan fajilag kevert főhősöket, azaz mulatt/macska karaktereket mutatnak be, akik fehérnek adják ki magukat. Az amerikai társadalom (felső)középosztálybeli miliójébe belépve, hogy aztán a rasszizmus regresszív erői tragikusan visszahúzzák őket, ezek az elbeszélések a fekete emberiséggel és egyenlőséggel kapcsolatos kérdéseket kívánnak felvetni. Ezzel olyan fehér közönséghez szólnak, amely fogékony arra az asszimilációs elképzelésre, hogy a feketék megfelelnek a fehérek polgári konformitással és kulturális kifinomultsággal kapcsolatos elvárásainak. Azzal, hogy azt sugallja, hogy "kétségtelenül [...] valószínűleg" azt feltételeztük, hogy a szöveg faji ellipszise *Glyph* vagy - tágabb értelemben - bármelyik narrátor fehérségére utal, Ralph kínos helyzetbe hozza az olvasót. A helyzet kínos voltát a "kétségtelenül" és a "valószínűleg" egymásnak ellentmondó határozói módosítók jelzik. Ralph leleplező lépése nyilvánvalóan nem ad választ, hanem inkább az olvasó szükséges felelősségét (újra) hangsúlyozza, hogy elgondolkodjon a fajnak azokon a dimenzióin, amelyek az (olvasó) szem számára rejtve maradnak. Vajon csak a "szimbolikus olvasásra képtelen, műveletlen szem" lehetett volna vak *Glyph* faji szubtextusára (Everett "Signing to the Blind", 10)? Mint elégtelen, mégis nélkülözhetetlen lehetőség, Ralph r/evokációja a fajról arra a problémára helyezi a hangsúlyt, hogy nekünk (mint olvasóknak és társadalmi szereplőknek) olyan szituációs interakciókban kell eligazodnunk, amelyek nem (nyíltan) színikódoltak.

A regény (kezdeti) faji ambivalenciáját azonban nem (csak) Ralph hallgatása okozza. Az elmélet, az ő lépése azt sugallja, egy eredendően fehér kódolt diskurzus. Ralph projektjének

- *Glyph* -

első lépése valóban az, hogy "a fekete és a fehér irodalmi hagyományokat egyenrangúan mutassa be" (Robinson, 106). A baba (fehér) euro-amerikai elmélet stratégiai kisajátítása azonban döntően szubverzív jelleget is mutat. Egyrészt,

Ralph arra hív minket, hogy csatlakozzunk a haladásnak ehhez a felfogásához, nevezetesen, hogy a bőrszín nem lehet kizárólagos kritériuma annak, amit Ralph itt tesz. A kérdés, aminek a mérlegelésére Ralph provokál bennünket, nem csak az, *hogy* akarjuk-e, hogy a faj szerepet játsszon vagy sem, mind a *Glyphben*, mind a művészetben, általában véve, mind a társadalmi életben. Sokkal inkább azt a kérdést merjük feltenni magunknak, *hogy hogyan* érhetjük el a faj és annak társadalmi és kulturális alakzatainak árnyaltabb megértését anélkül, hogy az egyik *vagy a* másik lehetőség mellett döntenénk. Így a fajnak mint az esztétikai értékelés kritériumának *kizárólagossága az*, amit Everett regénye kifejezetten megkérdőjelez. Ezzel párhuzamosan Ralph rászéd minket arra, hogy visszamenőlegesen megerősítsük a fehérséget mint alapértelmezettet, nevezetesen mint azt a (narratív) elvet, amelynek dominanciája éppen abból a hatalmából fakad, hogy normálisnak, azaz említésre nem érdemesnek és - jelentős mértékben - önkényesnek tudja magát leplezni. Az olvasó komfortzónájának Ralph általi gúnyos destabilizálását tovább bonyolítja Everettnak a könyv (vagyis a Graywolf-kiadás) hátoldalán látható fotója. Vajon a "tájékozott" olvasónak, aki legalább előlről hátrafelé átnézte a regényt, nem kellett volna-e valójában arra számítnia, hogy Ralph fekete, a kisebbségi szerző és fiktív szereplői közötti összhangról szóló feltételezés alapján? A szerzői azonosítás problémáját Everett a fikcióján belül és kívül is tárgyalta. Az Anthony Stewartnak adott interjújában Everett elmagyarázza, mi motiválta abban, hogy az *Easure* első amerikai kiadásához egy olyan fényképet használjon, amelyen "úgy posztolt, hogy úgy nézzen ki, mint egy hatvanas évekbeli fekete radikális". "Szándékosan választottam ezt, mert a könyvhöz illeszkedett. De a többi alkalommal a kiadó fényképet akart... és ezért van az, hogy ezek mind pillanatképek... itt egy fénykép. Nem érdekel. Szeretik, ha vannak fényképek. Lehet fényképük. És akkor ez egyfajta ironikus dologgá válik számomra. Persze, legyen. Ez majd összezavarja. De azon a bizonyos fényképen huszonkét éves voltam, és egy teljesen más ember. És így tetszett ez az egész dolog a *kitörlésben*, hogy [Monk] egy teljesen más emberré válik" (interjú Anthony Stewarttal, 138). Vegyük észre, hogy Monk (dis-) elhelyezése fekete kísérleti íróként erősen rezonál Ralph lépésével (vö. *erasure* 28, 43). A *Glyph* hátoldalán Everett fotója nem jelzi kifejezetten feketeségét. Ezzel a vizuális eszközzel játszva Everett az *I Am Not Sidney Poitier* (2009 Graywolf) esetében egy fekete-fehér pillanatképet használt, amelyen egyáltalán nem néz a kamerába, így a faji azonosítás nehézzé, ha nem lehetetlenné válik (hűen a regény mottójához). Ralph lépése végső soron azt a kockázatot problematizálja, hogy egy kisebbségi író félreérthetnek. Felmerül a kérdés: mi lett volna, ha "egy" David Foster Wallace ilyen ijesztő elméleti projektbe vágott volna bele? Milyen intézményi előfeltételei és kritikai implikációi vannak - a *Glyph* programját tekintve - egy ilyen projektnek a *fekete* betűk birodalmában?

Átfogó elméleti programjával a *Glyph* az Everett *intézményi* beavatkozását jelenti az afroamerikai irodalomba. Így a szöveg különböző biológiai (eugenika, szociáldarwinizmus), oktatási és társadalmi-gazdasági (felsőoktatás és osztályhelyzet), jogi (faji profilalkotás, tömeges bebörtönzés) és tudományos diskurzusokat (a Critical Race Theory, a Whiteness Studies és az afroamerikai irodalomtudományok köréből) foglal magába.¹⁰²

Az összes regény közül, amelyet Everett írásának kritikusai a faji kérdéskörben tárgyaltak, a *Glyph* kapta a legkevesebb tudományos figyelmet. Joe Weixlmann online-felmérése összesen hat tanulmányt részletez, amelyek kizárólag ennek a szövegnek szentelték magukat. Bár e tanulmányok közül sok az elmélet és a faji kérdés irodalompolitikai kapcsolatára összpontosít, egyikük sem nyújt átfogó elemzést arról, hogy *Glyph* miként tárgyalja a faj és a feketeség intézményes diskurzusait. És nem is a Ralph által allegorizált kritikai felemelkedés szemszögéből közelítik meg ezt a szöveget. Julian Wolfreys az elmélet és az elméleti vita posztstrukturalista kontinuumában helyezi el a *Glyph-et*, és önironikus kommentárt ír Ralph túlzott öntudatosságáról (2005; 2010). Jacqueline Berben- Masi Ralph fogalmi és tényleges bezártságát a fekete tömeges bebörtönzés börtönrealitásaival hozza összefüggésbe, a *Glyph-et* a fekete tiltakozás hagyományában helyezi el. Timothy Mark Robinson a *Glyph-et* maszkos (neo)rabszolga-narratívaként azonosítja, és Ralph szabadságharcát qua műveltségért folytatott küzdelmét Booker T. Washington és W.E.B. Du Bois oktatási projektjeiben alapozza meg. Michel Feith szintén a fekete hagyományra összpontosít, amikor Everett afroamerikai és görög mitológiai trükkös hagyományok keveredéséről ír. Jelzésértékű, hogy a *Glyphnek* ez az "afroamerikai" olvasata nem "adott", hanem "lehetőség".

A faji fakultatívitas csapdája, amelyet Ralph állított fel és csalta bele az olvasót, súlyosan aláássa azt az elképzelést, hogy a fajon való túllépéshez (a fajról való beszélgetésre) van szükség (befogadott módon). Ez megnehezíti a kizárólagos faji fókusz, amelyet például a Critical Race Theory (CRT) képvisel. "Néhány akadémiai diszciplínával" ellentétben, ahogy Richard Delgado és Jean Stefancic hangsúlyozzák, a CRT a tudományosságot az aktivizmussal kívánja ötvözni, hiszen "nemcsak azt tűzi ki célul, hogy megállapítsa, hogyan szerveződik a társadalom a faji vonalak és hierarchiák mentén, hanem hogy ezt jobbá alakítsa" (3).¹⁰³ Az afroamerikai irodalomtudományt ért gyakori szemrehányást, nevezetesen annak társadalmi elszakítottágát felvállalva a *Glyph* tárgyalja azt, amit Sandra Adell "annak a társadalmi mítosznak nevezett, hogy az irodalomkritika valahogyan a hiányzó és nem reprezentált másik nevében beszélhet" (118). Maga Houston A. Baker, az afroamerikai irodalomtudomány kiemelkedő alakja is elismerte a kritikus mint kulturális kommentátor és alkotó ambivalens státuszát, mivel "örökké kultúrájuk generatív mítoszává válik és megtestesíti azt azáltal, hogy félig érzékeli, félig feltalálja kultúrájukat, mítoszaikat és

- *Glyph* -

önmagát" (8). Az akadémiai elitizmus és a társadalmi aktivizmus közötti hamis kettősség két pólusa között ingadozva, Everett regénye felveti a

kérdések arról, hogy az irodalmi szövegek mit mondhatnak (vagy kellene, hogy mondjanak) a szövegen kívüli valóságról, potenciálisan hozzájárulva annak javításához, és hogy a kritika hogyan tud (segíthet nekünk) megbirkózni ezzel a problematikus referenciális kapcsolattal.

A faj és annak intézményesített diskurzusai kitörlésével Ralph azt sugallja, hogy a faj elméletének és kritikájának *bevett* módszerei kimerítették kritikai potenciáljukat. Ahelyett, hogy újszerű faji nomenklatúrát kínálna, Ralph visszatér az afroamerikai irodalomkritika kezdete(i)hez, mind időbeli, mind fogalmi szempontból. Everett regénye abba a sajátos történelmi korszakba pozicionálja magát újra, amelyet Winston Napier az 1970-es évek afroamerikai irodalmi diskurzusában az "elmélet kezdete"-nek nevezett. Everett tehát visszatér a posztstrukturalista euro-amerikai elmélet-transzferhez, amelynek alapján az afroamerikai irodalom intézményesült. Ralph olvasási projektje tehát implicit módon megkérdőjelezi az afroamerikai kritikusok azon elméleti intézkedéseit, amelyekkel a fekete írást az irodalomtudomány és ezen keresztül az amerikai nemzet kánonjának felsőbb soraiba emelték. Ennek a kritikai iskolának a legkiemelkedőbb képviselői Henry Louis Gates, Jr. és Houston A. Baker, Jr. Ezek a kritikusok stratégiaileg kisajátították a posztstrukturalista elméletet, annak jelközpontú, antihierarchikus projektjeire támaszkodva, hogy szembeszálljanak az amerikai nemzeti történelem és identitás fehér-málé központú kereteinek kirekesztő tendenciáival. Újra vizsgálták a nem, alul- és félreprezentált (fekete) másságról szóló alapfeltevéseiket, hogy a kánon-felülvizsgálat mellett érveljenek, mint a kulturális integráció (az amerikai kánonba való) integráció és a megőrzés (a kulturális önreprezentáció közösségi magjának) aktusaként. Ezek az úgynevezett "kánonháborúkat" kiszorító revíziós küzdelmek a nemzet felsőoktatási tanterveit tették a "az irodalom tanítása [mint az esztétikai és politikai rend tanításának] eszköze" (Gates "The Master's Pieces", 163) feletti multikulturális vetélkedés elsődleges helyszínévé. Gates és társai igyekeztek ellenállni annak, hogy "'csak amerikaiak' legyenek, ahogy Ellison fogalmazhatna, [... és így] a fehér mesterek, női és férfi, és a nyugati hagyomány bérrabszolgái" (Canon-Formation, Literary History, and the Afro-American Tradition," 29-30). Gates és társai tehát arra keresték a választ, hogy "hogyan [tud] egy autentikus fekete szöveg [megjelenni] a [fehér] mesterektől örökölt nyelvi formákban, legyen az például a realista regény vagy a posztstrukturalista elmélet"? ("A tekintély, a (fehér) hatalom és a (fekete) kritikus" 1987, 35). A kánoni befogadás és a diszciplináris beolvasztás erősen átpolitizált projektjeinek utóhatásaként, amelyek mindkettő új ambivalenciákat és aszimmetriákat tápláltak (lásd a vitát), az afroamerikai irodalom ma, ahogy maga Everett is hangsúlyozta, a túlnyomórészt fehér közönség kereskedelmileg kizsákmányolt elvárásai és az intézményesített közöny

nagyrészt nem létező fekete olvasóközönség (Everett "Signing", 10). Ez az amerikai olvasáskultúra ezen ellentmondása az, amire *Glyph* fókuszál.

A 20.th század folyamán az afroamerikai irodalomról szóló viták a Harlemi Reneszánsztól kezdve a protest fiction, a Black Arts Movement és az afroamerikai tanulmányok korszakáig folyamatosan váltakoztak a partikularizmus és az univerzalizmus, a kulturálisan specifikus és a Gates által "csak" amerikai művészetszemlélet között. Ezt a makrokulturális szempontot szem előtt tartva Ralph úgy tűnik, hogy egyfajta "objektív" és átfogó fekete irodalmi önkritikát nyújt, amelyet Alain Locke hirdetett: fekete "élet és tapasztalat minden művészetben, de az univerzalizált, közös nevezőjű emberiség harmadik dimenziójával" ("Self-Criticism: The Third Dimension in Culture", 60). Ralph projektje visszautal az irodalmi és kulturális önleírásra és -megerősítésre tett első jelentős kísérletre, amely kiemelkedően a Harlemi Reneszánszhoz és a hozzá kapcsolódó szerzőkhöz és kritikusokhoz kapcsolódik. Utólag Locke sokatmondóan a "serdülőkor" kulturális formájához hasonlította ezt a kísérletet (Locke, 58). Ralph ebben a tekintetben úgy is olvasható, mint Locke azon elképzelésének ironikus cáfolata, hogy az "objektív" kritikának "kulturális érettséget" kellene eredményeznie. Igaz, Ralph hiper-önreflexív analitikus erőpróbája egyfajta művészi kifinomultságot, esztétikai előrelépést sugall a forma és a tartalom skáláján. Az esztétikai univerzalizmus és a faji partikularizmus törésvonalán írva Ralph a "fekete esztétika", a fekete önreprezentációval foglalkozó fajközpontú kulturális gyakorlat fogalma ellen sűrűdik, amely a Black National Arts Movement (1965-1975, innen a BAM) történelmi légköréből ered.

A BAM az *első* jelentős kísérlet az afroamerikai művészet *endemikus* szabványainak kialakítására. A művészet mint társadalmi szerepvállalás "sine qua non" fogalmát az 1950-es és 1960-as években uralkodó "Black Power" doktrínából merítette, amelynek "esztétikai és szellemi testvérét" képviselte (Neal "The Black Arts Movement", 1960). Larry Neal és teoretikus- és íróársai, akik közül a legkiemelkedőbbek Amiri Baraka (LeRoi Jones), Addison Gayle, Jr. és Hoyt Fuller voltak, számára a "művész és a politikai aktivista egy" (vö. *Black Fire*). A BAM a fegyveres önvédelemre kényszerített, gettósodott fekete kisebbség kemény valóságából kiindulva a költői harcosság témáit interpolálta, és stratégiaileg kisajátította a fekete munkásosztály nyelvezetét, a fekete művészetet - nagy B-vel - politikai fegyverként népszerűsítve (gondoljunk Baraka "Black Art" című manifesztumszerű versére: "olyan verseket akarunk, amelyek ölnek"). A fehér hegemonia ellen harcoló "katonapoétákként" felfogott fekete művészek hozzájárultak a fekete esztétikához, mint "a fekete emberek művészeti alkotásainak elkülönítésére és értékelésére szolgáló rendszerhez, amely a fekete tapasztalat különleges jellegét és szükségszerűségeit tükrözi" (idézi Harris "The Black Aesthetic", 68).

A "kulturális nacionalizmus" mint a kifejező kollektivitás elve, amely a rasszizmus földrajzi szférákon átívelő közös társadalmi tapasztalatán alapul, a művészi reprezentáció merev programját tette szükségessé. Így Ron Karenga a "fekete művészet" triádos felfogását támogatta, mint

funkcionális, kollektív és elkötelező vagy elkötelezett. [...] Minden fekete művészetnek, függetlenül a technikai követelményektől, három alapvető jellemzővel kell rendelkeznie, amelyek forradalminak teszik. Röviden, funkcionálisnak, azaz *hasznosnak* kell lennie, mivel nem fogadhatjuk el a "művészet a művészet kedvéért" hamis doktrínáját. Valójában ugyanis nem létezik olyan, hogy "művészet a művészet kedvéért". Minden művészet tükrözi azt az értékrendet, amelyből származik. Ha ugyanis a művész csak magának alkotna, és nem másoknak, akkor bezárkózna valahová, és csak magának festene, írna vagy játszana. De nem ezt teszi. Éppen ellenkezőleg, meghív minket, sőt *ragaszkodik hozzá, hogy* eljövünk meghallgatni vagy megnézni a művét; egyszerűen kifejezi, hogy szüksége van az értékelésünkre és/vagy az elismerésünkre, és az értékelésünk nem lehet kedvező, ha a műalkotás nem funkcionális, azaz nem hasznos előbb. (6; sic)

A Harlemi Reneszánsz univerzalista tendenciáit diszkreditálva a *Fekete Esztétika* a "Fehér Esztétikával", a fehér esztétikai normák hallgatólagosan elfogadott rendszerével szemben fogant, amelynek létezését, ahogyan Addison Gayle polemikusan állította, "[m]inden amerikai, fekete és fehér úgy fogadja el [...], ahogyan elfogadja április 15-étth mint a jövedelemadó befizetésének határidejét" (92). Ennek az előítéletnek a levetkőzése jelentős lépésnek számított afelé, amit Ishmael Reed "kulturális szuverenitásnak" nevez, aki szerint a BAM megalapozta az afroamerikai irodalmi mező kibővülését és a multikulturalista vitákat (idézi Salaam, 70).

A mai afroamerikai kritikai intézmény, élén Gates-szel, "egy finomabb, sokkal hatékonyabb módját követte annak a fajta kritikának, amelyet a Black Arts írói olyan hangosan kiáltoztak", hogy a fekete irodalomnak egy, a fekete hagyományra jellemző elméletét dolgozza ki ("Preface" of *The Signifying Monkey*, xi). Ralph viszont kihívást intéz az afroamerikai irodalmi intézményrendszerhez azáltal, hogy tartózkodik attól, amit Kenneth Warren úgy kritizált, mint a fekete irodalom művelőinek "a hagyományos vernakuláris gyakorlatokkal való találkozás révén a magas kultúrájú gyakorlataik életfontosságú tranzakciókká való átalakítására tett, tudományosan szentesített kísérletét" (*Black and White Strangers*, 136). A csecsemő beszédmehtagadását tehát úgy kell olvasni, mint Everett implicit oldalbökését azok felé, akiket Warren "vernakuláris kritikusoknak" nevezett: Gates, Jr. és Baker, Jr. Ebből a szempontból figyelemre méltó, hogy a baba irodalmi kifinomultsága arra szolgál, hogy azokhoz az írókhoz sorolja őt, akiket Gates és Baker segítettek a posztmodern afroamerikai irodalom felsőbb soraiba emelni (gondoljunk például Ishmael Reedre vagy Toni Morrisonra). Everett regénye mintha gesztusokat tenne különösen Gates elméleti hozzájárulásai felé,

- *Glyph* -

nevezetesen a "Signifyin(g)" alá sorolt trükkös elmélete és annak legmarkánsabb fogalmai, a "(nem-)beszélő könyv", az "ur-trope of

az angol-afrikai hagyomány" (*The Signifying Monkey*, 44), és a Jelző Majom, "a fekete mitológia archetipikus jelzője" ("The Blackness of Blackness", 687).

Első pillantásra úgy tűnik, hogy Gates "szélhámos retorikája", mint Michel Feith helyesen megjegyzi, "nagyon jól illeszkedik Everettnak a szójátékok, nyelvi játékok és mindenféle nyelvi paródiák iránti előszeretete" (304). Mégis, ahogy Feith és Robinson hangsúlyozzák, Everett e konvenciók eltörlése megnehezíti Ralph irodalmi produkciójának kulturálisan specifikus felfogását.¹⁰⁴ A *Glyph* megfelelne a (nem) beszélő könyv tankönyvi definíciójának, ha nem lenne az a tény, hogy Ralph sajátos kényszerhelyzete kissé másként mutatkozik meg, mint Gates kutatásvezető kérdése: "hogyan állíthat a fekete szubjektum teljes és elégséges ént egy olyan nyelvben, amelyben a feketeség a hiány jele?". (*The Signifying Monkey*, 183). Ralph felteszi a kérdést: hogyan pozicionálhat a fekete író egy kreatívan autonóm szerzői ént egy olyan tudományos nyelvben, amelyben a nem népi innováció a hiány jele? Mi több, a baba mindenesetre egy szélhámos, aki felforgató energiáit a szélhámoság hagyományos fogalmait alakító kritikai berendezkedés megkérdőjelezésére fordítja. Igaz, Everett csecsemőkritikusa is a jelre (a fajra) összpontosít, arra utalva, hogy "a jel úgynevezett önkényességének tanulmányozása, annak vizsgálata, hogy a fogalmak hogyan osztják fel önkényesen a valóságot, valamint egy jel, például a feketeség, és annak referense, például a hiány közötti kapcsolat tanulmányozása segíthet nekünk abban, hogy a fekete szövegek kifinomultabb olvasataiba bocsátkozzunk" ("Criticism in De Jungle", 124). Bizonyos értelemben Ralph is induktív módon dolgozik, "elméletét" kizárólag szöveges forrásokból meríti (vö. Gates céljával, hogy *magából* a fekete hagyományból kiindulva dolgozza ki az afroamerikai irodalomkritika elméletét). Ralph azonban nem rendelkezik (semmilyen) tapasztalattal (a külvilágról), és nem mondja el személyes "fekete" tapasztalatait (a vidéki Dél vagy a városi Észak életéről). Nincs (közösségi) múltja (az elnyomás), és - ami jelentős - nem beszél etnikailag azonosítható nyelvezetet (lásd 17, 69, 54). Az 54. oldalon egy lábjegyzetben Ralph elismeri, hogy mivel "nem volt tapasztalata a külvilággal, amikor először találkozott az irodalommal [...a] minden idióma és nyelvjárás a

és így sajnos a jelentés nagy része, akár szándékolt, akár nem, elveszett számomra. Elgondolkodtam a csecsemők nyelvén, és rájöttem, hogy még csak nem is a csecsemők világa az enyém, amelyben mozoghatnék, és amelyet a sajátomnak nevezhetnék. Valóban ország nélkül voltam, és így értem meg azoknak az embereknek az irodalmát, akikkel olyanok, mint a színezet (bár abból, amit olvastam, ez a színezet rendkívüli skálán mozgott, amit úgy tűnt, hogy az elnyomó kultúraként meghatározott kultúra nem ismert el). (54)

Érdeemes rámutatni, hogy Ralph itt a fekete irodalomelmélet teljes berendezkedésével - a fekete hagyomány nagy alakjaival, Gatesszel és Bakerrel - *lábjegyzetben* foglalkozik. Ennyit a tudományos elit iránti tiszteletadásról. Ralphnak nemcsak Gates Signifyin(g) népnyelvi

- *Glyph* -

gyakorlatai idegenek. Elszakadt attól, amit Houston A. Baker híres meghatározása szerint a "blues mátrix", az a történelmileg megosztott milió, amelyben a fekete kulturális sajátosságai

expresszív hagyomány gyökerezik (*Blues*, 3). A csecsemő író tehát nem kapcsolható *biográfia*lag egy olyan *hagyományhoz*, amelynek önpozícióját és az arra való kritikai hivatkozást széles körben a fekete irodalmi innováció kvintesszenciális részének tekintik (vö. Gates kritikai szignifikáció fogalma). Bár a *Glyph* nem kérdőjelezi meg e fogalmak irodalmi/retorikai érvényességét, implicit módon kritizálja ideológiai implikációikat. Konkrétan problematizálja azt az "elidegenedést, amelyet az afroamerikai irodalom vernakuláris alapú kánonkritikái azzal a hittal igyekeztek gyógyítani, hogy a "vernakuláris erőneinek" érvényre juttatásával az afroamerikai regényírók (és ezáltal a kritikusok) "a fekete szomszédság, az anyagi otthonfront vagy a déli vernakuláris közösség lokuszában" helyezhetik el szövegeiket" (Warren "Black and White Strangers", 133). Ahelyett, hogy a vernakuláris nyelvet mint a fekete közösségi élet kulturális sajátosságát célozták volna meg, Ralph a kulturális hovatartozás e vernakuláris fogalmaiba beírt konszenzuális kizárásokat követi nyomon. Az *egyetlen* fekete kanonikus szöveg, amelyre kifejezetten hivatkozik, Ralph Ellison *Láthatatlan embere*. Ralph csodálata Ellison korszakalkotó opus magnumának, a *Láthatatlan embernek*, ráadásul nemcsak a "kreatív kiválóság" modernista eszménye iránti elkötelezettségét hangsúlyozza (vö. Everett önleírását a Sean O'Hagannal készített interjújában, 34), hanem a regényforma mint olyan előtérbe helyezését is, amelyet, mint Weixlmann hangsúlyozta, konvencionálisan összeegyeztethetetlennek tartottak azzal a társadalomkritikai funkcióval, amelyet a kulturálisan nacionalista beszámoló a fekete írásnak tulajdonítottak ("The Changing Shape(s) of the Afro-American Novel", 114). Ralph gondosan kiemeli a fekete értelmiségi hagyományhoz való szövetségét, és továbbá analógiát sugall szövege és más avantgárd írók között. Összesen négy afroamerikai íróra hivatkozik kifejezetten: Zora Neale Hurstonra, Ralph Ellisonra, James Baldwinra és Ishmael Reedre. Ezek az írók jelentős mértékben mindannyian újító lendületükről és arról ismertek, hogy művészként nem voltak hajlandóak fajukra redukálódni.

A *Glyph* interdiszciplináris nyelvi vitája horizontális és vertikális csoporton belüli konfliktusként (apa vs. fiú és apa vs. anya) kerül színre. Ez utóbbi, az Eve és Inflato által képviselt esztétikai-politikai antagonizmus az, ami a fekete férfi és női irodalmi gyakorlat és kritika közötti tartós nemi megosztottságra utal. Így a *Glyph* nemcsak az elmélet "kezdetéhez", hanem annak "visszahatásához" is visszatér, amelyet Diane Fuss tárgyalt (1989). Azt a felfogást, hogy "a posztstrukturalista afroamerikai elmélet dezocializálja és depolitizálja a szöveget" (Fuss, 85), leginkább olyan fekete feminista kritikusok vitatták meg, mint Joyce A. Joyce (vö. Joyce vitáját Michael Awkwarddal, Henry Louis Gates Jr. és Houston A. Baker, Jr. a *New Literary History* 1987. téli számában). Barbara Christian "Race for Theory" (1988) című vitatott esszéjében különösen éles kritikát fogalmazott meg Gates és

- *Glyph* -

kollégái ellen: "az elmélet olyan árucikké vált, amely segít eldönteni, hogy felvesznek-e bennünket vagy

támogatott az akadémiai intézményekben - rosszabb, ha egyáltalán meghallgatnak bennünket" (67; vö. Michael Awkward választát "Appropriative Gestures" 1988). Míg Gates a fehér nyugati elmélet felhasználását a kölcsönös "átalakuláson" alapuló "fordítás" formájaként határozta meg ("What's Love Got To Do With It?", "Criticism in De Jungle"), Baker azzal védte meg elméletének kisajátítását, hogy e női kritikusok kritikáját egy "új fekete konzervativizmushoz" rendelte (Baker "In Dubious Battle", 367). *Glyph* a konzervativizmus/progresszivizmus és a partikularizmus/univerzalizmus törésvonalait követi nyomon, amelyek mentén a multikulturalizmusról szóló, politikailag terhelt viták megoszlanak. A jelenlegi feketekritika kizárásai és hierarchiái ellenében olvasva Ralph súlyosan megnehezíti azt az alapvető "választást", amelyet Gates hirdet: "az, hogy a kortárs kultúrpolitikába való beavatkozásaink mennyire lesznek hatékonyak és tartósak, attól függ, hogy képesek vagyunk-e mozgósítani azokat az intézményeket, amelyek ezt a kultúrát támogatják és reprodukálják. A választás nem az intézmények és az intézmények hiánya között van. A választás mindig a következő: Milyen intézmények legyenek?" ("A mester darabjai", 163). Van két-három dolog ebben a kijelentésben, más szóval, ami miatt Ralph unatkozhat.

Miközben ez a (szubtextuális) elméleti korpusz továbbra is a narratíva alapját képezi, *a Glyph* átmegy az ontológiai részbe, egy akciódús kaland-utazásba. Miközben Ralph a zsánerefikció pikareszk jelenetein keresztül kalandozik, *a Glyph* feltűnő fordulatot tesz az amerikai (irodalmi) kultúra mainstreamje felé. Azt állítom, hogy a politikai thriller eme generikus paródiájával Everett nemcsak saját regényének olvashatatlanságát gúnyolja ki. A szerző arra meri az olvasót, hogy párhuzamot vonjon a regény elméleti alapjai és szenzációhajhász története között. A fikció magas és alacsony színvonalú dimenzióit rövidre zárva a *Glyph* így popkulturális kapcsolatot teremt a fekete irodalomelmélet és a társadalmi világ között.

"Az emberek irodalma, akikkel hasonló színezetű vagyok": Ralph esztétikai emancipációs törekvésében az afroamerikai irodalom kitörlése

Amint az előzőekben kifejtettük, *a Glyph* az afroamerikai irodalom egyik műveként is olvasható és olvasandó. Alapvető jellemzője az, amit Robert Stepto az afroamerikai irodalom "elsődleges pregenerikus mítoszaként" definiált: a szabadságra való törekvés qua műveltség (ix). Everett szövege a "felemelkedés" paradigmájába van beírva (Dubey *Signs and Cities*, 6), két nagy tematikus klasztert ötvözve: az elnyomást (rabszolgaság és bebörtönzés) és a nevelést. A fizikailag tehetetlen és intellektuálisan fölényben lévő fogvatartott és gyakornok, Ralph a cenzúra és a bebörtönzés, de a kísérletezés és az oktatás testközpontú formáinak is ki van téve.¹⁰⁵ *Glyph* játékosan emancipatorikus napirendje tehát a bezártság állapotait a

- *Glyph* -

megbízás szakaszaival ötvözi. Ez a kettős fókusz a generikus

a (neo-) rabszolga elbeszélés és az (ön)nevelő esszé ötvözése a W.E.B. Du Bois és Booker T. Washington felemelkedési projektjei. Fontos hangsúlyozni, hogy ez a két fekete értelmiségi eltérő felemelkedési projekteket folytatott. Míg mindketten az írástudás és az oktatás fontosságát hangsúlyozták, W.E.B. Du Bois nagy hangsúlyt fektetett a kultúra és a művészet emancipációs potenciáljára (vö. *The Souls of Black Folk*). Booker T. Washington viszont az emancipációnak a (kézművességen és a készségeken alapuló) gazdasági felfogását támogatta.

Önsegítés, kritikai felemelkedés és a faji baba

Az 1970-es és 1980-as évek óta a (neo)rabszolga-narratíva központi kanonikus műfajjá vált. Mint "modern vagy kortárs fikciós mű, amely lényegében az újvilági "rabszolgaság" tapasztalatainak vagy hatásainak ábrázolásával foglalkozik", a műfaj döntő jellemzője - állítja Salman Rushdy - a faji elnyomás rendszerszintű formáinak tartós jelenlétének tematizálása (533). A rabszolgasággal kapcsolatos keresztény képmutatás leleplezésére irányuló abolicionista kísérletekből eredően a rabszolga-narratívák ma egyszerre szolgálják azt a revizionista célt, hogy bonyolítsák a 19th korból előtti rabszolgaság és a Jim Crow rasszizmus, valamint annak a polgárjogok utáni korszakban is fennmaradó rendszerszintű formáinak megértését. Olyan központi témákkal és motívumokkal, mint a nemzeti és vallási képmutatás, a közösségi és családi túlélés és a mnemotechnikai traumával való megküzdés, a tragédia és a melodráma (a társadalmi igazságtalanságban és a genealógiai elidegenedésben rejlő) affektív potenciálját használja ki az olvasó empátiájának felkeltésére. Poétológiai programjának középpontjában tehát gyakran az áll, amit William L. Andrews jellegzetes fekete önéletrajzi diskurzusként határoz meg, nevezetesen, hogy "az afroamerikai önéletrajznak nemcsak témája, hanem *jele* is a szabadság" (89). Az ilyen "én"-elbeszélések a szabadságra qua műveltségre törekvő fekete szubjektum önhitelesítésért folytatott küzdelmét képviselik.

Ellison regényíróként és Baldwin fajkritikusként Ralph a fent említett "tehetséges tized" 0,1 százalékához tartozik. Ralph egy "faji baba", akinek úgymond nevelési megbízatása van, megtestesítve a "veszély és forradalom, az elégedetlenség és az elégedetlenség elemét", amelyet Du Bois az oktatásban azonosított (*The Souls of Black Folk*, 20). A "könyvtanulás" felemelő eszményének radikális hirdetője.

Ralph végső létjogosultsága, és így a *Glyph* központi témája a könyvek, különösen az irodalmi és irodalomelméleti könyvek beszerzése. Tanulmányi küzdelme Richard Wrigthra emlékeztet, aki egy kölcsönkért könyvtári kártyát használ, miközben jegyzeteket hamisít, hogy a könyvtárost becsapva könyvekkel lássa el (*Black Boy*, 248). Ironikus módon először mindenki azt hiszi, hogy Ralph jegyzetei hamisítványok. A csecsemő szellemi formálódása az

otthoni bölcsőn kívül erősen visszhangzik - *Glyph* -

Malcolm X börtönbüntetésével és az ezzel járó könyvalapú önképzéssel. Ebben a tekintetben *Glyph* két sztereotípiára utal, amelyek döntően az *intézményi* jogfosztás problémáival kapcsolatosak: a fekete elítélt - a patológus elkövető - és a fekete középiskolai lemorzsolódás - az alulteljesítő kamasz. Ralph helyzete is a feketék (intellektuálisan korlátozott és kulturálisan utánozhatatlan) szisztematikus alsóbbrendűségét idézi fel, amely a fekete férfi infantilizációjával párosul (erre utal a rasszista "fiú" jelző). Ralph függősége a felnőtt társai által biztosított ellátmánytól a (volt) rabszolgaművészek fehér pártfogására utal, ami itt egyszerre jelenik meg anyja (Eve) és fia (Ralph), valamint fogvatartó (tudósok, ügynökök) és fogoly (Ralph, "az alany") közötti gondoskodó kötelékként. A csecsemő egyre nehezedő küzdelme az *irodalmi* könyvekből való olvasásért és tanulásért az elrablása során az "önsegítés" fogalmát idézi. Ez a fogalom a fekete emancipáció középpontjában áll, és alapvetően a társadalmi igazságosságért folytatott küzdelemben az alávetettség és az elszigeteltség történelmi tapasztalata határozta meg. A fekete egyház és más, a társadalmi szolidaritás és jobbítás iránt elkötelezett szervezetek a társadalmi jogok és gazdasági lehetőségek követelésére és biztosítására irányuló kollektív kísérlet korai intézményes példáinak tekinthetők. Everett kifejezetten azt szatirizálja, amit Martin Japtok és Jerry Rafiki Jenkins a "felemelkedés poszt-rekonstrukciós felfogásának" nevez, amely a feketék társadalmi felemelkedését a szorgalom és a fehér mainstream konformizmuson keresztüli gazdasági jólétre alapozta (17). A faji kollektivitás hallgatólagos imperatívusza, amelyet az intellektuális, politikai vagy gazdasági faji vezetők fekete káderére róttak, akikre a társadalmi igazságosságért folytatott *egységes* küzdelem megszervezése hárul a nyomasztó strukturális akadályok fényében, kiterjed a művészeti szférára is, ahol a fekete művészekről, akiknek "faji emberként" tulajdonított funkciójukban továbbra is elvárják, hogy közösségeik küldöttjeiként szolgáljanak, kifejezve az egyenlőség iránti kollektív vágyat. Ebben a tekintetben az önsegélyezésnek van egy határozott nevelő és didaktikus felhangja, amellyel Ralph esztétikailag ambiciózus projektje alapvetően ellentétesnek tűnik. Ez azonban azért van így, mert Ralph megkerüli ezt a hallgatólagos konszenzust, miszerint a fekete értelmiségi vezetőknek a tanulatlan tömegeknek kell írniuk. Az önsegélyezés tehát a hátrányos helyzetű többség és a vezetőként és értelmiségiként szolgáló fekete férfiak kiválasztott, jól képzett középosztálybeli köre közötti növekvő fajon belüli egyenlőtlenségek áthidalásának eszközét jelenti. A faji haladást elősegítő fekete művészetnek tehát egy magasabb közösségi célt kell szolgálnia, amelynek esztétikai stratégiáit alá kell rendelnie. A társadalmi előrelépés kvázi kulturális hozzájárulás mindig feltételez egy bizonyos reprezentációs átláthatóságot, hogy a szerző és a feltételezett közönség - a képzettségtől megfosztott fekete munkásosztály - közötti intézményesített diszkrepanciát leküzdje (vö.

- *Glyph* -

W.E.B. du Bois "Tehetséges tizedik" című esszéje). Inkább, ahogy Ralph látszólag sugallja, az afroamerikai irodalom sorsa mint a kulturális kollektivitás funkcionális konstrukciója alapvetően

a történelmileg intézményesített címzettjére támaszkodik: arra a társadalmi szereplőre, aki ténylegesen képes lenne változást elérni, azaz a társadalmi változást (segíteni) megvalósítani, nevezetesen a fehér (liberális) olvasóra.

Ha a *Glyph* feltételezi az akadémiai olvasót, pontosabban a fekete irodalomelméletben jártas akadémiai olvasót, akkor a regénynek az amerikai kultúra *mainstream* szektora felé való fordulása a faji delegáció e reprezentációs protokolljának *formális* mimikájaként is olvasható. Ralph allegorikus státusza, mint a faji baba, a műfaji fikció esztétikai síkjára transzponálódik. A szöveg ontológiai szakasza során, amely egy képletszerű thriller cselekményén alapuló rajzfilmszerű kalandtörténet, Ralph három társadalmi szférán halad át: a tudományon, a politikán és a valláson. Ez a három szakasz képviseli azt, amit én *irodalomelméleti színtérként* képzelek el. Mindegyikben van egy-egy átfogó téma: az abolicionizmus (tudomány), a nacionalizmus (politika) és a pánetnicizmus (vallás). Minden egyes olvasatban, amelynek Ralph alá van vetve, Everett a fekete írás konvencióival kísérletezik: a felszabadítással, az önreprezentációval és a szolidaritással. Ezt a részt elméleti szubszöveggel kiegészítve a *Glyph* így az afroamerikai irodalom *low-brow-literalizációját* nyújtja. Árulkodó módon a kritikai konvencióknak ezt az alacsony színvonalú-literalizálását a televízió és a populáris kultúra erős hangsúlyozása váltja fel (vegyük észre, hogy Ralph rengeteg tévéműsornak és filmnek van kitéve a motelekben, amelyekben Dr. Steimmel és segédje, Boris napközben elbújnak a hatóságok elől).

A műfaji fikciónak természetesen az a következménye, hogy ez egy kereskedelmi szempontból hozzáférhető és népszerű formátum. Saját feltételezett olvashatatlanságát és általában az elmélet olvashatatlanságát kigúnyolva a *Glyph* popkulturális olvasata a műfaji fikciónak éppen erre a típusára épül, ami egy váratlan olvasó-allűr kezében végül Ralph megmentéséhez vezet.

Egy író csecsemő, egy jel(i)ző majom, egy katona költő és a szolidaritás utódai Ralph

"anyátlan gyermekként" lép be a regény második történet-szakaszába, és a rabszolga spirituálékban gyakran szereplő, a rabszolgaságon keresztül történő fekete genealógiai gyökeresedés archetipikus alakját képviseli. A csecsemő társadalmi világgal való konfliktusokkal terhelt érintkezése az afroamerikai történelem szatirikusan sűrített változatához hasonló fejlődési pályát követ. Ralph útjának állomásai megfelelnek az abolicionizmus, a nacionalizmus és a pánetnicizmus tágan értelmezett irodalomtörténeti szakaszainak. Az agyas csecsemőt tehát tudományos felfedezésnek minősítik, kémnek rendelik, és pótgyermekként fogadják örökbe. Árulkodó módon Ralphnak az afroamerikai irodalom elméleti színterein való előrehaladása megfelel az átnevezés programszerű

folyamatának.

Az afroamerikai kultúra területén a *név* meghatározó kultúrtörténeti felhangot hordoz. A rabszolgaságban a névleges kitörlést és a genealógiai szétválasztást idézi. Emellett

a fekete önérvényesítés toposza, a családi kötődés, a kulturális örökség, valamint a kulturális kisajátítás jelölője (részletes tárgyalást lásd a 3.3. fejezetben). Everett játszik ezzel a kulturális konnotációval. Ralph Townsend neve nyilvánvalóan *Ralph W. Ellisonra* (1914-1994), az afroamerikai irodalmi modernizmus nagy hatású alakjára emlékeztet. Emellett utaló célzásként is olvasható *Robert Townsendre* (*1958), a Chicagóban élő fekete komikusra és színészre. Townsend jellegzetes színpadi személyisége, ahogy Mel Watkins visszaemlékezik rá, "elegáns hipszterruhába öltözött, és felsőbb osztálybeli brit akcentussal olyan sorokat mondott, mint például: 'Szeretném ma este elmondani, hogy ... nem változtam meg. Még mindig ugyanaz a régi fekete fiú vagyok a gettóból. Truly! I am... I am... I am'" (*African American Humor*, 24). Townsend provokatív paródiája a fekete haladásról, amelyet hipszter személyiségének hiperbolikus, a brit akcentusnak mint a felsőosztálybeli státusz feltételezett jelzőjének a hipszterek által történő túlzó használata szatirizál, rezonál Ralph sajátos kiváltságára - felismerve, hogy minden kiváltság sajátos, polemikusan szólva.

Hortense Spillers kifejezésével élve, Ralph egy különösen vitatott "összekevert identitások helyét" írja le. Országának, ahogy Spillers a fekete szubjektumról általában érvel, "szüksége van rá", és ha nem lenne, "ki kellene találni" ("Mama babája, papa talán: Egy amerikai nyelvtankönyv", 65). Ralph, akinek szubjektivitása az identitás belső és tulajdonított aspektusai közötti, társadalmon átívelő konfliktus képzeletbeli helyszíne, a "dehumanizált elnevezés üzletének" áldozata, amit Spillers a faji megkülönböztetés "amerikai nyelvtanának" nevez (69/66). Az "elnevezés, mint az afrikai személyek keserű amerikanizálódásának egyik kulcsfontosságú forrása" lelepleződése a családi szétkapcsolás és a kulturális leépítés retorikai gazdaságán alapul (73).¹⁰⁶ Az uralkodó episztéma, állítja Spillers, "a megnevezés és az értékelés dinamikáját" szabadítja rá a rasszizált fekete szubjektumra "a mitikus előítéletekkel annyira megterhelt jelölések révén, hogy az alattuk eltemetett ágensek számára nincs könnyű út, hogy tisztázzák magukat", szükségessé teszi, hogy "lecsupaszítsák a gyengített jelentés rétegeit", hogy "igazabb szót szóljanak [önmagukról]" (68, 65). Ez a retorikai ökonómia "a hiány és a tagadás ugyanazon *retorikai* tüneteire támaszkodik, hogy megtestesítse az *előírt* belső romlás kettős és kontrasztos ügynökségeit" (66). Szisztematikus módon "Ralph Townsend" (7) "alanyként" (57), "1369-es védelmi lopakodó" (139), "Jamal" (132) és "Pepe" (155) nominális "amerikanizálódási" folyamatnak van kitéve.

Ralph első elrablása után Ralph tehetségét pszichológiai szempontból vizsgálja Dr. Steimmel, a Columbia Egyetem pszichológusa, aki a lejtmenetben lévő szakmai karrierjét igyekszik fellendíteni, "hogy a nyelvtanulás és a jelentés mechanizmusának titkait feltárja [Ralph] agyának felvágásával" (71). A pszichológia és a pszichoanalízis hangsúlyozásával Ralph kirándulása a tudományos elméletvilágban tárgyalja a fogalmat

hogy a fekete irodalom képes a feketék által megtapasztalt faji elnyomást ábrázolni, ami (mélyebb) betekintést nyújthat az emberi természetbe és a rasszizmus pszichológiai dimenzióiba. A szisztematikusan marginalizált kisgyermekíróknak implicit módon az a felfogása, hogy a társadalmi perem privilegizált perspektívát biztosít a társadalmi középpont, azaz a mainstream számára. Ralphot egy titkos létesítménybe viszik, ami "birtoknak, kórháznak, szanatóriumnak, [vagy] bűnözői elvonulólhelynek" (57) tűnik. "Ha disznószívet akarnak egy emberbe ültetni" - jellemzi ennek megfelelően a helyet Dr. Steimmel - "akkor azt itt teszik" (63). Ralphot egy laboratóriumban tartják, miközben szabadon olvashat annyi könyvet, amennyit csak akar, és azt írhat, amit csak akar.¹⁰⁷

A csecsemőt "alanyként" (57) nevezi át, és Dr. Steimmel "evolúciós robbanásként" (63) kezeli, aki nagy erőfeszítéseket tesz, hogy tudományos felfedezését titokban tartsa. Hogy elrejtse Ralphot más, szintén kétes tudósok, például Anna Davis figyelme elől, Dr. Steimmel úgy tesz, mintha Ralphot "enyhén visszamaradott, [...] nem beszélő, kivételes kezűgyességgel rendelkező kisgyermekként" (71) tanulmányozná. A feketék *fizikai* kiválóságának faji sztereotípiájával összhangban Dr. Steimmel tehát Ralph kivételes intellektuális képességeit a "motoros készségek" testi részébe sorolja (ibid.). Dr. Steimmel szerint Ralph nem ír, hanem "betűket készít" (73; kiemelés tőlem). Ez a biológiai esszencializmus kifejezetten nyugtalanító felhangot kap, amikor Boris úgy szólítja meg Dr. Steimmelt, hogy "*Unsere letzte Hoffnung, meine Führerin*" (uo.), utalva ezzel a nácizmusra, és így a szociáldarwinizmusra és az eugenikára.¹⁰⁸

Steimmel kísérlete, hogy kikérdezze Ralphot az "első" szóról, amelyre emlékszik, az abolicionizmus által támogatott kulturális jártasságra alapozott fekete egyenlőség abszurd logikáját foglalja magába:

Nem emlékszem.

"Sokat beszélgettek veled a szüleid, amikor megszületted?"

Nem igazán. Beszéltek egymással.

"Ezt nehezményezted?"

Nem.

"Hogy neveznéd az első szavadat?"

Nem értem a kérdést.

Steimmel félrenézett, és kinézett az ablakon. "Biztos van valami, amire emlékszik, hogy hallotta. Még ha nem is az volt az első szó. Mi volt az első szó, amire emlékszel, hogy benyomást tett rád?"

Nem emlékszem.

"Gondolkozz!"

Gondoltam. Arra gondoltam, hogy tejet vagy mellbimbót mondok, csak hogy megnyugtassam, de bármelyik hamis lett volna.

Ikonikusság.

"Te most szórakozol velem, baszd meg."

Jelzés?

Bámult rám, és fújt egy füstkarikát.

Paranyelv? "Borisz -

- Glyph -

kiáltotta. **Proxemika.**

Boris megjelent az ajtóban.

"Vidd ezt... ezt az izét vissza a *bölcsőjébe.*" (77-78)

Steimmel kísérlete, hogy kapcsolatot teremtsen az emberi nyelv filogenetikai gyökerei és Ralph nyelvi ontogenezise között, a csecsemő beszéddel való őseredeti érintkezésére alapozva, Phyllis Wheatley kiemelkedő esetére és a fekete írás kezdeteire utal. Ralphot ugyanúgy megítélik és szóban megvizsgálják, mint Wheatley-t 1772-ben "Boston legnevesebb polgárainak" gyülekezete előtt, amely nyilvánosan tanúbizonyságot tett költői képességeiről, és így biztosította műveinek kiadását (vö. Gates "Writing 'Race' and the Difference It Makes", 7). A fehér mecénások által tanított és kiadott, a "sajátos intézmény" megszüntetését célzó abolicionista ügy előmozdítása érdekében Wheatley költői termése, amelyet jelentős nemzeti és nemzetközi fehér közönség fogadott, eszközként szolgált abban a küzdelemben, hogy a feketéknek *emberként* (szemben az emberalatti rabszolgákkal) helyet biztosítsanak a "nagy létláncban". A felvilágosodás észparadigmájában az írástudást a civilizációs fejlődés döntő jelének és eszközének tekintették. A "művészetek és tudományok" elsajátítása tehát az "értelem" elsajátítását jelentette, és így az emancipációhoz vezetett, mint Wheatley esetében. Ezt az elsajátítást gyakran az utánzás pejoratív értelmében fogalmazták meg (vö. Thomas Jefferson "Feljegyzések Virginia államáról" című művével). Ralph tehát részt vesz a "gonosz 'Anyá, szabad?'" játékban", amelyet Henry Louis Gates, Jr. ennek megfelelően ír le:

miközben a felvilágosodásra jellemző, hogy az ember észérvekre való képességére alapozott, egyidejűleg az ész hiányát és jelenlétét arra használta, hogy körülhatárolja és körülírja azoknak a kultúráknak és színesbőrű embereknek az emberi mivoltát, amelyeket az európaiak a reneszánsz óta "felfedeztek". A minden emberi tudás rendszerezésére való törekvés (amellyel a felvilágosodást jellemezzük) közvetlenül a fekete emberek alacsonyabb helyre való visszatorlasztását eredményezte a létezés nagy láncában, egy olyan ősi konstrukcióban, amely az egész teremtést vertikális skálán rendezte el a növényektől, rovaroktól és állatoktól az emberen át az angyalokig és magáig az Istenig. 1750-re a láncot aprólékosan kalibrálták; az emberi skála a "legalacsonyabb hottentottáktól" (fekete dél-afrikaiak) a "dicsőséges Miltonig és Newtonig" emelkedett. Ha a feketék írhattak és publikálhattak fantáziadús irodalmat, akkor tulajdonképpen néhány 'óriási lépést' tehettek felfelé a létláncban a 'Mama, szabad?' gonosz játékában." ("A szerkesztő bevezetője: Writing 'Race' and the Difference It Makes" In: *'Race,' Writing and Difference*. 8)

Ralph fekete íróként való elismeréséért folytatott küzdelmét énjének *testi* aspektusaként tárgyalja. A csecsemő annak az esztétikai bezártságnak a szimbóluma, amelyben az afroamerikai irodalom a felszabadulás és emancipáció kulturális projektjeként történelmi kezdete óta tartják. Egy író csecsemő az - polemikusan szólva -, amire szükség lenne ahhoz, hogy a felvilágosodáson alapuló ész e kiforgatott logikája alapján ténylegesen *bebizonyosodjon* a feketék egyenjogúsága. Ebben a tekintetben a *Glyph* azt a durva tételt követi, hogy a feketék *biológiai* képtelenek az intellektuális kiválóságra, a kulturális eredetiségre és a történelmi érvényességre (vö. Kant, Jefferson, Hegel) a (il-) logikus

- *Glyph* -

következtetésig. *Glyph* főhőse egy fekete író *sui generis*, más szóval: egy *bennszülött* regényíró.

Everett így állítja szembe Ralphot azzal, ami "a szó szoros értelmében egy Jelző Majomnak" tűnik (Feith, 305). Feith az egyetlen tudós, aki észreveszi Everett fekete kritikai konvenciók stratégiai megvalósítását a *Glyph* második történet-szakaszában anélkül, hogy tovább részletezné annak intézményes következményeit. Amit itt fontos hangsúlyozni, az az, hogy lehetetlen, hogy az afroamerikai irodalmat és irodalomelméletet (legalább érintőlegesen) ismerő olvasó *ne* ismerje fel ezt a szignáló majmot a szignifikációs majom paródiájaként. A csimpánz "Ronald" Anna Davis zoológusé, aki be akarja bizonyítani, hogy a majmok is "emberek". Davis be akarja bizonyítani, hogy "csak az emberek másképp épített gégeje, amely lehetővé teszi a hangok széles skáláját", különbözteti meg őket (71). "Az ő majma", magyarázza Ralph, elsajátította az amerikai jelnyelvet, és "több mint kilencvenöt jelet ismer, és [képes] még egyszerű mondatokat is felépíteni [...] hat ötbetűs szót betűzni [... és szeret] néhány tévéműsort, másokat pedig [utál]", különösen a CNN-t és az időjárást szereti (ibid.). Davis különös érdeklődést mutat Ralph iránt: "Ez egy afrikai származású csecsemő, ugye? A kisebbségi státuszú utódok fejlődését tanulmányozza? [...] Talán összehozhatnánk a csecsemődet az én csimpánzommal" (62).

Ralph találkozása Ronalddal egy Davis, Boris és Steimmel közötti összeesküvés-szerű konfliktusként jelenik meg. Davis a baba második elrablását akarja kitervelni, kihasználva Boris romantikus érzéseit a lány iránt, míg Dr. Steimmel, aki eddig távol volt a Ralph "felboncolásának" sikertelensége által felhergelt, súlyosbodó alkoholizmusa miatt, hamarosan belép a laboratóriumba. Davis és Ronald Ralph kiságya alá bújik. Belép Steimmel. Teljesen részegen, valamiféle összeesküvésre gyanakodva a tudós megfenyegeti Ralphot: "Rájövök, hogyan dolgozol. Még akkor is, ha szó szerint fel kell vágnom a fejedet, és be kell kukkantanom az agyadba" (85). Boris Steimmel szónoklatának járulékos kárvallottja lesz: "'Dr. Steimmel, maga részeg' [mondja a segédje...] 'Ó, ezt magától állapította meg? Ezért vagy te az a nagyszerű tudós, aki vagy, Boring-is [...], ha végeztem a kis személtládával [Ralph], magamra veszem, hogy gerincet adjak neked" (ibid.). Közben Ronald, Ralph sejtése szerint, "biztos megmozdult", mert Davis hirtelen kimondja a "Pofa be" szavakat. Steimmel összetéveszti Davis csitítását Ralph kimondásával. Ralph megjegyzése Steimmelnek - "**Tévedsz. Nem mondtam semmit**" (86) - segít megnyugtatni Steimmel, és távozásra készíti. Ronald ezután kétségbeesetten jelez, "de senki sem nézett rá" (ibid.). Utólag Ralph emlékszik a jelző majomra.

hogy Steimmel távozása után a laborban örült módon aláírják a szerződést. A csimpánz beszélt, és nem csupán szimbólumokat használt oly módon, amely a jelek és tárgyak közötti pusztán rögzített összefüggést sugallta. Azt hittem, a majom azt kérdezi, hogy mi folyik itt. (97)

Everett a jelzőmajom kultúrmitológiai archetípusát jelzőmajomként szó szerint megfogalmazta.¹⁰⁹ Az, hogy Everett a jelző majom képletes szakértelmét a kettős kódolású diskurzusban jelnyelvre fordítja, szellemes és meglehetősen komikus szó szerinti fordítása annak a gondolatnak, hogy a jelző majom a fekete népi kultúra egyfajta prototípusát képviseli. Everett tehát a nyelv expresszív regiszterét a hangok mezejéről a látás mezejére helyezi át, implicit módon a majmot a csecsemőhöz igazítva. A *hang hiányában* mind Ralph, az *írás* radikális esztétája, mind Ronald, a prototipikus jelelő, mintegy metakritikai párbeszédet folytat. Úgy tűnik, hogy a baba és a majom között olyan kapcsolat van, amely nyelvi lehetőségeik szisztematikus félreismerésén alapul. Ronaldot senki sem *nézi*, jelelési tevékenysége pusztán félre- vagy nemkommunikációnak minősül. Ahogy mindenki Ralph némaságának megszállottja, úgy viszont az író csecsemő folyamatosan a hangja hiányára redukálódik. A baba *íraskészségét* soha nem tekintik önálló tehetségnek, hanem Ralph intellektuális képességeinek kiegészítő és így járulékos képességének. Az a tény, hogy Ronald kommunikációs erőfeszítései most már valóban meghaladni látszanak egy betanult, azaz konvencionizált jelkombinációt a kapcsolódó tárgyakhoz, észrevétlenül marad a társadalmi csoport számára. *Csak* Ralph gyanítja utólag, hogy Ronald jelhasználata a kommunikációban *kreatív* minőséget hordozott.

Az a tény, hogy Davis kijelentése, jól jegyezzük meg, valójában Dr. Steimmelnek szólhatott, és nem Ronaldnak, még inkább rávilágít e konfliktus döntő jelentőségű aggodalmára, amelyet Everett rendez. Így Ralph és Ronald, akik a fekete kultúra elméletalkotásának kétféle felfogását képviselik, egy tudományos vita törésvonalába kerülnek, egy kritikai spektrum két pólusa, az egyik pszichológiai (Steimmel), a másik antropológiai (Davis) között - egy olyan spektrum, amely látszólag sok produktív kétértelműséget hagy ki. Ralph visszatekintő szövetsége Ronalddal az irodalomírás síkján e pólusok közötti lehetséges újbóli összehangolódást sugallja. A Ralph és Ronald, és tágabb értelemben Everett és Gates közötti antagonisztikus ellentét reduktív felfogásával szemben *Glyph* itt az irodalmi művészet esztétikai potenciáljának a feketeség kulturális kontextusában való értékelésének szükségességét helyezi előtérbe, amely *nem* korlátozódik a tudományos vizsgálat előre meghatározott módszerére. Az, hogy a tudósok valójában hiányolják Ronald kreatív eszmefuttatását, miközben Ralph (hangjának (hiányát) rögeszméiként emlegetik, ismét arra utal, hogy a reprezentativitásnak ez a fogalma - hogy egy közösség/"igazság" nevében/ről "beszéljen" - akadályozza a (nyelvi alapú) művészetéről folytatott árnyalt vitát.

Ezt az elképzelést, hogy a művészetnek egy bizonyos funkciót kell vagy lehet betöltenie, tovább részletezi a politikai elmélet, ahol Ralphot elrabolják a kormány ügynökei, Madam Nanna és Ned bácsi, akik mindketten a "Tike Evaluation and Manipulation," TEAM csapat

- *Glyph* -

tagjai, amelyeket Billy Joe Bob Roy ezredes, a Division of Exploitation of

Potenciálisan és állítólagosan képezhető mentálisan kivételes *n e o f i t á k*, DEPARTMENT Osztály. Ennek a DEPARTMENT részlegnek a feladata "minden tehetséges egyén, különösen a gyermekek felderítése, elkülönítése, átalakítása és kihasználása az Amerikai Egyesült Államok fegyveres erőinek szolgálatára" (107).

Míg Ralph továbbra is ellenáll, Madam Nanna azt állítja, hogy "összezavarta. Borzasztóan okos, de legalább fizikailag tehetetlen. Az alvásmegvonás nem fog működni, hiszen ő nem alszik. Nem sokat törődik az étellel. Imádja a könyveket. Mindent elolvas, és nagyon kritikus. Nem könnyű őt becsapni", ahogy az ügynök megpróbálja elérni, hogy Ralph "függővé váljon [tőle], és aztán megdolgozzuk" (108). A Madam Nanna által stratégiaileg "elgyengített állapotba" untatott, "ostoba" történeteket olvasó Madam Nanna az agyas kisbabának, Ralphnak végül "elege lesz a kedvességéből". "Két oldalnyi történet után, amely egy disznóról szólt, aki bankot nyitott", Ralph kikapja "a tollat az egyenruhája mellzsebéből, és egy kép alá írja, amelyen a disznó aláír egy kölcsönszerződést,

Ki a fasz vagy te? Ha az üzenetem megijesztette vagy akár csak meglepte, Madam Nanna nem mutatta ki. Csak kedvesen rám mosolygott, és azt mondta: "Nem szabad ilyen szavakat használni". Ő nem ijedt meg tőlem, de én bizonyára megijedtem tőle. A válasza teljesen váratlanul ért, lefegyverző volt, és úgy éreztem, csak rosszat jelenthet. (101)

Ralph első, Inflatóval való szembesülését (és azt, hogy Ralph ellopja apja tollát annak mellzsebéből) megismételve, a baba második elrablása rosszabbra fordul, mivel egy (fehér) nevelési kísérlet alanyává teszik. Madam Nanna megpróbálja intellektuális behódolásra bírni, rejtvények és egyéb intelligenciával kapcsolatos feladatok megoldására kényszeríti, miközben időzíti a kisgyermek fejlődését (129-37). Emellett meséket olvas fel a babának "együgyű gyerekekről és medvékről, akik beszéltek, valószínűtlen helyzetekkel, amiknek semmi más oka nem volt, csak az, hogy valószínűtlenek voltak" (100).

Amikor Ralph úgy dönt, hogy "együttműködik, vagy legalábbis az együttműködés látszatát kelti, hogy továbbléphessünk a következő szakaszba, bármi is legyen az", kieszel egy tervet, hogy rávegye Nannát, hogy elhitesse vele, hogy teljesen függ tőle: "**a múlt éjszaka nagyon hosszú éjszaka volt, hol van az én Nannám? kint zajok vannak ijesztő zajok, talán más férfiak jönnek értem Nanna elhozta nekem a *The Crying of Lot 49-et* elaludtam tőle, de ő hozta el nekem bárcsak ne hagyna el Nanna**" (113). Meggyőződve arról, hogy Ralph "a tökéletes kém. Bármilyen terveket meg tud nézni, és megéri, megjegyzi őket. Talán még jobbá is tudja tenni őket" (111), Nanna nővér bemutatja Ralphot Ned bácsinak és egy különleges "játsszósobának", ahol Ralphot "a számítógépekkel és azok biztonságával" (128) kapcsolatos olvasmányokkal készítik fel első kémfeladatára.

A következőkben az agyas baba egy tesztfeladatban vesz részt, amikor beszivárog egy szigorúan őrzött nukleáris fegyvergyárba, a "Dionysus Missile Works"-be (DMW). Ironikus módon ez az a történet-szakasz, ahol Ralph faji identitását a legkifejezettebben hangsúlyozzák és kihasználják, a fajilag romantizált ártalmatlanság álcájaként szolgálva. A csecsemőt "aranyos kis pickaninny"-ként emlegetik, a "kis tesót" pedig "Jamal"-nak nevezik, a Jones család (Ned bácsi és Nanna asszony) által örökbe fogadott, tökéletesen gyanútlan kisgyermeket, miközben Jones úr a nukleáris fegyverek telepítési specialistájaként jelentkezik állásinterjúra. Világos utasításokkal - "*Nézz és jegyezd meg*" - eligazítva Ralph bebarangolja az atomerőművet, hogy megfigyeljen és megjegyezzen "minden egyes tervrajzot, dokumentumot, vázlatot, feljegyzést vagy telefonszámot, amely keresztezi az utamat" (129). Mivel ez sikerül, Ralphot előléptetik.

Védelmi lopakodó 1369. Már nem a kiságyban aludtam az ízléstelen kis szobámban, hanem egy steril, nyolcszor nyolc alakú cellában, ahol a véccét úgy alakították át, hogy az én kis fenekemnek is megfeleljen, és egy ór állt a rácsos ajtóm előtt. A kisfiú útja felnőtt. Ralph számára nem voltak többé regények, csak száraz, technikai, védelmi célú folyóiratok és kézikönyvek. (139)

Ralph kémként való alkalmazása a fekete művészeti mozgalom irodalom iránti funkcionális igényére utal. Az agyas csecsemő "katonapoétaként" tűnik fel, akinek nyelvi és mnemotechnikai képességei arra a határozott célra szolgálnak, hogy rögzítse és továbbítsa a tudást fogvatartóinak. Erősen rezonálva a BAM "költői militancia" és a fehér hegemonia elleni (ön)védelem eszményével, Ralph esztétikai tehetségét egy rendkívül hatékony és veszélyes "fegyver" jellemzőivé teszik, hasonlóan ahhoz a fegyverrendszerhez, amelybe Ralph segít beépülni a DMW-nél. Ralphot a vezetőség úgy kezeli, mint egy szigorúan őrzött létesítménybe zárt, minősített bűnözőt (gondoljunk csak a többi rab Ralphnak adott válaszaira: "What you in for?" és "What'd ja do? Take candy from another baby?", 139; Bill ezredes aláírásbecslése hasonlóan hangzik: "Ő olvas! Ez elég ok arra, hogy megöljük, baba ide vagy oda" 144). Azzal, hogy a fekete kulturális nacionalizmus politikai projektjét az ipari kémkedés és a nukleáris fenyegetés hidegháborús forgatókönyvévé fordítja le, *Glyph* a fekete önreprezentáció abszurd módon hiperpolitizált projektjére spekulál, amely kénytelen megadni magát azoknak a mechanizmusoknak, amelyek ellen lázad: a pluralista reprezentáció vékony rétege alá álcázott kulturális hegemoniának.

A vallási elméleti tájba átmenetet képezve Ralph szabadságért folytatott küzdelme ironizálódik, amikor a szigorúan őrzött börtönből egy ór menti ki, aki "kövér regényeket olvas kémekről és tengeri lényekről" (140). Mauricio Lapuente nyilvánvalóan rajong a zsánerregényekért, ami - ahogy Everett szemlesütve sugallja - úgy tűnik, elősegíti a kisgyerek iránti empátiakészségét. Ralphot Mauricio és élettársa, Rosenda Paz örökbefogadja, mivel a

- *Glyph* -

pár - a (hiper)termékeny latin/a faji sztereotípiával ellentétben - képtelen gyermeket vállalni.
"[A] bőrszínük hasonlósága az enyémhez" - említi Ralph - "megfelelő kinézetű törzssé tett minket".

(146). A "törzsiséggként" felfogott közösség tematikus tárgyalása ebben a részben, amelyet Rosenda és Mauricio "széles szemű, hanyag, tapintatlan imádata" (ibid.) trivializál Ralph iránt, mindkét szereplő vezetéknevébe beleíródik: "Paz" (spanyolul "béke") és "Lapuente" (spanyolul "híd"). A pánetnikai szolidaritás e mesterkélt kötelékével, amelyben "nincs semmi finomság, semmi aláfestés, semmi rafinéria", Everett nemcsak az afroamerikai irodalmat szatirizálja az amerikai kisebbségi kultúra tágabb összehasonlító keretein belül (ibid.). A szerző interpolálja a családi kötődés témáját, és ennek révén előtérbe helyezi a rabszolgasággal kapcsolatos történelmi emlékezet és kulturális örökség aggályait, amelyek kulcsfontosságúak a mai afroamerikai "új-rabszolga-narratívákban" és genealógiai sagákban. Everett ironizálja a gyökértelenedéssel és a de-humanizációval, valamint ezek strukturális következményeivel való megbékélési kísérletet, más szóval a múlttal való "megbékélést", amelynek elnyomó hatásai a látszólag emancipált jelenben is kísértik, azzal, hogy Ralph keresztmetszeti keresésének utolsó szakaszát a katolikus fundamentalizmus vallási birodalmába helyezi át. Ennek a jelenetnek a metafizikai kérdésekkel való implicit foglalkozását az ember (és a baba) helyével a dolgok rendjében a fanatikus apostoli atya, Chacón parodizálja. A csecsemő majdnem pedofil bántalmazása és ördögüzése az utóbbi által, amelyből Ralph alig menekül meg, Everett afroamerikai irodalommal való popkulturális kísérletezésének csúcspontját jelzi:

"Nem értem, hogy miben áll a megközelítésed. Fiatal és naiv vagyok, de figyelmeztetem, hogy képes vagyok bármilyen fordulat pontos és részletes ábrázolására" - mire a pap meglehetősen hisztérikusan válaszol: "A gyermeket megszállták!". [...] Az ördög irányította a kezét, és írt egy cetlit". (172; 180).

Az ezt követő, televízióban közvetített templomkertbeli verekedés után Ralph továbbra is "békésen és titokban él egy tengerparti kisvárosban [az édesanyjával]. Ő most az Alice névre hallgat, engem pedig Isadore-nak hív [...] Megegyeztem anyámmal, hogy titokban tartjuk a *nevemet*" (207). Az édesanyjával való újraegyesülése arra utal, hogy a csecsemő emblematikus győzelmet arat apja szimbolikus dominanciája felett. Ralph visszatérése ahhoz, hogy (csak) gyermek legyen, arra is utal, hogy a *Glyph* (irodalmi) fikciós mű akar maradni, és ekként is olvasható - szemben egy elméleti traktátussal. A gyermekkorba való visszatérésnek az a következménye, hogy felnőve Ralph egy napon képes lesz a *saját* feltételei szerint részt venni a társadalmi életben, ami az esztétikai gyakorlat új lehetőségeit és kihívásait hozza magával.

Coda: "A művészet mindig is megijesztette az embereket"

A *Glyph* úgy tűnik, azt javasolja, amit Sylvère Lotringer az elméletről állít, nevezetesen, hogy "nem kell mindig természetbeni választ adni; lehet "nem elméleti" módon is foglalkozni vele,

- *Glyph* -

ha mindent elméleti problémaként fogunk fel". Ekkor, állítja a tudós, az elmélet "egy olyan

szemet szúr, és mindenhol fel lehet tenni a kérdést. Minden az elmélkedés tárgyává válhat. Minden politikussá válhat" (127).

A *Glyph* fekete irodalmi konvenciókkal való kísérletezése politikai felhangot ad az irodalomelméletnek, és ott teszi azt tönkre, ahol a leginkább számítana: Amerika elsődleges önelbeszlési módját, a populáris kultúrát. A regény kritikai lényege az elméletnek a műfaji fikcióba való szatirikus átültetésében gyökerezik. Egyszerűen szólva, a *Glyph* azt sugallja, hogy az irodalmi kifinomultságra és a faji reprezentációra irányuló tudományos törekvés nagyon is összeegyeztethető, ha nem is segíti elő a kulturális másság könnyen emészthető történetei iránti piaci igényeket. Egy programszerűen antidogmatikus szöveg jellegzetesen kétértelmű zárómondatát, a *Glyph* záró csattanóját - "a vonal a minden" (208) - tehát úgy kell olvasni, mint ami az alacsony és magas színvonalúak közötti különbségre is vonatkozik. A "vonal" többféleképpen is olvasható: mint a jelölő és a jelölt közötti vonal, mint az antimetafizikai érvek vonala, amelyre Ralph támaszkodik. Sőt, akár Ralph szimbolikus bebörtönzésének egyik börtönrácsát is emblematizálhatja (vö. Berben- Masi). A vonal mindenekelőtt arra a tipográfiai vonalra utal, amely az "én" betűt, a narratív keletkezés és szerveződés bizonytalan nevezőjét alkotja. Felveti a szöveg meghatározó kérdését: ha az irodalom programszerűen nyitott (bármilyen) értelmezésre, hogyan jutunk mi, olvasók konszenzusos megértéshez? Hol húzzuk meg a "határt" a *Glif* elméleti programja és a faji realitások társadalmi-irodalmi kritikája között, az a tudományelméleti hivatkozás, amelyre a szöveg kitartóan problematizál? Ralph erre a kérdésre nem (annyira) fikcióelméleti választ javasol. Inkább azt kínálja fel, hogy szövegét a (hogyan hagyjuk figyelmen kívül) elmélet (vö. Wittgenstein létrája) eldobható programjaként olvassuk.

Az irodalmi intézményességet mint olyat szatirizálva a *Glyph* kérdéseket vet fel az irodalom természetéről, az "irodalmiságról" mint olyanról, amely, ahogy Jacques Derrida emlékeztet minket, "nem egy természetes lényeg, a szöveg belső tulajdonsága". Ez a szöveghez való szándékos viszony korrelátuma, egy olyan szándékos viszonyé, amely önmagába integrálja, mint alkotóelem vagy szándékos réteg, a szabályok többé-kevésbé implicit tudatát, amelyek konvencionálisak vagy intézményesek - mindenképpen társadalmiak" ("Intézmény", 44). *Glyph* azt sugallja, hogy az afroamerikai irodalom megalapozásában a fegyelmi legitimitásért folytatott verseny éppen azon elmélet révén, amely segített dekonstruálni a nyugati kulturális apparátus hallgatóságos totalizációit és kirekesztéseit, - bizonyos mértékig - egy nyitottabb esztétikai látásmód rovására zajlott. Az irodalmi legitimitásért folytatott harcban, úgy tűnik, a kifejezői sajátosságot gyakran úgymond a kulturális asszimilációval szembeni reprezentációs önvédelem egyfajta ultima ratio-jaként mozgósítják. Az, hogy *Glyph* a műfaji fikció révén áttöri a tudományos és a társadalmi szféra közötti szakadékot, arra a végső viszonyítási pontra

- *Glyph* -

ösztökél, amelyhez képest minden bevett irodalmi és kritikai beszámoló, akármennyire is

mivel azt állítják, hogy szociálisan elkötelezettek, mérni kell, mégpedig a népszerűség kereskedelmi doktrínája, és ezen keresztül a jövedelmezőség. A *Glyph* végül is felveti azt a Kenneth Warren által felvetett nyugtalanító kérdést, nevezetesen, hogy "vajon a fekete másság jelenlegi artikulációi tarthatóak-e továbbra is ellenzéki kritikai gyakorlatként" ("Black and White Strangers", 136).

Mi tehát Ralph radikális kutatásának ellenzéki értéke; más szóval, mi az elmélet emancipációs potenciálja általában? Konkrétabban, hogyan próbálhatjuk meg összevarni az akadémiai és a közszféra közötti növekvő szakadékot a politikai párbeszéd és a demokratikus élet episztemológiai és normatív alapjainak folyamatos válsága közepette? Az, hogy Ralph autodidakta kritikus, aki szülei könyvtárának könyvkészletére támaszkodik, egy lehetséges válasz irányába mutat. Amit a *Glyph* hangsúlyoz, az az oktatáshoz való hozzáférés faji alapú problémája, amely a fekete irodalmi kiválósággal szembeni intézményesített szkepszis, ha nem is semmibe vétel gyökere, amelyet Everett a fiktív Arisztophanész szavaival szatirizál: "A művészet mindig is megijesztette az embereket. A művészet mindig is meg fog ijeszteni" (79). Végül a regény egy másik kérdést is felvet: Mi az alternatívája ezeknek a kanonikus modelleknek? Amíg a faji hovatartozás továbbra is bebetonozza az amerikai kisebbségek állandó marginalizálódását, addig naivnak, ha nem félrevezetőnek tűnik elvetni a feketék művészetének politikai funkcióján való töprengés szükségességét, még akkor is, ha az irodalmi művészet társadalmi szerepvállalásának bevett modelljei úgy tűnik, hogy elősegítik a kereskedelmi beolvasztást és az ideológiai kooptációt (vö. *törlés*). A *Glyph* kísérlete a fekete írás irodalmi és kritikai feltételeinek visszaszerzésére végül is egyszerre olvasható a fejlődés és a visszafejlődés demonstrációjaként. Ralph projektje, amely valahol egy irodalmi-politikai manifesztum és egy gyerekes csínytevés között helyezkedik el, azt mutatja, hogy a kulturális emancipációért folytatott küzdelem nem teljes feladat. Azt is sugallja, hogy ez a gondolat kísérlet nem működhet az elmélet emancipációs potenciáljának és a kereskedelmi irodalmi formák ideológiai súlyának figyelembevétele nélkül. Ez utóbbi az, amire a *törlés* kifejezetten összpontosít.

A FEKETE X-ÉLMÉNY

Láthatatlan intellektualizmus, sztereotip radikalizmus és kereskedelmi (ön)kizsákmányolás a *törlésben*.

Egy fehér embernek csak úgy lehet megfelelni, ha hazudik neki. Milyen nevelést kapnak itt?
Dr. Bledsoe (*Láthatatlan ember*)

Mit neveznél te egy tanult, PhD-vel rendelkező négernek?
Malcolm X

A Harvardon summa cum laude diplomáztam, és minden percét utáltam.
Monk

Bevezetés: A tiltakozó fikció vége(i)

A 2001-ben megjelent *Kihalás* Percival Everett parodisztikus rekviemje a tiltakozó fikció számára.¹¹⁰ A szerző (mindeddig) legszélesebb körben fogadott és legvitatottabb regénye a faji kérdésekkel foglalkozó szatírját az afroamerikai irodalom *intézményi* szférájából a *kereskedelmi* szektorba helyezi át. Míg a *Glyph* visszatér a fekete írás akadémiai adventjéhez, és annak esztétikai redukcióját a fajra allegorizálja egy fekete zseniális babaíróval, addig *az erasure* visszatér a társadalmi problémás regény fekete irodalmi alapjához. Richard Wright korszakalkotó, a feketék lealacsonyodására buzdító *Native Son* (1940) című regényének intertextuális fóliaként való felhasználásával *az erasure* dühöngő sztereotípiákkal teli paródiát kínál egyik mai megfelelőjének, az úgynevezett városi bestsellernek, a *Push-nak*, Sapphire bemutatkozó regényének (1996). Elbeszélése abban a tragikus iróniában csúcsosodik ki, hogy ez az adaptáció kereskedelmi sikere az "igazi". Az amerikai kulturális apparátus elleni támadás a középkorú fekete kísérleti író és bölcsész Thelonious "Monk" Ellison kereskedelmi szempontból marginalizált pozíciójából indul. Monk sikertelen szatirikus puccsa nemcsak a piac és ezen keresztül a hegemon rend önerősítő erejét hangsúlyozza. Problémaként problematizálja a faji tudatú fekete értelmiségi elitizmus önelégült tendenciáit is, amelybe - jelentős módon - a regény szerzője ironikus módon saját magát is belekeveri. Amint e tanulmány állítja, a *törlés* másodrendű szatíra, a tiltakozás paródiája, amely programszerűen relativizálja saját kritikai célját. A szöveg az irodalmi transzfer alkotói és befogadói oldalának problémáit egyaránt előtérbe helyezi: a privilégiumot és a szándékosságot, de az olvasóközönséget és a felelősséget is. A félreolvasás metafiktív színpadra állításával *az Eltörlés* kritikai ereje nem (csak) e kizsákmányoló rendszer elleni *támadásban* kristályosodik ki, hanem abban a kísérletben, hogy az olvasói szférát megfertőzze azzal az iróniával, amely Monk (költői) igazságért folytatott önigazoló küzdelmét meghatározza.

Egy "X" regény: mint szatíra, Malcolm és törlés

Eredetileg "Mennyi az a néger az ablakban?" címmel az *erasure* egy szardónikus vádirat az amerikai kiadói ipar ellen, és általánosabban, a sztereotip feketeség kereskedelmi kihasználásában részt vevő szereplők és szervezetek ellen. A narratíva akkor indul, amikor Monk visszatér Los Angelesből gyermekkori szülővárosába, Washington D.C.-be, hogy előadást tartson a Nouveau Roman Society egyik konferenciáján-panelén, amikor több családi válság miatt hosszabb ideig kell a városban maradnia. Monk közelgő identitásválsága akkor vesz fordulatot, amikor tudomást szerez Juanita Mae Jenkins kirobbanó bestseller regényéről, a *We's Lives in Da Ghetto* címűről, amely Zafir *Push* (1996) című bestseller regényének fikcionált változata. Ezt az intertextuális összehangolódást tovább erősíti az *Erasure* (St. Paul, 2011) borítójának (St. Paul, 2011) hasonlósága, különösen a színek vizuális kompozíciója (piros/fekete), a *Push* könyvtervével. Mae Jenkins, aki eredetileg Akron Ohióból származik, tizenkét éves korában meglátogatott néhány rokont Harlemben "néhány napra, és innen származik a regény" (53). Monkot felbőszíti az ő faji "kiárusítása", éppen azért, mert - úgy tűnik - hiányzik belőle az a sztereotipikusan előítéletes életrajzi háttér, amely az ő saját írói marginalizálódását meghatározza. Monk kulturális ellenzékiből társadalmi szatirikussá válik, feladja kísérleti törekvéseit, és megírja saját hiperautentikus gettó-travestiáját, amelynek címe "Az én pafológiám", később pedig a "Fuck" átnevezést kapja. Ebben a novellában Van Go Jenkins, egy archetipikus gengszter, Richard Wright korszakos fekete kiteszítőtja, Bigger Thomas mintájára, aki megerőszkolja a barátnőjét, és a Jerry Springer-show kitalált változatának kanapéján köt ki, először, majd később előzetes letartóztatásban. Legnagyobb meglepetésére és rémületére Monkot Mae Jenkins regényének ez a parodisztikus utánzata teszi híressé. Kiderül, hogy senki sem érti az iróniát.

Ennek megfelelően szól a New York Times elragadó kritikája, amelynek bestsellerlistáját hamarosan a *Fuck* vezeti:

A karakterek annyira jól megrajzoltak, hogy gyakran elfelejtjük, hogy a *Fuck* egy regény. Inkább olyan, mint az esti híradó. A gettó megelevenedik ezeken a lapokon, és a gettó létének eme bepillantásáért óriási adóssággal tartozunk a szerzőnek. Az írás káprázatos, a párbeszédnek olyan hiteles, amilyenek csak lehetnek, és egyszerűen őszinték. A *Fuck* kötelező olvasmány minden érzékeny embernek, aki valaha is látta ezeket az embereket az utcán, és azt kérdezte: "Mi van vele?". (260)

Az "érzékeny" fehér olvasóközönség imádja Van Go állítólag hiteles történetét a feketék romlottságáról és annak alkotójáról, a rejtélyes író-celeb "Stagg R. Leigh"-ről, akit Monk a nyilvánosság előtt megszemélyesít, hogy elfedje valódi kilétét. Ahogy Monk írói integritásának és önérzetének romlása egyre inkább megmutatkozik az elbeszélés töredezett kompozíciójában, a *törlés* azzal a csúcsiróniával zárul, hogy Monk mint *Monk* tagja annak a

- törlés -

"Könyvdíj" zsűrijének, amely *Stagg R. Leigh* regényét az év legjobb könyvének szavazza meg. Az elbeszélés véget ér

pont abban a pillanatban, amikor Monk elhatározza, hogy a díjátadón leleplezi a sikeres csalást, és az olvasót bizonytalanságban hagyja döntésének következményeit illetően.

Az *Erasure* Everett eddigi legszélesebb körben fogadott faji satírja. A regényt, amely mind a kiadóipar, mind az afroamerikai hagyományok elleni fanyar támadása miatt vitát váltott ki, elismeréssel és kritikával egyaránt illették. A regényre továbbra is irányuló figyelem nagyrészt három kérdéskörre összpontosul: a faj, az identitás és az árucikké válás. Ez egyaránt igaz a tudományos cikkekre, a disszertációs vitákra és a számos kritikára, amelyek mind a szöveg nyilvános és tudományos hatását tanúsítják. A regény legjelentősebb kritikusai közé tartozik az afroamerikai tudós, Houston A. Baker, aki Everettet Richard Wright és ikonikus regényének, a *Native Son*-nak a nem túl együttérző kezelése miatt szidja. Továbbra is "meggyőzhetetlen", Baker "nem találja, hogy az *Erasure* (amely tele van maszkulinista bravúrokkal és a fekete-többség ellenes érzelmekkel) tartalmazná a kritikusok által hirdetett megváltó kegyelmi jegyeket" ("Reflections on Monk", 146). Különböző tudósok megjegyezték, hogy a *törlés* hogyan működik a fehér és fekete kulturális paradigmák közötti bizonytalan közegben. Lawrence W. Hogue például kiemeli, hogy Everett a fekete trükkös hagyományt használja arra, hogy a fekete szubjektivitás egy felhatalmazott és felforgató elképzelését képviselje az eurocentrizmus bináris normativitásán kívül (2014). John C. Charles számára az *erasure* kritikai ereje a fehér irodalmi diskurzusok kisajátításából fakad, ami szorosan illeszti ahhoz, amit ő a háború utáni afroamerikai "fehér életregénynek" nevez, egy olyan generikus modellnek, amely "nagyobb esztétikai szabadságot, valamint az erkölcsi és kritikai tekintély új horizontjait" biztosítja a tiltakozás protokolljától eltérő fekete írók számára (202). Darryl Dickson-Carr felvázolta azt az irodalmi tájat, amelynek kereskedelmi szektorában Everett a *törléssel* satirikusan beavatkozik, azt sugallva, hogy a regény a fekete írást alakító, változó piaci dinamikáról tanúskodik ("The Historical Burden that only Oprah Can Bear"). Bran Yost amellet érvel, hogy a feketeség hegemon modelljeivel való kulturális telítettség a hatvanas és hetvenes évek kulturálisan nacionalista projektjei által támogatott társadalmi probléma-narratívák kereskedelmi kisajátításából és depolitizálásából ered. Malin Lidström Brock amellet érvel, hogy a *kitörlés* elősegíti az identitás "transzkulturális tudatosságát", amely többoldalú és képlékeny, és így a feketeség alternatív olvasatát kínálja a multikulturális modellekkel szemben. Több más kutatóhoz hasonlóan Brock is "a regény metaszerkezeti szintjein" (174) helyezi el ezt a tudatosságot. Lesley Larkin szerint, aki a *törlést* az intertextuális fólia, a *Push* mellett olvassa, ez a meta-impetus korrelál a szöveg olvasás programszerű hangsúlyozásával, amely stratégia rezonál a "közönség és a sztereotípa alapvető problémájával" (162; kiemelés tőlem).

Tanulmányomat a fekete irodalmi politika termelési és recepciós oldala közötti esztétikai törésvonalban helyezem el. Ahelyett azonban, hogy túlhangsúlyoznám Monk és az irodalmi establishment kétoldalú viszonyát, inkább amellett érvelek, hogy Everett regényének lényegi sértése az olvasói szférának a félreértés intradiegetikus iróniájával való megfertőzésében rejlik. Ezzel a regény előtérbe helyezi a satíra célja és kerete közötti ambivalenciát, amely az *erasure* központi jelében, a keresztben vagy keresztzsemben, azaz az "X"-ben implicit módon jelenik meg.¹¹¹

Önmagában is kétértelmű jel és betű, egyrészt Malcolm X-re (1925-1965), a fekete amerikai fajvédő radikálisra, polgárjogi aktivistára és muszlim lelkészre utal, aki az amerikai társadalmi rend harcos kritikájáról volt híres. Az aktivista vezetéknevét, az "X" névleges (nem) azonosítót egy radikálisan hiányzó identitás jelzőjeként népszerűsítette. A jelző a feketéknek a rabszolgaságban történt genealógiai kiirtására és a fekete identitás történelmi kitörlésére való utalást szolgálja, amelyet a rabszolgatartó által a rabszolganak adott névvel egy *amerikanizált* identitás ráerőltetésével valósítottak meg. A fekete identitás e történelmi kitörlése James Baldwin értékelésének szavaiban felkavaróan cseng: "Amerikában minden négernek megvan az a neve, az a név, amely az adásvételi számlán szerepelt, amikor eladták, és ő lett Mr. Baldwin [N-szava], vagy Mr. Jones [N-szava]. És amikor szabad lettél, ez volt az egyetlen neved" (interjú a BBC "Bookshelf" című műsorában, 14:31 - 14:50 perc). Az "X" tehát egyszerre sugallja az ősi átrendeződés lehetetlenségét, azaz az afroamerikai identitás afrocentrikus felfogásának elégtelenségét, és a fekete kulturális önmeghatározás lehetőségét az afroamerikai identitás radikálisan nyitott és öntudatos felfogásában. Másodszor, az "X" a törlés alatti írás derridai elvére, vagy "sous rature" utal. Ez a stratégia, amely mind a szót, mind az áthúzás jelét olvashatóvá teszi, a nyelv természetét mint az eredeti jelentés mindig is hiányzó jelenlétének palimpszesztikus hiposztatizációját emblematizálja. A *törlés* tehát döntően az identitás törlésével, az önazonosság társadalmi és kulturális konstrukcióinak kiirtásával, ráerőltetésével és újrafelvételével foglalkozik, különös tekintettel a feketeség hegemon modelljeire. Ez a stratégia sehol sem nyilvánul meg markánsabban, mint magában az *erasure* főszereplőjében, aki rendkívül jól képzett középosztálybeli tudósként olyan tulajdonságokat ötvöz, amelyeket sztereotipikusan egyszerre nem feketének és feketének (legalábbis Bill Cosby óta, ha úgy tetszik) is értelmeznek. Ezzel el is érkeztünk Thelonious "Monk" Ellisonhoz, a multikulturális szórakoztatóipar korszakának láthatatlan emberéhez.

Nem elég fekete: Monk, a multikulturális szórakoztatás korszakának láthatatlan embere

Az 1990-es évek közepén játszódó *Erasure* középpontjában Monk áll, a polgárjogi előrelépések megtestesült emancipációs ígérete: az oktatáshoz való hozzáférés és a szakmai

lehetőségek. Végzi egy

- törlés -

gondolatkísérlet, amely azon a feltevésen alapul: mi lenne, ha egy fekete író, aki olyan intellektuális kiválósággal rendelkezik, mint W.E.B. Du Bois, és olyan radikális szigorral, mint Malcolm X, megpróbálná megkérdőjelezni a faj kulturális rendjét, ahogyan ma ismerjük? Monk kulturális lázadása lényegében egy intellektuális csata, amelyet a tudományos tudományosság eszközeivel vív. A felső középosztály tagjaként Monk egy annapolisi orvoscsaládban nőtt fel. A Harvardon summa cum laude minősítéssel végzett, mint akadémikus. A negyvenes évei közepén járó agglegény a kreatív írás professzoraként dolgozik a Los Angeles-i USC egyetemen, és rendkívül sűrű és végül olvashatatlan kísérleti fikciót publikál, a görög mitológia kedvező átdolgozásait. Monk is természetjáró és kézműves, aki horgászik és ért a famegmunkáláshoz. Kedveli Gustav Mahlert és Aretha Franklint. Emellett matematikai szakértő is. Ez a görög mitológiára való összpontosítás, más hasonlóságok mellett, szembetűnő kapcsolatot teremt Monk és maga a *törlés* szerzője között. Fiktív megfelelőjéhez hasonlóan Everett is megírta Dionüszosz (*Frenzy*, 1997) és Médeia (*For Her Dark Skin*, 1990) görög mítoszainak átdolgozását. A saját alkotóját tükröző fiktív figuraként a Monk úgy is olvasható, mint Everett saját szerzői nárcizmusának paródiája. A szerző tehát ironikusan belekeveri magát abba a faji tudatú intellektuális elitizmusba, amelyet Monk képvisel.

Ralphhoz, *Glyph* író csodagyerekéhez hasonlóan Thelonious "Monk" Ellison is a kiváltságok és az elitizmus sajátos képviselője. Ezt látványosan kiemeli kongó és kulturálisan terhelt neve. Everett faji szatíráinak egyik fő témája és az afroamerikai kulturális diskurzus kulcskérdése, Monk *neve a kulturális teljesítmény (terhes) örökségét* sugallja. Az *Erasure* főhőse, más szóval, úgy tűnik, "nagy cipőben jár". Így egy korábbi művészeti elit teljesítményei íródnak bele névleges azonosítójába. Thelonious Monk (1917-82) jazz-zongorista és zeneszerző a bebop egyik alapító alakja volt, és a lemezipar és az élő szcena legtekintélyesebb és legkifinomultabb zenészei közé tartozik. Monk improvizatív tudásáról, disszonanciákban és fordulatokban bővelkedő, gazdag dallamstílusáról, valamint sötét öltönyből, napszemüvegből és kalapból álló jellegzetes öltözkéről volt ismert. Előadásainak anarchikus jellege volt, mivel kompozícióinak összetettsége és leleményessége szöges ellentétben állt a zongorához való nehézkes, "ütős" hozzáállásával, amely a dallamrendszert hirtelen billentyűleütésekkel és szinkópás feloldásokkal hajlította és deformálta. A színpadon kívül, különösen az interjúkban, Monkot ugyanolyan excentrikusnak és megfoghatatlannak fogadták, mivel híresen hajlamos volt a rejtélyes válaszokra. Az "Ellison" viszont Ralph Ellisonra (1914-1994) utal, aki az afroamerikai modernizmus kiemelkedő írója, tudósa és kritikusa volt. A *Láthatatlan ember* (1952), az ő legjelentősebb műve és a 20.th század amerikai irodalmának egyik legjelentősebb alkotása - sokatmondó módon - a *törlés* egyik legfontosabb

kompozíciós sablonok (lásd a megbeszélést). Everett a *Láthatatlan embernek* éppen ezt az "amerikai" minőségét mozgósítja az esztétikai univerzalizmus és a faji partikularizmus irodalmi-politikai kérdéseinek kezelése során. Ellison regényének legfőbb érdeme - állítják különböző kritikusok -, hogy a fajról mint az amerikai kulturális állapot egyik központi aspektusáról értekeznek. Ahelyett, hogy (csak) az úgynevezett afroamerikai tapasztalatot ábrázolta volna, Ellison, ha úgy tetszik, kiszélesítette az amerikai tapasztalattal kapcsolatos szatirikus vizsgálódásainak körét.

Monk névleges túlhatározottsága a faji hozzárendelés heteronóm erőit testesíti meg, amelyeknek Monk már korán ki van téve:

"Szerzetes" - mondtam. "Szerzetes?" [egy másik fekete gyerek] nevetett. "Mi a faszom az a *Monk* név?" Abban a pillanatban nem akartam megmondani neki, hogy az igazi nevem Thelonious. Odajött egy másik srác, és a magas azt mondta: "Hé, Reggie, ez itt, most ezt kapd ki, *Monk*". "Úgy néz ki, mint egy majom, nem?" Reggie azt mondta. "Mi az igazi neved?" Clevon kérdezte. "Ellison", mondtam. "Ez a keresztnéved vagy a vezetékneved?" "Utónév." "Mi a keresztnéved?" "Theo", hazudtam. (22-23)

A "Thelonious Ellison" mindig már túl sokat és nem eleget mond arról, hogy ki is a "Monk" valójában, hogy úgy mondjam. Visszhangozza azt a kulturális idealizmust, vagyis a közös kulturális értékek nemzeti halmazába vetett hitet, amelyet Ralph Ellison a "Waldo" középső nevével azonosított. Ahogyan 1964-es esszéjében szemléletesen érvelt, Ellison azért volt kényes viszonyban ezzel az azonosítóval, mert az Amerika egyik magas kultúrájú ikonjára, nevezetesen Ralph Waldo Emersonra utal ("Rejtett név és összetett sors"). Houston A. Baker szerint "bármennyire is "színesnek" hangzik a Thelonious Ellison név", ez a faji megjelölés nem más, mint egy "X" regény trükkje, amely visszaveti a feketeség képeit, amelyeket kitartóan felidéz ("Reflections on Monk", 134). A "Thelonious" és az "Ellison" mély kulturális rezonanciában és feltűnő kétértelműségben osztozik. Vegyük észre, hogy mindkét név kétértelmű a keresztnévként való lehetséges használatukat illetően. Utalnak a faji megkülönböztetésben rejlő bonyolult identifikációs dinamikára, amelyet Everett, mint Baker helyesen hangsúlyozza, szatirikusan ábrázol. Everett főhősének "Thelonious Ellison" neve nemcsak ironizálja a felhatalmazás stratégiáját, amely az afroamerikai kultúrában általában a névadáshoz kapcsolódik (vö. a 3.3. fejezetben a *Nem vagyok Sidney Poitier*). Ez része a regény programszerű elköteleződésének a fekete szubjektumok faji megkülönböztetésével kapcsolatos (identitás)törléssel kapcsolatban. Everett általában véve a feketeség hegemon modelljeinek szisztematikus ráerőltetését hangsúlyozza a fekete szubjektumokra, az énség (differenciáltabb és képlékenyebb) artikulációinak rovására. Monk neve látványosan kiemelni látszik a fekete egyéniségnek ezt a hallgatolagos redukcióját az identitás formulaszerű változataira, amelyek gyakran a társadalmi bizonytalanság és/vagy a fizikai egzotikum

- törlés -

sztereotípiáiban gyökereznek (gondoljunk például a fiatal fekete gengszterre, a jóléti királynőre vagy a kiváló sportolóra). Monk esetében azonban a neve az ellenkező végletet jelzi: az intellektualizmus elitista változatát, amely kategorikusan megnehezíteni látszik a

az azonosíthatóság és az átélhetőség (vegyük észre, hogy Monkot a többi *fekete* tinédzser neveltségessé teszi). Everett főhőse a "Monk" becenevet választja, ami viszont a rasszista töltetű "majom" káromkodásra utal (vegyük észre, hogy a tinédzser fiúk szóbeli gúnyolódnak Monkon, és az anyja által használt "Monksie" becéző kifejezést), valamint egy vallásos remete spirituális vagy intellektuális szolipszizmusára. A cölibátusra utalva ez a becenév önuralomra, ha nem is -megfenyítésre utal (gondoljunk csak az "ora et labora" klerikusi diktumra), és Everett főhősét olyan magányos figurának állítja be, akinek nincsenek közösségi kötődései. Mi több, Thelonious Monk és Ralph Ellison szimbolikus genealógiájában elhelyezkedve, "Monk"-nak magának, ahogy beceneve is sugallja, nem lesznek (kreatív) utódai. Éles ellentétben áll saját hiper-szexuális karakterével, Van Góval. "Monk" lényegében a minstrelsy szórakoztatás történelmi vonalán belül a mai fekete művészetre jellemző, a minstrelsy szórakoztatás történelmi vonalán belül az álnév és az anonimitás közötti dialektikus függőséget testesíti meg. Ez az elszigeteltség és a lealacsonyodás közötti bináris dilemmára utal, amely utóbbival Monk végül szembesül, amikor a karikatúraszerű szélhámós Stagg R. Leigh szerepében tetszeleg. Ez a nyilvános szerzői alakítás, jelentős módon, Monk szerzői önmegsemmisítését fejezi be (lásd a tárgyalást).

Az *Erasure* "én"-elbeszélője tehát valóban az emancipált feketeség példamutató képviselője lenne, ha nem lenne kulturális "hitelességének" hiánya. Monk mintegy "fekete akadémikusként" a faji tudatú fekete értelmiségi elitizmus képviselője, aki magas társadalmi-gazdasági státusszal, jelentős mennyiségű kulturális tőkével és látszólag sztárintelligenciával rendelkezik. A kiváltság e jelzőivel szemben, hogy világos legyen, Monk ambivalens marad, kijelentve például, hogy utálta "minden percét" az Ivy-League oktatásának. A fekete identitás sztereotipikus jegyeinek látszólagos hiányával szemben Monk ugyanilyen ambivalens marad, mivel ironikusan bevallja, hogy rosszul kosarazik és táncol (1). Remete-szerű zseniként, aki sosem illeszkedett be a menő kölykök közé, Monk elitizmusa elszakítja őt saját fekete közösségtől és a domináns társadalomtól.

Feketeségének kulturális alapját és művészi státuszának intézményes alapját megkérdőjelezve Monk mélységes hajlamot mutat az önreflexióra, más szóval állandó késztetést arra, hogy kritikusan (újra)definiálja, hogy ki is ő valójában:

A nevem Thelonious Ellison. És szépirodalmi író vagyok. Ez a beismerés csak a gondolatra fáj, hogy a történetemet megtalálják és elolvassák, mivel mindig is komolyan elriasztott minden olyan történet, amelynek főszereplője egy író. Ezért aztán, ha nem is helyette, de mellette valami másnak vallom magam, és ez lesz a fiam, a testvérem, a halászom, a művészetkedvelőm, a fafaragóm. [...] Thelonious Monk Ellison vagyok. Hívjatok Monkknak. (1)

A *Moby Dick*ből vett ikonikus idézettel Monk Ishmael, Ahab kapitány, a bálnavadász elbeszélő társa szerepében mutatja be magát.¹¹² Nemcsak saját küzdelmét helyezi a helyére az

önmegtartóztatásért.

- törlés -

meghatározás az identitás "belső" és "külső" dinamikája közötti archetipikusan "amerikai" konfliktus *középpontjában*. A regény központi ügynöki problémájára is utal, utalva saját története narrátori és főszereplői szerepének megosztottságára. Monk, aki életének másodlagos aspektusait személyiségének elsődleges vonásaiként helyezi előtérbe, szeretné (azt hiszi, hogy el tudja) vetni a faji hovatartozást mint identitási kritériumot:

Szinte soha nem gondolok a faji hovatartozásra. Azokat az alkalmakat, amikor sokat gondolkodtam rajta, a büntudatom miatt tettem, amiért nem gondoltam rá. Nem hiszek a faji hovatartozásban. Hiszem, hogy vannak emberek, akik lelőnek, felakasztanak vagy becsapnak, és megpróbálnak megállítani, mert hisznek a fajban, a barna bőröm, a göndör hajam, a széles orrom és a rabszolga felmenőim miatt. De ez már csak így van. (2)

A fajnak ez a deklaratív elutasítása rávilágít arra az ambivalenciára, amely a *törlésben* kulcsfontosságú, nevezetesen a faj mint társadalmi konstrukció elvetésére irányuló, bármennyire is jó szándékú ösztönzés és a rendszerszintű rasszizmus aggasztó fennmaradása között. Ugyanakkor - amint azt az utolsó megjegyzésében kikristályosodó finoman ironikus felhangja mutatja - Monk tisztában van dilemmájának abszurditásával.¹¹³ Monk, a fekete egyenlőség példaképe, úgy kerül a perifériára, mint aki "nem elég fekete", miközben az ellenkezőjének bizonyítására irányuló ambivalens készlettel küzd (ibid.). A fekete íróként való önmeghatározó életre vonatkozó igénye így úgy tűnik, hogy nem hagy számára életképes lehetőséget e követelés megvalósítására:

Úgy éreztem, be kell bizonyítanom, hogy elég *fekete* vagyok. A társadalomban, amelyben élek, néhányan, akiket feketének neveznek, azt mondják nekem, hogy nem vagyok elég *fekete*. Néhány ember, akit a társadalom fehérnek nevez, ugyanezt mondja nekem. Ezt főleg a regényeimmel kapcsolatban hallottam, szerkesztőktől, akik visszautasítottak, és kritikusoktól, akiket nyilvánvalóan összezavartam, és néhány alkalommal a kosárlabdapályán, amikor egy elhibázott dobás után azt mormoltam: "*Egads*". (ibid.)

Miután Monk, úgymond, most már a tizenhetedik esélyét is elszalasztotta, hiszen legutóbbi regényét tizenhét szerkesztő utasította vissza, - mindennek tetejébe - megtudja, hogy "professzorral való előléptetése megtörtént" (43). A "való" világtól való, akadémián predesztinált távolságtartása, amely túlzottan intellektualista kívülállóként való megítélését alakítja, előtérbe kerül. Különösen nyilvánvaló ez Monknak a nővérével, egy orvossal való kapcsolatáról való elmélkedésében, aki orvosi segítséget - beleértve az abortuszt is - nyújt a szegényeknek. "Sok tekintetben - ismeri el Monk - azt kívánom, bárcsak jobban hasonlítanék [a nővéremre]. Az életét annak szentelte, hogy segítsen az embereken, de sosem volt egyértelmű számomra, hogy annyira szereti őket. A szolgálat eszméjét apámtól örökölte, aki, bármennyire is gazdaggá tette a praxisa, a páciensei felétől soha nem szedett honoráriumot" (4). Miközben a nővére várakozik a klinika várótermében, Monk beszélgetni kezd egy (feltehetően fekete) pácienssel, aki megkérdezi tőle: "'Milyen könyveket ír?' 'Regényeket

- törlés -

írok', mondtam. 'Történeteket. Már így is úgy éreztem, hogy nem vagyok a helyemen, most már azt sem tudtam, hogyan hangozzék nyugodtan. 'Az unokatestvéremtől kaptam a *Their Eyes Were Watching Godot*. Egy osztályban volt nála. Azt mondja.

az UDC-nek. Tetszett az a könyv. Az egy nagyon jó regény - mondtam. Nekem is a *Cane-t* adta - mondta a fiatal nő. 'Úgy értem, nem csak egy történet, és vannak benne versek. De úgy tűnt, mintha egy dolog lenne, érted, mire gondolok?' "Pontosan tudom, mire gondolsz. [...] Te jártál főiskolára?' Kérdeztem. A lány nevetett. Ne ne vess - mondtam. Szerintem nagyon okos vagy. Legalább megpróbálhatnád. 'Még a középiskolát sem fejeztem be.' Erre nem tudtam, mit mondjak. Megvakartam a fejem, és a többi arcot néztem a teremben. Egy centivel nagyobbak éreztem magam, mert arra számítottam, hogy ez a kék körmös fiatal nő egy bizonyos módon lassú és ostoba lesz, de egyik sem volt az. Én voltam a hülye" (21).

Monk sajátos tudományos gondolkodásmódja, amely az elbeszélői sajátosságokban tükröződik, ironikus és időnként sztoikus, ha nem is pedáns minőséget mutat. Ebből adódik az *Erasure* jellegzetes szatirikus "hangvétele", amely a melankólia és az irónia között ingadozik. Monkot továbbra is foglalkoztatja "a mindenben rejlő mélyebb értelem", ha csak ironikus távolságtartással is:

Régebben mindenben a mélyebb értelmet kerestem, azt hittem, hogy valamiféle hermeneutikai detektív vagyok, aki a világot járja, de tizenkét éves koromban abbahagytam ezt. Bár akkor még képtelen lettem volna megfogalmazni, azóta felismertem, hogy felhagytam a szubjektív vagy tematikus jelentéssémáknak nevezhető megvilágítás keresésével, és helyébe a konkrét eseteleírások pusztá körvonalazása lépett, amelyekből legalább olyan következtetéseket tudtam levonni, bármennyire is tudattalanul, amelyek lehetővé tették számomra, hogy megértem a világot, ahogyan az rám hatott. Más szóval, megtanultam úgy venni a világot, ahogyan jött. Más szavakkal még mindig, egyszerűen nem érdekelt. (26)

Ez az ellentmondás az átfogó és kötelező érvényű igazság (valamiféle megértésének lehetősége) tétova elutasítása és az elbeszélés aprólékos elrendezése, érvelési struktúrája között.¹¹⁴ Az, hogy Monk végül enged annak a követelésnek, hogy bebizonyítsa, hogy eléggé fekete, a *törlésnek a narratív megbízhatósággal* és a *szerzői ágenciával* kapcsolatos központi aggodalmát hívja elő (lásd a tárgyalást).

Everett szövegei között egyedülálló módon a *törlés* így a faji hovatartozást teszi elsődleges kérdéssé Monk azon kísérletében, hogy túllépjen rajta. Azzal a kísérletével, hogy problematizálja, "hogyan a kisebbségek valóban gondolkodnak és írnak valami másról, mint a faji problémáról", Monk egy egész kulturális rendszer jól bevált követelményei ellen dolgozik (vö. Hurston "What White Publishers Won't Print"). A *Glyph* központi kérdését, a faj mint *kulturális* kategória kérdését felvállalva a regény Monk átmenetét követi a láthatatlan értelmiség marginális pozíciójából a sztereotip radikalizmusba. A regény tehát az amerikai faji imaginárium két szegmensét csapolja meg, nevezetesen az autenticitás narratíváját és a sztereotipizált fekete férfiaság átfedő forogatókönyvét. Monk a feketesség e hegemon modelljei és a sokszínűség multikulturális dogmája közötti bizonytalan metszéspontban helyezkedik el,

- törlés -

amely meghatározza a faji kategorizálás társadalmi főáramát.

Ha nem is támogatja proaktívan ezt az eszményt, de Monk egyértelműen a művészi szabadság és a kulturális hozzájárulás egyetemes fogalmát vallja. A nyugati művészet klasszikusaihoz kapcsolódó "magas színvonalú" normák iránti törekvése úgy tűnik, hogy a sokszínűség kulturális logikája szerint, amely szerint minden kisebbség értékes aspektusát képviseli a nemzet tágabb szociokulturális egészének. Mivel azonban Monk egy *fehér kódolt* diskurzusban (mitológiában; gondoljunk csak a *Glyph* elméletre való összpontosítására) működik, ironikus módon úgy segít leleplezni ezt a hibás logikát, hogy nagyon is betartja azt, mivel átlépi a reprezentáció (mimetikus fogalma) és a kísérletezés (állítólagosan nem referenciális fogalma) közötti intézményesített törésvonalat.

Az Everett regényére jellemző meghökkentő iróniával Monk egyik kritikus dicséreti legújabb művének stiláris kifinomultságát, miközben azon tűnődik, "*mi köze van Aiszkhülosz Perzsájkjának átdolgozásának az afroamerikai tapasztalatokhoz*" (2; eredeti kiemelés). Az 1991-ben megjelent (lásd önéletrajzát) Monk *A perzsák* című regénye a névadó drámán alapul, amelyet a legrégebbi ismert tragédiának tartanak, amelynek keletkezési idejét igazolták (i. e. 472). Az ókori Görögország klasszikus korszakában Aiszkhülosz görög tragédiaköltő által írt dráma a perzsa Szúza városában játszódik, közvetlenül azután, hogy a görögök véres vereséget szenvedtek a perzsáktól. Mivel Xerxész perzsa király visszatérése előtt áll, a darab a *perzsa* szemszögből képzelel el ennek a konfliktusnak a tragikus következményeit. Így a görögök és perzsák végső összecsapását az emberi természetről mint olyanról szóló tragédiává fordítja le. A kritikusok megoszlanak abban a kérdésben, hogy a darab mennyire rokonszenvesen látja a perzsák sorsát és a Görögország és Perzsia közötti ellentétet felváltó idegengyűlölő kultúrát. A dráma jelentős mértékben a görögök főellenségét, vagyis - más szóval - a görög "másikat" ábrázolja. Hogy ez az ellentét mindkét oldalon erkölcsi romlást eredményezett, azt az is bizonyítja, hogy a görögök egyik katonai stratégiáját, a frakciója győzelméért döntően felelős Themisztoklészt később - vélt arroganciája miatt - elűzték Athénból. A sors iróniája, hogy a görög hadvezér végül Artaxerxész perzsa király seregében szolgált.

Mi köze van ennek a tragikus történetnek az emberi társadalmi konfliktusok gyökereiről és visszhangjáról az afroamerikai tapasztalatokhoz? Feltételezve, hogy ezt a kérdést egy *fehér* kritikus teszi fel, és hangsúlyozva, hogy nincs olyan, hogy afroamerikai tapasztalat (hanem annyi afroamerikai tapasztalat, ahány fekete ember él az Egyesült Államokban - az egyik közülük Monk), válaszolhatnánk: "mindent". Ez az Aiszkhülosz korszakos tragédiájában rejlő társadalmi antagonizmus alapvető érzésével való foglalatosság az, ami Monk és Everett mitológiai revizionizmusának projektjét egyaránt meghatározza. A szerző regényes vállalkozása a görög mitológiában a nyugati kulturális és civilizációs kánon két alapvető

- törlés -

mítoszát foglalja magába. Ezáltal feltárja a faji gondolkodás történelmi gyökereit, miközben faji változatokat ír meg

ezekről a mítoszokról. Az Everett által tárgyalt mindkét karaktert az jellemzi, hogy a kialakult társadalmi kereteken kívül helyezkednek el. A *Frenzy* (1997) által ábrázolt Dionüszosz egy idegen látogató istenség, az epifánia és a mámor istene, akinek kultikus fesztiváljai a görög színház fejlődését elősegítőnek tekinthetők. Médeia, akinek sorsszerű történetét Everett a *For Her Dark Skin* (1990) című művében új fordulatot ad, az archetipikus kívülálló, aki tragikusan szenved a rá kényszerített hegemon forgatókönyvektől.

A *For Her Dark Skin* című művében Everett újra felidézi Médeia mitikus alakját, a mágia mesterét, aki mégis Erosz varázslatának áldozata. Médeia szerelmes Iaszónba, akit megvet. Segít Iaszónnak megölni testvérét, Apsyrtoszt, és elrabolja apjától, Aeetésztől az aranygyapjút Kolkhiszban ("a sötétebb bőrűek földjén"). Követi Iaszónt, aki egzotikus természete miatt vitte magával.

– "sötétebb bőrűvel" megtestesítve -, Hellaszba, hogy bosszút álljon rajta, megölve Kreuzát, apját, Kreónt és a Jászonnal közös újszülött fiait. Everett saját bevallott szándéka, hogy Medeát mint fiktív karaktert bonyolítsa, és megtörje bosszúálló természetének hagyományos, örültségként való keretezését:

A Médeia-regény abból fakad, hogy régóta elégedetlen vagyok a meglévő történet ferdeségével - azzal, hogy a gyermekei megölésére az volt a mentség, hogy az asszony megőrült. Ez túl egyszerűnek tűnt. Vannak mindenféle más nyomok is. Az én megítélésem szerint ő egy hős, és a történetem az elégedetlenségnek ebből a magjából fakadt. (Interjú Tissut et al., 80)

Médeiat Euripidész jelentős módon gyermekgyilkossá *tette*. A regény csúcspontját jelentő finálé mély feminista felhanggal cseng, mivel Medea gyermekeinek meggyilkolását a patriarchális rendszerrel szembeni ellenállás szándékos tetteként állítja be, amelyben őt tartják fogva:

"Felemeltem a pengét, és nem kisebb csapást mértem [a gyermekeimre], mint amelyet az apjuk mért rájuk" - mondtam. "Szolgálatot tettem nekik." Jason felkiáltott: "Miért sírsz?" Kérdeztem. "Mert életben vagytok. Nem égettetek meg. Nem vágtak meg. Ó, látom - a *mosolyod* eltűnt. Gyászold a mosolyodat." "Gonosz vagy" - motyogta a könnyein keresztül. "Nem, Jason, motivált." (*Sötét bőrért*, 152)

A *Frenzyben* Dionüszosz, Zeusz és Szemele félisten fia, képes a halandókat az élvezetek lényegében emberi állapotával - a mámorral - megihletni, miközben ő maga nem képes részt venni benne. Emberi társával, Vlepóval mint tapasztalati alteregóval, akit különböző (nem) testi entitásokká alakít át, Dionüszosz az emberi tapasztalat eredetét és eredetiségét igyekszik vizsgálni.

Everettet és narrátorát, Monkot egyaránt foglalkoztatja a "másság" alapvető, ha nem is egyetemes fogalma. Kísérleti munkássága azt sugallja, hogy Monk végül is mélyen belefeledkezik az emberi szocialitás ősi elveinek vizsgálatába, miközben egyidejűleg egy

- törlés -

bizonyos egyetemes felfogást vall "a művészet értékéről és az elkötelezettek integritásáról".

a kereskedelmi szempontokon túlmenően" (Charles, 205). Legújabb regényében, amely Arisztophanészt és Euripidészt ábrázolja, amint megölik "egy fiatalabb, tehetségesebb drámaíró, majd a metafizika haláláról elmélkednek", Monk a tragédiából a komédia esztétikai síkjára helyezi át mitológiai projektjét (42; vegyük észre az Arisztophanészre való utalást). Ez a komikus fordulat úgy tűnik, jelzi Monk kísérletét arra, hogy a kísérleti fikció egy humorosabb és önironikusabb változatát fogalmazza meg. Ezt a kísérletet megelőzi a tiltakozás-kezdemenyézése. Az egyik könyvügynök azt javasolja Monknak, hogy dobja el magasaróptű törekvéseit, és azt mondja neki, hogy "telepedjen le arra, hogy

írja meg a feketék életének igaz, szomorú, valós történeteit. Azt mondtam neki, hogy én egy *fekete* életet élek, sokkal feketébbet, mint amelyet ő valaha is megismerhetett, hogy én már éltem egyet, hogy én is élni fogok egyet. Otthagytam, hogy egy feltörekvő előadóművésszel/regényíróval beszélgessem, aki nemrég tizenhét órán át pózolt egyfolytában a kormányzói kúria előtt, mint gyepmester. (2)

Miután összesen tizenhét szerkesztőtől kapott hasonló válaszokat, akik elutasítják Monk legújabb könyvét, mert az "'túl sűrű' [...] 'nem nekünk való' [...] és] 'a piac nem támogatja az ilyesmit'" (61), ügynöke, Yul egyenesbe hozza: "A vonal az, hogy te nem

elégek fekete" - mondta az ügynököm. "Mit jelent ez, Yul? Honnan tudják egyáltalán, hogy fekete vagyok? Miért számít ez?" "Ezt már megbeszéltük korábban. Az első könyveden lévő fotó miatt tudják. Tudják, mert láttak téged. Tudják, mert fekete vagy, az isten szerelmére!" "Mi az, a karaktereimnek meg kell fésülniük az afrofrizurájukat, és [N-szó] kell, hogy szólítsák őket ezek miatt az emberek miatt?" "Nem ártana." (43)

Monk szakmai kényszerhelyzete egy vagy-vagy választásként jelenik meg, nevezetesen, hogy vagy folytatja a rendkívül kifinomult, kritikusok által elismert, de végül népszerűtlen kísérleti regényírás írását, vagy beletörődik az iparág által diktált helyzetbe: megadja a (fehér) embereknek, amit akarnak, amit ők "hiteles" feketeségnek gondolnak, és faji "kiárúsító" lesz, vagy James Baldwin kifejezésével élve "meggyőződés nélküli Jeremiás".

Ennek a fekete kereskedelmi önkizsákmányolásnak különösen bizarr példája a fent említett gyepmesteri előadás. Ez a fekete zsokét ábrázoló dekoratív szobor a kulturális műtárgyakban továbbélő faji gondolkodás ikonikus példája. A fekete szolga rasszista képét itt a modern giccs által trivializálják. Nyilvánvaló, hogy ennek az (im-) póznak a bomlasztó potenciálja erősen megkérdőjelezhető. Monk találkozása a "művész/regényíróval" végső soron azt jelzi, hogy a faji ikonográfia ilyen parodisztikus kisajátítása nagyon is elfogadható és szalonképes az udvarias társadalomban, úgy mond. A performansznak ez a reduktív felfogása, miszerint az csupán a faj (újra)bemutatása vagy "megmutatása", azt sugallja, hogy a tiltakozás ilyen formájának politikai visszhangja nem haladja meg egy alkalmi parti csevegés diszkurzív határait. Tragikus módon Monk későbbi kísérlete, hogy egy faji töltésű diskurzust ("protest fiction") sajátítsa ki, hogy megkérdőjelezze annak kulturális cirkulációját, mind az

- törlés -

önreprezentáció konvenciójaként, mind a fogyasztható különbségként.

szintén kudarcra van ítélve. Marginalitása így mélységes iróniát kap, hiszen ő valóban kiváltságos pozíciót foglal el a társadalmi központtal szemben, amelyre vonatkozóan a kisebbségeknek - az általános feltételezés szerint - hallgatólagosan "jobb" perspektívát tulajdonítanak, és amelyhez így árnyaltabb megértéssel tudnak hozzájárulni. Ha "túlságosan a peremről indított kritikára támaszkodunk" - érvel J. Martin Favor -, azt kockáztatjuk, hogy

soha nem vagyunk képesek lebontani ezeket a peremeket anélkül, hogy teljesen eltörölnénk magunkat; az önfenntartás érdekében marginálisnak kell maradnunk. A "faj" kategóriáján alapuló elnyomás elleni küzdelemben újraalkothatjuk magának a "fajnak" a fogalmát, és ezzel megkockáztatjuk, hogy egy újfajta esszencializmus kereteit fektetjük le, amely potenciálisan a régi számos aspektusát reprodukálja. (Favor, 9).

Monknak a láthatatlan emberből a multikulturális szórakoztatóipar korszakának faji emberévé válása egy mély és végül tragikus önsanyargatáson alapul. A kulturális beolvadás és a kereskedelmi kooptáció e fokozatos folyamata Monk szerzői énjének a fekete tiltakozó író hegemon modelljével való kitörlésén alapul: Stagg R. Leigh.

Everett főhőse elitista kísérletezőből a piac heteronóm erőinek engedő szélhámos karikatúrájává válik. Előadott szerzői híressége úgy tűnik, hatalmat biztosít számára, hogy kontrollálni tudja nyilvános imázsát. Stagg R. Leigh a mitikus fekete rosszfű, Stagolee, más néven Stagger Lee vagy Stagolee adaptációja, aki, ahogy Fritz Gysin Cecil Brownnal egybehangzóan rámutatott, "egy híres bűnöző átalakulását képviseli autentikus afroamerikai népi hőssé" (Gysin, web). Lee Shelton (1865-1912), a St. Louis-i éjszakai klubtulajdonos és strici Billy Lyons meggyilkolásával vált híressé, és különböző zenei népi formák mítoszál szolgált. Ez a szélhámos figura, a "rossz [n-szó] sztereotípiája, a fehér rendszeren kívül és a fehér rendszer ellen dolgozó ellenkultúra képviselőjévé vált [...] kulturális és politikai hőssé, és mindenekelőtt az afroamerikai szájhagyomány erőteljes archetípusává" (Gysin). A lázadó radikális jelenlétét az alulmaradott társadalmi megfoghatatlanságával ötvözve Gysin azt állítja, hogy "Monk e jeles név felvállalása könyvének szerzőjének álneveként és a szerep előadása tele van iróniával és további kétértelműséggel" (ibid.). Fontos hangsúlyozni, hogy maga Stagolee már eleve ambivalens figura, aki pozitív és negatív módon egyaránt átváltozik, mint megvetendő bűnöző és az elnyomottak dicsőséges bosszúállója. Beszédes, hogy az "Én pafológiám/baszásom" álnevű alkotóját kedvezően fogadják, hiszen a szerkesztő Morgenstein meg van győződve arról, hogy "[t]hat fuckin' guy's da real thing" (222). A fekete nacionalista külsőt viselő ("fekete nadrág, fekete ing, fekete órasapka, sötét szemüveg, fekete katonai csizma", 234) Monk mint Stagg megfelel a fekete férfiassággal kapcsolatos társadalmi és kereskedelmi elvárásoknak, mivel baljóslatú zárkózottságát és hírhedt zárkózottságát úgy érzékelik, mint egy

az életrajzi háttérének jele, hogy volt fegyenc. Karikatúraszerű előadása a (fordított) elmúlás aktusához hasonlít. Ironikus módon Monk feketeként (és nem fehérként, ahogy a tragikus mulatt sztereotípiát előírja), vagy inkább *feketébben* adja át magát, miután - Ellison Láthatatlan emberéhez hasonlóan - "nem eléggé feketeként" marginalizálódott.¹¹⁵

Monk küzdelme a társadalmi láthatóságért és a művészi elismerésért szorosan hasonlít Ralph Ellison láthatatlan emberéhez. A láthatatlanság, ahogyan azt Ellison a *Láthatatlan emberben* (1950) szemléletesen megfogalmazta, a társadalmi marginalitás metaforája és a fajról alkotott amerikanizált kulturális elképzelés trópusa. Todd M. Lieber szerint "egy olyan csoport helyzetét sugallja, amelyet megfosztottak anyanyelvi kultúrájától, és arra kényszerítettek, hogy idegen normákhoz és értékekhez igazodjon, miközben saját kulturális tulajdonságait figyelmen kívül hagyták; társadalmilag egy olyan csoport körülményeit tükrözi, amelynek alapvető helyzetét sokáig figyelmen kívül hagyták vagy homályos árnyékba szorították; talán a legjelentősebb, hogy megtestesíti a létfontosságú csoportidentitás érzése nélkül élő emberek összetett pszichológiai dilemmáit, akiknek az egyéni emberi identitás érzését az uralkodó társadalom gyakran tagadja" (86). Everett átdolgozza a *Láthatatlan ember* kulcsfontosságú témáit és cselekményszálait, miközben újraindítja a hipertext szinoptikus tárgyalását az amerikai színtérről és a faj társadalmi és kulturális figurációiról. Jelzésértékű, hogy Everett ezeket a *kitörlés* és Ellison regénye közötti poétológiai párhuzamokat különböző utalásokkal és ikonikus idézetekkel helyettesíti a *Láthatatlan emberből* (vö. "Íme, a láthatatlan", "Tartsátok tisztán Amerikát" és "Milyen érzés, ha valaki megszabadul az illúzióitól?" [...] "*Fájdalmas és üres*").

Ellison névtelen elbeszélője egy földalatti helyiség perifériájáról, amelyet 1369 izzó világít meg a város elektromos hálózatából lopott energiával, a láthatatlanság élményét eleveníti fel, miközben az amerikai színtér kulcsfontosságú szociokulturális állomásain halad át. A híres "Battle Royal" epizód után, amelynek során arra kényszerül, hogy eljuttassa a fekete mulattatót, más fekete kamaszokkal küzdve és a déli szülővárosának fehér férfi funkcionáriusai előtt beszédet mondjon a feketék egyenlőségéről, a láthatatlan ember ösztöndíjat kap egy kizárólag feketékből álló, Booker T. Washington Tuskegee Intézetére emlékeztető főiskolára. Ott a főiskola elnökének, Dr. Bledsoe-nak és az ő asszimilációs, a feketék felemelését célzó programjának feltörekvő tanítványaként tűnik fel. Dr. Bledsoe hamarosan kirúgja Ellison főhősét, amiért az egy fehér kurátor előtt feltárta a feketék életének nyugtalanító árnyoldalait. Dr. Bledsoe ajánlóleveleivel felszerelve a fiatal főhős New Yorkba utazik, ahol megpróbál munkát találni, hogy pénzt keressen az esetleges újrafelvételhez, ám kiderül, hogy a főiskola elnöke soha nem szándékozik visszaengedni. Ellison főhősét inkább "futva tartják", és arra kényszerítik, hogy küzdjön az amerikai faji

- törlés -

rendszerrel és ellene.¹¹⁶ Miután rövid ideig egy tiszta fehér festékéről híres festékgyárban dolgozik, a láthatatlan ember megkezdí keresztmetszeti útját Harlem közösségi és politikai életében.

Kihasználva szónoki tehetségét és nyilvános vonzerejét, a Testvériség, egy olyan szervezet, amely szorosán az USA Kommunista Pártja mintájára jött létre, a láthatatlan embert széles körben elismert szóvivőként alkalmazza. Miközben brutális konfliktus alakul ki saját pártja és a Ras the Exhorter által vezetett fekete nacionalista csoport között, Ellison főhőse kiesik a felettesei kegyeiből, mivel féktelen retorikai ereje veszélyezteti a párt protokollt. Hogy elkerülje Ras erőszakos bandáját, a láthatatlan ember kalapban és napszemüvegben álcázza magát, és többször is félreismerik Rinehartnak, a fekete szélhámosnak, aki a szerencsejátékos, vesztegető és szellemi vezető álarca alatt tevékenykedik. Menekülése végül a földalatti széntárolóba vezet, ahol a nyilvánosságtól elzárva, hibernációszerű elszigeteltségben marad, miközben az elbeszélés visszatér a bevezető jelenbe.

Lesley Larkin szerint a *Láthatatlan ember* a polgárjogok előtti időszakban a feketéknek tulajdonított "hipervizibilitást" szatirizálja (129). A szöveg azt az ellentmondásos módot bontja ki, ahogyan a faj egyszerre szolgálja a rassz kiszűrésát és elkülönítését, de egyben a rasszizált alanyok anonimizálását is. Ahogy Charles Banner-Haley állítja, a regény így "megelőlegezte a multikulturalizmus érveit", mivel Ellison "az amerikai társadalom azon erejét vizsgálta, hogy átalakítsa és újra feltalálja magát" (165). A Monk emblematikus példája az önmegújítás e kulturális lehetőségének. Ő a multikulturális szórakoztatóipar korszakának láthatatlan embere, akit faji emberként kooptálnak. Mint ilyen, láthatóvá teszi mind a "magasröptű" igényesség, *mind a* kereskedelmi hiper-expozíció ideológiai vakfoltjait. Ahogy megszállott öntudatossága ellentétben áll sokféle egyéni tehetségének rendszerszintű félreismerésével, Monk a láthatatlan ember kizsákmányolását visszhangozza, mint a faj úgynevezett hitelét, aki nem lehet biztos abban, hogy "ember vagy természeti erőforrás" (*Láthatatlan ember*, 303).

Ellison főhőséhez hasonlóan Monk is

láthatatlan, értsd, egyszerűen azért, mert az emberek nem hajlandók látni engem [...] Amikor közelednek hozzám, csak a környezetemet látják, önmagukat, vagy a képzeletük szüleményeit - valójában mindent és mindent, kivéve engem [...] Néha előnyös, ha nem látnak, bár legtöbbször eléggé megviseli az idegeket. Aztán az embernek is állandóan nekimennek a rosszul látók. Vagy megint csak gyakran kételkedsz abban, hogy valóban létezel-e. Azon tűnődsz, hogy nem csak egy fantom vagy-e mások fejében. Mondjuk egy alak egy rémálomban, amelyet az alvó minden erejével próbál elpusztítani. Amikor így érzed magad, akkor bosszúságból elkezdesz visszavágni az embereknek. (3-4)

A láthatatlanság trópusának a multikulturális paradigmába való átültetésével az *erasure* is a faj szociálpszichológiai dimenzióinak vizsgálatát célozza, túl a fekete és fehér közötti reduktív faji antagonizmuson. Baldwin szavaival élve, a szöveg a következőkre törekszik

valami sokkal nehezebb, megtalálni az összefüggést az értelmetlen és indokolatlan brutalitásnak tűnő dolog és az azt többé-kevésbé öntudatlanul okozó személy embersége között, mert végül is a legtöbb ember nem szörnyeteg, az élet sokkal

- törlés -

egyszerűbb lenne, ha azok lennének, de nem azok, hanem olyan dolgokat tesznek, amelyekről nem tudunk, és nagyon hasonlóan reagálunk rá,

tudod, megütöttél, és én így reagálok, vissza akarok ütni, és valami mást igényel, hogy elkezdjük megérteni, hogy kell lennie valamilyen szintnek, ahol a te fájdalmad és az én fájdalmam találkozik. (interjú a BBC "Bookshelf" című műsorában, 4:40 - 5:13 perc)

Ellison szavaival élve Everett főhőse arra szolgál, hogy kibontakoztassa a "lehetőségeket" "Rinehart és a láthatatlanság között" (510). Stagg R. Leigh, ahogyan a következőkben érvelni fogok, Rinehartnak, a multikulturális szórakoztatóipar korszakának szélhámosának a megtestesítője. Monk puccsa visszhangozza a Láthatatlan Ember végső átalakulását Rineharttá, aki így beváltja nagyapja baljóslatú jóslatát, akinek utolsó szavai szerint "folytasd a jó harcot [... és] győzd le őket igennel, áss alá őket vigyorral, egyezz bele a halálba és a pusztulásba, hagyd, hogy addig nyálazzanak, amíg ki nem hányanak vagy szét nem törnek" (*Láthatatlan ember*, 16). A *törlésben* Everett azon spekulál, amit Ellison és Baldwin "visszaütésnek" vagy "visszaütésnek" nevez, a faji ellenérzésnek az irodalmi írás esztétikai csatornáján keresztül becsatornázott "ütközésének". *Mindkét* regényben alapvetően a fehér hegemoniával szembeni ellenálláson alapuló feketeség politikai potenciálja a tét, az az elképzelés, hogy a láthatatlan ember a sztereotip feketeség *maszkjának* felöltésével, azaz e negatív képeknek a faji szubjektumra vetített rejtett parodisztikus ábrázolásával a láthatatlan ember "a [saját] tévképzetek szuperérzékeny megcáfolójaként" működhet, hogy megtévessze őket, és potenciálisan aláássa faji fölényüket (509). A "rinehartizmus" e változatának döntő feladata - magyarázza Ellison főhősének a Testvériség egyik tagja -, hogy "saját érdekükben kihasználják őket" (504).

Ellison és Everett láthatatlan emberét végül is az intézményi rangjuk különbözteti meg. Más szóval, Monk jelentős társadalmi tőkével rendelkezik akadémiai címei és irodalmi presztízse miatt, mint a francia posztstrukturalista és posztmodern körökben elismert kísérleti író. Monk jellegzetes dilemmája az intellektualizmus akadémikusan prédikált fogalma és a fekete autenticitás kereskedelmi szempontból szentesített fogalma közötti intézményesített összeegyeztethetlenségre fut ki. Más szóval, Monk azzal a paradoxonnal küzd, hogy afroamerikusként csak úgy lehet elismert, ha vagy problémás vagy sonkás, fekete művészként és értelmiségiként pedig ha tiltakozó író. A fekete értelmiségi kiválóság e szisztematikus tagadása, amellyel Monk szembesül, még részletesebben kifejtésre kerül a regénybe beépített "À propos de Bottes" című novella-kivonatban, amely Everett 1997-ben megjelent "Meiosis" című novellájának egy részletén alapul (169-178. a *törlésben*).

Az "À propos de bottes" a francia nyelvből származik, és szó szerint azt jelenti: "a csizmákról" ("a propos de bottes"). Az *OED* úgy fordítja a diktumot, hogy "komoly indíték nélkül, rím vagy ok nélkül". A "meiózis" viszont egyszerre biológiai és retorikai kifejezés, mivel a sejtosztódás egy konkrét folyamatát jelenti, és a litoteshez hasonló retorikai alakzat.

Ezek a

- törlés -

a két cím arra utal, hogy a történet sajátos, "visszafogott" módon tárgyalja a faji kérdéseket, vagy - a cím biológiai konnotációját tekintve - a kettősséget, pontosabban a másságot. A novella egy fiatal és jól képzett, állítólag Mississippiből származó afroamerikai férfit mutat be, aki Tom Wahzetepe's kitalált neve alatt részt vesz egy "Virtute et Armis" című televíziós kvízműsorban. Ebben a műsorban Tom egy fehér versenyzővel kerül szembe. Mississippi államnak a Jim Crow fénykorában, 1894-ben elfogadott hivatalos mottójához hűen, amelyre a műsor címe is utal, a mérkőzést úgy manipulálják, hogy a fehér résztvevő győzelmét biztosítsák. A fehér felsőbbrendűség minden esélye ellenére Tom győz. Részletesebben lásd Joe Weixlmann "Allusion and Misdirection: Himes, 'Meiosis', and Everett's Erasure".

Monkkal, állapítja meg Stewart, Everett "bemutatja, hogy az igazán kivételes afroamerikai polgár - paradox módon - az az egyén, aki egyszerűen csak egyén akar lenni, egy olyan státusz, amely sokkal inkább elérhető az amerikai domináns kultúra tagjai számára" ("Giving the People What They Want", 168). Monk kényszerhelyzetét az teszi e paradoxon jellegzetes eseteivé, hogy úgy tűnik, osztozik ebben a *fehér* kiváltságban - legalábbis bizonyos mértékig - , amelyet úgy fogalmaztak meg, mint a szabadságot, hogy ezt az egyéniséget a faji hovatartozás gazdasági realitásaitól függetlenül megvalósíthassa. Az elnyomottak valószínűtlen bosszúállójaként Monk ambivalens viszonya a formális egyenlőség állítólagos felhatalmazó áldásaihoz az elitista tudatlanság vagy öntudatos fáradtság jeleként is olvasható. Nem egészen tudatlan és nem is közömbös a rendszerszintű egyenlőtlenségekkel szemben, amelyeknek jellegzetes példája művészi marginalizálódása. Jellegzetes, mert aggasztó kérdéseket vet fel a kiváltságokról, a felelősségről és általánosabban szólva arról az intézményes előfeltételről, amit általában "wokeness"-nek neveznek, az egyenlőtlenség tudatosításáról és - ami szintén jelentős - arról a bizonytalan kísérletről, hogy stratégiákat keressenek annak strukturális orvoslására. Az *Erasure* tehát ellenáll annak, hogy egyértelmű választ adjon ezekre az aggodalmakra, ahogyan Monk ellenállása a faj kereskedelmi gépezetével szemben éppen azért nem sikerül, mert sikerrel jár.

A következő alfejezetben részletesen tárgyaljuk Monk (nem túl sikeres) szatirikus puccsának kulturális kontextusát és poétikai részleteit, ahogyan "szemtől szembe" tiltakozik Amerika "fekete patológiai ipara" ellen.¹¹⁷

Tiltakozás a nyílt színen: A multikulturalizmus - állapítja meg Richard Schur - "több publikációs lehetőséget biztosított az afroamerikaiak számára, és egykor elhanyagolt piacokat alakított ki". A probléma azonban az, hogy éppen azok a stratégiák, amelyekre az írók és a kiadói ipar támaszkodott a "faji" irodalom előállítására érdekében, egyúttal monolitikus képeket is létrehozott az afroamerikai kultúráról" ("Stomping the

Blues No More?" 205). A *törlésben* az afroamerikai irodalom, ahogy John C. Charles rámutat, "egyet jelent azokkal a művekkel, amelyek a feketék életét úgy ábrázolják, ahogyan azt az erőszak, a tudatlanság, a szegénység és a családi diszfunkció határozza meg" (206). A fekete írásnak ezt az egydimenziós spektrumát alapvetően a 20. század elejének protest fictionje alakította^h. Emellett, állítja Brian Yost, az 1960-as és 70-es évek fekete kulturális nacionalizmusa jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy a patológikus feketeségnek ezt a katalógusát kibővítsék. A közösségi szenvedés képei és témái, amelyeket a fekete művészeti mozgalom arra használt fel, hogy a fekete tömegeket a művészetén keresztül felkavarja a társadalmi helyzetük megváltoztatása érdekében, állítja Yost, "a mainstream média gettójának átpolitizált felületévé váltak, egy újabb és még alattomosabb társadalmi korlátozássá a komplex, nem hagyományos identitást kifejezni kívánó afroamerikaiakkal szemben" (1314). "Everett ábrázolása a modern kiadói iparban eligazodó fekete szerzőről" - vonja le a következtetést a tudós - "azt sugallja, hogy a fekete művészeti mozgalom sikere a közösségi tudatosság növelésében és a nemzetet a fekete városi élet nehézségeire folyamatosan ráébresztetni igyekvő irodalom kifejlésztésében ehelyett telítette az amerikai kultúrát a média "gettósított" képeivel a fekete ember elkerülhetetlen küzdelméről a teljes romlottsággal" (1326). Ez a dilemma a fennálló faji aszimmetriák tudatosításának szükségessége (felismerése) és a faji autenticitás kereskedelmi igénye között az, ami meghatározza ennek a szükségességnek a művészi tárgyalását, mint az "afroamerikainak" címkézett művészek egyetlen célját.

A *törlés* központi kérdését, a faji hitelességet a fekete kivétel perspektívájából megközelítve Stewart azt állítja, hogy a regény megmutatja, hogy "ez az afroamerikai kivételesség," azaz a feketéket, akiket "jóban-rosszban úgy tekintenek, mint akik csak azt képviselik, amire a *fekete* amerikaiak képesek, és ami talán még fontosabb, *amilyenek*", "az amerikai kulturális, politikai és ideológiai érdekek szolgálatába állítják egy olyan momentumon keresztül, amely felett az egyes afroamerikaiaknak kevés vagy semmilyen befolyásuk sincs" ("Giving the People What They Want", 167/68). Darryl Dickson-Carr egyetért azzal, hogy ez a kereskedelmi momentum Everett faji szatírának fontos fókuszpontja, mivel megmutatják, "hogy az afroamerikai irodalom és művészet olyan módon vált a piaci erőknek alávetetté, ahogyan a múltban nem volt" ("The Historical Burden", 50). Ez a jelentős tendencia, amely a tömegesen értékesített kisebbségi művészet felé mutat, a reprezentáció és a másság alternatív, összetettebb modelljeinek rovására, azon alapul, amit Paul Gilroy a multikulturalizmusnak mint "domináns kereskedelmi megfontolásnak" a modern neoliberais nemzetállamban való felemelkedéseként azonosított (242). Ennek a multikulturalista identitásmodellekkel korreláló *kereskedelmi* gépezetnek az átfogó vizsgálatában az *erasure* az amerikai kisebbségi

- törlés -

popkultúra termelési és befogadási oldalára egyaránt összpontosít.¹¹⁸

Először is, a regény alapvetően megkérdőjelezi azt az elképzelést, hogy létezik olyan, hogy faji identitás. Lerombolja azt, amit Stuart Hall úgy jellemezett, mint az "igazi én" mítoszát. Hall azt állítja, hogy az identitás nem az önazonosság visszanyerhető lényege, hanem esetleges, változékony és - ami jelentős - "tanulható".¹¹⁹ A szubjektivitás és a kultúra közötti dialogikus kölcsönhatásban konstituálódik, amelyet az alakít, amit a tudós "az artikuláció politikájának" nevez ("Minimal Selves", 45). Hall identitásfelfogása - hangsúlyozza Martin Japtok és Jerry Rafiki Jenkins - döntően azt jelenti, hogy "az "autentikus" faji én vagy identitás keresése éppen azért hiábavaló, mert "a legtöbb identitásról, ami [mi] voltunk, [csak] nem valami mélyen [bennünk] rejlő valódi én miatt tudunk, hanem azért, ahogyan mások felismertek [minket]" (11).¹²⁰ ~~Közelgő~~ a kizárólag a fehérséggel (mint a faji gátló erők megtestesítőjével) szemben artikulált feketeség redukció. Az, hogy egy ilyen identitás, mint az ellenállás kulturális tárháza, hozzáférhetővé és átadhatóvá tehető a szövegben, a *törlés* döntő jelentőségű kísérő aggálya.

Nem Everett az első író, aki kritizálja a faji következetesség e hallgatolagos kulturális állításait. Mint sok más afroamerikai szerző esetében, munkássága és nyilvános önállósulása is sokat elmond arról, hogy hangsúlyt fektet arra, hogy művészetéért és ne (csak) faji hovatartozásáért ismerjék el, és hogy ennek az igénynek milyen gazdasági következményei vannak:

A kiadói ipar kegyelmének kiszolgáltatva [...] az afroamerikai írók megrekedtek, és bizonyos értelemben még mindig megrekedtek, hogy olyan fikciókat próbáljanak szállítani, amelyek az amerikai kultúra ízlésének és elvárásainak megfelelnek, és amelyek nem borítják fel azt, ahogyan Amerika a fekete embereket és önmagát látni akarja. A fekete olvasóközönség soha nem volt számottevő piac, és kétségtelenül nem is számítana, ha az lenne, az afroamerikaiak ugyanúgy áldozatul esnek a kultúrának, mint bárki más, ugyanúgy tanulják, ugyanúgy olvasnak, ugyanúgy, kiszámíthatóan, és ugyanúgy, kiszámíthatóan akarják olvasni az irodalmat. A társadalmi tiltakozásról szóló regények piaca - Wrighttól az 1940-es években John A. Williamsig az 1970-es években - többnyire fehér, középosztálybeli és fiatal volt. A fekete regények jobb kifejezés híján regények voltak: népi vallomás a fekete életről, a feketének lenni egy rasszista, elnyomó társadalomban. Mindez szépen illeszkedett az 1960-as és 1970-es évek begyakorolt retorikájába. A New York-i kiadók igyekeztek megtalálni a következő, még feketébb művet. ("Előszó" in *Making Callaloo: 25 Years of Black Literature*, xvi)

Everett itt utal az amerikai kisebbségi popkultúra kereskedelmi apparátusában rejlő *körkörös* dinamikára, amely (még) azokat a művészeti változatokat is irányítja, amelyeket politikai potenciáljuk tekintetében gyakran a leghatékonyabbnak tartanak, mint például a hipopot.¹²¹ A kiadói ipar, egyszerűen szólva, az amerikai faji imagináriumba történelmileg beágyazott fekete kulturális másság egy bizonyos, azaz "autentikus" fajtája iránti széles körű keresletből profitál. Ezeknek az olvasói elvárásoknak a rendkívül jövedelmező kihasználása a kulturális újrakonzolidáció ördögi körforgását táplálja:

- törlés -

Everett: Így tanítottak minket olvasni. Belelépsz a vízbe. A cipőd vizes lesz. Ez nem jó dolog. Nem rossz dolog. Ez csak egy dolog. Ez a kultúra a

amelyben élünk. Ez az a mód, ahogyan olvasni szoktunk. Ez nem jó dolog. Nem rossz dolog. De ez egy dolog. De ez nem jelenti azt, hogy így is kell maradnia.

Stewart: Ugyanakkor, legalábbis hallgatólagosan, úgy tűnik, a kiadói ipar szinte jobban szeretné, ha ez így maradna.

Everett: Na, látod, ez egy rossz dolog. (interjú Stewarttal, 124)

Everett valamennyi faji szatírája, mondhatnánk, problematizálja a faj azon hatalmát, hogy létrehozza és megszilárdítsa a különbség demarkációit, azaz a fogalmi küszöbököt, amelyek felismerésére, elismerésére és az ezekre való reagálásra "képeznek" bennünket. Az afroamerikai kultúra kereskedelmi területén a felismerésnek ezek a határai vagy küszöbértékei az "autentikus" rubrikája alá tartoznak. Ez a kategória határozza meg az etnikailag kategorizálható és az esztétikailag elfogadott határait. Az "autenticitás" kifejezés a művészi "tekintélyt", a "hitelességet", valamint a tárgyi "kézzel készített" és "egyediséget" jelöli. Jelentős, hogy a kifejezés így hajlamos elhomályosítani az árucikkkel való szoros kapcsolatát, mivel a kézzel készített/természetes jelleg jelölésével a kereskedelmi szempontok hiányát sugallja.

Walter Benjamin közismerten megjegyezte annak a paradox következményeit, hogy "[a]z eredetiség fogalmának előfeltétele az eredeti jelenléte" (214). A modern kori, mechanikusan, tömegesen reprodukált műalkotás kiszorítása az egyedi alkotás auratikus pillanatából tehát megnehezíti a kulturális átadhatóság fogalmát, vagy amit Benjamin "hagyománynak" nevez. William Boelhower a társadalmi széttöredezettség és a kulturális telítettség posztmodern kontextusában helyezi újra Benjamin fogalmát, és azt állítja, hogy

az etnikai diskurzus, amennyiben ősi eredetűnek szánják, és az ősök úgynevezett autentikus kultúrájának visszaszerzésére irányuló stratégiának szentelik, valójában egy áldiskurzus, egy patetikus antropológia. A posztmodern kontextusban felesleges autentikus és hamis etnikai kultúráról beszélni, azt sugallva, hogy csak az egyik érdemel művelést; felesleges különbséget tenni az egzisztenciálisan megélt és a szimbolikus etnicitás között, mintha az előbbi valódi, az utóbbi pedig pusztán sportos mókázás lenne. A hitelesség most már inkább a szimuláció pragmatikájára vonatkozik, mint a szó szerinti reprezentáció folyamatára. (132)

Ma, a popkulturális tömegkommercializálódás korában, és különösen az úgynevezett kisebbségi kultúrában, a "hitelesség" kérdései a művészet társadalmi funkciója és értéke felé tolódtak el. A faji reprezentációnak ez a bevett funkciója feltételezi a "feketesség" mint referencializálható társadalmi valóság stabil fogalmát. Ez a feltételezett pars-pro-toto viszony a kulturális részecske és a faji egész, az egyéni író és közössége között elárulja a szöveg társadalmi és kulturális dimenzióinak szisztematikus összemosisát, és arra a hallgatólagosan félreismert tényre ösztönöz, hogy a "hitelesség" nem referenciális, hanem strukturális kritérium. Végül is olyan szöveghatást jelöl, amelyet a jelek és írásjegyek (bőrszín, hajszővet, csontszerkezet, idióma, társadalmi miliő - vö. a *Glyph* katalógus 54. oldalán) kombinációja hoz létre.

Az a hatékonyság és jövedelmezőség, amellyel a hitelességet szimulálni, azaz hamisítani lehet, úgymond közismert titok. Erre példa a *The Education of Little Tree* (1976) című regény, amelyet Asa Earl Carter, egy fehér fajvédő álnéven adott ki, mint állítólag hiteles önéletrajzot, amely Forrest Carter cseroki nagyszüleinél töltött neveltetését mutatja be (lásd: Gates "Authenticity", 516 ff.). Hasonlóképpen, az 1990-es években Laura Albert amerikai író nő által létrehozott "JT Leroy" szerzői személyiséggel kapcsolatos újabb botrány is nyugtalanító kérdéseket vetett fel az irodalmi termelés etikájával kapcsolatban. Leroy a gyermekbántalmazásról, a városi szegénységről és a kábítószerfüggőségről szóló félig önéletrajzi ihletésű fikciók szerzőjeként széleskörű fogadtatásra talált. Peter Schneck szerint ez a konkrét eset "az irodalmi hamisítás által végzett tartós kulturális munkára" ösztönöz, rávilágítva arra a széles körben elterjedt *igényre*, hogy az irodalom az "autentikus tapasztalat és identitás" kollektíven elfogadható és megosztható fogalmát építse fel ("Fake Lives, Real Literature" 257-58).

Juanita Mae Jenkins esetében az ő életrajzi háttere és rövid "kitettsége" annak, ami e durva faji logika szerint "autentikus" feketeségnek minősülne, az egyik példa arra, hogy egy "fekete" szövegnek nem feltétlenül van köze a feketeséghez (mint például a kulturális tapasztalat kritériumához). A multikulturális szórakoztatás korában, amikor a feketeség egyszerre szinonimája a szórakoztatásnak és a kóros alulteljesítésnek, a fajhoz kapcsolódó kulturális konvenciók önálló valóságot vettek fel, amely elszakadt azoktól a társadalmi valóságoktól, amelyekből állítólag származnak, és amelyekre elvárják, hogy utaljanak. Ha ezek a kulturális előfeltevések ilyen természetes módon írhatják át vagy helyezhetik felül a faj társadalmi tényeit, akkor a *törlés* aggasztó kérdéseket vet fel a fekete másság ellenzéki értékével kapcsolatban, amely a faji hitelesség fehér hegemon modelljeivel szembeni ellenálláson alapul.

A hitelesség hozzárendelése egy faji (-izált) szubjektumhoz vagy szöveghez úgy is felfogható, mint sztereotip képek ráerőltetése, amit Stuart Hall a "mátság tekintetének" nevez ("New Ethnicities", 345). Ebben a tekintetben, ahogy Patricia Williams állítja, a rasszizmus felfogható "olyan *tekintetként*, amely ragaszkodik ahhoz a hatalomhoz, hogy másokat megfeleltessen, hogy végtelenül az előzetes elvárások börtönében végezzék, ismétlődően visszatérve a teljesen ismert lejárt hasznosságához" (74). Rendszeresen a fehér (liberális) igények teljesítésének társadalmilag gyökerező funkciójára redukálva a feketeség a faji feltételezések és vágyak kulturális vetítési felületeként szolgálhat, állítja Orlando Patterson. Az "euro-amerikaiak "fajként", kultúraként, népként és nemzetként való önfelfogásának középpontjában [...], a feketeség] az a vászon, amelyre a "fehérség" ráfest, a tükör, amelyben a kollektív szem önmagát látja, a katalizátor, amelyben ez a nagy tömegkultúra

- törlés -
robbanásszerűen megteremti önmagát" (240). A feketeség szélsőséges láthatósága az (irodalmi) piacon úgy tűnik, hogy a fehérség mindent meghatározó normalitását jelzi.

és a mindenütt jelenlévő igény, hogy folyamatosan teremtsük azt. Más szóval, a faj végül is aláadni látszik saját osztályozó következetességét, ahogy egyre nyilvánvalóbbá válik - a változó társadalmi valóság és a fajközi összetettség miatt -, hogy a fogalom valójában mindent meghatároz, ami *nem fehér*. A feketeséggel kapcsolatos fehér megszállottság ebben az értelemben a fehér önmegszállottságot áruja el. Az *Erasure* tehát a (fehér) tudatlanság és a vágy beteges keverékének diagnosztizálására törekszik, amely e fogyasztói kultúra alapját képezi. Összefoglalva, a fajilag megjelölt szöveg és szerzője, illetve narrátora közötti összhang elvárása a rasszizmus egy olyan formájaként fogható fel, amelyet strukturálisan a megkülönböztetés egy különösen erős mechanizmusa véd, amely a sokféleség látszólag progresszív napirendjének keretében működik. Ez a mechanizmus azért erős, mert megfelel a társadalmi besorolás és a gazdasági értékelés öncélú liberális és neoliberais rendszerének.

Az *Erasure* a feketeség tömeges fogyasztásának kereskedelmi eredetét követi nyomon. Mind Monk neve, mind a "My Pafology/Fuck" intertextuális összehangolása Richard Wright *Native Son* című művével jelzi, hogy Everett visszautal az 1950-es és 1960-as évek meghatározó vitáira, amelyekben olyan írók, mint Ellison és James Baldwin, kétségbe vonták a "tiltakozás" mint a feketék irodalmi műveinek kizárólagos értékelési kritériumának túlsúlyát. A kulturális kommercializálódás e ciklikus mechanizmusát kiragadva a *törlés* rávilágít arra a *strukturális* hátrányra, amellyel egy fekete írónak a faji "tiltakozás" során szembe kell néznie. Megmutatja, "milyen könnyen adaptál a piac minden olyan esztétikai tiltakozási aktust, amely a fehér hegemon hatalmi bázist fenyegeti" (Yost, 1326). A regény tehát a tiltakozás önkompromittáló tulajdonságaival szembeni óvatosságra int, érveit James Baldwin (Richard Wright) protest-fikcióiról szóló, korszakalkotó értekezéséből merítve (a "Mindenkinek protestregénye" című műben). Baldwin híres módon elmarasztalta a protestregényt, mint az amerikai színtér végső soron "elfogadott és megnyugtató aspektusát". Minden benne felvetett nyugtalanító kérdés, hangsúlyozta Baldwin, "mulandó, csiklandozó; távoli, mert ennek semmi köze hozzánk, biztonságosan el van helyezve a társadalmi színtéren, ahol valójában senkihez sincs köze, így végül nagyon határozott erényes borzongást kapunk attól, hogy egyáltalán ilyen könyvet olvasunk" (19). Baldwin azzal szúrta ki azt a tévhitet, hogy az irodalmi művészet "fegyverként szolgálhat a kulturálisan szponzorált tudatlanság ellen", hogy a szépirodalmat arra használta, hogy "megvilágítsa a körülményeket és lehetőségeket, ahogyan azok a feketéket és fehéreket Amerikában érintették, különösen a szociálpszichológiai kérdésekben" (Ward, 173). Két kulcsfontosságú aggályt azonosított, nevezetesen azt, hogy a politikai pamfletezés e funkcionális napirendje elvonja a figyelmet az igazságfeltárás eredendő ambivalens és zűrös feladatától.¹²² Másodszer, Baldwin szerint a tiltakozó regény szociológiai fókusza hajlamos megerősíteni azt az osztályozási rendszert, amelyet a

- törlés -

karakterek típusokra való redukálásával meg akar támadni, és így a szociológia hajlamát a következőkre állandósítja.

kategóriák. Baldwin azt állította, hogy ami a tiltakozó fikciót morális túlzásával és szociológiai pontosságával végső soron olyan megnyugtatóvá teszi, az annak a ténynek a hallgatólagos elhomályosítása, hogy "az elnyomottak és az elnyomók egyazon társadalomban vannak összekötve" (21; kiemelés tőlem). Azt sugallva, hogy azok a körülmények, amelyek Wright Bigger Thomasát megkívánták és létrehozták, még mindig fennállnak valahogyan a reprezentáció hasonló kereskedelmi dinamikájában, a *törlés* felveti a kérdést, hogy azóta változott-e valami.

Hogy világos legyen, Everett kifejezetten azt az elképzelést szatirizálja, hogy a dolgok megváltoztak a feketék számára az Egyesült Államokban, és azt is, hogy nem. A *törlésben* ez a paradoxon, hogy a faj és a rasszizmus ugyanúgy változik, annak *strukturális* dimenzióival függ össze (vö. Alexander, 1). Monk szatirikus novellájának eredeti címe - "My Pafology" - arra utal, amit Ishmael Reed "fekete patológiai iparnak" nevezett (1989).¹²³ "A fekete patológiáról szóló kulturális és politikai diskurzus", vagyis a társadalmi tények faji esszenciaként való hallgatólagos újrafelírása és szenzációhajhász kiaknázása - érvel Fred Moten - "olyannyira átható volt, hogy azt lehet mondani, hogy ez képezi azt a hátteret, amely előtt a feketék, a feketeség vagy (a fekete szín) minden ábrázolása zajlik" ("The Case of Blackness", 177). Juanita Mae Jenkins a feketeségről alkotott sztereotip képeknek ennek a multikulturális, a tömegesen forgalmazott kisebbségi kultúra felé fordulásnak megfelelő szisztematikus terjesztésének reprezentatív haszonélvezőjeként jelenik meg. "Elszabadult bestsellerének" két bekezdése a női áldozattá válás és a férfi nőgyűlölet sztereotipikus névsorát tárja elénk, amelyet a fekete családi kudarc narratívája keretez, amely egy hiányzó apát, egy túlhajszolt és alulfizetett anyát és egy elnyomott lányt foglal magában, aki nemi erőszak és szülői elhanyagolás áldozata (28-29, 54).

"[M]iért küldött Juanity Mae Jenkins a végére" - töprengett Monk, és elképzelve, hogy a

mert Tom Clancy nem azzal próbálta eladni nekem a könyvét, hogy azt sugallta, hogy high-tech tengeralattjárójának legénysége az ő fajtát képviseli (*bármilyen találó metafora is*). A kiadója sem így marketingelte a könyvet. Ha nem tetszettek Clancy fehér emberei, elmehettél, és olvashattál másról". (214)

Monk itt rávilágít a műfaji fikció és az afroamerikai irodalom közötti kereskedelmi elhatárolódásra, kiemelve, hogy míg az előbbi képes nélkülözni a rasszot, az utóbbi nem. Nem meglepő tehát, hogy a *törlés* egyik "járulékos" támadásai közé tartozik az a fekete médiaikon, aki úttörő szerepet játszott a feketeség kereskedelmi hiper-láthatóságában. Az, hogy Jenkins megjelenik Kenya Dunston tévéműsorában, aki felvette Jenkins könyvét a "Könyvklub" listájára, Oprah Winfrey (*1953) és könyvmarketing-birodalmának alig leplezett kritikáját jelzi. Winfrey, a szórakoztatóipari mogul és a *Forbes* szerint az első és egyetlen fekete női milliárdos, az *erasmus* egyik legjelentősebb szatirikus célpontja. Talkmester karrierje során

A "The Oprah Winfrey Show" műsorvezetője (1986-2011) és a Harbo Productions média produkciós cég elnök-vezérigazgatója (1986 óta) Winfrey megvásárolta különböző könyvek filmes jogait, (társ)producere és főszereplője Gloria Naylor *The Women of Brewster Place* című művének televíziós adaptációjában (1982, sugárzott ABC minisorozat 1989-ben, rendezője Donna Deitch, főszereplője/producere Winfrey), Toni Morrison *Beloved* (1987, vetítették 1998-ban, rendező: Jonathan Demme, főszereplő: Winfrey), Zora Neale Hurston *Their Eyes Were Watching God* (1937, vetítették 2005-ben, rendező, társproducer: Winfrey) és Sapphire's *Push* (1996, vetítették 2009-ben "Precious" címmel, rendező: Lee Daniels, társproducer: Winfrey). A Winfrey által fémjelzett mediális újraelosztás ezen trendje a *kitörlésben* is tematizálódik, hiszen Jenkins "valami hárommillió dollár körüli összegért" (29) adja el száguldó bestsellerének filmes jogait. Winfrey növekvő érdeklődése és befektetése az irodalom iránt a tévéműsorában is tükröződött, ahol "Könyvklubjában" (1996-2011) könyveket kezdett népszerűsíteni, az olvasás megváltó erejét hirdetve (ön)életrajzokat. Winfrey marketinggépezetének az afroamerikai irodalomban betöltött meghatározó szerepéről tanúskodik, hogy mindössze nyolc évvel a *Kihalás* megjelenése előtt Toni Morrison volt az első afroamerikai nő, aki irodalmi Nobel-díjat kapott. Morrison irodalmi teljesítményt nyújtó női példaképként való láthatóságát jelentősen elősegítette, hogy szerepelt a Winfrey's Book Clubban (Toni Morrison *Salamon könyve* volt a klub első évének októberi választása), amely azóta is számos fekete írói karrier elindításához és felgyorsításához járult hozzá.

Toni Morrison, hogy világos legyen, nem szerepel a *törlésben*, és semmi sem utal arra, hogy ő is benne lenne abban a női írói csoportban, amelyet Juanita Mae Jenkins képvisel, és amelyet Everett regényében szatirizál. Érdeemes azonban megjegyezni, hogy Juanita Mae Jenkins hármasként neve Alice Malsenior Walkerre utal, akinek irodalmi munkásságával kapcsolatban Everett igen kritikusan nyilatkozott: "Amikor felnőttem, három fekete ember volt a tévében, és mindannyian hordárok voltak. És így az egész beszéd a pozitív fekete példaképről, akit mindenki látni akart, értelmet nyert, mert nem volt más. A szépirodalomban is. Ott volt a belvárosi regény, és a 'jasszos főnök' szerepmóddal, és ez nem az a tapasztalat volt, amit bárki, akit ismertem, átélt. Ott nőttem fel, ahol a polgárháború kezdődött, Dél-Karolinában, és soha életemben nem hallottam, hogy valaki azt kérdezte volna: "Hová mész?" (Nevetés). Szóval Alice Walker megcsókolhatja a seggem." Árulkodó módon pontosan ez a mondat bukkan fel Monk "My Pafology/Fuck" című förtelmes novellájának megalkotásában (interjú Rone Shaversszel, 64).

Everett Winfreyre tett oldalvágása¹²⁴ egy fontos szempontot helyez előtérbe, nevezetesen a fekete férfi és női írók (és teoretikusok - vö. *Glyph*) közötti nemi különbséget. Everett

"gendering of artistic control" (a művészi kontroll nemesítése) Juanita Mae Jenkins-t egy mindent átható és erőteljes kereskedelmi trend megtestesítőjeként mutatja be (Dickson-Carr "The Historical Burden", 48): a fekete tiltakozás hagyományos modelljeinek újraelosztása a "városi fikcióban", gyakran (neo-)rabszolga-narratívák formájában és a genealógiai memoárok tematikus struktúrájával. A fekete írók elleni szatirikus támadás kétségtelenül a *törlés* egyik legvitatottabb aspektusa. Everett hangosan hangoztatta azon írók elutasítását, akik szerinte elősegítik a fekete sztereotípiák állandósulását. Ezek közé tartozik, ahogy az *erasure is* sugallja, Alicia Walker (és Sapphire). Érdeemes megjegyezni, hogy a polgárjogok utáni korszakban afroamerikusként forgalmazott irodalom látványos sikerét végül is olyan fekete írók művei jelentették, mint Toni Morrison és a fent említettek. Ugyanilyen fontos hangsúlyozni, hogy Everett végső soron egy kulturális (újra)termelési rendszer, röviden: a "hollywoodi" szórakoztatóipari intézményrendszer leleplezésére törekszik.¹²⁵ Ebből a perspektívából kell figyelembe venni a kiadói ipar fiktív képviselőit is. Monk ügynöke, Yul és Stagg R. Leigh ügynöke, valamint a hollywoodi filmproducer, Wiley Morgenstein neve felismerhetően zsidó.¹²⁶ Az, hogy a *tördelésben* teljes terjedelmében megjelenő "Pafológiám/Baszásom" egyetlen kritikáját a *New York Times* újságírója írta (259-60), arra utal, hogy Monk olvasóközönsége általában fehér és liberális, tekintettel e folyóirat valós státuszára. Az *erasure* e kereskedelmi apparátus elleni szatirikus támadásának valódi középpontjában, ahogyan azt kezdetben sugalltuk, maga Monk áll. Mivel nem vonja le a megfelelő következtetést e női írói projektekből, Monk "parodizálja" a "városi fikció" tragikus (és melodramatikus) módozatait abban a hitben, hogy képes lesz szerzői kontrollt gyakorolni novellája recepciója felett.

A regényben szereplő novella, a "Pafológiám/Baszásom", Richard Wright *Native Son* című művének kontrafaktuális átdolgozása alapján travesztálja Zafir *Puskát*. Emellett Alice Walker *The Color Purple* (1987) című regénye, amely Sapphire egyik önjelölt inspirációja volt a *Push* című regényéhez, a híres rádió- és később tévésorozat, az *Amos és Andy* című *Amos és Andy* mellett Monk novellájának megalkotásához vezető egyik fő ösztönzőként mutatkozik be.¹²⁷ Monk elmegy

ami apám dolgozószobája volt [Ellisonék washingtoni otthonában], és talán még mindig az volt, de most én dolgoztam ott. Ültem és bámultam Juanita Mae Jenkins arcát a *Time* magazinon. A fájdalom a lábamban kezdődött, végigfutott a lábamon, fel a gerincemen és az agyamba, és eszembe jutottak a *Native Son* és a *The Color Purple* és az *Amos and Andy* részletei, és a kezem remegni kezdett, a világ megnyílt körülöttem, a fák gyökerei reszkettek a kinti földön, az emberek az utcán *dint, ax, fo, screet* és *fahvre-t* kiáltoztak! és én sikoltoztam magamban, és panaszkodtam, hogy én nem így beszélek, hogy az anyám nem így beszél, hogy az apám nem így beszél, és elképzelttem magam, ahogy egy parkban ülök egy padon, és számolom a késeket a késgyűjteményemben, és egy férfi odajött hozzám, és megkérdezte, mit csinálok, és a szám kinyílt, és nem tudtam megállni, hogy ne

- törlés -

mondjam ki: "Why fo you be axin?" Betettem egy oldalt apám régi kézi írógépebe. Megírtam ezt a regényt, egy könyvet, amiről tudtam, hogy soha nem írhatom rá a nevemet. (61-62)

Furcsa módon Monk alkotói élménye a szellem megszállásának epizódjaként olvasható, mintha maga a "könyv, amelyhez [ő már nyilvánvalóan tudja, hogy] soha nem adhatta volna a nevét", olyan folyamat lenne, amelyet külső erők alakítottak, nem pedig ő maga. Meglepő, hogy Monknak mindössze egy hétre van szüksége ahhoz, hogy befejezze ezt a novellát, amely - ellentétben azzal, hogy saját bevallása szerint nem ért a fekete népnyelvhez - ennek az idiómának egy hiperbolikusan népiesített változatát tartalmazza. A tíz fejezetre osztott novella, amelyek mindegyike a "Won"-tól kezdve a "Too"-n, a "Free"-n, a "Fo"-n át a "Tin"-ig számcímekkel van ellátva, a regény középső szakaszába illeszkedik, és hatvannyolc oldalnyi, felháborítóan egzotizált "fekete tapasztalatot" tartalmaz (63-131). Ezzel a könyvvel, amelyről tudja, hogy "soha nem adhatná rá a nevemet", Monk megkísérli, hogy a (fehér) olvasóközönségnek úgyszólván ízelítőt adjon a saját gyógyszeréből (62).

Everett Van Go Jenkins és hiperautentikus történetét szorosan összehangolta intertextuális párjával, a *Native Sonnal* (1940), az általános témától kezdve a konkrét részletekig, mint például Bigger letartóztatása, a regény csúcspontja, Wright főhőse szimbolikus áldozatának színpadra állítása. Amikor két gyilkosság és a chicagói South Side hóval borított háztetőin való örült menekülés után Bigger Thomast végül letartóztatják a rendőrök, "elengedték a lábát; a hóban feküdt, laposan a hátán. Körülötte zajos tenger hömpölygött. Kicsit kinyitotta a szemét, és arcok sokaságát látta, fehér és fenyegető arcokat. 'Öljétek meg azt a majmot! Két férfi kinyújtotta a karját, mintha keresztre akarnák feszíteni" (301). A "Nagyobb", a "rossz" és az "[N-szó]" morfológiai összeolvadása, a Jim Crow Amerika "Tamás bácsi"-szabályának erőszakos, bűnözői kivétele. Jerry H. Bryant ezért hangsúlyozza, hogy Bigger "egy amerikai fekete ember, és olyan virulenciával gyűlöl, amelyet Wright merészen, a korszakhoz képest, ragaszkodik elismerni" (13). Az a mód, ahogyan Bigger átlépi a szegregált Amerika "színvonalát", páratlan a fekete amerikai irodalmi tiltakozás történetében. Akaratlanul megfojtja és brutálisan megégeti Mary Daltont, látszólag jóindulatú fehér munkaadóinak lányát, a kommunista Jan barátnőjét, miután Bigger közel állt ahhoz, hogy bántalmazza őt, miközben részegen feküdt az ágyában.¹²⁸ Ezután megöli fekete barátnőjét, Bessie Mearst, mert veszélyezteti a rendőrség elől való menekülését.¹²⁹ Végül pedig levadásszák és bebörtönzik, a sajtó "néger szexgyilkosként" (309) feljelenti, és halálra ítélik.¹³⁰

A rendkívül ellentmondásos és sikeres *Native Son* végleges vázlata Wright első fekete amerikai szerző regénye volt, amelyet beválasztottak a Book-of-the-Month Clubba, így Wright regénye széleskörű elismerést kapott. Dorothy Canfield Fisher bevezetőjével a regény megkapta a "jóváhagyás pecsétjét", hogy a túlnyomórészt fehér közönség jóindulatúan fogadjon egy "fekete" történetet. Ahogyan a "Hogyan született a 'Bigger'" című pamfletben

olvasható

- törlés -

amely a *Native Son* 1942-es újranyomtatott kiadásának bevezetője lett, Wright azt igyekezett bizonyítani, hogy Bigger Thomas komolyan vehető, mint a fekete tapasztalat valódi jelensége az Egyesült Államokban, mint "külön típus" (8). A reprezentációs funkcionalitás eme felfogását sérelmezve James Baldwin híresen elítélte, hogy Wright látszólag a fekete sztereotípiákat támogatja, ami végső soron saját erkölcsi didaktikáját ássa alá.

"Az én pafológiám/ Bassza meg" teljesen mellőzi az etikai útmutatás bármiféle fogalmát. A *Native Son* fehér vs. fekete hatalmi aszimmetriáját egy fekete csoporton belüli osztálykonfliktusra fordítva, így kizárólag a faji szimbolikus megosztottság *fekete* oldalát állítva a középpontba, a novella nem annyira tiltakozó mű, mint inkább *patológiai pornográfia*. A fekete gengszter Van Go Jenkins¹³¹ megerőszakolja Cleonát, négy gyermekének állítólagos anyját - akiket mind gyógyszeripari termékekről neveztek el (Rexall, Aspireene, Tylenola és Dextrina, utalva ezzel a fekete crack-gyerek és a jóléti királynő sztereotípiájára), a fekete felsőosztálybeli Dalton családnál kezd dolgozni, mint medencés fiú, a Jerry Springer Show fiktív megfelelőjében (a "Snookie Cane Show"-ban) köt ki, ahol nemi erőszakkal vádolják, és végül elítélik, mert megerőszakolta a "majdnem fehér" Dalton lányt, Penelopét (107). A túlzottan szexualizált erőszak, amelyet Van Go Jenkins a fekete nőkre gyakorol, nemcsak brutális nőgyűlölete miatt megdöbbentő, hanem azért is, mert a fekete férfiasságtól való kulturális félelmet árulja el egy kifejezetten fehér (liberális) szemszögből. Van Go a bűvölet és a förtelem tárgya, akinek törvénytelen libidinózisa elárulja, hogy a szöveg nemcsak fehér, hanem liberális olvasónak pozicionálja az olvasót, tekintve, hogy a novella durván tárgyalja a felemelkedést:

"El kellene gondolkodnod azon, hogy visszamész az iskolába" - mondta Penelope, miközben a szememet nézte a tükörben. "Fogadok, hogy apuci tudna segíteni neked ösztöndíjat szerezni a főiskolára." "Milyen ösztöndíjat kapjak?" Kérdeztem. "Nem tudom. Hátrányos helyzetű vagy, ez már csak hab a tortán." (103)

Úgy tűnik, hogy ez az előre megrajzolt fehér liberális olvasó is nőnemű, mivel a szöveg túlzott hangsúlyt fektet a fekete szexuális dominanciára, ami a fehér nőket megerőszakoló fekete férfiktól való kulturális félelemre utal. Jelzésértékű, hogy Van Gót a színhatár majdnem átlépése, azaz Penelope szexuális zaklatása miatt tartóztatják le. A novella, más szóval, megadja olvasóinak, amit várnak és amire vágyanak: a fekete túlzott szexualitást, amelyet a feketék a feketék elleni (szexuális) erőszak fajilag szentesített határai közé szorít. A szöveg közvetve bírálja a "végső" tabut, amelyet a *Native Son* tartózkodott attól, hogy olvasóinak bemutasson: a fekete-férfi-fehér-fehér nő (kényszerített) szexuális közösülését.

Az, hogy a fekete romlottság e szörnyű ábrázolását végül úgy olvassák, mint az "igazit", a *kitörlés* alapvető sértése. Azt sugallja, hogy a fekete romlottság e sztereotip története a modern gótikus fikció faji változata. A *törlés* azt sugallja, hogy egyetlen célja az, hogy a fehér

embereket

- törlés -

az olvasók jól érzik magukat faji előítéleteikben és kulturális feltételezéseikben. Everett nyugtalanító teljesítménye abban rejlik, hogy gondosan egyensúlyoz a túlzás és a józanság között, a "hitelesség" jegyeinek és eszközeinek aprólékos katalogizálása és a nyugtalanító bizonytalanság között, hogy mi, a regény extradiegetikus olvasói mennyire függünk a novella metafikciós keretezésétől, amely mintha segítene *kifejezetten* paródiaként megjelölni a regényt, hogy ne is így olvassuk. A novella intradiegetikus félreértésével a regény nem annyira szatirikus támadásának célpontját, azaz a kereskedelmi berendezkedést helyezi előtérbe, hanem inkább Monk szatirikus projektjének indítékait és eszközeit. A szatirikus támadás *célja* és *kerete* közötti kölcsönhatás a regény egyetlen legfontosabb motívumába, az "X"-be van beírva.

A szatíra szatirizálása: Paródia: Metafikció és posztmodern paródia

Az *Erasure* egy metafikciós művészregény, amely programszerűen keveri össze a magánéletet és a nyilvánosságot, a "high-brow" és az "low-brow", valamint az írás fikciós és tényszerű dimenzióit.¹³² Ez a kettő közöttiség legnyilvánvalóbban a tényszerű és fiktív diskurzusok egyidejűségében regisztrálódik, ami Everett fikciójára jellemző. Ezt vezeti be a regény paratextuális disclaimerje, a Mark Twain *Egyenlítő nyomában* (1897, 586) című művéből vett paradox idézet. Twain útleírása sokrétű és többretegű társadalmi dokumentumregény, amely, miközben látszólag történetírói tényszerűségekre tart igényt, különböző fiktív történeteket foglal magába. Ebben is olyan elgondolkodtató diktafonok szerepelnek, mint a *törlésben* idézett: "Soha nem tudnék olyan hazugságot mondani, amiben bárki kételkedne, sem olyan igazságot, amit bárki elhinné". Ez a rejtélyes, ha nem is ellentmondásos kijelentés destabilizálja az igazság/hazugság kettősségét, azt sugallva, hogy a valóság és a hamisság a (fiktív) elbeszélés folyamatának és céljának egymástól függő összetevői. A fikció episztemológiai potenciáljának teljes megragadása azt jelenti, hogy a "hazugságokat" (azokat az aspektusokat, amelyeket kitaláltak) mindig úgy tekintjük, mint amelyeket el kell hinni, míg az "igazságokat" (azokat az aspektusokat, amelyeket adottként mutatnak be) mindig meg kell kérdőjelezni.

Amint Bernard Bell rámutatott, a szöveg Everett "legviccesebb humorú és zavaróan félig önéletrajzi és metafikciós regénye" (474). Mint megjegyeztük, Everett merészen felismeri a regény elbeszélője és a szerző közötti feltűnően nyilvánvaló kapcsolatot, az előbbi irodalmi elismerésért folytatott küzdelme és a szerző kisebbségi írói életrajzi háttere között. Ez a különös viszony a regény költői programjának paródiájára készlet: a tükörre.

Az *Erasure* az irodalmi önreflexivitás mindkét, Michael Scheffel által leírt változatát bemutatja: "szemrevételezés" és "tükrözés" ("Betrachtung" és "Spiegelung", 54). A regény

- törlés -

diegetikus dimenzióit átható tükrözés stratégiája alakítja a karakteres

Monk és Mae Jenkins közötti összefüggések, valamint a cselekményhez kapcsolódó párhuzamok a "My Pafology/Fuck" és a *törlés* között. A regény kompozíciója összességében egy palimpszeszthez hasonlít, az egymást átfedő és keresztező témák és forgatókönyvek többrétegű textúrájához. A kétszeresen keretezett szöveg, a *kitörlés* a novella metafikciós tárgyalását és intradiegetikus félreértését vonja maga után. Everett szövege tehát másodrendű szatíráként olvasható, egy posztmodern művészregényként, amely magában foglalja a protest fiction parodisztikus darabját. A szemlélet szempontjából a regényben számos kommentár és vita zajlik a műalkotás esztétikai státuszáról. Ezen elemek elrendezése *irodalmi-politikai futó kommentárt* alkot. A fő narratíva, amelyhez Everett a vallomásos módot operacionalizálja, a napló önéletrajzi diskurzusára épül.¹³³ Monk önéletrajzával, regényjegyzetekkel és egy novellarészlettel, Monk apjának az angol ápolónővel folytatott levelezését részletező levelekkel, akivel titkos viszonya volt, valamint egy lányával (145-150) tarkított szöveggel van átszöve. A metafikciós futó kommentár kulcsszavak felsorolásából és a művészetek, a filozófia és a politika történelmi alakjai közötti platóni párbeszédéből áll. Ezek a mini-viták két tematikus komplexum között ingadoznak: a propaganda és az experimentalizmus, az előbbi a "degenerált művészet" esetében (Käthe Kollwitz, Paul Klee, Ernst Barlach, Adolf Hitler és ideológiai sparring partnere, Dietrich Eckart), amely a nácik által a műalkotások és művészek indexre tételére utal,¹³⁴ , az utóbbi pedig az absztrakt expresszionizmus esetében. Az absztrakt expresszionista vita a de Kooning és Rauschenberg közötti eszmecsereben kristályosodik ki, amelynek középpontjában a plágium és az eredetiség témája áll:

Rauschenberg: Rauschenberg: Itt van egy darab papír, Willem. Most rajzolj nekem egy képet. Nem érdekel, hogy mit ábrázol, vagy hogy mennyire jó. De Kooning: Miért? Rauschenberg: Rauschenberg: Mert ki akarom törölni. De Kooning: Miért? Rauschenberg: Rauschenberg: Ne törődj vele. A képért cserébe megjavítom a tetőt. De Kooning: Azt hiszem, ceruzát, tus és zsírkrétát fogok használni. Rauschenberg: Rauschenberg: Mindegy (**4 héttel később**): Hát, negyven radírgumi kellett hozzá, de sikerült. De Kooning: Mit csináltál? Rauschenberg: Letöröltem. A képet, amit nekem rajzoltál. De Kooning: Kitörölted a képet? Rauschenberg: Igen. De Kooning: Hol van? Rauschenberg: Rauschenberg: A rajzod eltűnt. Ami megmaradt, az az én radírozásom és a papír, ami kezdetben az enyém volt. (**Megmutatja de Kooningnak a képet**) De Kooning: Ráírtad a neved. Rauschenberg: Miért ne? Ez az én művem. De Kooning: A te munkád? Nézd meg, mit csináltál a képpel. Rauschenberg: Szép munka, mi? Sok munka volt kitörölni. Még mindig fáj a csuklóm. Én úgy hívom: "Kitörölt rajz". de Kooning: Ez nagyon okos. Rauschenberg: de Kooning: Eladta a képet? Rauschenberg: Nem, kitöröltem a képét. A radírozásomat adtam el. (227-28)

Az *Erasure* egy másik szempontból is kétszeresen keretezett szöveg. Egy olyan szerző írta, aki azt állítja, hogy "sokkal feketébb", mint ahogy azt a társadalom konvencionálisan elismeri, egy olyan szerző, aki hajlamos arra, hogy "nem eléggé feketének" ismerjék el. Gazdag intertextuális utalásokban a fekete hagyományra (Jean Toomertől, Zora Neale Hurstontól Richard Wrightig és Ralph Ellisonig), bővelkedik trópusokban (maszkolás és passzolás) és

- törlés -

konvenciókban (középosztálybeli elitizmus és alacsony osztálybeli

alulteljesítés), a *törlés egy* (hiper)öntudatos, hagyományorientált és innovációra törekvő irodalmi írás korábbi projektjeit mímeli. Az *erasure tehát* egy fekete irodalmár sikertelen próbálkozását mutatja be, aki a fekete trükkösök erőt adó technikáinak utánzásával próbálja *eltörölni* az afroamerikai szerzői identitását behatároló fogalmakat és konvenciókat.

"A "fekete" írók marginalizálásában való bűnrészesség tagadásával vagy elutasításával" Monk elismeri, hogy ő

egy olyan vonal nagyon távoli és nagyon "másik" oldalán kötött ki, amely a legjobb esetben is csak képzeletbeli. Nem tanúságtételként vagy társadalmi felháborodásként írtam (bár minden írás valamilyen módon éppen ez), és nem a szóbeli történetmesélés úgynevezett családi hagyományából írtam. Soha nem próbáltam senkit sem felszabadítani, soha nem próbáltam a következő valós és igaz képet festeni népem életéről. (212)

A kísérleti írónak bélyegzett Monk, akinek munkássága összeegyeztethetetlen a csoporton belüli és a társadalmi elvárásokkal, az afroamerikai írásművészetnek az irodalmi termelés kereskedelmi és akadémiai szektorában való (disz-) elhelyezésével küzd.¹³⁵ Az *Erasure* tematizálása a nouveau modern mozgalomban ebből a szempontból szembetűnő, mivel az amerikai tudományos mainstreamet helyezi előtérbe, amelyben Monk mint igényes etikai író helyezkedik el, és amely a posztmodern kontextusban az 1970-es évek amerikai kritikájában bevezetett "metafikció" fogalmához kapcsolódik (vö. Scheffel, 4).

Monk szembeszáll a szecessziós római társadalom amerikai ágával, és úgymond viszonya van a posztmodernizmussal. Linda Mallory-t, egy (feltételezhetjük, fehér) "innovatív" regényíró társát (11; a dőlt betűs írás, szintén feltételezhetjük, a leereszkedés ironikus jelének szánja), akivel rendszertelenül érintkezik, "posztmodern fasznak" nevezi: "A zavarodottságig öntudatos volt, számolta az orgazmusait, és egyiket sem érezte" (230). A Nouveau Roman Society washingtoni találkozásán Monk előadást tart "F/V: Placing the Experimental Novel" címmel. Ez a dolgozat, amely egy kritikai cikk kivonata, amelyet Everett még a *törlés* előtt, 1999-ben publikált (*Callaloo* 22.1), Roland Barthes korszakalkotó posztstrukturalista elemzését parodizálja Honoré de Balzac Sarrasine című novellájáról (*S/Z*).¹³⁶ Everett Barthes tanulmányának argumentatív módszerét, amelyben a tudós a hagyományos és strukturalista szövegmegközelítéseket dekonstruálja, alkalmazza saját elemzésére. Így Everett a tudományos érvelés aprólékos boncolgatását "mint fikciót" kínálja. Az esszé antidogmatikus programjának fő irányvonala az, hogy ironikusan szorgalmazza az irodalmi művészet analitikus fragmentálásának szükségszerűen reduktív folyamatát a tudományos koherencia és számonkérhetőség javára.

Az irodalmi produkció oldaláról Everett a nouveau romanhoz kapcsolódó kísérleti törekvéseket veszi górcső alá. Az 1957-ben Émile Henriot által kitalált "nouveau roman" kifejezés

egyszerre határozza meg a kontinentális és amerikai bölcsészettudományokban az 1960-as és 70-es években kitörő akadémiai forradalomhoz kapcsolódó mozgalmat, amely inkább posztstrukturalizmus néven ismert, és a posztstrukturalizmus szövegstatistikájának költői szintézisét. Alain Robbe-Grillet népszerűsítette legmarkánsabban a regényformának ezt a típusát, hogy a hagyományos történetmesélési módok végét hirdesse, mivel azok "lehetetlenné" váltak (*Pour un Nouveau Roman*, 1962). Robbe-Grillet és kortársai, akiknek többsége a *Les Éditions de Minuit*-ban jelent meg olyan jelentős francia teoretikusok mellett, mint Derrida és Deleuze, a nagy modern írók, például Flaubert, Proust és Joyce avantgárd projektjeiből merítettek, hogy radikálisan tagadják meg a realista valóságűség, a jellemintegritás és az elbeszélői kauzalitás irodalmi konvencióit a jelentéssel való játékos kísérletezés, a túlzottan metafikciós mód kedvéért. Ezt az "auto-représentation" felé való fordulást Jean Ricardou, a híres *Tel Quel* folyóirat munkatársa a nouveau roman programszerűségének nyilvánította (*Pour une théorie du nouveau roman*, 1971). Everett itt megismétli nemcsak a posztstrukturalizmus, hanem a francia elmélet diszciplináris "amerikanizálásának" szatirikus paródiáját is (vö. *Glyph*).

Monk finoman kigúnyolja mind e mozgalom epigonizmusát (a *modern* elvek *posztmodern* költői újításokként való állítólagos átkeresztelését), mind pedig a "komoly" amerikai akadémiai megközelítését annak, amit egyébként úgy is fel lehetne fogni, mint nyílt felhívást az öntudatos irodalmi gyakorlat sokkal önironikusabb változatára. Amikor Monk bemutatja a dolgozatot, "mimetikus hackerként" (18) szidják, mert

[Mindannyian utáltak engem. Több okból is: Az egyik az volt, hogy néhány évvel korábban kiadtam és mérsékelt sikert arattam egy realista regényt ["A második kudarc"], a másik pedig az, hogy nyomtatott vagy rádióinterjúmban nem titkoltam, mit gondolok a munkájakról. Végül azonban azért is gyűlöltek, mert a franciák, akiket annyira imádtak, úgy tűnt, nagyra tartják a munkámat. (11)

Monk, amint az a történetéből hamarosan kiderül, sokkal inkább érintett ebben a nagyképű irodalmi "újításban", mint ahogyan azt ő maga bevallja. Az "F/V" parodisztikus előadása kísérti a kiadói ipar és annak az "igénytelen" fekete városi regények iránti megszállottsága elleni újonnan inspirált lázadását. Monk egykori mérsékelt kereskedelmi sikere, a "Második kudarc" volt az úgynevezett "realista" regénye, az egyetlen olyan regénye a "Pafológiám/Baszásom" előtt, amely a faji kérdésekkel foglalkozik. Ez volt

szépen fogadták, és elég jól fogyott. Egy fiatal fekete férfiról szól, aki nem érti, hogy fehérnek tűnő édesanyját miért rekeszti ki a fekete közösség. A nő végül öngyilkos lesz, a fiú pedig rájön, hogy neki kell támadnia a kultúrát, ezért terroristává válik, és rasszistán viselkedő feketéket és fehérket gyilkol. (61)

A regény címe prolepszisként szolgál, hiszen a "második kudarcot", azaz a "Pafológiám/Baszásom" kereskedelmi sikerét sejteti. A tragikus mulatta (a "fehérnek látszó"

- törlés -

anya) sztereotípiája, amely rendkívül népszerű volt a késő 19.th afroamerikai irodalomban, így helyet ad a fekete férfiasság polgárjogok utáni archetípusának, a kóros ragadozónak. A téma

A mulatták alakjában implicit módon megjelenő passzivitás újra felbukkan Monk Stagg R. Leigh álnevű személyiségében, akivel Monk tragikusan sikeres fekete(er) passzivitást valósít meg. Ez nyilvánvalóan nem (csak) a fenomenális átadás aktusa, hanem inkább Monk kulturális kódváltási képességére épül, és alapvetően megkönnyíti a névváltoztatás. Ez az a tény, amely - ismét - elárulja Monknak Ellison láthatatlan emberéhez való igazodását és az amerikai identitás játékszabályai szerint játszó szélhámosként való beavatását: "Megváltoztattam a nevemet, és még egyszer sem kérdőjeleztek meg? És az a hazugság, hogy a siker *felfelé* ívelő volt. Micsoda vacak hazugság, amivel uralmon tartottak bennünket" (*Láthatatlan ember*, 510). Monk parodisztikus előadása nem áll ellentétben akadémiai háttérével. Épp ellenkezőleg, nagyon is elősegíti mind a feketeség kulturális konvencióival, *mind a* kritika tudományos stratégiáival kapcsolatos szakértelme.

Monk a posztmodern paródia stratégiai alkalmazása jelentős ebből a szempontból, mivel ez elárulja irodalmi értelmiségiként való akadémikus gondolkodásmódját. A paródia az utánzás és az eltérés, a megkülönböztetés és az egybeesés közötti alkudozás művészete. Egyszerűen fogalmazva, az elsajátítás esztétikai formáját határozza meg, amely a szöveg szempontjából a hipotext strukturális sajátosságainak a hipertextbe való átírását eredményezi. Linda Hutcheon szerint a paródia "az utánzás egy formája, de az utánzás ironikus inverzióval jellemezhető, nem mindig a parodizált szöveg rovására" (*A Theory of Parody*, 6). Mint ilyen, "minden paródia nyíltan hibrid és kétszólamú" (28). "[A] "transzkontextualizáció" és az inverzió" - teszi hozzá Hutcheon - "a legfőbb formai műveletei, és a pragmatikus éthosz skálája a gúnyos gúnytól a tiszteletteljes hódolatig terjed" (37). A paródia "központi paradoxona" következésképpen ez: hogy "[a]z utánzásban, még ha kritikai különbséggel is, a paródia megerősít" (26). Bár Simon Dentith hangsúlyozza a paródia polemikus potenciálját, egyetért azzal, hogy a paródia "paradox módon éppen azokat a szövegeket őrzi meg, amelyeket el akar pusztítani" (36). Jellegzetes hatása, hogy újra rögzíti azokat a konvenciókat, amelyeket felforgatni igyekszik, különösen katasztrofális hatást fejt ki Monk paródiahasználatában. Az "Én pafológiám/Baszásom" félreértése a kiadói iparhoz kapcsolódó különböző szakmai entitások (ügynökök, szerkesztők, újságírók) (szándékos) tudatlanságát jelzi, akik nyilvánvalóan nem ismerik vagy nem törődnek sem a novella parodisztikus fóliájával (*Native Son*), sem azzal, hogy a novellát paródiának szánják. Pontosan ez a tudatlanság az, ami a felszínen úgy tűnik, hogy Monk későbbi kísérletét motiválja a terjedő ironia megállítására vagy megfékezésére. Ez a próbálkozás rávilágít a *kitörlés* didaktikus magjára, mivel Monk úgy tűnik, híve annak az elképzelésnek, hogy a paródia valamiféle pedagógiai potenciállal bír. Monk parodisztikus projektje az önvédelem kétségbeesett és önző intézkedéseként is olvasható. A láthatatlan emberhez hasonlóan ő is némileg stabil, bár marginális pozíciót

foglalt el a

- törlés -

akadémia. Itt Monk "birtokolta az egyetlen identitást, amelyet valaha ismertem, és [...] elvesztette azt" (*Láthatatlan ember*, 99). Úgy tűnik, hogy Everett főhőse számára - szerzői ágensének elvesztésével szemben - az oktatási színvonala a tét, amelyre szerzői szuverenitása és felső középosztálybeli művészként szerzett szakmai privilégiuma épül. Az ő rendkívül művelt nézőpontjából elképzelhetetlen, hogy pontosan *senki* ne "értse" a "Pafológiám" parodisztikus szándékát, amelyet - jelentőségteljesen - még "Fuck"-nak is átcímkezt, hogy a parodisztikus szándékot még inkább előtérbe helyezze. Everett írói és *tördelői munkásságára* jellemző, hogy konkrétan ez a bizonyos cím is többféleképpen olvasható. Így Monk átnevezésének aktusa mintegy az irónia újabb féregjázatát nyitja meg. A "Fuck" nem csupán a novella szexuális erőszak túlzott megjelenítésére utal. Hanem azt is illusztrálja, hogy Monk - bocsánat a kifejezésért - szatirikus puccsal akarja "megdugni" a kiadói ipart. Egy szerencsétlen eseménysorozatra válaszul használt felkiáltó jelzőként fogant, azonban Monk sikeres kudarcának egy további jelét jelzi: "fuck", mint "damnit".

Monk elhatározza, hogy "egyenesen" elküldi parodisztikus novelláját, azt állítva, hogy "[ha nem látják, hogy ez egy paródia, baszódjanak meg]" (132). A *sikertelen* paródia e toposza Monk "x-élményének" költői megtestesítője: az, hogy éppen azok a hegemón modellek szívják el, amelyeket elnyomóival szemben igyekszik operacionalizálni. Ez a megközelítés James Baldwin korszakalkotó intelmét idézi fel, hogy ne modellezzünk

az önkényes meghatározással, az erőltetett megpróbáltatással szembeni ellenállását pusztán az elnyomó által adott példa alapján. Az ember gyűlöletének tárgya, sajnos, sohasem kényelmesen kívül van, hanem az ölében ül, a beleiben kavargó, és diktálja a szívverését. És ha az ember ezt nem tudja, akkor azt kockáztatja, hogy utánzójává - és így folytatójává - válik azoknak az elveknek, amelyeket megvetni képzelt." ("Freaks and the American Ideal of Manhood", 824.)

Monk nem látja előre parodisztikus cselekedetének lehetséges kimenetelét, nevezetesen azt, hogy az általa annyira megvetett tiltakozó író utánzataként végzi: Juanita Mae Jenkins. Érdekes módon Monk "Ellison Rinehartjának szellemében cinikusan manipulálni akarja a közönséget", ahogy John C. Charles megjegyzi (208). "A Láthatatlan Emberrel ellentétben azonban, aki befejezi a színjátékot és visszavonul a magánéletbe", "az érzelmileg egyre instabilabb Monk azonban megmarad a szerepében" (ibid.). Malin Lidström Brock is hangsúlyozza, hogy Monk "képtelen a multikulturális perspektíva alternatíváját artikulálni. [Az] etnikai és faji identitásról alkotott előítéletes és esszencialista elképzelésekkel való találkozásai tragédiával végződnek" (174). Darryl Dickson-Carr szerint ez annak köszönhető, hogy a fekete szerzők ma már képtelenek "figyelmen kívül hagyni vagy bagatellizálni a kiadói piac veszélyeit, nem képesek mérlegelni, hogy életüket és tapasztalataikat könnyen emészthető kategóriák darabkáira redukálják-e majd. Az előttünk álló művek [mint az *erasure*] felismerik ezt aényt, még ha a bennük szereplő szereplők [mint Monk] nem is"

- törlés -

("The Historical Burden", 52-53). Az Everett

regényben ez a "felismerés", sokatmondó módon, *formai* szempontból nyilvánul meg. "A heterogén és nyitott formákon keresztül, nem pedig a tartalom révén" - állítja Lawrence W. Hogue - Everett "azt üzeni az olvasónak, hogy *a törlés* nem tud úrrá lenni a jelentésen, nem tudja nyelvileg megragadni a tárgyát. De azzal, hogy megpróbálja, ugyanolyan jó történetet mesél el" (104). A regény kritikai ereje, ahogyan azt már javasoltuk, irodalmi-politikai futó kommentárjából fakad, abból, amit Lesley Larkin úgy jellemez, mint "a kritikus olvasás és az olvasói felelősség azonosításának eszközeit" (162). Ezek az eszközök vagy módszerek - érvelésem szerint - a tudományos tudományosságban gyökereznek.

A törlésben az akadémia Monk ideiglenes megoldása egy meglehetősen tartós problémára: a pénzre. Így önéletrajzából kiderül, hogy 1980-ban a Harvardon szerzett diplomája és 1988-as ösztöndíjasként való beiktatása között szünet van. Ez a tény alátámasztja azt a következtetést, hogy az akadémia csupán Monk "B-tervét" jelentette, ha írói karrierje kudarcot vallana. Ráadásul Monk regényeinek megjelenési aránya 1990 óta stagnál, rövid regényeinek pedig növekszik. Ez az időbeli deficit, amelyet Monknak az időigényes regényírói munkától a *rövid* regényírás felé való fordulása jelent, az intézményi korlátok és magasröptű törekvései közötti dilemmára készíti. Monk írói karrierjének hanyatlása azonban, amely az Inflato kritikai (és regényírói) munkásságának stagnálását visszhangozza, ellentétben áll az USC-n végül is bekövetkező professzori kinevezésével, amely - ironikus módon - éppen akkor következik be, amikor legújabb regényét tizenhetedszerre is elutasítják (43). A dolgok úgyszólván drasztikusan kezdenek elfajulni Monk számára, amikor családi életében egyik abszurd tragikus katasztrófa a másik után tör ki. A hűgát lelötte egy abortuszellenes tüntető. Az anyjánál Alzheimer-kórt diagnosztizálnak. Végül a bátyja drága válás elé néz a feleségével, miután coming outolta magát melegként. Monk elhatározza, hogy elhagyja Los Angeleset és az USC-t, hogy az anyjával éljen Washington D.C.-ben. A nővére adósságával és az anyja elkötelezettségével terhelt, miközben a pénz miatti veszekedésben elveszíti a bátyja támogatását, Monk jelentkezik a washingtoni American Universityre. Vonakodva utasítja vissza az angol tanszék ajánlatát, amely egy borzasztóan rosszul fizetett "vendégdolog" (58). Éppen ez a pont, amikor elveszíti az akadémiai szakmai "védőhálóját", a "My Pafology" és annak küszöbön álló kereskedelmi kooptációjának megteremtésének pillanata. Ez az a pénzügyi perspektíva, amelyből a "My Pafology/Fuck" létrehozását is szemlélni kell. A novella, úgy érezzük, régóta várt anyagi könnyebbséget ígér. Monk kísérlete, hogy kereskedelmi kooptációját racionalizálja, bár feltűnően ironikusan, de kissé hiteltelen, ha nem is nyugtalanító marad.

Beteges kiváltság? Elbeszélői megbízhatatlanság és ironikus kakofónia

Amint már említettük, a *törlés* a posztmodern fikció paradigmaticus darabjának tűnik. Magába foglalja saját értelmezési eszközeit, nevezetesen a fent említett regényjegyzeteket, a novellát és az irodalmi gyakorlat politikájáról vitázó történelmi politikusok, művészek és filozófusok verseit, leveleit, filozófiai egysorosait és plátói dialógusait. Ezek az *archív* és *elemző elemek az induktív érvelés metafikciós "módszertanát"* alkotják. Monk tehetségei és mellékhatásai értelemteremtő modellként szolgálnak, hiszen a famegmunkálást és a halászatot episztemológiai metaforaként használja. Az egyik ilyen aforisztikus gyöngyszem a halászatra vonatkozóan például így hangzik: "Bármennyi bosszúságot is okozhat egy pisztráng, nem tud gondolkodni, és nem vesz figyelembe téged. A pisztráng nagyon hasonlít az igazsághoz; azt teszi, amit akar, amit kell" (199).

Ironikus módon Monk magánélete kezd eljutni a maga nyugtalanító igazságához. Családjának fokozatos korróziója, amelynek Baker a *My Dysfunktion* címet adta: *The Death of a Black Bourgeois Family* ("Reflections on Monk", 149), paradigmaticus fekete családi tragédiaként olvasható. Ez különösen figyelemre méltó, mivel Monk éppen azokat a témákat és sémákat igyekszik leleplezni a "városi" fikcióban, amelyek egyre inkább a saját magánélete körül látszanak kikristályosodni. Monk magánélete a *Bill Cosby Show*-hoz hasonlóan hipertragikus családi drámaként olvasható egy felsőosztálybeli környezetben. Monknak feszült a viszonya mind a bátyjával, a fogorvossal, aki a pénzért csinálja, mind a nővérével, a szociálisan elkötelezett orvossal, aki azért csinálja, hogy a szegény nőknek egészségügyi ellátást nyújtson, beleértve az abortuszt is. Monk szellemileg haldokló anyja Alzheimer-kórban szenved, apja pedig - a faji klisékkel összhangban - nincs jelen. Mivel apja több szívrohamot követően öngyilkos lett, az apai támogatás és a családi távolságtartás ambivalens alakja marad, aki Monk önelemzési kísérleteinek középpontjában lebeg.¹ Apja kivételezése¹ alakítja Monk családi és ezáltal szakmai elidegenedését. Amikor elmondja nővérének, hogy "[s]ometimes I feel like I'm so removed from everything, like I don't even know how to talk to people", ő válaszol: "Nem tudsz [...és] soha nem is tudtál. Ez nem egy rossz dolog. Te csak más vagy" (26). Monk következetesen azt mutatja, hogy "kínosnak, helytelennek érzi magát, mintha az életéből olyan sok volt, mintha nem tartoznék oda" (21). A testvéreivel és az anyjával való zaklatott viszonya kommunikációs konfliktusokban csúcsosodik ki, amikor Monk nem tudja megértetni magát, és nem sikerül átláthatóvá tennie a homoszexuális identitása és a házassága között vergődő bátyja helyébe való behelyezkedési kísérleteit. Nővére szakmai etikája viszont megkérdőjelezi látszólag apolitikusnak tűnő irodalmi törekvéseit: "[m]íg ő naponta kockáztatta az életét azzal, hogy sztrájkvonalakat lépett át, hogy szegény nőknek egészségügyi ellátást nyújtson, amely magában foglalta az abortuszt is, ha

akartak, én horgásztam, fát fűrészelttem, vagy sűrű, homályos regényeket írtam, vagy egy csomó zöld kaliforniai értelmiségit tanítottam az orosz formalizmusról" (3). Monk anyja végül is élő emlékeztetője annak az ironikusan átlátszó szimbolizmusnak, amely Monk azon küzdelmében rejlik, hogy értelmet adjon faji önmaga faji alapú énjének, miközben elveti a faji hovatarozást.

Monknak a saját szövegéhez való (egyre inkább) zűrés viszonyát a kritikusok gyakran a *megbízhatóság szempontjából* fogalmazták meg. Nem csupán identitásavarnak tűnő személyiséghasadás alakul ki nála, a "magasrendű" (Monk) és az "alacsonyrendű" művészi énje (Stagg R. Leigh) között. Monkot autodiegetikus elbeszélőként bizonytalan státusza a megbízhatatlan elbeszélő jellegzetes jelöltjévé teszi. *Glyph-fal* ellentétben a *törlés* nem teszi kategorikusan bonyolulttá Monk ontológiai olvasatát,¹³⁷ még akkor sem, ha Ralphra hasonlít a saját szövegétől való szimbiózisszerű függőségét tekintve (irodalmi írói integritásának megváltása érdekében). A *törlésben* a szubjektivitás (vagy inkább a faji tudatosság és nem/tudatosság) elbeszélői kérdései szervesen kapcsolódnak a szövegszerűség episztemológiai kérdéseihez. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a regény számos, a megbízhatatlanságra/megbízhatatlanságra utaló szövegbeli jelét úgyszólván Monk javára lehet olvasni. Művészi identitásának formálódó eseményeit visszaidéző mnemotechnikai erőfeszítései például nagyon is értelmezhetők a hitelesség jeleként abban az értelemben, hogy Monk reprezentatív transzparenciára törekszik.¹³⁸

A saját elbeszélése feletti kontroll látszólagos elvesztése, amely a novella intradiegetikus félreértésében csúcsosodik ki, és amelyet az irodalmi-politikai futó kommentár nem tud teljesen megmagyarázni, nemhogy megfékezni, úgy tűnik, formai mimikája annak, hogy Monk elveszti a fejét Mae Jenkins hírhedt sikere miatt, és ő nem tud megbirkózni a következményekkel.¹³⁹ A gettóparódia metafikciós keretben való megfékezéséért folytatott küzdelme egyfajta de-eszkalációs stratégiának tűnik, egyfajta módszernek arra, hogy racionalizálja veszélyeztetett művészi autonómiáját és integritását. A körülötte kitörő örület és abszurditás megmagyarázása érdekében a nyugati gondolkodók és filozófusok széles skálájának intellektuális és elméleti szolgáltatásait veszi igénybe, Wittgensteintől Derridán és Horatiuson át Tertullianusig, Newtonig és másokig. Vegyük például Monk hivatkozását Ovidius *Metamorphoses-ére*, *amellyel* kereskedelmi opportunizmusát próbálja igazolni: "*medio tutissimus ibis*" ("a legbiztonságosabb út a kettő között van", 245. *radír*; II. könyv Phaethon, 137. vers, 28. o. a *Metamorphoses-ben*). Monk tartózkodik attól, hogy visszautasítsa a regénye kiadásából és a filmes jogokból származó anyagi hasznot: "Nevezzük célszerűen elhelyezkedő iróniának, vagy kényelmes racionalizálásnak" - ismeri el -, "de a pénzt megtartottam" (260). A "legbiztonságosabb" vagy úgymond legkényelmesebb utat

- törlés -

követve Monk beletörődik a helyzetbe, és elhatározza, hogy megírja Petronius *Satyriconjának* adaptációját, válaszul az "Én pafológiámra/baszásomra", hogy "megpróbáljon egy új regényt felépíteni, amely megváltaná az elveszített

irodalmi lélek" (223). Eközben érvelési keretei egyre absztraktabb irodalmon kívüli jelenségekre is kiterjednek. A *Kihúzás* így Isaac Newton egy korszakalkotó egysorosával zárul: "Hypotheses non fingo" ("Nem állítok hipotéziseket"). Ez az utolsó megjegyzés Monk racionalizálási kísérletét a faj racionalizálására a természeti erők, jelen esetben a gravitáció, kiszámíthatatlanságával kapcsolja össze.

Úgy tűnik, Monk folyamatosan arra kényszerül, hogy elvonatkoztasson azoktól a társadalmi valóságoktól, amelyekkel a szövege oly ambivalens módon foglalkozik. Induktív készítése, hogy a körülötte kitörő faji örületben egy magasabb igazságot találjon, nyilvánvalóan kudarcot vall, mivel bebizonyosodik, hogy Juanita Mae Jenkins és saját akaratlan sikere mélyen érinti. Ezt az is alátámasztja, hogy a meta-diskurzus *azután* indul, *hogy* Monk tudomást szerez Jenkinsről. Lényeges, hogy a kulcsszavak, a plátói párbeszéd és a filozófiai bitek felsorolásának gyakorisága drasztikusan megnő röviddel a "Pafológiám/Baszásom" megjelenése előtt és után. Monk, más szóval, megpróbálja

hogy elhatárolódjak attól a helyzettől, ahová a frissen eladott szaros regény helyezett engem a művészetemmel szemben. Nem egészen arról volt szó, hogy eladtam volna magam, de úgy látszik, nem fogom visszautasítani a csekket. Elgondolkodtam a famunkáimon és azon, hogy miért is csinálom. Írásomban ösztönösen szembeszálltam a formával, de a formával való szembeszegüléssel nagyon is igyekeztem azt megerősíteni, és ezt az iróniát elég nehéz volt megfogalmazni, nemhogy megvédeni. De a fa, a tapintása, az illata, a súlya... Sokkal valóságosabb volt, mint a szavak. A fa olyan egyszerű volt. A fenébe is, az asztal az asztal az asztal az asztal. (139)¹⁴⁰

Amikor Monk később megtudja, hogy apjának viszonya volt egy brit ápolónővel a koreai háború alatt, értesül lányukról, féltestvéréről, Gretchenről. Egyfajta ironikus visszhangjaként elhunyt nővérenek, akire Monk felnézett szociális aktivizmusa miatt, Monk megpróbálja felhasználni a megvetett regényéből származó pénzt, és 100 000 dollárt ajánl Gretchennek, akiről kiderül, hogy szegény és rossz életkörülmények között él, készpénzben. A megkésített erkölcsi felelősségvállalás e gesztusa is ambivalens marad, mivel Gretchen kissé hidegen hagyja: "Pénz, mit szólsz hozzá? És ettől minden rendben lesz, ugye?" (243). Monk anélkül hagyja el mostohanővérét, hogy ténylegesen személyes kapcsolatot alakítana ki vele. Érdekes módon ez a történet-részlet kapcsolódik ahhoz, hogy Monk megtalálja apja magániratait a szürke dobozban, amelyeket az anyja, akinek apja utolsó kívánsága szerint el kellett volna égetnie őket, látszólag Monknak szánt (144). Így tehát Monk narratív strukturálási törekvéseinek pszichologizálására vagy inkább *patologizálására* vagyunk hivatottak.

Az általam *formai pafológiának* felfogott regény megkockáztatja, hogy a regény metafikciós kommentárját úgy olvassuk, mint Monk belső zaklatottságának mimetikus artikulációját, a regénybeli félreértés tragikus iróniájával és a saját (családi) történetében felbukkanó különös párhuzamokkal való megküzdési kísérletét. A regény a tragédia hagyományos formuláit,

- törlés -

amelyek - jelentős mértékben - mind Monk magasröptű mítoszai, mind a fekete romlottság alacsonyröptű történetei, amelyeket szatirizálni igyekeznek, a forma esztétikai síkjára transzponálja. Everett, egyszerűen szólva, arra provokál bennünket, hogy

Monk elbeszélését *ugyanannak a* reduktív mimeticizmusnak megfelelően olvassuk, amely feltételezi a közvetlen kapcsolatot szövegalkotó és elbeszélő között, és amely a "városi fikciót" és annak kereskedelmi népszerűségét jellemzi. Ez sehol sem nyilvánul meg jobban, mint a Monk és testvére, Bill közötti csúcspontot jelentő konfrontációban, röviddel a "My Pafology/Fuck" megjelenése előtt. Egy heves veszekedés során Bill megdorgálja Monkot, amiért érzéketlen, és azt állítja, hogy ő

tévedtem, amikor azt hittem, hogy megérted. Igazából, egyáltalán nem is vártam, hogy megértsd. Olyan vagy, mint apa. Mindig is az voltál, és most olyan leszel, mint ő." (214)

Hogy ez egy rendkívül feszült, negatív érzelmekkel terhelt helyzet, azt jól mutatja Monk passzív-agresszív hűtlensége a bátyjával szemben. Vegyük észre, hogy egyre növekvő frusztrációja Bill látszólagos közömbössége miatt anyjuk állapota és az ezzel járó anyagi kihívások iránt - Bill azzal volt elfoglalva, hogy nyíltan meleg férfiként élje az életét, míg Monk az anyjukról gondoskodott - elárulja Monk lappangó homofóbiáját. Monk, aki el akar menni, és el akarja kerülni a vitát, zónázik, és Bill tirádája alatt a mondat közepén az idő természetéről kezd el elmélkedni. Ez a kifejezett szakadás Bill beszéde és Monk dőlt betűvel szedett belső monológja között csel, csapda. Jelzésértékű, hogy ez a csel a novella örületes sikere és látványos félrevezetése *előtt van felállítva*. Miután ez a végső lökés az olvasói elégedetlenség felé irányítja Monkot, aki úgy tűnik, hogy lejáratta magát, mint az érzelmi érzékenység és az erkölcsi integritás témájának tekintélyét, Everett szembesít bennünket a valósággal, hogy a "Pafológiám/Baszásom" nemcsak a bestsellerlistára került, hanem a nemzeti könyvdíjra is jelölték. Más szóval, Monk novellájának reduktív értelmezését kapjuk, amelyet Everett a saját regényére merészelt helyezni. Mivel a történet vége felé egyre abszurdabb patológiák bővelkednek - a kiadói ipar megszállott imádatától Stagg R. Leigh megszállott imádatáig és Monk kitartó hitéig a ratio-ban -, Monk privilégiumának patológikus olvasata alapvetően problematikussá válik.

Lawrence W. Hogue azt állítja, hogy "a *törlés* végére Everett aláássa ezt a középosztálybeli elit "Monk" személyiségét, és a fekete népi hőst, Stagolee-t használja arra, hogy a nyelv és a kategóriák alól kibújó afroamerikai férfi reprezentációját jelezze" (102). Monk kudarca és Leigh sikere azonban nem egymást kizáró aspektusai az írói ágenciáért küzdő fekete írónak. Ha túlhangsúlyozzuk Stagg felforgató potenciálját, mint szélhámos, akkor kölcsönösen kizárónak tekintjük azt, ami tökéletesen megfeleltethető, nevezetesen Monk kulturális elitizmusát és a feketeség kulturális jelzőinek ismeretét. Monk sikertelen irodalmi tiltakozási kísérlete arra szolgál, hogy rávilágítson a kulturális különbségnek magától a faji hovatartozástól való kereskedelmi szétválasztására. A regény központi kérdése tehát az a

- törlés -

könnyedség, amellyel az autenticitást meg lehet hamisítani, és az a kereskedelmi siker, amelyet egy ilyen irodalmi csalás ígér. Jenkins és Monk szögesen ellentétes, de mégis nyugtalanítóan hasonló projektjeiben ugyanezt az eredményt mutatja be, a *törlés*.

a kereskedelmi cinkosság fordított képét teremti meg azzal, hogy Monkot "Juanita Mae Jenkins túlságosan ironikus, cinikus, öntudatos és mégis hűséges másolatának" (221) mutatja be. Az irónia, állapítja meg Monk, az volt.

gyönyörű. A rasszizmus áldozata voltam, mivel nem ismertem el a faji különbséget, és mivel nem sikerült a művészetemet a faji önkifejezés gyakorlataként definiálni. Tehát nem lennék gazdaságilag elnyomva azért, mert olyan könyvet írtam, amely egybeesett az általam rasszistának tartott könyvekkel. És viselnem kellene annak a személynek az álarcát, akinek elvárták tőlem. (212)

Az aporia, amelyet Monk itt megfogalmaz, talán a három vizsgált regényben a legmarkánsabb és legaggasztóbb esete az ambivalenciának. Ez a programadó kijelentés különösen zavarba ejtő komikummal foglalja magába a regény kísérletét a hamis binárisok összeomlására, amelyek között ingadozik - realizmus/experimentalizmus, kommersz/avantgárd, cinkosság/autonómia -. Monk végső soron zavarba ejtő, mert egyszerre hisztérikus és tragikus bukása kísérleti íróként abban a felismerésben csúcsosodik ki, hogy ő lett

a radikálisok sztereotípiája, akik valami ellen lármáznak, talán hagyománynak nevezik, azt állítva, hogy új narratív területet keresnek, hogy kopogtatnak annak a formának a határain, amely engem hív és lehetővé teszi művészi létezésemet. Az is igaz azonban, hogy nem minden radikalizmus előremutató, és talán végig félreértettem a kísérleteimet, és mindvégig támogatom - mintha szükség lenne a támogatásra - azokat a művészi hagyományokat, amelyekkel szemben úgy tettem, mintha megkérdőjelezném őket. (156-57)

Ez a redukálhatatlan kettősség, amely Monk sikeres kudarcában csúcsosodik ki, az "X"-ben is benne rejlik. Houston A. Baker Jr. rámutatott, hogy a *törlés* "szatirikus célkeresztet állít [...] a zárra - a fekete kulturális reprezentáció ketrecére Amerikában" ("Reflections on Monk", 133). A célkereszt vagy "X", amelyre Baker Jr. itt utal, megtestesíti az erasure-nek a jelre és az irodalmi szignifikációs folyamatra való összpontosítását, a regénynek a konkrét társadalmi és kulturális valóságok megcélzását. Az "X" tehát a szatirikus támadás célját jelképezi. Az "X" azonban nem csupán jelölés, a hatókör megjelölése. Grafikai szimmetriáját tekintve, a két, úgymond egymást tükröző nyílvevesszőt tekintve, egy átívelést is szimbolizálhat (vö. a *radírozás* tükrözési stratégiáiról szóló értekezésünket). A tükrözés és a kereszteződés jeleként felfogva Monk sikertelen szatirikus puccsára ösztökél, amely ironikusan érvényre juttatja Juanita Mae Jenkins sztárságát, és újra hangsúlyt ad a sztereotip feketeség kereskedelmi virulenciájának, amelyet Monk, annak ellenére, hogy hallgat róla, internalizált, és készen áll arra, hogy egy héten belül a "Pafológiám/Baszásom" című novellába foglalja. Végül az "X" úgy is felfogható, mint egy nyitott keret jelölése, amelyet a betű négy széle jelöl. Ebben az értelemben a *törlés* átható párhuzamai és megkettőzései, Jenkins és Monk sztárságától kezdve a végső díjátadó jelenetig, amely a "My Pafology/Fuck" zárójelenetét tükrözi, végső soron egyetlen célt szolgálnak: azt, hogy a saját saját

(potenciális) félreértés. Ha a *törlés* előre jelzi saját potenciális félreértését azáltal, hogy az olvasó felé gesztikulál, és szembesíti őt a novella intradiegetikus félreolvasásával, ezt a gesztust felváltja a párhuzam Monk apjának titkos levelei és Monk titkos naplója között, amely, mint az előbbi végső feltárulásából következtethetjük, szükségszerűen nyilvánosságra kerül, elolvassák és (félre)értik.

Coda: A satirikus apológiája, avagy a kettős mércé

Az *Erasure* bemutatja azt, amit Everett a tiltakozás alkalmával és lehetőségeivel kapcsolatban hangsúlyozott: "A társadalmi igazságtalanság nem fog eltűnni, tehát ha utálsz a társadalmi igazságtalanságot, és szeretsz panaszkodni ellene, akkor ez a világ neked való" (*Conversations with Percival Everett*, 65). Az, hogy Monk nem látja előre a költői igazságosságért folytatott önfeledt küzdelmének következményeit, lehetővé teszi számunkra, hogy bepillantást nyerjünk a tiltakozó fikció végkifejlet(ek)be a multikulturális szórakoztatás korában.

Ez a lehetőség Monk integritásának árán jön létre. Igaz, a *törlés* egyaránt elítéli a tudományos és írói elitizmus apolitikus tendenciáit, valamint a faji társadalom- és irodalomkritika funkcionális értékéről alkotott reduktív elképzeléseket. Ezzel a regény "jól megérdemelt kritikát fogalmaz meg a kiadói iparral és - implicite - az akadémiával szemben, amely nem követelte meg a multikulturalizmustól, hogy igényesebb legyen az írókkal szemben és kifinomultabb a faj megértésében", ahogy Richard Schur rámutatott ("Stomping the Blues No More?" 216). De Monk nem ennek az akadémiai cinkosságnak az igazi képviselője. Egyszerre elitista értelmiségi és kereskedelmi kiárúsító, e két ellentétes tábor között lavírozik. Azáltal, hogy egyikbe sem illeszkedik be igazán, Everett főhőse arra szolgál, hogy azonosítsa, hogyan működnek az elismerés rendszerszintű mechanizmusai. Monk osztozik ebben a sorsban, hogy egyfajta *pars pro toto*-ként szolgál Bigger Thomasszal. Mindketten segítenek rávilágítani a faji igazságtalanság egy bizonyos formájára. Mindkét karaktert erre a kizárólagos célra, erkölcsi önbizalmunk kiszolgáltatására redukálni helytelen. Ha valami, akkor Monknak arra kellene ösztönöznie minket, hogy felismerjük a kettős mércét, amelyet hallgatólagosan fenntartunk, amikor elítélünk valakit egy olyan rossz cselekedetért, amelyben mi magunk is bűnrészesek vagyunk.

Különösen aggasztó szövegek iróniát eredményez, hogy a *Kihalás* kritikáinak jelentős része éppen az esszencializmus problémáit állandósította, amelyekkel maga a regény is küzd azáltal, hogy túlhangsúlyozta a *faji hovatarozást*, mint a szöveg kizárólagos problémáját. Maga Everett is észrevette ezt a "szörnyű iróniát, hogy ez a könyv éppen azért kap nagy figyelmet, amiért a könyvet írtam. Mindenkit a faji kérdés érdekel ... maga a könyv helyett. A

- törlés -

paródia a paródiában" (interjú Lynell George-dzsal, 11). Ez az irónia akkor vált még ízlelhetőbbé vagy "valóságosabbá", amikor Everettnek ajánlatot tett a Doubleday, amely a Harlem című afroamerikai sorozat "Harlem" nyitó impresszumaként akarta megjelentetni az *Erekvés* paperback kiadását.

Moon" (vö. Everett interjúi Sean O'Hagannal, 34; Kera Bolonik, 97). Az *Erasure* a tájékozott olvasóközönség, a közös episztemológiai és kulturális alap hiányáról szól, amely lehetővé teszi olvasói számára, hogy a regényben a regényt a felháborodásra való felhívásként, a regényt pedig a kereskedelmi (ön)megalkuvás kommentárjaként azonosítsák. Az, hogy Everett szatíráját egyszerre bírálták a sztereotip feketeség hírhedt kizsákmányolásaként, és hirdették ugyanennek szellemes problematizálásaként, arra utal, hogy a regény sikeresen átültette ezt a problematikát a kultúrpolitika szövegen kívüli síkjára: hogy a szatírárt és a faji tiltakozást egyáltalán ilyenként értelmezzék.

Végezetül fontos hangsúlyozni, hogy a három vizsgált regény közül a *törlés* marad a legproblémásabb, ha nem is végképp nem meggyőző szöveg. Ez a Stagg R. Leigh és az ő lehetséges dicsőítése, mint a kulturális ellenállás alakja. Monk megszállott önreflexiójával és -relativizálásával szemben Stagg mintha valamiféle ellenzéki erőt sugallna a fekete trükkös hagyomány kisajátításában. A rendszerszintű gonoszság fényében, amellyel Monknak szembe kell néznie, túlságosan is könnyű szépíteni Staggerlee ambivalens történetét mint sztereotipikus rossz fekete emberét, és Stagg R. Leigh-t egy végső soron manipulált játék viszonylag erős játékosaként fogadni. Az *Erasure* másik, eddig meg nem említett hiányossága az Everett által újra felszínre hozott, akkoriban vitatott ellentét Ralph Ellison és egykori mentora, Richard Wright között. Wright *Native Son* című műve fontos és erőteljes irodalmi alkotás, amelynek sikerült korának faji előfeltevéseit jellegzetes módon desztillálnia. Ezáltal ma is jelentős hozzájárulás a faji kérdésekkel kapcsolatos kulturális vitákhoz. Everett túlságosan engesztelhetetlen kezelése Wright tiltakozási projektjével szemben sem annak bonyolultságának, sem hiányosságainak nem tesz igazságot, amelyek mindkettőt - jelentős mértékben - a keletkezési kontextus történelmi fényében kell értékelni. A tiltakozó fikció (egy ilyen változatának) parodisztikus rekviemjeként a *törlés* a tiltakozás azon formáit, feltételezéseit és konvencióit támasztja fel, amelyek úgymond nehezen halnak meg. A faji gondolkodás és irodalmi gyakorlat e sémáinak fennmaradása természetesen annak köszönhető, hogy először is fennmaradnak azok a társadalmi realitások, amelyek indokolják az ilyen kritikai választ. Másodszor, a multikulturális szórakoztató korszak részét képező kereskedelmi gépezet továbbra is táplálja a sztereotipikus feketék irodalmi történetei iránti (fehér) igényt. A *Nem vagyok Sidney Poitier*, ahol Everett faji szatírájának kritikai ereje egyszerre éri el csúcspontját és fordulópontját. A regény jelentős mértékben túllép a szatíra esztétikai korlátain, és az amerikai mainstream szórakoztatás magját, a filmet veszi célba. Az *I Am Not Sidney Poitier* tehát a törlésnek a populáris kultúra felé fordulásához kapcsolódva bővíti Everettnak a faji sztereotípiák kulturális mechanizmusaival való foglalkozását.

A NEM SIDNEY POITIER HATÁS

Társadalmi mobilitás, fekete maszkulinitás és kettős negativitás a *Nem vagyok Sidney Poitier-ben*

Emlékeztetnünk kell magunkat arra, hogy az 50 évvel ezelőtti felvonulók számára a fejlődés mércéje nem csupán az volt, hogy hány fekete tudott a milliomosok közé kerülni.

Barack Obama elnök

Megelégsem az államtitkársággal.

John Wade Prentice Jr.

Persze segített, hogy ne törődjek azzal, hogy piszkosul gazdag vagyok.

Nem Sidney Poitier

Bevezetés: Poitier, nem Sidney Poitier, vagy mindkettő

Mit jelent a "Nem Sidney Poitier" név? Pontosabban: Mit jelent ez a különös név egy fiatal fekete férfi társadalmi azonosítójaként? Vagy még pontosabban és zavarba ejtőbben: Mit jelent ez a név, ha ez a fiatal fekete férfi "a világért sem hasonlít" a tényleges színészre (3)? Ezek az identitással, hitelességgel és nyelvvel kapcsolatos kérdések állnak az *I Am Not Sidney Poitier* (a továbbiakban: *NSP*) középpontjában.¹⁴¹ A 2009-es satirikus regény a gazdag fekete árva Nem Sidney Poitier abszurd humorú, válságokkal teli útját mutatja be a felnőttkorba. A szöveg a Bildungsroman, az egyetemi regény, a pikareszk regény és az illemkomédia generikus kontrafaktumát alkotja, mivel a címszereplő narrátor epizodikus rítusú átmenet során küzd az (ön)elismerésért az 1980-as és 90-es évek amerikai kulturális színterén keresztül, melyet a sajátos nevéből adódóan a Sidney Poitier hasonmás Not Sidney Poitier indít el egy sor dühödten rasszista epizódot, melyek mindegyike különböző filmes Sidney Poitier-forgatókönyveket adaptál. Azáltal, hogy a jóindulatú fekete férfiasság ikonját, Sidney Poitier-t és a megfoghatatlan Nem Sidney Poitier karakterét állítja szembe egymással, Everett faji alapú analógiát sugall a Poitier karrierjének csúcsán zajló polgárjogi konfliktusok és az *NSP-ben* satirizált multikulturalista szórakoztatóipari korszak között. Implicit módon a regény így utal(hat) a színvak társadalom eszméjére, amely a "post-race" ellentmondásos koncepciójában kristályosodott ki, és amely akkor nyert teret, amikor - egy évvel a regény megjelenése előtt - Barack Obama elfoglalta az ország legmagasabb hivatalát, és a kisebbségek példátlanul felfelé ívelő társadalmi mobilitását látszott bizonyítani. A regény egyszerre érvel a haladás idealista elképzeléseinek elégtelensége és a rendszerszintű rasszizmus fennmaradását és elterjedtségét alátámasztó társadalmi és kulturális dinamikák közötti kölcsönhatás árnyaltabb felfogásának szükségessége mellett.

Az elavultnak tűnő Sidney Poitier-forgatókönyvek újrakontextualizálása arra készíti az

olvasót, hogy értelmet adjon a Nem Sidney Poitier körül kitörő faji örületnek. Részben

egy nagyobb költői értelmezési stratégia része. Az "eredeti színész" - az ellentmondásról szólva egy ellentmondásokkal teli regényben - egy olyan fejleményt személyesít meg, amely nem Sidney Poitier idejében éri el (első) csúcspontját: a feketesség kommercializálódását. Az 1980-as években, a *Glyph* (1970-es évek) és a *törlés* (1990-es évek) közötti köztes történelmi időszakban játszódó *NSP* tehát visszatér a multikulturális szórakoztató korszak első fénykorához és annak popkulturális ágazatához: a filmhez. Erre a kulturális vonatkoztatási rendszerre támaszkodva, ahol a fekete reprezentáció és integráció kérdései uralták és uralják a nyilvános faji diskurzust és Amerika kulturális faji politikáját, a regény a fajról kifejezetten annak fenomenális valóságára, azaz a feketeségre mint *vizuális* jelzőre való tekintettel tárgyalja. Senki sem kötődik szorosabban ezen aggályok ambivalens természetéhez, mint Sidney Poitier, aki a háború utáni reprezentációs forradalomban a fekete kulturális teljesítményt és a társadalmi elismerést egyaránt képviseli (lásd a tárgyalást).

Poitier és az ő televíziós képe adja a referenciális fóliát a regényben a társadalmi mobilitás, a fekete férfiasság és a kettős negatívum tematikus tárgyalásához. A felfelé irányuló mobilitás elsődleges paramétereire - az osztályra és a nemre - ráközelítve az *Én nem Sidney Poitier vagyok* Everett szatirikus beavatkozását jelenti a feketeséggel kapcsolatos *társadalmi* diskurzusokba. A *Glyph*-hez hasonlóan az *NSP* is egy társadalmi (újra)integrációs forgatókönyvet mutat be. A regény egy fiatal fekete férfi útját követi végig az amerikai társadalom földrajzi (déli vidéki és északi, keleti parti városi), valamint társadalmi tereiben (az alsó és felsőbb osztály között). Pontosabban, a különös nevű fekete serdülő szerencsétlen próbálkozásának társadalmi következményeit tárja fel, hogy (újra) tárgyaljon a társadalomban elfoglalt helyéről, mivel névleges hajlamai miatt - jelentős mennyiségű *gazdasági* tőkéje ellenére - a legkülönösebb páriává válik. Ha a *Glyph* a (fekete irodalom) elméletének ir-/relevanciáján, az *erasure* pedig a kereskedelmi szempontok ir-/relevanciáján töpreng az afroamerikai esztétikai gyakorlatban, az *I Am Not Sidney Poitier* a faj gazdasági aspektusain spekulál. A következőkben először a tudományos kutatást vázolom fel, majd a regény cselekményét vázolom fel a regény egymást követő epizódjaiban parodizált Sidney Poitier-filmekre való hivatkozással. Ezt követően a regény névadó főhősét fogom tárgyalni, különös tekintettel a névadásra és a negációra.

Az *I Am Not Sidney Poitier* szorosan a *törlés* után jelentős tudományos és nyilvános figyelmet kapott. A kritikák és tudományos cikkek többsége Everett regényének kereskedelmi és nyelvi dimenzióira összpontosít. Claudine Raynaud Everett regényének pszichoanalitikus elemzését nyújtja, a tulajdonnévre összpontosítva, hogy a regénynek a nyelv korlátaival való foglalkozását az identitás-konstitúció nyelvi kiszámíthatatlanságához igazítsa. Hasonlóan, Sarah Mantilla Griffin operacionalizálja Jacques Lacan

A "kizárás" fogalmát, hogy nyomon követhessük az alapvető kirekesztő dinamikát, amely a szimbolikus törésből ered, amely nem Sidney Poitier társadalmi tapasztalatait és az apafigurák keresését irányítja. Christian Schmidt Everett "poszt-fekete" poétikájának - ahogyan ő fogalmaz - forma-központú elemzésében azt állítja, hogy az *I Am Not Sidney Poitier* mind figurális, mind intertextuális szempontból önparódia, Henry Louis Gates Jr. szignifikáció(g)-elméletének szellemében. Rolland Murray Everett regényét a Trey Ellis által "új fekete esztétikaként" jellemzett kulturális pályán helyezi el, és úgy olvassa, mint "gazdag meditációt" az (inkább) autonóm fekete művészeti termelésből a polgári jogok utáni paradigmában a kommersz fekete művészeti termelésbe való átmenetről. Murray szerint Everett regénye "a hagyományos és a liberálisabb (akadémiai) formák generikus kettőssége révén felszínre hozza a domináns rendbe való kulturális és politikai beolvadás történelmi tapasztalatát" (728). Egy olyan fekete szubjektivitást képviselve, amely nem kizárólag a közösségi identitás individualista elutasításán, sem pedig a populáris feketeség reduktív ünneplésén alapul, Casey Hayman nem Sidney Poitier-t azonosítja "hipervisible man"-ként, aki kihasználja a "techno-performatív feketeség" sztereotip fekete ikonográfiájával szembeni ellenállás lehetőségét. Kristin Leigh Moriah végül a Not Sidney Poitier-t a faji ember felemelő lencsén keresztül olvassa, nyomon követve a társadalmi-gazdasági "vágyakat, amelyek a posztrasszualizmust és a posztfekete esztétikát hajtják, valamint azok korlátait" (229).

A fekete férfi szubjektivitás és cselekvőképesség tudományos túlhangsúlyozásával szemben én a *Nem Sidney Poitier* által gerjesztett komikus félreértés befogadói oldalára összpontosítok. A szöveg által komikusan ünnepeelt zűrzavar gravitációs központjaként Not Sidney Poitier a sztereotip feketeség kétszeresen negatív képét képviseli az ikonikus "Szent Sidney"-n keresztül megszűrve. Provokálva ellenfeleit (és így az olvasót is), hogy Sidney Poitier látványos elsőségének javára folyamatosan megkérdőjelezzék szubjektivitását, a Not Sidney Poitier felidézi az ő (és az olvasó) (sztereotipikus) feketeségről alkotott köznapi, azaz megszokott elképzeléseiket. Az *NSP* összehasonlító foratókönyve (polgárjogi-multikulturalizmus-"posztrasszista" paradigma) révén kritikusan kommentálja e sztereotípiák kulturális megszilárdulását. A következő fejezetekben megpróbálom kibontani Everett projektjének kulturális munkáját és pedagógiai jelentőségét, mivel a regény tőkét kovácsol abból, amit én a *Nem Sidney Poitier-hatásként* fogok fel. A faji dehabitualizációnak ez a hatása a faji komfortzónák szekvenciális kikérdezésével működik a faj vertikális és horizontális tengelyein keresztül, konkrétan a faj és a rasszizmus leválasztásával a gazdasági aggályokról. Az *NSP*, azt állítom, parodisztikus vállalkozói eredettörténetként olvasható, amely folyamatosan megtagadja Not Sidney Poitier-től a jogot, hogy megtalálja a helyét a

- *Nem vagyok Sidney*

társadalmi rendben. Inkább radikálisan megkérdőjelezi a felfelé irányuló mobilitás meritokratikus logikáját, amely a fekete "siker" domináns narratíváinak alapját képezi.

A fehérség kiváltsága: A faji karanténban való felnövekedés

Nem Sidney Poitier "egy 24 hónapon át tartó hisztérikus terhesség rossz csillagzatú gyümölcsként" kívülállóként nő fel Los Angeles egyik szegény, fekete negyedében (3). Egy "helyi legenda" tárgyává válik, akit a közössége "nem kevesebbnek tart, mint egy szeplőtelen fogantatásnak" (5). "A legjobb, amit kitalálhatok" - találgat Everett autodiegetikus narrátora -, hogy

anyám valójában hisztérikusan terhes volt, és hogy a terhesség tizennegyedik hónapjában valahogy sikerült megtalálnia és felhasználnia apám nemi szerveit (ezt a kifejezést természetesen a legszigorúbb zoológiai értelemben használom), aki lehet, hogy Sidney Poitier volt, de lehet, hogy nem, és valóban terhes lett. (ibid).

Sidney Poitiernek nincs családja" (8). Apja a közhelynek megfelelően hiányzik és ismeretlen marad. Portia Poitier viszont egy "különc" (130) és politikailag radikális önjelölt nő, akinek gazdasági éleslátása és kulturális szakértelme biztosítja a hátteret Not Sidney Poitier későbbi vállalkozásához a szórakoztatóiparban:

"A hírek lesznek az új szórakozás" - mondta. "Bízz bennem, Nem Sidney. Nem lesz elég beszámolni róla, híreket kell majd csinálni. Rossz lesz, de az lesz. [...] Ez az, ahová eljutottunk. *Ebben az országban minden a szórakoztatásról szól.* Ez kell a hülye embereknek". (56; kiemelés tőlem)

Portia Poitier arra neveli a fiát, hogy sokat olvasson és kritikusan gondolkodjon: "Olvass. Mindig olvass. Ezt senki sem veheti el tőled. A gonosz képdoboz [így nevezi a tévét] nem fog okosabbá tenni, de a könyvek igen. Olvass. Olvass. Olvass. Aztán bezárt a szobámba a *Britannicával*" (16). Pénze nagy részét "könyvekre, zenére és nyelvórákra" költötte Nem Sidney Poitier számára, akiről "kiderül, hogy rendkívül művelt" (6, 30).¹⁴² Portia arra ösztönzi fiát, hogy kulturális tőkét az olyan (propagandisztikus) fehérség kritikájára használja fel, mint amelyet a *Hagyd a Hódnak* című tévéműsor hirdetett:

"De persze erre való a doboz, nem igaz? Itt ül a fekete fiam a fekete szomszédságában, és nézi valami bakfis kis patkányt és a kimosott, anélisan leszúrt, náci-keresztény szüleit." "Van egy bátyja is" - mondtam, hat évesen, és nem igazán értettem a tirádát. "Ó, egy testvér is. Látom őt ott, egy idősebb liliumfehér makk, ami olyan közel esett a fához. Kapcsold ki azt a szart! Nem, hagyd bekapcsolva. Tanulmányozd a problémát, Nem Sidney. Áztasd magadba." (137)¹⁴³

A Leave it to Beaver, amelyet először 1957-63 között sugároztak, továbbra is kulcsfontosságú, ha nem is az egyetlen referencia a Nem Sidney Poitier fehérségről alkotott felfogásához és a fehér társadalmi terekben való viselkedéséhez. A televíziós sitcom úttörő szerepet játszott az 50-es évek fehér külvárosának idealizált víziójában, amely a 20. század második felében ikonikussá váltth. A sorozat Theodore "The Beaver" Cleaver (Jerry Mathers), egy naiv kisfiú kalandjait mutatja be az iskolában és a külvárosi szomszédságában. Jellemző, hogy nem Sidney Poitier alkalmazza ezt a sajátos keretet.

különböző helyzetekben, amelyekben szembesül a fehérség hatalmával és kiváltságaival *mind a két* oldalon.

a színvonal oldalán.

Amikor Not Sidney Poitier tizenegy éves, édesanyja meghal, és hatalmas összeget hagy rá, amelyet a kitalált Ted Turner tulajdonában lévő TBS tévétársaságba történt szerencsés befektetéséből szerzett. A médiamogul Poitier kisasszonynak a cégéhez való hűségét meghálálva magához veszi Not Sidney Poitier-t, hogy vele és feleségével, a kitalált Jane Fondával éljen a Georgia állambeli Atlantában. "Az anyám" - sugallja Not Sidney Poitier - "az a fajta alulról jövő, ha nem is proletár ember volt, akit a médiavilágával, ha érintőlegesen is, de érintve akart elképzelni a nagy és obszcén gazdagság felé vezető úton" (8). Nem Sidney Poitier-t neveli és edzi egy kizárólag nem fehér, "diverzán" stáb. Az indiai-amerikai könyvelő, Podgie Patel segít neki a pénzügyi ügyei intézésében. Az afroamerikai szociális aktivista házitanítója, Betty pedig "Marxról, Lenínról, Castróról és az amerikai demokrácia bajairól" (9) tanítja a fekete árvát. A koreai-amerikai Raymond harcművészeti oktató megpróbálja felkészíteni Not Sidney Poitier-t a zsarnokokkal való konfliktusos találkozásaira, amelyek során végül még több kárt okoz a fiatal főhősnek. Ezekon a nevelési intézkedéseken kívül Everett főhőse nagyrészt magára van hagyva, szabadon hozhatja meg saját döntéseit az élet és a pénzügyek terén. Míg Jane Fonda azzal van elfoglalva, hogy a medencénél heverészik, ahol egyfajta proleptikus délibábot nyújt Not Sidney Poitier későbbi, fehér nővel való szexuálisan ambivalens interakcióinak, Turner és Betty - az utóbbi a sztereotip fekete mami és egy fekete nacionalista ideológus karikatúraszerű keverékeként, az előbbi pedig egy joviális fehér déli média "arisztokrataként" ábrázolva - szolgálnak a Not Sidney Poitier legfontosabb referencia személyeiként. Betty azt tanácsolja Not Sidney Poitier-nek, hogy "legyen óvatos azzal a fehér emberrel [Ted Turnerrel... és] általában a fehérekkel [...] Fiatal testvér, fiatal testvér, fogalmad sincs. A pénz zöld, mi feketék vagyunk, és az ördög fehér. Ez minden, amit tudunk, és minden, amit tudnunk kell". (10) "Turner becsületére legyen mondva - teszi hozzá Not Sidney Poitier -, hogy még neki sem tetszett az a forgatókönyv, hogy a gazdag, jóteknokodó fehér ember befogadja a szegény kis fekete gyereket. A televíziót beszennyezte ez a modell, és nem kellett zseninek lenni ahhoz, hogy megértse, valami nem stimmel vele" (10). Az *NSP* itt a *Diff'rent Strokes* című tévésorozatra utal, amelyet 1978-86 között vetített az NBC/ABC. Everett főhőse hasonlít a nyolcéves fekete fiúra, Arnoldra és testvéreire, a harlemi Willisre, akiket a gazdag fehér manhattani iparmágnás, Philip Drummond fogadott örökbe édesanyjuk, néhai házvezetőnője tiszteletére. Tekintettel Not Sidney Poitier televízió-központú társadalmi formációjára, ez a sorozat fontos szerepet játszik szubtextuális referenciakeretként (lásd a tárgyalást). Az a Ted, ironikusan,

igyekszik felborítani ezt a sztereotípiát azáltal, hogy non-stop sugározza, megfelel jellemének ellentmondásos és megfoghatatlan tulajdonságának:

A társadalomnak, egyesek manapság kultúrájának nevezik, nem kellene alávetni magát ennek a fajta káros és káros szemétnak, az Arnold és Webster modellnek. Ezért fogom átvenni a televíziót, és minden nap többször is leadni ezt a szemetet, ahelyett, hogy csak hetente egyszer adnám. Így mindannyian érzéketlenné válunk a káros és fogyasztó hatásaira a pusztító túlterhelés miatt. (12)¹⁴⁴

A Turner-ház privát és jól szituált miliójében a fekete árva vagyona hozzáférést biztosít számára a fehérség kiváltságaihoz, nevezetesen a (saját) borszínének figyelmen kívül hagyásához. E faji karanténból rendszeresen kikerülve Atlanta külvárosának, Decaturnak a társadalmi szférájába, a kamaszkorának meghatározó éveiben a gyerekektől kapott verések (akiket összezavar és frusztrál a neve) ironikus közömbösséget ébresztenek benne általában a társadalmi világ és különösen a faji ingerek iránt.

A Nem Sidney Poitier kalandos utazása során Amerika különböző társadalmi és kulturális színterein keresztül Everett főhőse keresztmetszeti kirándulását Sidney-Poitier-filmes futó kommentárral helyettesíti. Más szóval, a Nem Sidney Poitier (újra)éli a híres Sidney Poitier-filmek jeleneteit, amelyek együttesen alkotják azt, amit ő "értékes tanulási tapasztalatnak, átmenet rítusának" (168) tart. Ez az átmenet rítusa Not Sidney Poitier azon kísérlete körül forog, hogy megtalálja édesanyja sírkövét Los Angelesben, hogy megoldja személyazonosságának rejtélyét. Az ikonikus piktorok és irodalmi kalandorok szellemében Not Sidney Poitier tehát elhatározza, hogy

fényt a területre, hogy elhagyjam a gyermekkoromat, hogy elhagyjam azt, ami az otthonom, a biztonságom lett, és hogy felfedezem önmagam. Legfőképpen meg akartam találni anyám sírját, és valami méltó, talán gyönyörű dolgot akartam a sírkövére tenni. Micsoda? Ezt még nem találtam ki. [...] És így vált ez próféta, apokaliptikusan tanulságos, sőt, szibillikus pillanattá. Az életben szerencsejátékosnak, kockázatvállalónak, kardforgatónak, lovagnak kellett lennem. Akkor és ott elfogadtam a helyemet ebben a világban. Szélmalomharcos voltam. Bálnavadász voltam. Nem Sidney Poitier voltam. (43)

Monkkal, Ishmael szimbolikus elődjével ellentétben nem Sidney Poitier maga Ahab, a bálnavadász, akinek kötelessége Huck Finn nyomdokaiba lépni, és "a területre világítani". Ahogyan Cervantes *Quijote-ja* a romantikát parodizálja komikusan lovagias főhőse révén, az NSP a Not Sidney Poitier-t a színész feltűnően Poitier-szerű ellenpárjaként tünteti fel. A középiskolát egy botrányos eset után hagyja ott, amikor fehér történelemtanárnője, Ms. Hancock erőszakos fellációval kényszerítette őt. A vidéki Georgiában letartóztatják "fekete vezetésért", és a "Peckerwood megyei javítóintézet börtönfarmjára" zárják. A fehér rabtársához, Patrice-hoz kötve, aki "egy kicsit úgy néz ki, mint az a régi filmsztár, Tony Curtis (74; *A dacosok*), Nem Sidney Poitier megszökik, és találkozik egy szegény és

alulképzett, "fehér szemét" család, amely egy "kunyhóban él, amely minden parasztember származási fantáziájából származik" (60). Miközben azon tűnődik, hogy egy "kis" oktatás milyen hasznára válhatna a vak "Sis" nevű nőnek, a szülői bántalmazás áldozatának és testvérének, Bobónak,¹⁴⁵ Nem Sidney Poitier végül egy újabb elkerülhetetlen szopást kap Sis-től (*A Patch of Blue*). Bevásárolja magát a történelmi, fekete Morehouse College-ba, ahol egy karikatúraszerű Bill Cosby tartja "Pound Cake" beszédét Not Sidney Poitier konvokációján (96-97). Ott a "Nagy Testvérek" elitista diákszövetsége marginalizálja, mint "nem elég feketét", és "túl feketének" tartják barátnője rendkívül osztálytudatos, világosfekete szülei, akik meggondolják magukat, amikor megtudják vendégük hatalmas vagyonát (*Guess Who's Coming to Dinner*). Eközben Not Sidney Poitier könyvelőjével megvásároltatja a NET ("Negro-Entertainment- Television") tévécsatornát, ahol ez utóbbi "a rapzenéről szóló különkiadást" gyárt, és ezzel kézzel-lábbal keres pénzt.¹⁴⁶ Everett főhőse beiratkozik egy "Nonszensz" című filozófia kurzusra, és találkozik magának a regény szerzőjének kitalált alteregójával, Percival Everrett-tel, aki az óra tanáraként a mentorává válik. A főhős az egyetemet is otthagyva, útja egy kis észak-dakotai apácaközösséghez vezet, akiknek a projekt finanszírozásával segít templomot építeni (*Lilies of the Field*). Miközben Not Sidney Poitier egyre inkább hasonlít az eredeti színészre, kvázi szürreális testi átalakuláson megy keresztül. Káoszos küldetése abban csúcsosodik ki, hogy megoldja saját hasonmása rejtélyes gyilkosságát (*Az éjszaka hevében*). Ez a két film marad a regény utolsó fő hivatkozási pontja a Poitier-filmek intermediális adaptációjában. Végre Los Angelesbe érkezve, Nem Sidney Poitier átadja magát az "igazi" Sidney Poitiernek, és átveszi az amerikai kultúra legmértősebb alakjának járó Oscar-díjat, mint az az ember, aki "a mércét állítja" (234).

Ki nem az első? Megnevezés és tagadás

Szellemes és jellegzetes kettős húzással a szerzőnek sikerül a gazdasági egyenlőtlenség és a kulturális sztereotípiák kérdéseit a faji problematika felforralásával és lehorgonyzásával a névhez kötni. Sarah Mantilla Griffin ennek megfelelően arra a következtetésre jut, hogy "nem Sidney Poitier életének dilemmáját úgy olvashatjuk, hogy az nem az említett identitáskategóriák [mint a faj, a nem és az osztály] bármelyikéből ered, hanem inkább a nyelvi alapú, ősi kirekesztésből" (32). Ami Everett regényének kritikai erejét meghatározza, azt állítom, hogy természetesen a Not Sidney Poitier szorult helyzetének nyelvi alapja és társadalmi következményei közötti összefonódás.

Ebben a tekintetben az *NSP* csúcspontot jelent Everett faji szatírának al csoportján belül.¹⁴⁷ A regény, amelyet a címadó csattanó látványosan kiemel, a szerző művének csúcspontját jelenti.

a névvel való hosszú távú elkötelezettség. A névadás társadalmi és nyelvi dinamikáját hangsúlyozza a regény paratextuális lemondása. Ironizálva a fiktív önmegjelölés konvencióját az irodalmi írásokban, ez a rövid bekezdés tagadja a tényszerű személyiségekre való utalást, hozzátéve, hogy az egyik

akár azt is mondhatnám, hogy bármely közös név elegendő bizonyíték arra, hogy a regényben szereplő bármely kitalált szereplő semmilyen módon NEM egy élő, halott vagy a szerzőn kívül más által elképzelt személyt ábrázol.

Önmagában is egy poliszémikus kifejezés, az "any" többszörös használata mintha kioltaná egymást, így a tagadásnak ez a túlterhelt halmaza a fikcionalitás ellentmondásos kijelentésévé válik. Vegyük tehát észre, hogy a nagybetűs "NEM" utáni részt nagyon is jól lehet úgy olvasni, hogy "bármely" - vagyis "minden" - fiktív karakter, amely névlegesen egy történelmi személyhez kapcsolódik, nem "bármely" módon teszi ezt. Inkább valóban kapcsolódnak ezekhez a "valódi" személyiségekhez, bár nagyon is *specifikus*, azaz közvetett vagy negatív módon, mint például "Nem Sidney Poitier". Ez a megdönthetlenség állandó kérdés marad, mivel be van írva a Nem vagy "NEM" Sidney Poitier nevébe.

Everett szövegét a névadás mint a jelölés - valaminek nevet adni - és az ontológiai önérvényesítés - a név igénybevételének, a névvel való azonosulásnak az aktusa - egyaránt foglalkoztatja (vö. Raynaud 3). A (nem-)identitás címzetes meghirdetése rávilágít erre a bizonytalan kapcsolatra az önazonosságban felfogott identitás és a nyelv között. A *Nem vagyok Sidney Poitier* - akárcsak a *törlés* és a *Glyph* - egy fiktív szereplő "én"-jén keresztül elbeszélve, akinek a szubjektivitás kifejezési alapja forog kockán, az *Én nem vagyok Sidney Poitier* a tényszerű és a fiktív közötti furcsa csomópontban helyezkedik el. Everett szerzői önbeillesztése, amely az írás, a szerzőség és a tudományosság kérdéseit a szöveg intradiegetikus színpadára tolja, talán a legjelentősebb példája ennek a transzfiktív napirendnek (lásd a tárgyalást).¹⁴⁸ A regényt a névadás mint olyan primordiális fikciója foglalkoztatja, mondhatnánk, nevezetesen a név megalkotásának fikciója, hogy megkonstituálja (saját) énjét. "Mondd csak, Portia" - kérdezi ennek megfelelően Ted Turner,

csak miféle név az a Nem?"

"Nem Sidney - javította ki anyám.

Turner egy pillanatra zavarba jött, aztán bólintott nagy fejével és nevetett. "Ó, már értem." (7)

"Aztán - teszi hozzá Not Sidney Poitier - anyámon volt a sor, hogy értetlenül nézzen. Az ember azt hihette volna, hogy

anyám úgy képzelte, hogy a vezetéknevünk, amilyen ritka volt, eléggé összetéveszthető Sidney Poitierrel, a színésszel, és így én *nem* Sidney Poitier lettem volna. De az ő értetlenkedő arckifejezése arra engedett következtetni, hogy a nevemnek egyáltalán semmi köze a színészhez, hogy a *Nem Sidney* egyszerűen csak egy név, amit ő kreált, a külvilággal mit sem törődve. (7)

Érdekes módon mindkét olvasat teljesen lehetséges: hogy Portia Poitier nem gondolt Sidney Poitierre/nem tudott róla, és hogy a nevet a felforgató szellemben választotta.¹⁴⁹ Ennél is fontosabb, hogy e bekezdés hasonló megfogalmazása a regény paratextuális disclaimerjéhez képest ("Azt gondolhatnánk, hogy...") a rejtély ontológiai megalapozottságát sugallja: azt, hogy Nem Sidney Poitier nem tudja, miért nevezte el így, és azt sem, hogy valójában ki az apja. Egyszerűen szólva, minket, olvasókat arra bátorítanak, hogy Not Sidney Poitier nevét az identitás alapvető kérdéseként, a faji tulajdonítás *természetének* reprezentánsaként olvassuk.

Természetesen Nem Sidney Poitier színészhez való névleges kötődése az afroamerikai kultúra egyik toposzához kapcsolódik, amelyet Everett itt újrahasznosít. Az ikonikus vagy kulturálisan rezonáns név vagy cím saját (első vagy második) névként való megválasztásának régi hagyománya az önérvényesítés és a felhatalmazás stratégiája, amely ellentétben áll az átnevezés alapvetően dehumanizáló aktusával, amelyet Orlando Patterson szemináriumszerűen a "rabszolgaság rituáléjának második fő jellemzőjeként" (54) határoz meg. Nem Sidney Poitier esetében a név, "egész identitásának, a világban való különálló személyként való létezésének verbális jele", ahogy Patterson érvel, nemcsak a kulturális teljesítmény terhévé válik (vö. Monk). A feketeség rendkívül erős jelzője (negált változata), amely az elbeszélés során fokozatosan megtisztul faji jelentésétől, ahogy a regény programmatikus dilemmája - ki nem Sidney Poitier? - állandóan megismétlődik, szinte mintha a faj rituális ördögűzése lenne, és megoldhatatlannak, eldönthetetlennek bizonyul. Nem Sidney Poitier identitása a regény során végig kétes marad. A befejezetlen tetőpontja kétségek között hagyja az olvasót, hogy a főhős nem Sidney Poitier vagy nem Sidney Poitier, illetve halott vagy élő (vö. Schmidt 116).

Az *NSP*, amelynek középpontjában nem Sidney Poitier áll, Ralph Ellison nevére alkotott elképzelésének és az amerikai társadalomban betöltött szerepének bonyolult kulturális vonatkozásait vizsgálja:

Meg kell tanulnunk viselni a nevünket annak a környezetnek a zajában és zűrzavarában, amelyben találjuk magunkat; a világgal, az emberrel és a természettel való minden kapcsolatunk középpontjává kell tennünk. Fel kell töltenünk őket minden érzelmünkkel, reményeinkkel, gyűlöleteinkkel, szerelmeinkkel, törekvéseinkkel. Álarcainkká és pajzsainkká kell válniuk, és mindazoknak az értékeknek és hagyományoknak a hordozóivá, amelyeket családi múltunk értelmeként tanultunk és/vagy képzeltünk el. ("Rejtett sors", 148.)

Nem Sidney Poitier neve teszi őt nyelvi talányossá, ha úgy tetszik, két lábon járó csattanóvá. Kénytelen önkéntelenül stand-up komikusként működni, aki kénytelen saját viccének szójátékává válni, és homonímián alapuló zavart okoz a neve nagybetűs nominális eleme és a "nem" negatív részecske között. Miközben az olvasó szükségszerűen *részese* ennek a viccnek, a Nem Sidney Poitier nevét fehér és fekete ellenfelei úgy értelmezik, mint egy

pimaszság, mintha gúnyt űznének belőlük. A homonimikus zűrzavarnak ez a formája a komédiának a szövegben kizárólagosan megjelenő formája. Jacques Derrida *différance* fogalmára utal, a jelentés végtelen halasztására és átirányítására, amelyet csak a szövegben lehet elérni és átfogóan vizsgálni. Tekintsük Everett játékát e homonimikus komédia egy másik változatával:

"Akkor mi a neved?" [Robert] megkérdezte. "A nevem Nem Sidney" - mondtam. "Not Sidney nevének egy része Not Sidney" - mondta Maggie. "Csomó k-val?" - kérdezte. "Not k-val", mondtam. "Én is ezt mondtam", mondta. "N-O-T" - mondta Maggie. "Sidney?" "Nem az én nevem nem Sidney. A nevem nem Sidney. Hívj Nem Sidney-nek." (139- 40)

Ez a nem Sidney Poitier névvel való játék nagyon hasonlít Abbott és Costello híres "Ki van előbbre" című jelenetére. A komikus rutinjuk, amelyet az 1930-as években adtak elő a "The Abbott and Costello Show" című rádió- és tévésorozatokban, a baseball mediális látványosságának ikonikus elemévé vált. A szkeccs általában egy adott baseballcsapathoz igazítva, lényegében Abbott azon próbálkozásáról szól, hogy segítsen Costellónak azonosítani az összes játékos nevét. Ezeket a neveket és beceneveket felcserélve olyan szóösszetételekkel, amelyek Costello kérdéseire adott nem válaszként értelmezhetők - az első bázisjátékos neve például "Who" -, a szkeccs a "Who's on first(?)" kijelentés kétértelműségére játszik rá, mint kérdés ("Melyik személy az első bázisjátékos?") és válasz ("The first baseman is 'Who'").

Ugyanígy a Nem Sidney Poitier neve is végtelen vallatási hurkot indukál, aláásva minden asszkriptív azonosítási kísérletet:

"Hogy hívnak?" - kérdezte egy gyerek. "Nem Sidney", válaszoltam. "Oké, akkor mi?" "Már mondtam. Nem Sidney Poitier." "Senki sem hívott Sidney-nek." "Nem, nem Sidney." A fiú arcot vágott, majd a barátaira nézett, és azt kérdezte: "Mi baja van?". Én pedig azt mondtam, mindig udvariasan és nem fenyegetően: "Semmi bajom. A nevem nem Sidney." Ez körülbelül akkor történt, amikor az első ütés a fejemet találta el. (13-14).

Ez a ciklikus félreismerés a meghatározó elve annak, hogy Not Sidney mint fekete "másik" tartósan marginalizálódik. Általánosságban szólva ez a regényben a faj esszencialista felfogásának bonyolítását testesíti meg, amely az emberi különbözőség sztereotipikus rögzítését eredményezi. Különös tekintettel a nyelvi magra, ez az aporia a jelző és a jelzett közötti szakadást képviseli, és így utal a szöveg nyelvközpontú fajkritikájára (lásd a tárgyalást).

"Mire középiskolás lettem" - zárul a Nem Sidney Poitier,

köztudott volt, vagy legalábbis nem volt titok, hogy Ted Turner házában lakom. A tanárainak furcsa volt a nevem, de az osztálytársaimnak Sidney voltam, vagy Nem Sidney, vagy valami más, mint Sidney. Az *igazi* nevem sokak számára megfejthetetlen rejtély lett. Mégis gyakran megverték, de most már azzal a céllal, hogy rávegyenek, hogy eláruljam ezt a kis értékes információt, nevezetesen a nevemet." (29)

A regény keresztmetszeti áttekintésében a Nem Sidney Poitier nevének különböző naiv olvasatait kínálja nekünk.¹⁵⁰ Ted Turner például a főhőst a "Nu'ott" kvázi becenevén szólítja, ami a fehér liberális pártfogás déli akcentusával átszótt becéző kifejezés. A Georgia állambeli Peckerwood megye büntetés-végrehajtási tisztviselői viszont "Sidney Poitier"-nek hívják Not Sidney Poitier-t, mintha a kettő között nem lenne különbség. Más szóval, még mindig 1958-ban élnek, vagyis: a szegregáció korában (48). Not Sidney Poitier keresztmetszeti kirándulásának első állomása tehát a vidéki Peckerwood megye fiktív helyszínén vezet keresztül, amelyet az 1958-ban bemutatott *A dacosok című* film helyszínéről mintáztak. Az egymáshoz láncolva raboskodó fekete Noah Cullen (Sidney Poitier) és a fehér John "Joker" Jackson (Tony Curtis) viharos menekülésbe kezd a fogva tartás elől, amelyet börtönkamionjuk balesete indít el. A fehér kollégájával való együttműködésért küzdő Poitier a megbékélés szentjeként tűnik fel ebben a dramatizált fajok közötti konfliktusban. Sharon Willis hangsúlyozza, hogy ez a film tette Sidney Poitert "Sidney Poitierre", a színésszé és a jóindulatú feketeség ikonjává.

A világosfekete Larkin család felsőbb osztályának birodalmába merészkedve, Not Sidney Poitier nevét "valami gettós hülyeséggént" (131) gúnyolják ki. A nyelvi ökonómiára tett megszokott kísérlet során nem lehet Not Sidney Poitier nevét becenevre ("Nu'ott") vagy akár annak "első" részére (Not Sidney) redukálni anélkül, hogy ne vennénk el e sajátos névkombináció egyediségéből és komikus kettősségéből.¹⁵¹ Ez egy olyan sajátos probléma, amelyet a különböző kritikusok aláhúznak, ha nem is hanyagolnak el. A Not Sidney Poitier nevének intradiegetikus variációi is egy lényegében olvashatatlan név (félre)olvasását jelentik: "Not (Sidney Poitier)", amelyet Ted (oldal), Morris (oldal) és Robert (oldal) támogatott; "Not Sidney (Poitier)", amelyet Portia Poitier és különböző mások népszerűsítették; valamint "(Not Sidney) Poitier", amelyet Not Sidney Poitier rabtársa, Patrice és Everett professzor ("Potay", e.pl. 58; "Poitier", pl. 167).¹⁵² Ez a nyelvi variabilitás ironikusan rávilágít Not Sidney Poitier nevének eredendő elégtelenségére, mint az önazonosság pozitív vagy affirmatív kinyilatkoztatására. Ebben az értelemben a Not Sidney Poitier neve rezonál a fekete álláskeresők faji alapú elutasítására is, akiknek a neve, mivel (sztereo-) tipikusan az afroamerikaiakhoz társul, az írásbeli pályázatokban elutasítást vált ki belőlük. Everett azonban egy nyelvi kiskaput javasol a Not Sidney Poitier számára, hogy megmenekülhessen névleges dilemmájából. Ez a kiskapu, jelentős mértékben, egy másik nemzeti nyelvhez kapcsolódik. Útban az Oscar-díjátadó ünnepségre Not Sidney Poitier sofőrje a Los Angeles-i repülőtéren brit akcentussal kérdezi őt: "'Ön nem Sidney Poitier?'". (231). Ez a kommunikációs lehetőség lehetővé teszi Nem Sidney Poitier számára, hogy igenlő kijelentéssel válaszoljon: "Én vagyok". Ez a

Az incidens egy olyan interperszonális találkozássorozat csúcspontját jelenti, amely a neve árnyaltabb megértésére utal:

Morris nevetett, amikor megmondtam neki a nevemet. "Miféle hülye név ez a Not?" - kérdezte. "A nevem Not Sidney." "Elnézést, Not *Sidney*. Mondom, hogy nem Sidney." Ami sértésnek szántam, legfeljebb egy szemvillanás lett volna, ha érdekel. De Morris Chesney azt tette, amit soha senki más nem fogalmazott meg. Kimondta azt, amit valószínűleg mindenki más ki akart mondani, de nem tudott, vagy nem akart. Rámutatott arra, hogy nemcsak hogy nem vagyok Sidney Poitier, hanem arra is, hogy nem vagyok Sidney Poitier: ez egy zavarba ejtő, de mélyreható és végső soron zavaró különbségtétel, amely egy okosabb ember számára talán formáló vagy legalábbis tanulságos lehetett volna. (92)

Közvetve az olvasót megszólítva, a nyelves leírással "egy okosabb ember" Everett hasonló nyelvi kihívás elé állít bennünket, amikor a pincérnő Diana Frumpot a Not Sidney Poitier neve felől kérdezősködik. Itt Everett a tagadás tagadásával játszik ("nem?" - "Nem"), amikor Diana megkérdezi a Nem Sidney Poitier-t: "Nem Sidney Poitier a neved, ugye? Micsoda kérdést tett fel nekem, anélkül, hogy tudta volna, mit csinál, és én így őszintén válaszoltam a kérdésre, amiről nem is tudta, hogy felteszi. 'De igen'" (183). A brit taxisofőrrel történt utolsó incidens - megengedve nevének és ezáltal identitásának megerősítését - a brit posztkoloniális brit kontextus felé mutat, azt sugallva, hogy Nem Sidney Poitier faji szorult helyzete kifejezetten amerikai.

Egy interjúban Everett további betekintést engedett az amerikai faji sajátosságokba: "az egész Egyesült Államokban a legjobban szegregált város nem délen van: az az Illinois állambeli Chicago; és az egyetlen hely az egész Egyesült Államokban, ahol valaha is '[N-szónak]' neveztek, az a massachusettsi Cambridge. Ott nőttem fel, ahol a polgárháború kezdődött, de ott soha senki nem nevezett '[N-szónak]', bár tudom, hogy apámat igen. Ezt jelenti számomra Amerika." (Mills és Lanco interjúja, 92.)

Everett Sidney Poitier jelzőjének vizsgálata bizonyítja, hogy érdekli a feketeség és a (fehér) amerikai nemzeti önértelmezés közötti sajátos kölcsönhatás, amelynek történelmi, gazdasági és pszichológiai dimenziói határozottan eltérnek az európai fehérség és a fekete "másik" közötti gyarmati kapcsolattól. A Not Sidney Poitier tehát úgy működik, mint a fehér amerikaiak feketeséggel kapcsolatos megszállottsága köré csoportosuló aggodalmak kaleidoszkópja: az afrikaiak rabszolgasorba taszítása és genealógiai kiirtása, a feketék gazdasági kizsákmányolása és rendszerszintű jogfosztása, a fekete testre vetített erkölcsi bűntudat és szexuális vonzalom, valamint e történelmi, társadalmi és pszichológiai kérdések kulturális és kereskedelmi dimenziói.

Ez a megfoghatatlan Nem-Sidney-Poitier-nemlét az *NSP* tematikus és strukturális motívumaként a tagadásra utal. Mint fiktív karakter, a Nem Sidney Poitier eredendően negatív identitással rendelkezik, egy olyan identitással, amely a kulturálisan terjesztett és fajilag szanált, a faji hovatarozásra épülő identitás tagadására épül.

a feketeség képe. Egyszerűen fogalmazva, Not Sidney Poitier mindig arra kényszerül, hogy minden identifikációs kérdésre tagadással válaszoljon: "Nem vagyok" - nevezetesen Sidney Poitier. Más szóval, neve a név jellegzetes és problematikus tulajdonságára redukálódik: referenciális funkciójára. Sidney Poitier (megidézése) nélkül a Nem Sidney Poitier neve egyáltalán nem jelentene semmit. Pontosán mi tehát ez a látens jelentés, amelyet Everett főhőse előtérbe tol? A neve különféle feltételezéseket és kliséket aktivál, amelyek Sidney Poitierhez mint jóképű, művelt, jól nevelt és jóindulatú fekete férfihoz kapcsolódnak - egyszóval a fekete férfiaságtól való fehér amerikai félelem ellenpólusát. Nem Sidney Poitier kétes neve tehát egy olyan ikonikus színészt idéz, akinek látványos jelenlétét alapvetően az irónia, ha nem is maga az ellentmondás határozta meg.

Ikonikus irónia: Sidney Poitier és a "pedagógiai néger"

Sidney Poitier egy ikon, egy közhely és egy trópus. A bahamai színész (*1927) különösen fontos helyet foglal el a szegregáció utáni Amerika kollektív emlékezetében és kulturális képzeletében. Poitier páratlan szingularitással és központi szerepével "a fekete embert személyesítette meg a képernyőn" az amerikai populáris kultúra faji politikájának átmeneti időszakában (Leab, 223). Nemcsak a feketeség képernyőn megjelenő képeinek döntő diverzifikációját testesítette meg, hanem úttörő "elsők" széles skálájával megváltoztatta a fekete férfi szerepét az amerikai kulturális tudatban. Először fordult elő, hogy egy fekete férfi művész óriási népszerűsége miatt a fehér tömegközönség körében, sztárszerű díjakat kapott, és 1964-ben főszereplőként Oscar-díjat (*A mező liliomaiért*). Poitier mindezt akkor érte el, amikor a filmek először "kezdték óvatosan felvetni a "faj" mint probléma témáját", ahogy Stuart Hall felidézi (*Representation*, 24). Aram Goudsouzian azt állítja, hogy Poitier sztárrá válása szorosan összefüggött "[a] polgárjogi mozgalommal, [amely] alakította Poitier karrierjének körvonalait. A feketék egyenjogúságáért folytatott erőszakmentes tüntetések olyan kultúrát teremtettek, amelyben az ő képe visszhangra talált, filmjei pedig faji jóindulatot keltettek" (2). Valójában Poitier látványos vonzereje, amely vizuálisan és gazdaságilag is megnyilvánult, filmjei kasszasikerében, a feketeség "harmonikus" és végső soron "biztonságos" modelljei iránti növekvő igényről tanúskodott a fehér mainstream közönség részéről. A "biztonságos fekete ember, egyfajta kulturális eunuch", Poitier "'Szent Sidney'" néven vált ismertté (Watts, 289). Poitier így a faji alapú filmművészet e reprezentációs fordulatához kapcsolódó fogalomává vált.

Henry Louis Gates, Jr. emlékszik arra a filmre, amely Poitier szentképét beültette az amerikaiak tudatába, a *Liliom a mezőn* (1963), és "Poitier-t a háború utáni filmművészet jelentős szereplőjévé tette: nemes, önzetlen, szent. Amikor tizenhárom évesen láttam a filmet,

- *Nem vagyok Sidney*

könnyekig meghatódtam. Ez volt a ~~híres~~ ^{első} teljes polgárjogi film a maga korában. Az üzenete a fehér embereknek

Amerikát gyakorlatilag táviratozták: (*Thirteen Ways of Looking at a Black Man*, 169). Az amerikai nézők pszichéjére gyakorolt, faji különbségeken átívelő óriási hatást Sharon Willis tárgyalta. A fekete nézők számára, állítja a tudós, Poitier "feloldotta azt a reprezentációs vákuumot, amelyet egy olyan filmvilág hozott létre, amely nem kínál olyan egyénített fekete karaktereket, akik nem közvetlenül a minstrel hagyományokból merítettek". A fehér nézők számára viszont "ez a megjelenés a faji különbséget a szinguláris egyéniség kezelhető szintjén regisztrálja" (*The Poitier Effect*, 22). "Ikonikus hasznossága - különösen, bár nem kizárólag a fehér liberális diskurzus számára" Poitier-t a faji megbékélés fehér vágyainak erőteljes kivetítőjévé tette (201). Ez a "hasznosság" helyezi Poitier-t a "mágikus néger" reprezentációs vonalába (vö. a *Variety* leírását Poitier-ről, mint "a hasznos négerről", idézi Goudsouzian, 4). Ez a vetítés-figura Poitier filmes pályafutása során újra és újra felhasználásra került. Az 1958-as *A dacosok című* filmben Noah Cullen (Sidney Poitier, akit ezentúl nem említünk) fehér rabtársával (akit Tony Curtis alakít) menekül egy fogolytáborból, és az utóbbiért feláldozza magát, leugrik a vonatról, ami garantálta volna a sikeres szökést az üldöző rendőrök elől. A *Liliom a mezőn* (1963) című filmben Homer Smith segít egy kis keletnémet katolikus apácaközösségnek kápolnát építeni kisvárosi gyülekezetük számára, és közben angol leckéket is ad nekik. Az *Egy kék folt* (1965) című filmben Gordon Ralfe otthagyja újságírói állását, hogy segítsen a bántalmazás vak fehér áldozatának, Selina D'Arceynak (Elizabeth Hartman), hogy egy vakok számára fenntartott iskolába járhasson, és ott tanulhasson. A vegyes bőrű pár egymásba szeret, és a "színvakság" liberális eszményét szó szerint megtestesítik. A *The Heat of the Night* (1967) című filmben Virgil Tibbs rendőr egy Phillip Colbert nevű gazdag iparmágnás meggyilkolása ügyében nyomoz, aki Chicagóból költözött Mississippi vidéki városába (Sparta), hogy gyárat építsen. Ebben a déli színtéren a rasszizmus lappangó jelenetében a bűnügyi cselekmény a fehér rasszista feltételezések szisztematikus vizsgálatát váltja ki. Ennek a katartikus küzdelemnek a középpontjában Tibbs helyi társa és helyi vezető tisztje, a fehér Gillespie rendőrfőnök áll. A *Találd ki, ki jön vacsorára* (1967) című filmben Dr. John Wade Prentice, Jr. neves fekete orvos és humanitárius aktivista beleszeret a fiatal fehér Joanna Draytonba, egy gazdag, liberális San Franciscó-i család lányába. Joanna szüleinek 24 órás határidőt adva arra, hogy fontolóra vegyék házasságuk jóváhagyását, Draytonék kénytelenek átgondolni és megélni liberális eszményeiket. A fenti szinopszisban nem tárgyalt két álomepizód, amelyek során Not Sidney Poitier visszautazik az időben a rabszolgaság történelmi korszakába, a Sidney Poitier-filmek, az *Angyalok bandája* (1957) és a *Buck és a prédikátor* (1972) alapján készült. Egy másik álomepizód a *No Way Out* (1950) című filmet adaptálja, amelyben Poitier

filmdebütálását. Dr. Luther Brooks szerepében Poitier egy fekete orvost alakít, a megyei kórház első orvosát, aki fehér betegeket kezel, miközben szembesül azok rasszista nézeteivel. Frantz Fanon híres "mágikus néger kultúrájaként" jellemezte a "mágikus néget", amely a kortárs hollywoodi filmek egyik kiemelkedő szereplőjévé vált.¹⁵³ Látszólag a faji szolidaritáson alapuló társadalmi fejlődést hirdeti, de ez a "'mágikus' vagy spirituális tehetségű fekete vezető karakter" - hangsúlyozzák Cerise L. Glenn és Landra J. Cunningham - a régi fekete sztereotípiák szisztematikus "újraalkotásáról" árulkodik.¹⁵⁴ A Tamás bácsira, a mamára vagy a jezebelre emlékeztető karakter nem "autentikus faji harmóniát", hanem a fehérek által elképzelt fekete alárendeltséget képviseli (135). Alapvető etikai funkciójáról Kwame Anthony Appiah szolgáltatja az egyik első nagy vitát. Az Appiah által "jó négernek" nevezett "jó néger" számos megnyilvánulása a "nemes, jószívű fekete férfi vagy nő, aki barátságos a fehérekkel, munkásosztálybeli, de jobban képzett, mint a legtöbb munkásosztálybeli amerikai, és ő, olyan tisztességes [...], megérint] minden fehér életet, amit meggyógyít" ("No Bad Nigger", 80) mentén épült fel. Amikor "az egyik fehér szereplő [...] válságon megy keresztül" - így zárja le Appiah - "ennek a fekete szentnek a józan esze húzza át" (81). E figura eredetén tűnődve Appiah Sidney Poitierre utal, és azon töpreng, hogy vajon jelzi-e, hogy

Poitier visszatérése Stanley Kramer *Találd ki, ki jön vacsorára* (1967) című filmjében, a fekete férfi, aki túl jó ahhoz, hogy igaz legyen, mert csak egy igazán felsőbbrendű fekete férfi tudná valódi etikai dilemmává változtatni a Hepburn és Tracy lányával való házasság lehetőségét? (Poitier minden bizonnyal zseniális végletekig vitte a Szentet; James Goldstone *Brother Johnjában* (1971) szó szerint angyalt játszik.) (82-83)¹⁵⁵

Appiah ezt a fekete "szentet" "az elnyomottak felsőbbrendű erényének hagyományával" hozza összefüggésbe, amely a fehér faji bűnösségben gyökerezik (vö. a "nemes vadember" toposza).

"Van-e - kérdezi a tudós,

valahol a szentesi háttérben egy olyan teodicea, amely a szenvedés megnevesítő erejének keresztény felfogásából merít? Hogy a fekete ember, aki az amerikai képzeletben méltatlanul szenved, ezért az erkölcsi nemességet is képviselheti? Vajon a Szent azért létezik, hogy a fehér közönség büntudatát megszólítsa, amely attól fél, hogy a feketék haragszanak rájuk, megbocsátást akarnak, és egy olyan fekete embert keresnek, aki nemcsak csodálatra méltó és szerethető, hanem aki a fehéreket is szereti? Vagy egyszerűen csak arról van szó, hogy Hollywood az NAACP hollywoodi tagozatának évtizedes lobbizása után úgy döntött, hogy a bűnügyi filmeknél a feketéknek jobb, ha jó képet vetítenek magukról, olyan karaktereket, akik megnyerhetik az NAACP "imázsdíját"? (83)

Appiah megválaszolatlanul hagyta ezeket a meglehetősen provokatív kérdéseket, azt sugallva, hogy a "Szent Sidney" mégiscsak egy fehér-fekete képzeletbeli társalkotás volt.

A "mágikus néger" típusokkal ellentétben Poitier szerepei - magyarázza Willis - "döntően különböznek a pedagógiára, nem pedig az áldozatra vagy mágikus beavatkozásra helyezett

- *Nem vagyok Sidney*

hangsúlyuk miatt [... újraértelmezve Poitier "mágikus néget" a tiszteletreméltóság példaképévé, akinek az volt a feladata, hogy a jó szándékú fehéreket arra nevelje, hogy megértsék és elfogadják a faji egyenlőséget" (5). Ironikus módon Poitier pedagógiai projektjének sikere - érvel Willis - "az ő fehér

a tanulóknak nem kell dolgozniuk vagy gondolkodniuk, hogy elnyerjék a tetszését" (4). Sidney Poitier, azt állítom, a *pedagógiai négerként* fogható fel. Kiengesztelő funkciója ellentétben áll a mártírszerű szenvedés és a mágikus inspiráció "passzívabb" minőségével,¹⁵⁶ mivel filmjei gyakran tartalmazzák a faji tanítás explicit, ha nem is "szélsőséges" pillanatait. Áruklódó módon ez az erkölcsileg terhelt faji pedagógia a filmek faji érvelésének valódi következményeinek elhomályosítására támaszkodik. Vegyük például az *In the Heat of the Night* kínosan nyers pedagógiai pillanatát, amikor Gillespie rendőrfőnök cáfolja Tibbs rendőrtisztet, mint aki maga is érintett abban a faji sztereotípiában, amelyről oly látványosan szenved. Tibbs tévesen gyanúsítja a fehér déli gyapotarisztokrata Endicottot, hogy ő követte el az északi gyáros, Philip Colbert meggyilkolását, amit látszólag vak faji düh vezérel. Willis a pedagógiai és pszichológiai vonások e sajátos keverékét az általa "Poitier-effektusnak" nevezett kifejezésben foglalta össze. Willis szerint Poitier hatása a következőkre volt jellemző

tartós fantáziák, amelyek a faj népszerű, fehér szerzők által alkotott reprezentációit alakítják. A faji megbékélés és egyenlőség megvalósításának álmát képviseli anélkül, hogy a "fehér" világ vagy a "fehér" kultúra, és különösen a fehér kiváltságok érdemi változása bekövetkezne. A változás nélküli változás története simán illeszkedik a "színvakság" fantáziájához, amely egy olyan világot képzel el, ahol a különbség nem jelent különbséget. Miközben a fehér tudat gyors, varázslatos, zökkenőmentes átalakulásáról szóló történeteket ismételve - ahol sosem látjuk igazán, hogy ez a változás milyen különbséget fog jelenteni -, a Poitier-effektus megnyugtatóan hat. A Poitier-effektus, azt akarom állítani, védekezésként vagy kompenzációs gesztusként működik, elhárítva vagy elterelve egy olyan kritikus gondolkodás lehetőségét, amely komoly kölcsönös fajközi változást vonna maga után, ahelyett, hogy a faji megértés és "asszimiláció" fantáziáját kínálná, amely nem igényel erőfeszítést a fehérek részéről. (5)

Willis szerint "jellegzetes homályossággal" (47) Poitier filmjei megváltó figuraként mutatják be őt, aki megnyugtató stabilitást és erkölcsi tekintélyt kínál a megjelenésük történelmi időszakában uralkodó politikai instabilitás és faji feszültségek ellenszereként. Jelzésértékű, hogy Poitier karrierje átfogja a késői "Jim Crow"-tól a polgárjogi törvényhozásig tartó teljes átmeneti időszakot, valamint az azt követő társadalmi változásokat az amerikai társadalom oktatási, politikai és belpolitikai szférájában. Vegyük tehát észre, hogy filmjei a faji egyenlőség kulcsfontosságú kérdéseit tárgyalják: az oktatáshoz való hozzáférést, a szakmai lehetőségeket és a "faji megkülönböztetést". "Erőteljes affektív töltésekkel alátámasztva és katartikus kifizetődéseket szolgáltatva" Poitier filmes karakterei a faji közvetítőként és a társadalmi változások katalizátoraként szolgálnak, amelyek a *fehér* nézőkre, különösen a liberális nézőkre irányulnak (21). A fehér liberális önérvényesítés védelmi mechanizmusának tűnő¹⁵⁷ Poitier szerepeit *szexmentessé* tették, kizárólag fehér (!) nőkkel való plátói kapcsolatokra képesek; úgy mutatták be őket, mint akik a társadalmi interakciók

- *Nem vagyok Sidney*

magánterületére korlátozódnak; és, ahogy Willis hangsúlyozza, mint akik *elmúlnak*, mivel társadalmi kötelek és személyes történelem nélkül maradnak, és kénytelenek elhagyni azt a világot, amelyet szentesítettek számukra.

változtatni. E téves ábrázolások alapján a fajok közötti megbékélés e forгатókönyvei sajátosan apolitikus módon tárgyalják a faji politikát. A faji kérdésekkel kapcsolatos explicit erkölcsi útmutatást támogatják, miközben a faji kérdésekkel kapcsolatos nyugtalanító valóságot (sok esetben) kizárják a filmes keretből. Így kifejezetten *ironikus* üzenetet közvetítenek, amely tele van "égbekiáltó ellentmondásokkal" (Willis, 52). Nem meglepő, hogy Poitier filmjei gyakran váltottak ki ellentmondásos reakciókat a fekete közönségből, mivel ellentmondásaik a marginális perspektívából maradtak a leginkább láthatóak. James Baldwin a Sidney Poitier főszereplésével készült *Mazsola a napban* színházi előadásának hatalmas fekete részvételére emlékezve írja le ezt a fekete művészek és közösségeik közötti törésvonalat:

azért voltak ott, mert a színpadon zajló élet mondott nekik valamit a saját életükkel kapcsolatban. A színészek és a közönség közötti közösség valóságos dolog volt; táplálták és újjáteremtették egymást. Ez az amerikai színházban aligha történik meg. És ez sokkal baljósabb tény, mint szeretnénk hinni. Először is, annak a közönségnek a Sidneyre és erre a darabra adott reakciója sokat elmond az ország fekete embereinek folyamatos és egyre növekvő kétségbeeséséről, akik sehol sem találnak halvány tükörképet arról az életről, amelyet valójában élnek. És ez az oka annak, hogy minden néger hírességet bizalmatlanul szemlélnek a feketék, akiknek minden okuk megvan arra, hogy elhagyatottnak érezzék magukat. ("Sidney Poitier", 56)

Poitier volt a gravitációs központja a képmása köré csoportosuló rengeteg iróniának. Ezek az ellentmondások, amelyeket filmjei időnként látványosan valószínűtlen konstellációkkal és logikai fordulatokkal próbálnak megfékezni, abból fakadnak, amit Goudsouzian "négersége paradoxonának" (4) nevez. Ez a paradoxon a Poitier televíziós imázsa és *fekete és férfi* színészként való ikonikus jelenléte közötti feszültséghez kapcsolódik, amelyet filmjei úgy próbáltak feloldani, hogy "a fogyasztás kiszámítható és korlátozott pályáján" (Willis, 22) tartották őt.¹⁵⁸ James Baldwin Poitier lehangsúlyosabb szószólói és éles szemű megfigyelői közé tartozott. A *Look* 1968-as számában megjelent cikkében Baldwin hangsúlyozza, hogy fekete színészként Poitiernek szembe kellett néznie a "hitelesen tükröződő" feketeség problémájával, ami Baldwin érvelése szerint ellentétes az uralkodó "amerikai élet fantáziájával". Ez a fekete művészt a

egy meglehetősen zord kötelék. Egyrészt tudja, hogy ha a fekete ember életének valósága megjelenne a vásznon, az teljesen lerombolná a fantáziát. Másrészt viszont tényleg nincs joga *nem* megjelenni, nemcsak azért, mert dolgoznia kell, hanem mindazok miatt is, akiknek szükségük van rá. ("Sidney Poitier", 56).

Poitier látványosan lépett fel az agresszív, szexuálisan ragadozó fekete férfitől való kulturális félelem ellen. Ahogy Stuart Hall rámutat, szerepei "szinte szex nélküliek" voltak abszolút nem fenyegető vonzerejükben (*Representation*, 241). Másfelől imázsa szexuálisan kódolt volt, hiszen valójában "szexszimbólum" volt, ahogy Baldwin hangsúlyozza, "bár ezt senki sem meri beismerni" ("Sidney Poitier", 58). Keith Harris arra a következtetésre jut, hogy

- *Nem vagyok Sidney*

"Poitier férfiassága a rasszizált férfiasság (a fekete férfi) tropológiai átalakításain múlik, hogy a becsület figurájává váljon,

méltóság, áldozatvállalás: A fekete férfiasság és az elismerésért és tiszteletért folytatott küzdelem próbatétel, megváltó küzdelem a fehérség hiányosságainak megtalálásáért és leküzdéséért" (68). Poitier karakterei tehát a korai amerikai filmekben uralkodó "Tom-dom"-ot meghaladó etikai tekintélyt értek el azáltal, hogy gyakran fehér partnerrel kerültek párba (62). A *Guess Who's Coming to Dinner* (1967) című filmben például ez a partner Matt, aki a fehér, liberális újságszerkesztőként és a San Franciscó-i felsőosztálybeli Draytonok patriarchájaként a nemzet kollektív katarziszát képviseli a mély társadalmi válság fázisában (vegyük észre a film megjelenési évét). Matt 23 éves lánya, Joanna (Katharine Houghton) és a neves fekete orvos, John Wade Prentice Jr. (Sidney Poitier) össze akarnak házasodni. A jövődöbéli vőjükkel való találkozáskor Matt és Christina Drayton (Spencer Tracy, Katharine Hepburn) kihívást éreznek, hogy megfeleljenek a tolerancia és az integráció eszményének, amelyre lányukat nevelték. Az, hogy Matt szentesíti a fiatal fehér-fekete párt, Joannát és Johnt - akik, mint idealisztikusan állítja, "történetesen egymásba szeretnek, és történetesen pigmentációs problémájuk van" -, belső etikai konfliktusának csúcspontját jelenti, amely körül a cselekmény összeforr. Ebben a tekintetben maga John Wade Prentice Jr. (Sidney Poitier) neve is szimbolizálni látszik a filmben egy szociokulturális kísérleti projekt idealizálását, egy fehérek által felügyelt, fajok közötti tesztüzemet, amelyet John és Joanna házassága példáz. John Wade Prentice tehát a "tanonc", mintegy a társadalmilag emancipált, etikailag egyenes fehér amerikai társadalom vizsgáló haszonélvezője. Mindezt a film éppen abban az évben tette, amikor a Legfelsőbb Bíróság *Loving kontra Virginia ügyben hozott* döntése jogilag szentesíti a vegyes házasságokat. Nem sokkal a film bemutatása előtt a vegyes házasságok még mindig illegálisak voltak az 50 amerikai államból 17-ben.

Kortársával, Harry Belafonte-val, a szintén sikeres fekete színésszel ellentétben, aki gyakran nyíltan szexuális karaktereket alakított, Poitier egy potenciálisan asszimilálható, ha nem is elfogadható fekete férfit mutatott be. "Az a tény, hogy Harry Belafonte annyi pénzt keres, mint mondjuk,

Frank Sinatra", hangsúlyozza ennek megfelelően Baldwin, nem

ebben a kontextusban semmit sem jelentenek. Frank még mindig bárhol kaphat házat, Harry pedig nem. Az emberek elmennek megnézni Harry-t és hosszú sorokban állnak, hogy megnézzék őt. Imádják őt a színpadon, vagy egy koktélpartin, de nem akarják, hogy elvegye a lányukat. Ennek semmi köze Harryhez, ennek minden köze Amerikához". ("The Uses of the Blues", 74.)

Poitier esetében ez másként alakult. "Pedagógiai négerként" szerepei bizonyos státusszal járnak, ami éles ellentétben áll a gyakran alsóbb osztálybeli miliőben gyökerező "mágikus négerekkel" (vö. Hughey, 544). Szerepeinek többsége sosem marad el az építőmunkás, újságíró, rendőr vagy orvos (felső)középosztálybeli státuszától.¹⁵⁹ Ezek a hivatások

- *Nem vagyok Sidney*
foglalkozások, amelyek közül néhány - közvetlenül kapcsolódik az oktatáshoz és a tudástermeléshez, valamint - jelentős mértékben - a (köz)szolgálathoz, feltűnő kiváltságérzetről árulkodnak. Poitier személyiségei, a

más szóval, mindig a fehér társadalmi fősodor felsőbb rétegeiben helyezkednek el, amelybe integrálódniuk kellene. John Wade Prentice, Jr. különösen markáns példa erre. John rengeteg szimbolikus tőkével rendelkezik, amelyet például a Harvardon szerzett doktori diplomájában konszolidált, amely az orvostudomány tekintélyes szakmájában végzett munkájából származik. Ez a tőke, amely meghatározza a legitimitásért és elismerésért folyó társadalmi versenyben való sikeres részvételét, különösen hasznos a Daltonék társadalmi szférájának felső-középosztálybeli tartományában való érvényesülési igényének kiszorításában. "Még" Noah Cullen (*A dacosok*) is osztozik egy bizonyos tekintélyben, hiszen házas földbirtokos volt, mielőtt elítélték volna testi sértésért és testi sértésért (gyilkossági szándékkal), mivel valaki megpróbálta elvenni tőle a tulajdonát.

Ezért a *Guess Who's Coming to Dinner* különösen fontos intermedialis fólia a

NSP. Willis egyetért azzal, hogy a *Guess* különleges helyet foglal el Poitier filmes korpuszában:

Az erotika és a "keveredés" itt fogyasztható formába csomagolva jelenik meg: ebben a párban nincs vágy, nincs dominancia és alávetettség. A Poitier-ikonnak ez a változata nyerte el talán a legtartósabb vonzerőt a kollektív kulturális pszichében, és hozzájárult ahhoz, hogy a populáris kultúrában a filmben megjelenő ellentmondások közül sok megmaradjon. (50)

A *Guess* központi szerepét és a fajok közötti harmónia és szerelem (és így a testi érintkezés) témáját tovább erősíti az a tény, hogy Sidney Poitier fiktív élete nem pontosan abban az évben kezdődik, amikor Sidney Poitier, a fekete férfiaság sztárszerű alakja, úgymond, megszületik. Not Sidney Poitier születésnapja egybeesik három film 1967-es bemutatójával: *Az éjszaka hevében* (rendező: Norman Jewison) és az *Uramhoz, szeretettel* (rendező: James Clavell), és mindenekelőtt a *Találd ki, ki jön vacsorára* (1967; rendező: Stanley Kramer), amelyek mindegyike Poitier-t az év kasszasikerévé tette. Saját fogantatásának különös körülményeit, nevezetesen édesanyja 24 hónapig tartó "hisztérikus terhességét" és a körülötte kialakult "városi legendát" felidézve Everett főhőse azt állítja, hogy "1970-ben kétéves volt" (4). Ha kilenc hónap után született volna, a születésnapja 1967-ben lett volna. Szexualitásának "fenyegetése", hangsúlyozta Keith Harris, "az osztályban, az effeminitásban és az erkölcsiségben rejlik Poitier szexuális passzivitásként megjelenő képében" (69). A fehérek faji nevelése tehát kizárólag az értelmiség állítólagos testfeletti birodalmához rendelhető, amelynek metaforájaként az osztály szolgál. Végző soron Poitier szerepei mind feketeségükben, mind férfi szexualitásukban elszigeteltek maradnak. Szereplőinek személyközi találkozásai éles ellentétben állnak az egyenlőség körüli, akkoriban sürgető politikai viták kollektív dimenzióival. A folyamatos

közvetlenségállapotában tartva

Poitier szerepei folyamatosan változnak és

- *Nem vagyok Sidney*

átmenetiek maradnakbékéltető funkciójukban. Filmjeiben valóban "szükség van arra, hogy alkotmányosan képtelen legyen a fejlődésre vagy a változásra, mivel arra kell szolgálnia, hogy változást *idézzen elő*" (Willis, 49). Ezek a filmek

elárulják, hogy a filmek készítői mélyen befektetnek abba, hogy a faji vitát a faji melodráma érzelmileg terhelt és politikailag tisztára mosott keretein belül *kontrollálni* vagy *kezeln* tudják. A *Guess című* filmben éri el csúcspontját a faji pedagógia és a melodramai túlzás ambivalens keveréke.

Ez a faji melodráma, amely gyakran a fekete szenvedés és önfeláldozás képeit idézi fel, "néha romantikus szerelem formájában" - gondolkodik Willis - "úgy tűnik, a pedagógia végső eszközének tűnik, és szükségtelenné teszi az ideológiai érvelést". A vonzalom és az általa elősegített intim tanítási jelenetek, úgy tűnik, melodramatikus stratégiákat igényelnek. Poitier karakterei következetesen kiválogatják a jót a rossztól azokban a találkozásokban, ahol fehér embereket - akár ártatlan áldozatok, akár gyötrődően félrevezetettek - arra tanít, hogy kiszabadítsák magukat a kontextusuk társadalmi vagy ideológiai börtönéből" (*The Poitier Effect*, 36). A *Lilies of the Field*ben Homer Smith (Sidney Poitier) szó szerint megtanítja a német apácák kohorszát a "feketeség" mint fenomenális tulajdonság és társadalmi jelölő jelentésére. Eközben Smith "segít" az apácáknak templomot építeni a gyülekezetük számára, megfelelve ezzel a "mágikus néger" figura "segítő"-funkciójának. A *Guess Who's Coming to Dinner viszont* ennek a pedagógiai spektrumnak egy különösen fényes oldalát képviseli, mivel nagymértékben a Drayton család küzdelmét állítja a középpontba, hogy *tudatosan* reflektáljanak saját faji előítéleteikre. Dr. John Wade Apprentice Jr. (Sidney Poitier), az "ó, olyan rendes" és rendkívül jól képzett, különösen "hasznos" tanácsadó ebben az önvizsgálati projektben.

Baldwin számára Poitier olyan kulturális jelenség, amely a valóság, "a fájdalom, a gyötrelem, a kétértelműség, a halál valóságának" ("The Uses of the Blues", 78-79) elkerülésére vagy elmosására irányuló összehangolt erőfeszítésről tanúskodik.¹⁶⁰ Az a tény, hogy Poitier-nek valahogyan sikerült "kibújni" filmjei keretei alól, ahogy Baldwin sugallja, teszi őt olyan érdekes és ellentmondásos figurává. Így sikerült "becsempésznie" azt a faji "valóságot", amelytől fiktív világait oly szigorúan és kétes módon elzárták ("Sidney Poitier", 51; 56). Ez a szubverzív felirat, amelyet Baldwin Poitier filmjeiből (is) kiolvas(hat), meghatározza "egyedülálló politikai szimbolikáját" (Goudsouzian, 1). Everett ezeket a lappangó iróniákat és rejtett ellentmondásokat követi nyomon és tárja fel, ahogyan tette ezt Strom Thurmond, a néhai dél-karolinai szenátorral kapcsolatban is, aki szegregációpárti programjáról volt ismert (vö. *A History*). Strom Thurmond (1902-2003) egykor arról volt híres, hogy ő volt az Egyesült Államok történetének legidősebb és leghosszabb ideig hivatalban lévő szenátora. A szenátus tagja volt 1954-től 2003-ig, először demokrataként, majd 1964-től republikánusként. Bár az integráció ellenzője volt, Thurmond, ahogy maga Everett is hangsúlyozza, "valójában soha nem volt gonosz ember, bár tetteinek következményei gyakran azok voltak. Érdekes módon -

- *Nem vagyok Sidney*

bár nem mondom, hogy ez tényleg isekat jelent - nincs rá példa (legalábbis tudomásom szerint), hogy ő

feljegyezték vagy megjelölték, hogy használta az [N-szót], és gyanítom, hogy nem is tette volna. Nem úgy látom, hogy gyűlölné a feketéket. Egyszerűen csak sokkal jobban szerette a fehér embereket, mint a feketéket." Everett fanyar szatírája, *A History* arra kényszerít bennünket, hogy bonyolítsuk a Thurmondról mint a fehér felsőbbrendűség példaképéről alkotott sztereotip elképzelést, ahogyan arra is provokál, hogy újragondoljuk Poitier mint a sztereotip jó fekete ember látszólagos ikonikus következetességét (Interjú Millsszel, Julien és Tissut, 82). Poitier is rendkívül összetett figurája az amerikai faji diskurzusnak. Ez az összetettség, ez a "valóság" az, amit Everett önjelölt módon vallat: "A '60-as vagy '70-es években az ízléses fekete férfi ikonja érdekelt" - állítja Everett egy Drew Toalnak adott interjújában, hangsúlyozva, hogy Poitier éppen azért volt érdekes számára, mert olyan "bonyolult" személyiség volt, "politikailag szókimondó a nyilvánosság előtt, és kimondottan 'biztonságos' a képernyőn" ("The Tipping Poitier" 163).

A nem Sidney Poitier-effektus: Fekete maszkulinitás, pedagógiai abszurditás és a kettős negativitás logikája

Everett Sidney Poitier-t mint kulturálisan intézményesített jelzöt vizsgálja, amely a nem fenyegető, fehér mainstream-kompatibilis fekete maszkulinitás rövidített útját jelenti, méghozzá az ő megfoghatatlan ellenpárján, Not Sidney Poitier-n keresztül. Ha a felszínen Sidney Poitier a fehér liberális Amerika kedvenc fekete (leendő) vejét (vö. *Guess*), azaz a fekete férfi végső soron biztonságos, mert szexmentes és depolitizált változatát személyesíti meg, akkor Not Sidney Poitier a posztmodern antipódját képviseli, egy kínos és közismerten zavarba ejtő, mert túlzottan öntudatos és furcsán (nem) rokonítható, de nagyon vonzó fekete férfi serdülőt, aki úgymond két szék között rekedt. A Nem Sidney Poitier, más szóval, az amerikai "bennszülött fiú" fordított visszaváltozása Sidney Poitier kulturális köntösébe burkolózva.¹⁶¹

Casey Hayman szerint Poitier "a huszadik század végén és a huszonegyedik század elején kialakuló helyzet kiindulópontja, amelyben a fekete alanyoknak általában egyre inkább a feketeség tömegesen közvetített (és gyakran sztereotipizált) képeinek áradatával összefüggésben kell artikulálniuk szubjektív identitásukat" (139-40). Ez a képáradat, hangsúlyozza Orlando Patterson, a fekete férfiasság monolitikus összeolvadásává olvadt, amely "a sportoló, a gengszter rapper és a bűnöző egyetlen fekete férfi személyiségén alapul" (277). A fekete férfitestnek ez a hegemon látásmódja - legyen szó akár sportosan kiváló, erőszakosan ragadozó vagy szexuálisan hiper-virilis egzotikumról - a fekete férfiasság sztereotipikus ábrázolásainak háttérében álló elszigetelési törekvések gyökere. Ebből a szempontból Sidney Poitier-t ahhoz sorolhatnánk, amit Clyde Taylor polemikusan "a fekete

- *Nem vagyok Sidney*

férfiasság disney-i galériájának" névű. Ezek a sztereotipikus portrék abból a "mitogén" minőségből erednek, amelyet Taylor a fekete

a férfitestet, mint a faji fikciók *kivetített* és *generált* testi helyszínét, amely erősen vitatott.¹⁶²

A "játék egyenlőtlen esélyeivel" azonban - állítja Tailor - a világ

gyorsabban rátapad Huck Jimjére, Tamás bácsira, [Robinson Crusoe] Péntekre, Kis Fekete Sambóra vagy Remus bácsira [...], mint az olyan hazai alakokra, mint Hódító János, Brer Rabbit, John Henry, Shine vagy Stackolee". (169)

A Nem Sidney Poitier sem Sidney Poitier, sem pedig pontosan az "ellentéte", a mítosz és az ellenmítosz bizonytalan metszéspontján helyezkedik el. E. Lâle Demitürk állítja, hogy Everett főhőse "a fehérek feketékről alkotott sztereotípiáinak ellen-diskurzusát jelenti, akiket a normatív terekben deviánsnak tekintenek. Megtagadják tőle a fekete férfiasság szubjektív előadását, mert mindig a ráerőltetett Poitier-kép árnyékolja" (89). Nem Sidney Poitier "valósága nem igazán az övé [...] Mindvégig nem más, mint a fehér ember projektje/forgatókönyve, [...] miközben] büntetik, amiért nem Poitier, aki az idealizált feketeség normatív fehér konstrukcióit képviseli" (104). Azt is mondhatnánk azonban, hogy a Nem Sidney Poitier-t azért büntetik, mert nem Sidney Poitier, hogy úgy mondjam. Úgy tűnik tehát, hogy bizarr önnegatív neve mögött valójában olyan kijelentések rejtőznek, mint ezek: "Én (nem) vagyok gimnazista", vagy "Én (nem) vagyok gengszter vagy leendő elítélt", ami ironikus módon valójában *az is*, vagy *az lesz* az elbeszélés folyamán. Everett főhőse így "a világ Tupac Shakurjait, Allen Iversonjait, 'Pookie-jait' és Nushawn Williamseit" idézi fel, akik Mark Anthony Neal szerint "az ok, amiért a fekete ember megbukott". Ők 'bűnözők' - szemét -, akik erőszakos zenét hallgattak és csináltak, fekete nőket gyaláztak, cracket szívtak, gúnyt űztek a homoszexuálisokból, és védekezés nélkül szexeltek kiskorúakkal" (*New Black Man*, 3).¹⁶³ Tekintettel a fekete férfi kulturális sztereotípiáira, amelyek szerint a fekete férfi kórosan rossz, azaz végső soron méltatlan a társadalmi integrációra, Everett főhősének neve ilyen implicit névmási kombinációkat sürget: "Nem Nushawn Williams" vagy "Nem Bigger Thomas". Beszédes módon a Nem Sidney Poitier sajátosan bomlasztó hatással van a felsőosztálybeli világosfekete társaira, mivel kiváltja azt, amit Neal úgy ír le, mint a fekete elit félelmét attól, hogy visszahúzzák őket "a fekete férfiak démonizálásának szakadékába" (*New Black Man*, 7, vö. Kobena Mercer "Endangered Species, 75).

Poitier szerepének látszólag semleges jelenlétével és pedagógiai jelentőségével szemben Everett főhőse így ironizálja azt, amit Toni Morrison híres módon a fekete figurák egyik "feladataként" azonosított a (fehér) amerikai kulturális diskurzusban. A feketeség eredeti fehér amerikai fantáziájából született "afrikanista személyiség", amelynek változó reinkarnációit Morrison az amerikai nemzeti önelbeszélés irodalmi hagyományában követi nyomon, a fehér félelmek és vágyak "ördögűzésének, reifikációjának és tükrözésének" tudatalatti kísérletét jelzi (*Playing in the Dark*, 39). Nicole Fleetwood azt állítja, hogy ez a

tükrözés-funkció informálja a "the
- *Nem vagyok Sidney*
Poitier -

a vizuális szférát [...] büntető mezőként [...], amelyben a feketék leigázása a becsmérő faji sztereotípiák reprodukálásán keresztül folytatódik, ami lehetővé teszi a fehérek számára, hogy a "negatív differenciálás" folyamatán keresztül határozzák meg önmagukat" (13). Maurice O. Wallace számára ez a differenciálás "a patriarchális előjogok (pl. szabadság, hatalom, történelem, vagyon) feletti vitatott homoszociális rivalizálásról" árulkodik, amelyben a fekete férfitest kisémmizetté válik, és "a fehér [férfi] identitás pozitív önarcképéhez szükséges fordított képet testesíti meg" (32; vö. a fekete kereskedelmi hipervisibilitásról szóló erasure-tárgyalás a fehér liberális önbizalom-ipar tükrében).

Nem Sidney Poitier testesíti meg a negatív önirónia ezen elvét. Ő a sztereotipikusan jó feketeség kétszeresen negatív képe, ami sztereotipikusan *rosszá* teszi őt: középiskolai/főiskolai lemorzsolódás, volt fegyenc, fehér leányok kicsapongó csábítója, szórakoztatóipari mogul, "szenteskedő" jótékonyági adományozó, és végül maga Sidney Poitier.¹⁶⁴ Everett aprólékosan megrajzolja központi karakterét, aki egy ártatlan és naiv, de nagyon jól képzett és jóképű fekete kamasz. Nem Sidney Poitier elbeszélői gondolkodásmódját, amely a nevelésbe vetett idealista hitében és a faji hovatarozás társadalmi súlyossága iránti érzéketlenségében vagy (kezdeti) tudatlanságában nyilvánul meg, alapvetően rontja társadalmi tapasztalatlansága. Ralph irodalmi toposzát visszhangozva, Not Sidney Poitier az 1960-as és 70-es évek tévésorozatainak és filmjeinek nevelkedett. Kulturális "étrendjébe" - erre következtethetünk - olyan sorozatok tartoznak, mint a *Leave it to Beaver*, a *Diff'rent Strokes* (1978-86), de a *Sanford és fia* (1972-77 között adták) és a *The Jeffersons* (1975-1985) is. Ez utóbbi tévésorozatok vezették a fekete-központú komikus formátumok első nagy felfutását. A tévéközpontú identitásképzés radikálisan elhalasztja és a történet utóbbi keresztmetszetére helyezi át faji nevelését, ahol az anyai házon, majd a Turnerék rezidenciáján kívül kénytelen újratárgyalni a társadalmi rendben elfoglalt helyét. Gondoljunk arra, hogy Nem Sidney Poitier nevelésbe vetett hitét Drummondnak a *Diff'rent Strokes* első epizódjában elhangzó kijelentésével:

"Fiúk, figyeljete, egy teljesen új világot fogok nyitni nektek, gondoskodom róla, hogy ugyanazok az előnyökkel rendelkeztek, mint amilyenekkel én is felnőttként. A legjobb iskolákba fogtok járni, a legjobb iskolákba, ahol olyan dolgokat tanulhattok, mint a művészet és a zene. [...] Iskolába kell majd járnotok, keményen kell tanulnotok, és szilárd állampolgárokká kell válnotok." (*Diff'rent Strokes*. 1. epizód, 1. évad)

A "pszichológia talán vagy filozófia" szakot választja Nem úgy tűnik, hogy Sidney Poitier-t az emberi élet pszichológiai és filozófiai kérdései iránti érdeklődés vezérli, függetlenül a gazdasági szempontoktól (85). Everett főhőse tovább gondolkodik keresztmetszeti kutatásának didaktikus céljáról: "Egy részem (hogy nagylelkű-e vagy sem, nem tudom) megpróbálta meggyőzni a többi részemet arról, hogy van mit tanulni a színkárosult

Larkinoktól" (163).

- *Nem vagyok Sidney
Poitier* -

Nem Sidney Poitier nyelvhasználata és széleskörű kulturális ismeretei mutatják meg szellemességét - sokszor fergeteges módon, miközben igyekszik kimaradni a bajból, amit a neve idéz elő. Vonzó fiatalemberként Not Sidney Poitier "a világért sem hasonlít Mr. Sidney Poitierre" (3). Más szereplők úgy jellemzik őt, hogy "magas és sötét, mint ő" (37), és ami jelentős, hogy a nők "rendkívül jóképűnek" (121) tartják. Ez utóbbi tény több groteszk szexuálisan ambivalens epizódot eredményez a kvázi kényszerített fellációval. Ami közös ezekben a találkozásokban, hogy Not Sidney passzív marad, ironikusan visszhangozva Sidney Poitier szexmentességét a filmvászonon. Ezzel a motívummal Everett szexuális metaforát alkotott Amerika fekete férfi "mátság" iránti megszállottságáról, amely e szociálpszichológiai kapcsolat bizarr aspektusait helyezi előtérbe. Ahelyett, hogy kéjes szexuális találkozások lennének, az orális közösülés ezen esetei inkább a hatalomról szólnak, mivel Nem Sidney Poitier-t a (nem-) gyönyör elszigetelt állapotába kényszerítik női partnerei, akik a hátborzongató vonzalom homályos alakjai maradnak. Not Sidney Poitier-szerű megjelenése és nyelvi jártassága egyfajta sztoikusként áll szemben ügyetlen viselkedésével (szemben Poitier látványos testi jelenlétével és "időzítésével" a képernyőn). Ironikus közömbösségét az elbeszélés során komolyan megzavarják, érdekes módon újra hangsúlyozva Nem Sidney Poitier társadalmi szerepvállalását az *NSP* fiktív univerzumában, szemben a regény átfogó cselekményszaggatásával és a környezet háttérbe szorításával, valamint a szereplők (sztereo-)tipizálásával (vö. a stock-karakterek: Ted Turner, Jane Fonda és mások). Everett tehát újra hangsúlyt fektet a társadalmi környezetébe való bekapcsolódásának társadalmi dinamikájára, hiszen központi célja, hogy az olvasót továbbgondolkodtassa Poitier potenciális jelentőségén a mai faji realitásokról, hogy bennünket is bevonjon a nyelvi szempontból kihívó, nyelvközpontú gondolatkísérletbe, amelynek komplexitása a komikus abszurditás és a társadalmi rezonancia termékeny, humorközpontú egyensúlyozásán alapul.

Everett regénye stratégiaileg kihasználja a különös nevű főhőse körül kirobbanó abszurditást, kihasználva azt, amit én a *Nem Sidney Poitier-effektusnak* nevezek. Willis "Poitier-effektus" koncepcióját kiindulópontnak véve, ez a hatás határozza meg a fent leírt kategorikus faji félreismerést és marginalizálást. Ha Sidney Poitier hatása a megnyugtató és a megbékélés volt, akkor a Nem Sidney Poitier tartósan megghiúsítja a kölcsönös megértésre, nem is beszélve a megbékélésről, irányuló bármilyen várakozást. A "Nem Sidney Poitier-hatás" lényegében a Poitier televíziós imázsának eddig a perifériára szorított ironikáinak felerősödését és középpontba állítását írja le. A zavarba ejtő és esetlen hatás különösen komikus aspektusa Everett főhősének a fesmerizációra való képessége, amelyet egy Anton Franz Fesmer nevű osztrák pszichiáter munkásságát tanulmányozva tanult meg (16). Ez nyilvánvalóan a "mesmerizmusnak" nevezett hipnotikus módszerre utal, amely egy olyan

állapotot határoz meg, amelyben - *Nem vagyok Sidney*
Poitier -

tudatosság, amely fokozott figyelemfókuszálással és a szuggesztióra való fokozott fogékonysággal jár. Nem Sidney Poitier képes másokat alárendelt állapotba manipulálni egy felhúzott szemöldökkel és rezzenéstelen szemkontaktussal járó gesztikus előadásmóddal. Ez a különleges képesség, amely Not Sidney Poitier nevének lenyűgöző homályosságának vizuális fokozása, azonban csak ritkán működik; hatása nem rendszerezhető. A filmes figura Poitier kvázi hipnotizáló vonzerejére emlékeztető Not Sidney Poitier fesmerése is a western stand-offra, az egy az egy elleni harc filmes trópusára készített, amelyet a két antagonista fegyverforgató egymás feszült bámulásával kezdeményez (vö. Hayman és Schmidt).

Az *NSP*-ben Poitier társadalmi kompatibilitása, amely döntően a kiváltságok egy bizonyos fogalmára épült, következetesen aláássák. A Nem Sidney Poitier számára minden egyes interperszonális találkozás egy frusztrálóan zavaros és esetleg veszélyes társadalmi konfliktus kockázatát hordozza magában. Everett főszereplője kitartóan röpköd

mindig párhuzamosan velem, és egy egész belső üldözés a hátam mögött. Az egyetlen dolog, ami nem volt számomra zavaros, de úgy tűnt, hogy minden más dolog elől elmenekül, az a tény volt, hogy az egyetlen dolog, ami biztosan elavul, szükségszerűen elhasználandó és elkopik, az az igazság. Tudtam ezt annak ellenére, hogy életemben nemigen volt dolgom *az igazsággal*. Nem arról volt szó, hogy a hazugságok barlangjának lakójának tartottam magam, hanem inkább arról, hogy a történelmemet beburkolták, felkockázták és átírták a hisztériával és az ellentmondásokkal. (28-29)

Az *NSP* az emberi lét céltalanságának és a céltalansággal (a céltalansággal) való megbékélés hiábavalóságának érzésével rezonál, és az abszurditás sajátos koncepciójába fektetett. A humorral kapcsolatos alapfogalmakkal szemlélve az abszurditás egy olyan állapotot vagy tapasztalati módot határoz meg, amely a képtelenség bizonyos túlburjánzásával, vagy - fordítva - az értelem (-képesség) látványos hiányával jár. Mint ilyen, az abszurditás alapvetően a *logikával* foglalkozik, akárcsak Everett általános projektje. A szöveg középpontjában nem csupán az "igazság" keresése vagy hajszolása áll, amelynek narratív beszámolója nem feltétlenül hiábavaló, hanem hihetetlenül ellentmondásokkal terhelt. Jellegzetesen sziszifuszi módon (vö. Albert Camus korszakalkotó esszéjével) a Nem Sidney Poitier-t kitartóan büntetik anélkül, hogy pontosan tudnák, miért, vagy legalábbis nem tudják, hogy ez a büntetés hogyan hozhatna valamiféle mélyebb felismerést a neve által szított faji konfliktusról.¹⁶⁵

A céltalanságnak és a büntetésnek, de a képtelenségnek és a nevetségességnek ez a kombinációja erősen rezonál az abszurdra mint irodalomtörténeti komplexumra a háború utáni európai irodalom kontextusában. Everett regényének abszurdista alapvetése valójában intertextuális kapcsolatot tesz lehetővé *az NSP* és az abszurd irodalomtörténeti komplexumával kapcsolatba hozható szerző egy konkrét irodalmi szövege között: A *Nem én*,

- *Nem vagyok Sidney*

Samuel Beckett 1979-es színdarabja, amely későbbi drámai munkásságának részét képezi.

Beckett egyfelvonásos monológjának középpontjában egy

száj, amely tagadott szubjektivitását harmadik személyben artikulálja egy néma, alakatlan hallgatónak. Ez a paradox párbeszéd Beckett metaforája az ideológiailag átítatott nyelvi rendszer elégtelenségére az identitás konstituálásában. Beckett központi cselekvő vagy elbeszélő egysége a száj, egy egész életében marginalizált és elhallgatott nő fizikai maradványa. Ez a nő hetvenéves korában egy traumatikus beszédkitörésben rejtélyes módon a beszéd testi szervére redukálódott, amellyel ő vagy inkább "ez" most az alávetettség élettörténetét monologizálja. Ez a "száj" tehát nem egy (fiktív) egyén vagy személyiség. Figyeljük meg például, hogy a darab szövegekönyvében a "SZÁJ" nagybetűvel van írva, még implicit "a" cikkely nélkül. A MOUTH inkább a nyelv társadalmi (dez-) figurációjának paradox megtestesítője. A szülés és a hányás fiziológiai folyamataira egyaránt rezonáló MOUTH a szavakat a légzés pillanatai között préseli ki, és csak a nem saját beszédén keresztül létezik: "képzeld el!... szavak jöttek... egy hang, amit nem ismert fel... először... olyan régen nem hangzott... aztán végül be kellett látnia... nem lehetett más... mint a sajátja" (408).

Mint Beckett paradox főhőse, Not Sidney Poitier is egy nyelvileg előre meghatározott rendszerbe illeszkedik, és az önartikuláció olyan eszközeihez ragadt, amelyek kategorikusan ellentmondanak az azonosulásnak. Míg a MOUTH az "én" társadalmi azonosító elutasításával tiltakozik nyelvi alávetettségének elidegenítő erői ellen, addig Not Sidney Poitier folyamatosan arra kényszerül, hogy reflektáljon lényének eredeti paradoxonára: nevének nyelvi érvénytelenségére, és ezáltal identitásának az önazonosság konvencionális modelljeivel való összeegyeztethetlenségére. Mind Beckett, mind Everett színészi és narrátori egységei figurális entitásokat képviselnek, amelyek ontológiai lényként való fiktív státusza súlyosan megnehezül, ha nem is szűnik meg. Everett abszurdista igazodása Beckett-hez nemcsak a nyelv és a szubjektivitás közötti performatív kapcsolat problematizálásán múlik. Rávilágít a művészet mint politizált gyakorlat problematikusságára is, amelyről Beckett radikális esztétikai kísérletei híresek. Ezért mind a MOUTH, mind a Not Sidney Poitier folyamatosan provokálja az ágensia problémáját. Ahogy a MOUTH, amely traumatikus átalakulásával küzd, és azt hiszi, hogy "minden különösebb ok nélkül" megbüntették, úgy a Not Sidney Poitier büntetése is indokolatlannak és végső soron értelmetlennek tűnik.

Ez a büntető indíttatás, hogy a nem Sidney Poitier szenvedjen valamiért, ami felett alig vagy egyáltalán nincs hatalma, Everett ironikusan veszi át az áldozat hibáztatásának elvét és a "szegénység kultúrája" vitákat.¹⁶⁶ Az *NSP* tehát egyfajta *kiváltságos áldozat hibáztatásának* forgatókönyvét mutatja be. A gazdasági túláradás állapotába születve, amit ironikusan előrevetít megkésett születése, vagyis a társadalmi világba való "túl" kifejlett belépése, úgymond Everett

a főszereplő egy spekulatív teszt-forgatókönyv tesztelési tárgya, amelynek kulcsváltozója a pénz. Végigjárja a társadalmilag szabályozott szocializáció meghatározó intézményeit: a középiskolát, a főiskolát - és a börtönt. Lényeges, hogy minden alkalommal hasonló eredménnyel tér vissza. Megrendszabályozzák és brutalizálják, zaklatják és egzotizálják, egyszóval: rasszistázzák. Ebben a tekintetben Everett regénye olvasható egy fekete milliárdosról szóló epizodikus kísérletként, amely satirikus-komikus választ kíván adni arra a kérdésre: vajon a pénz, azaz a társadalmi-gazdasági státusz a megoldás a faji egyenlőtlenségre? Bár a faji tudatlanságáért kitartóan büntetik, Not Sidney Poitier - különös módon - viszonylag jól jár, mivel a komédiára jellemző bizonyos testi sértettséggel szembeni immunitás előnyeit élvezi. A naif satirikus figurájában gyökerező Not Sidney Poitier pikaróként jelenik meg, akinek csavargását és felforgató természetét Everett ironizálja. Egyszerűen szólva, Not Sidney Poitier egy önkéntelen felforgató, aki már a neve miatt is *kénytelen* felborítani a faji rendet. Everett főhőse csak vonakodva játszik bele az eseményekbe, ahelyett, hogy *mindig* tudatosan alakítaná azok kimenetelét. Az önkéntelen felforgatóságnak ez a paradoxona jelöli ki a regény abszurd humorának agenciális magját.

Ez az abszurditás korrelál a regényben a nonszensz kiterjedt tárgyalásával, amelyet - jelentős mértékben - kifejezetten Everett fiktív alteregójának nevelési programja jelöl. A névadó "Nonszensz-professzor", a fiktív szerző, Percival Everett révén a tényleges szerző a szöveg nyelvi futó-kommentárjának egy másik aspektusát bontja ki, annak lehetőségeit latolgatva, amit Ludwig Wittgenstein híres módon nonszensznek nevezett ("Unsinn"). A nonszensz a jelentés hiánya helyett inkább filozófiai tételeket vagy más nyelvi szabálytalanságokat nevezhet nonszensznek. Ami a nonszenszeket az értelmetlen szókombinációktól ("sinnlos") elválasztja, az a nyelvtani integritásuk: míg az utóbbiak a nyelven kívül helyezkednek el, az előbbiek a nyelvtan határain belül működnek, mivel negálhatók, érvel Wittgenstein. "Ha a nyelvtan azt mondja, hogy nem lehet azt mondani, hogy egy hang piros, akkor ez nem azt jelenti, hogy hamis ezt mondani, hanem azt, hogy ez nonszensz - vagyis egyáltalán nem nyelv. Ezért nem mondhatom, hogy a hangoknak olyan tulajdonságaik vannak, amelyek a színeknek nincsenek, mert akkor szignifikánsan azt kellene tudnom mondani, hogy a színeknek olyan tulajdonságaik vannak, amelyekkel nem rendelkeznek. Ha egy dolgot színnek nevezünk, az azt jelenti, hogy azt mondjuk, hogy bizonyos nyelvtani szabályoknak engedelmessékedik. [...] A nyelvtan körülírja a nyelvet. A szavak olyan kombinációja, amelynek nincs értelme, nem tartozik a nyelvhez. Az értelemnek és az értelmetlenségnek semmi köze egymáshoz. Értelmetlen alatt értelmetlen karcolásokat, hangokat vagy kombinációkat értünk" (*Wittgenstein's Lectures: Cambridge, 1930-1932, 47-48*). Tudományos pályafutása során Wittgenstein szoros kapcsolatot tartott fenn az

- *Nem vagyok Sidney*

értelmetlenséggel mint az intellektuális vizsgálódás egyik tárgyával. Ahogyan azt a későbbi Filozófiai vizsgálódások (1954) című művében megfogalmazta, Wittgenstein filozófiai projektjének pedagógiai célját úgy határozta meg, hogy "megtanítsa átmenni a

álcázott ostobaságot valami olyasmire, ami nyilvánvalóan ostobaság" (PI 464. szakasz). Első és korszakalkotó kötetében, a *Tractatus Logico-Philosophicusban* (1921) Wittgenstein híres módon úgy állította be érvelésének filozófiai potenciálját, hogy az attól függ, hogy az olvasó felismeri-e azt nonszensznek, és felismeréseit "lépcsőfokokként használja - hogy feljebb és tovább mászon" (*Tractatus*, 6.54, 162).

George Pitcher a következőképpen írja le Wittgenstein filozófiai fogalmát az "álcázott képtelenségről"

a hihetőség és a természetesség felszíni levegője, hogy még egy értelmes embert is magával ragadjon. Az értelem látszatát kelti. De ha valaki alaposan megvizsgálja, és követi a következményeit, nyilvánvalóvá válik a benne rejlő abszurditás. Wittgenstein ma is ugyanúgy, mint valaha, azon van, hogy kiűzze a filozófiából a képtelenséget; ki akar gyógyítani bennünket a rejtélyből, a mélységes nyugtalanságból, amit az a lelkünkben kelt. De most már úgy is *használja*, mint egy oltóanyagot, amely *önmagából* gyógyít ki bennünket. Leírhat például valamilyen állapotot, amelynek egy bizonyos ártalmatlannak tűnő nézet vagy kép szerint, amelyet kritizál, tökéletesen rendben kellene lennie: de valójában az állítólagos állapot radikálisan furcsa, eredendően abszurd. A rejtett képtelenség így lepleződik le. (592)

Úgy tűnik, hogy az *NSP-t* éppen burjánzó abszurditásában egy sajátos didaktika motiválja. A regény kísérletező mélység és társadalmi hitelesség sikeres tárgyalása részben azon alapul, hogy az elbeszélő én gyakran kommentálja az elbeszélte én naivitását, ami a Nem Sidney Poitier autodiegetikus elbeszélő státuszának velejárója. Ez a regényben a pikareszk narráció ismétlődő mintájában és a filmre mint popkulturális apparátusra való sajátos összpontosításában is megmutatkozik. A *Glyph* és az *erasure-hoz* hasonlóan az *NSP* is egy kulturális referenciarendszeren keresztül vezet szatirikus fajkritikai üzenetét: az elméleten, a fikción és a filmen keresztül. Everett tehát újra összekapcsolja a Not Sidney Poitier faji megkülönböztetését informáló *társadalmi normákat azokkal a kulturális szkriptekkel*, sztereotípiákkal és konstellációkkal, amelyek az előbbieket társadalmi megszilárdulását segítették. A regény nemcsak a társadalmi interakció és a faji lealacsonyítás minden problémáját a nyelvben és a név nyelvi tartományában gyökerezteti. Komikusan kódolt üzenetét a Poitier-filmek szimbolikus körforgásán keresztül vezet. Ikonikus névadójához hasonlóan Nem Sidney Poitier is átutazó figura, csavargó kinyilatkoztató, aki arra szolgál, hogy láthatóvá tegyen valamit, nevezetesen a faji rendet, a faj kulturális logikája által formált strukturális valóságokat. Úgy tűnik, Everett főhőse is strukturálisan arra kényszerül, hogy a társadalmi változás inspirálása érdekében változatlan maradjon (vö. Willis értékelését Poitierről). Ez a pedagógiai funkció nyilvánvalóan abszurdításra redukálódik. Ha valami, akkor a Nem Sidney Poitier arra szolgál, hogy leleplezze annak a társadalmi rendszernek a hiteltelenségét és ellentmondásosságát, amelyet a faji hovatartozás bebetonoz. Ahogy az elbeszélés a faji elnyomás és erőszak (nyíltabb), fizikai formáitól a diszkrimináció és a

- *Nem vagyok Sidney*

marginalizáció rejtett vagy rejtett akusztikus halad, a Not Sidney Poitier segít leleplezni a faji közhelyeket, ambivalenciák és iróniák, más szóval: *kettős jelentések* sokaságát tárva fel. A disztópikus

A filmtérképeket, amelyekben bolyong, történelmi és fiktív hasonmások népesítik be, és "intertextuális, néha szó szerinti tükrökkel" (Schmidt, 16) díszítik. Az identitásról, a történelemtől és a valóságról alkotott következetes elképzeléseket

radikálisan destabilizáló regény második része tehát alapvetően a faj társadalmi kétértelműségeinek feltárására és kiemelésére fekteti a hangsúlyt. Everett írói önbeillesztése a regényben a kétértelműséggel, a kettősséggel és a kettős negativitással való játéknak és az azokkal való játéknak a legmarkánsabb példája. A regény szerzőjének fiktív változata, aki angol professzorként egy "Nonszensz" című órát tart, amelyre nem Sidney Poitier iratkozik be, a főhős fontos vezéralakjává, ha nem is apafigurájává válik.

Nem Sidney Poitier egyre gyakrabban fordul Everett professzorhoz tanácsért és útmutatásért keresztmetszetű küldetése során. "Felhívnám Everett professzort, hátha tud valami jó érvet felhozni a helyben maradásom mellett. Hogy miért tartottam nagyra a véleményét, azt nem értettem, de így volt. [...] "Miért maradjak az egyetemen?" "Megfogott" - mondta szünet nélkül. Ez a legjobb, amit tehetsz?" - kérdeztem. Mennyi pénzed van?" "Több, mint amennyivel tudok mit kezdeni" - mondtam őszintén. Everett felsóhajtott. Hallottam, ahogy meggyújtja a szivarját. Gondolom, a szex miatt maradhatnál az iskolában. Úgy hallottam, sok van belőle. Vagy nem. 'És mi van a tanulással?' 'A pokolba is, tudsz olvasni. Tudod, hol van a könyvtár.' 164-65. Vö: "[M]ert talán azért, mert maga *professzor*, azt hittem, megpróbál rábeszélni, hogy maradjak. 'Szar ügy, nem igaz? A dolgok, amiket feltételezünk'" (166). Személyes ügyekben Everett fiktív hasonmása is edzi főhősét. Ez utóbbinak a barátnője szüleivel való első találkozása előtt Everett kijelenti: "'És légy önmagad. 'Ki más lennék?' 'Nem tudom. Lehet, hogy hirtelen úgy döntesz, hogy te vagy Sidney Poitier. Nem vagy az, tudod. Bár riasztóan hasonlítasz rá'" (123).

Mi több, a fiktív Percival Everett egyfajta metafiktív (ön)kommentárrá válik. Everett, Not Sidney Poitier állítása szerint, "idegesített, de értelmetlen fecsegése egyfajta szórakoztató fehér zaj hangsávjává vált mindannak, amiről úgy tettem vagy talán reméltem, hogy valamikor valami homályosan hasznos vagy legalábbis koherens, bármennyire is alaktalan dologgá fog összeállni, kikristályosodni vagy összeolvadni" (118-119). Fiktív hasonmásán keresztül Everettnek sikerül elhelyeznie a szerzőséggel és a történetmeséléssel kapcsolatos különféle önironikus megjegyzéseket:

"Figyeljen, Mr. Poitier, csípőből megmondom az igazat. Én egy csaló, egy hamisítvány, egy szemfényvesztő, egy sarlatán, egy csaló, egy színlelő, egy szélhámos vagyok." "Úgy érte, az egész értelmetlen?" "Nem ezt mondtam." "Mondanád ezt?" Kérdeztem. "Nem, ezt sem mondanám." "Akkor mondtál valamit az osztályban." "Gyakorlatilag. A szám mozgott, és hangokat adtam ki." Szünetet tartott, és az arcomra nézett. "Tudod, mit látok, amikor rád nézek?" "Nem."

- *Nem vagyok Sidney*

"Sidney Poitier-t látom!" "De..." "Tudom, tudom, te nem Sidney Poitier vagy, és nem is Sidney Poitier, de furcsa módon ugyanúgy Sidney Poitier vagy, mint bárki más." (101-102)

Az, hogy a satirikus *regénytörlés* megjelenik az *NSP-ben* - amikor a szereplő Ted Turner megemlíti a fiktív Percival Everettnek, hogy a regényben szereplő regény ("Pafológiám / Fuck") jobban tetszett neki, mint maga a *törlés* (226) -, jót nevet, tekintve e regény nem/nem sikerült satirikus puccsát:

Ted Everett arcát nézte. "Percival Everett. Nem maga írta az *Erasure* című könyvet?" Everett bólintott. "Nekem nem tetszett" - mondta Ted. "Nekem sem" - mondta Everett. "Nem szerettem megírni, és akkor sem tetszett, amikor befejeztem." "Hát, igazából a regényt a regényben szerettem. Szerintem az a történet igazán magával ragadó volt. Tudod, élethű." "Ezt már hallottam." (226)¹⁶⁷

Ez a párbeszéd egy különös meta-meta-diskurzus a *törlésről* és Everett saját szerzői státuszáról. Ha Everett fiktív alteregója, a szerző a szerző művében *lévő* szerző, a *törlésben* ugyanattól a félreismeréstől szenved, mint Monk, akkor az *NSP* "külső" valóságában barangoló Everett szerző így magát is belekeveri ennek a bizonyos regénynek a potenciális félreolvasásába. Az *NSP* fikciós keretének ez a sajátos megtörése hangsúlyozza, milyen mélyre nyúlik Everett elkötelezettsége az esztétikai reprezentáció lehetőségeivel szemben.

Everett írói önmegjelenítése a névadó "Nonszensz professzorként" (vegyük észre az utalást Don DeLillo Hitler-tanulmányok professzorára a *Fehér zajban*, 1985) a regényben a hasonmás motívumának egy sajátos változata, amely a regényben a hasonmások karakteres listáján is hangsúlyosan szerepel. Az amerikai kisebbségi irodalomban az ilyen szerzői alapú hasonmás poétikai potenciálját Philip Roth valósította meg kiemelkedő módon.¹⁶⁸ Az *Operation Shylock* (1993) című művében Ulla Haselstein úgy írja le a "hamis" Philip Rothot, mint aki megkérdőjelezi a regény eredeti "én"-elbeszélőjének elbeszélői tekintélyét és intradiegetikus státuszát, akit az előbbi ellentmondásos nyilvános szereplése egy sajátos "diaszporisztikus" álláspont elfoglalására készítet. Roth írói személyiségének fiktív kettősökre való kreatív felosztása tehát metafikciós stratégiaként szolgál arra, hogy előtérbe helyezze a kortárs, diaszporikus zsidó identitásban rejlő jellegzetes ellentmondásokat (209). Az "igazi" és a "hamis" Roth közötti erőviszonyok, amelyek fokozatosan az előbbi javára billennek, a szerzői ágencia kérdését vetik fel. Ez az önironikusan kitalált kísérlet az elbeszélő saját irodalmi diskurzusa feletti kontroll visszaszerzésére, állapítja meg Ulla Haselstein, amelyben a hasonmás-motívum arra szolgál, hogy megelőzze a szerzői identitás és a politikai felelősség egydimenziós tárgyalását.

Everett regénye, amelynek középpontjában egy rasszizált karakter áll, akit ellentmondásos faji forogatókönyvek szorongatnak, szintén hasonló aggodalmakat vet fel, mivel beavatkozik egy olyan diskurzusba, amelyet a feketeségről kereskedelmi forgalomban lévő képek uralnak. A regény lerombolja az "autentikus" feketeség e hegemon modelljeit azzal, hogy azt sugallja, hogy Nem Sidney Poitier kezd "jobban hasonlítani Sidney Poitierre, mint Sidney Poitier

- *Nem vagyok Sidney*

valaha is hasonlított", ahogy azt maga Everett professzor ironikusan megjegyzi (124). Amit Everett itt tesz, az az, hogy főhősét Sidney Poitier "másolataként" mutatja be, amely "valódibb", mint

az eredeti színész. Pontosabban, ez a hitelesség hibás logikája, abszurdításba redukálva: az eredeti valódi természetének újbóli bemutatása során a másolatnak vissza kell szereznie és (újra) meg kell határoznia annak lényegét, amiből az következik, hogy a másolat ennek a lényegnek valamivel "jobb" vagy "tisztább" visszaadása.

A Jean Paul által megalkotott hasonmás motívum a különböző irodalmi műfajokban, műfajokban és korszakokban gyakran megjelenik. Irodalomtörténeti szempontból a hasonmás szorosán kötődik a gótikus műfajhoz, ahol gyakran a veszély vagy a halál jele, mivel az eredeti én tekintélyét és integritását fenyegeti (vö. Faurholt). Általánosságban a figurális megkettőződés fikciós eszközéről van szó, amely Gry Faurholt szerint két típust foglal magában, a megkettőzött és a disszociált ént (web, 2009). Az első, amelyet néha alteregónak is neveznek, olyan azonos hasonmás, amelynek az eredeti szereplőhöz való hasonlósága gyakran meghaladja a természetes hasonlóságot. A második variáció egy szereplő személyiségének töredékét képviselheti (gondoljunk Mary Shelley szörnyeteg Frankensteinjére vagy Dr. Jekyll ördögi Mr. Hyde-jára). Az elfojtás alakjaként az elfogadhatatlan és a tiltott, a felfoghatatlan és a kibékíthetetlen, gyakran démoni vagy borzalmas tulajdonságokkal terhelt csomópontját jelöli. Ismétlés és kontraszt alakjaként végső soron aláássa az önazonosság önazonos elképzeléseit. "A hasonmás-motívum központi előfeltevése" - állítja Gry Faurholt - "az önmagunkkal való találkozás [és megtapasztalás] paradoxonát veti fel, mint egy másik; azt a logikailag lehetetlen elképzelést, hogy az "én" és a "nem-én" valahogyan azonosak" (web, 2009). A motívum az én megosztottságának artikulálására szolgál, gyakran a társadalmi elidegenedés és az elfojtott másság pszichológiai konnotációival. A szubjektivitás központosított és konzisztens alapjának elvesztését vagy hiányát a modern (- mai) társadalomban Sigmund Freudnak az "Uncanny" (1919) című tanulmánya formálta szemléletesen. Ebben az értelemben a hasonmás az önintegritás és a (személyközi) személyes megbékélés bizonytalan vágyát képviseli (vö. Jacques Lacan "tükörstádium" fogalmával), azaz az én és az id közötti küzdelmet, alapvető freudi fogalmakkal élve, vagy a sajátos elfojtott érzelmek és gondolatok (kontrollálhatatlan) felszínre törését. A hasonmásnak mint ennek a normatív erők vagy törvények ellen folytatott küzdelemnek a tudattalan megnyilvánulásának, amelynek a szubjektum alá van vetve, szubverzív potenciált tulajdonítottak. Ez a potenciál azonban szemantikai változásoknak van kitéve, amelyek az irodalmi felhasználás történelmi korszakával korrelálnak. "[A]z effektív jelenléte" - állapítja meg ennek megfelelően Dimitrisz Vardoulakis - "nem vezethető vissza sem pragmatikai kontextusra, sem egyetlen történelmi narratívára" (9).¹⁶⁹

Ha, mint Christian Schmidt rámutat, Not Sidney Poitier "már eleve" bizonytalan identitással rendelkezik, ontológiai bizonytalanságát tovább fokozza halott hasonmásának vagy

- *Nem vagyok Sidney*

"holttestének" megjelenése. Everett ~~Schmidt~~ szerint a köznyelvben használt

a hasonmás szinonimája, nevezetesen a "dead-ringer" (123).¹⁷⁰ Amikor a hullaházban megvizsgálja halott hasonmását, Not Sidney Poitier kijelenti, hogy az "pontosan úgy néz ki, mint én, és ez a tény

Donald és a főnök [akivel Everett főszereplője *Az éjszaka hőségének mintájára* megpróbálja megoldani a gyilkosság rejtélyét] nyilvánvalóan nem érti. Azt akartam mondani, hogy "Ez én vagyok". A gondolat, hogy kimondjam, furcsa érzés volt és ijesztő. A mellkasom összeszorult, és a fülem csengett. A mellkasomban feküdtem, és mégsem én voltam. Azt mondtam: "Nem ismerem őt". Hazudtam, gondoltam. (211)

Halott hasonmása nem Sidney Poitier kettéhasadt faji énjének különös szó szerinti megfogalmazása, a fekete testnek a fenomenológiai jelenlétre redukált, de-ontologizált változata. Halott hasonmása, szinte mint egy levetett bőr, bejelenti és lezárja Nem Sidney Poitier Sidney Poitierre válását: "Azt gondoltam, hogy ha az a test a ládában Nem Sidney Poitier, akkor én nem vagyok Nem Sidney Poitier, és hogy mindazok szerint, amit a logikáról és a kettős negatívumokról tudok, én tehát Sidney Poitier vagyok". Én voltam Sidney Poitier" (212). Ezzel a további csavarral Everett megengedi annak lehetőségét, hogy a Nem Sidney Poitier valóban Sidney Poitier *legyen*. Ez a csúcspontot jelentő átalakulás arra szolgál, hogy rávilágítson arra, amire Everett már a Nem Sidney Poitier keresztmetszetének kezdetétől fogva ingerli az olvasót: hogy Amerikában feketének lenni egyenlő azzal, hogy Sidney Poitier képének megfeleljünk (vagy nem).

Navigálás Poitertópiában: Nemes vörösnyakúak, világosfekete kék vénák és szintévesztő albínók

Abban a pillanatban, amikor Everett főhőse belép a georgiai Peckerwood megyébe, a fehér hatóságok máris Sidney Poitierként bélyegzik meg és nevezik meg. Rasszistaként rasszizálják, mint egy "fennhéjázó [N-szó]", akit az ultrarasszista George rendőr szerint "rajtakaptak, hogy szemtelenkedik a törvény emberével, ami errefelé egyenlő a letartóztatásnak való ellenállással [...] a gyorsajtással és azzal, hogy nem állt meg azonnal, amikor felkapcsoltam a lámpát. És aztán ott van még az [N-szó]" (47-48). Miközben a háttérben folyamatosan ott lebeg a Nyugat (nevezetesen a kaliforniai Los Angeles, ahol meg akarja találni az anyja sírkövét), mint Amerika demokratikus ígéretének mitikus célpontja, Not Sidney Poitier elindul a zavarba ejtő, ha nem is kétes "átmenet rítusán" a *Poitertópiának* nevezhető, zavaros, "érzékelés-ferdítő, lélektorzító, faji és osztálybeli badlands" (Oscar Villalon, Web 2009) középpontjába.

A filmvilág tele van anakronizmusokkal, antropomorfizmusokkal és egyéb időbeli, térbeli és logikai következetlenségekkel. Egyfajta intermedialis palimpszesztet alkotva, ez a regény társadalmi színterébe beírt filmes szubtextus azt sugallja, hogy az *NSP* alapvetően arra

törekszik, hogy kiemelje a feketeség által alkotott sztereotip képek és forgatókönyvek ideológiai erejét, amint azok a társadalmi világ interperszonális valóságába hatolnak. Ez fontos szempont, mivel

az abszurd és szürreális elemek egyre inkább a Poitiers-topia faji és osztályviszonyainak eltorzult és megtört panorámáját formálják. Ezek az elemek jelentős mértékben a társadalmi terek és a faji rend szimbolikus keretei közötti határok elmosódását szolgálják. A társadalmi környezet, a térbeli környezet és a figurális entitások együttesen egy látszólag homogén egészet alkotnak. Poitiers-topia tehát nem földrajzi hely, hanem az amerikai kulturális állapotot mint olyat reprezentáló társadalmi-szimbolikus tér.

Ellentétben Nem Sidney Poitier megfoghatatlanságával, fiktív szereplői mintha csak személyzetként szolgálnának. Így a Georgia állam fehér hatóságait mind George-nak hívják (vö. a rendőr, aki letartóztatja, és a bíró, aki elítéli Nem Sidney Poitier-t, 48). Not Sidney Poitier börtöntársa, akihez hozzá van láncolva, a "Peckerwood" nevet viseli (52). Amikor a vak Sis és bátyja, Bobo alsóbbrendűek birodalmában jár, akiknek kunyhóját Not Sidney Poitier úgy írja le, mint "az *amerikai gótika* Andy Warhol-paródiáját [...] egy zsákutcát a Tobacco Road végén", elismeri, hogy "[a]zok szomorú emberek voltak, és a világerért sem akartam tisztességesnek gondolni őket. Talán eléggé tisztességesek voltak, de a hely, amely őket alkotta, annyira sértő volt számomra, hogy mindenki, aki ott élt, *azzá* vált" (első kiemelés tőlem, 75).¹⁷¹ Nem Sidney Poitier hisz abban, hogy az általa amerikai életformának tartott életmódot kell élni, bevásárolva a "boldogságra való törekvés" mítoszából, amelyet a korlátlan társadalmi mobilitás állítólagos archetipikus amerikai eszménye biztosít. Beszédes, hogy Not Sidney Poitier-t a felfelé irányuló mobilitás ezen elképzelésének elsődleges paramétere - az oktatás - foglalkoztatja. Hisz a megfelelő oktatás ésszerűségében, abban, hogy az igazi "főiskolai élményt" úgy lehet megszerezni, hogy csatlakozunk egy diákszövetséghez és diákszallókban lakunk, ahelyett, hogy egy sokkal fényűzőbb lakást engednénk meg magunknak. Érdekes módon ambivalens módon viszonyul saját rendkívüli társadalmi-gazdasági státuszához és annak a vállalkozására gyakorolt hatásához. Egy használt Toyotát vesz az utazáshoz, de 325 000 dollárt költ arra, hogy megvegye a főiskolára való bejutását. Eközben pénzeszközei exponenciálisan nőnek: "A hálózatunk nagy siker, hatalmas siker. Lábon állva keressük a pénzt". "Nagyszerű, még több pénz. 'Szarkazmust érzek. Jól értem, hogy nem akarsz több pénzt?' 'Tényleg számít ez valamit?' 'A világon minden számít [...] Nem vagy valami amerikai" (164). Nem Sidney Poitier kísérlete, hogy megszabaduljon a pénzétől, csak arról tanúskodik, hogy folyamatosan ragaszkodik a társadalmi felemelkedésnek ehhez az oktatásra alapozott ideáljához:

az én hirtelen, hirtelen és megmagyarázhatatlan vágyamnak, hogy segítsek az elhagyott nővéreknek, semmi köze nem volt egy istenhez, valláshoz, hirtelen fellépő messiás-komplexushoz vagy/és természetesen nem a saját (talán szomorúan szükséges) megváltásomhoz. Egyszerűen csak egy újonnan felfedezett és meglehetősen ironikus módja volt annak, hogy a nevetségesen könnyen elérhető pénzemet elköltsem. (185)

- *Nem vagyok Sidney
Poitier* -

Mindenekelőtt meg akarja ünnepelni a Hálaadást, és részt akar venni *az* ünnepi áldozás amerikai rituáléjában - annak ellenére, hogy édesanyja nem helyesli ezt az eseményt, mint "egy nagy, dicsőséges".

hazudik, hogy jó színben tüntesse fel a kontinentális lopást" (153), ahogy Not Sidney Poitier képzelettel el érvelését utólag.

Az epizodikus előrehaladás nagyjából követi a filmek gyártásának kronológiáját - kezdve *A dacosokkal* (1957), azzal a filmmel, amely megszilárdította Poitier jóindulatú fekete férfi imázsát -, és a regény végén visszatér Poitier Oscar-díjjal kitüntetett *A mező liliomai* (1963) című filmjéhez. Ez a szekvencializáció korrelál Not Sidney találkozásainak általános fejlődésével a nyílt, fizikailag megvalósuló faji erőszakról az elnyomás burkolt, kétértelmű formáira. Ez a progresszió jelentős mértékben vonatkozik Not Sidney önéletrajzi elbeszélésének fő narratívájára, azaz a társadalmi környezetében való aktív részvételére. Álmai, mint metatüköröző elemek, ki vannak zárva belőle. A Guess-epizód jelzi ennek a fejlődésnek a csúcspontját, amely a nyílt, fizikailag lezajlott formáktól a faji erőszak kétértelmű és tudatalatti megnyilvánulásaiig tart. Nem Sidney Poitier itt komolyan küzd ironikus közömbösségének fenntartásáért, és "szomorúan, irritálóan, borzasztóan figyelmes lesz a borszínre, különösen a sajátomra" (138). A Sidney Poitier korabeli fehér és fekete ellentétét lefordítva a világos-fekete és fekete ellentétére a Nem Sidney Poitier fiktív világában, a Guess-epizód problematizálja az utóbbi belső küzdelmét, hogy megbirkózzon azzal, hogy sötétfekete Másikként marginalizálják őt osztálytudatos, világosfekete ellenfelei. Mi több, a Guess-epizód központi helyet foglal el a regényben, mert azt a bizonyos társadalmi-gazdasági réteget állítja a középpontba, amelyben az úrgazdag médiamogul Not Sidney Poitier-nek - a társadalmi felfelé irányuló mobilitás meritokratikus logikája szerint - "kell" elhelyezkednie.

Ez az elbeszélő rész a fekete csoporton belüli rasszizmus egy példájával ér véget, az E. Franklin Frazier által "fekete burzsoáziának" nevezett társadalmi szférában. A fekete csoporton belüli rasszizmust mint a társadalmi lealacsonyodás kétértelmű, kettős kötődésű formáját tárgyalva Everett regénye ahhoz kötődik, amit a film soha nem mutat be: a családi vacsora fajok közötti konfrontációjához. A happy end békítő hallgatásának visszhangját követi nyomon, provokatív utószót alkotva a film névadó ellipsziséhez. Ez az ellipszis lehetővé teszi a társadalmi haladás megkérdőjelezhetetlen felfogását, amely Matt Drayton idealizálásában nyilvánul meg: a fehérek által szentesített integráció és a fehérek által felügyelt politikai vita a rasszizmus által a szegregációtól megtisztított, még mindig mélyen faji alapon megosztott amerikai társadalom polgári kohézióját és erkölcsi integritását fenyegető veszélyre adott válaszként.

A faji integrációnak a Matt Drayton katartikus monológja által megtestesített, fajok közötti szerelemre való alapozása nyilvánvalóan problematikus, mivel több egyszerűsítés árán fogalmazódik meg.¹⁷² A legjelentősebb ezek közül John elismert orvosi státusza, amely az

- *Nem vagyok Sidney*

előtérbe helyezett műveltsége ellenében éppen az, ami alkalmassá teszi őt arra, hogy megfelelő jelölt legyen

a felsőosztálybeli Draytonok számára. Ráadásul John és Joanna vegyes bőrűek egyesülésével szembeni várható társadalmi ellenállás csak érintőlegesen kapcsolódik néhány fehér szereplőhöz, nevezetesen Christina egyik barátjához. Ezt az ellenérzést inkább a család fekete cselédjének, Tillie-nek és John fekete apjának, egy nyugdíjas postásnak és annak kispolgári *amor fati-jának* tulajdonítják: önjelölt módon mindent elkövet, hogy fia jobb életet élhessen. Joanna a fehér-fekete keveredés társadalmi tabujának áthágását viszont nőiesen kódolt naivitása és jószívúsége álcázza. Továbbá, miért is jutna egy olyan előkelő és vonzó fekete férfi, mint John Wade Prentice Jr. egyáltalán arra az ötletre, hogy feleségül vegyen egy olyan feltűnően sekélyes fehér leánykát, mint Joanna? Míg a film azt sugallja, hogy a szerelem, illetve a kölcsönös elismerés képes túllépni a faji határokon, addig Everett regényének említett epizódja, ahogyan azt fentebb igyekeztem bemutatni, mindhárom kérdést újratárgyalja: a társadalmi-gazdasági mobilitást (ami Wade magasan képzett orvos státuszában gyökerezik), a feketék csoporton belüli rasszizmusát (ami Wade apjának *amor fatijában* gyökerezik) és a "színvak" szerelmet (ami Joanna naivitásában gyökerezik). Az *NSP* Guess-epizódja ironikusan szó szerint betűre fordítja a szimbolikus transzcendencia eme fogalmát, nemcsak azáltal, hogy a fajok közötti konfliktust fajon belüli konfliktussá transzponálja, és így áthidalja a szimbolikus fajon belüli határt. A nyíltan artikulált és (tele)vizuálisan megfigyelhető konfrontációt is áthelyezi a szimbolikus birodalomba, azaz a Nem Sidney és Larkinék találkozásának szubtextuális forgatókönyvébe.

Ironikus módon, John Wade Prentice-hez nagyon hasonlóan, Nem Sidney Poitier is találkozik barátnője szüleivel, hogy először megkérdőjelezzék, majd elismerjék, hogy ő a tökéletes jövődöbéli veje. Barátnője, Maggie meghívta őt, hogy találkozzon a szüleivel, és a kapcsolatukat a következő szintre emelje a közös hálaadás megünneplésének ürügyén, annak ellenére, hogy értesült arról, hogy Maggie "családja kissé osztályöntudatos [... h]ell sznobok" (119). Maggie azonban valójában azért hozta el Not Sidneyt, hogy a kamaszkor utáni lázadási kísérletében szembeszálljon uralkodó szüleivel, Rubyval és Warddal. Azt tervezi, hogy a sötét bőrű Not Sidney Poitier-t "ékként" használja maga és világos bőrű, fajgyűlölő szülei között (141). Mintha egy Charles Chesnutt-féle múltó melodráma abszurd adaptációja lenne, Larkinék a szociáldarwinizmus kiforgatott elképzelésével predesztinálják büszkeségüket, hogy a majdnem fehér, de mégis határozottan (világos)fekete konzervatív progresszívek elit faji kasztjához tartoznak. Ez a felfogás megnyilvánul Ward szenvedélyében a vadászat, mint "az embernek a természet rendjében való elsőbbségének demonstrálása" (133) és a kitömött állatfejek iránti rajongásában. Larkinék általános elutasítása a feketéket támogató társadalmi támogatásról, mint amely állítólag aláássa önmaga által elért kivételességét, akkor derül ki, amikor azt állítja: "Én nem vagyok más, mint amerikai. Nem vagyok rászoruló kisebbség",

- *Nem vagyok Sidney*

így fejezi ki büszkeségét, hogy felküzdte magát.

a "piszkosul szegény Alabamából a Yale-re" (137), hogy Washington egyik legjobb ügyvédje legyen. Maggie anyja egy konzervatív agytröszt élén áll, amelynek célja, hogy megszabaduljon "a jóléti rendszertől, mert az lefelé tartja a feketéket", megállítsa "a melegek jogait, mert az veszélyezteti a családszerkezetet és lefelé tartja a feketéket", és eltörölje "a pozitív diszkriminációt, mert az különleges preferenciát tanít, és ez lefelé tartja a feketéket" (128), ahogy Maggie elmagyarázza Not Sidney Poitiernek. Larkinék annak a karikírozott változatát mutatják be, amit Frazier úgy ítélt el, mint a fekete burzsoázia beteges beidegzését a fehér elnyomásnak: "a középosztálybeli négerok elfojtott ellenségeskedése a fehérekkel szemben [...] befelé irányul [...] saját maguk felé. Ennek eredménye az öngyűlölet, amely viselkedésükből úgy tűnhet, hogy a néger tömegek felé irányul, de valójában saját maguk ellen irányul" (186). Frazier ellentmondásos beszámolója szerint a fekete burzsoázia "lelkileg nemcsak azért szenvedett, mert a négerok alsóbbrendűségére vonatkozó elképzelések hatottak rájuk, hanem talán még inkább azért, mert átvették a fehér ember értékrendjét és viselkedésmintáit [... így kialakult bennük] egy intenzív kisebbségi komplexus" (124). Loic Wacquant alapos fejtegetést nyújtott erről a kollektívnek tűnő kisebbségi komplexusról. Miután döntő lökést kapott a formális egyenlőség jogi szankcionálása által, a fekete középosztály, mutat rá Wacquant, az 1980-as évek éles gazdasági visszaesésétől és a pozitív diszkriminációs politikák megszűnésétől szenvedett. Ezeket a politikákat "ezen túl alamizsnának tekintették, amely éppen azt a méltányossági elvet sérti, amelyet állítólag előmozdít" - hangsúlyozza Loic Wacquant szociológus. Inkább, ahogy Wacquant érvel, a munkásosztálybeli közösségek "továbbra is a folyamatos gazdasági szerkezetátalakítás legfőbb áldozatait, [mert] a középosztályok körében éri el a lefelé irányuló mobilitás miatti aggodalom - és szegény - a csúcspontját". (*Punishing the Poor. The Neoliberal Government of Social Insecurity*, 56).

Larkinék magas társadalmi-gazdasági státuszuk külső megnyilvánulása, Frazier számára a fekete burzsoázia fehérséggel kapcsolatos kisebbségi komplexusának "tünete", amelyre Not Sidney Poitier kezdetben a szobák díszes dekorációja és a bennük megjelenő színek, különösen a vörös szín iránti nyugtalan vonzódással reagál. Hangsúlyozza a "súlyos vörös drapériákat" (126) és az ebből fakadó sötétséget az előszobában, valamint azt, hogy nehezen "tesz meg egy lépést anélkül, hogy ne bámulna lefelé" a szőnyegre és "a vörös kiterjedésére [ami], ha nem is zavaró, de nyugtalanító volt" (127). A vörös szín - vagy ahogy Not Sidney nevezi, "bíbor" (127) - mindenütt jelenléte proleptikus vezérmotívumként is olvasható, utalva Larkinék bőrszín iránti megszállottságára, azaz a világosfeketességükben rejlő (állítólagos) kivételességre. Valójában úgy tűnik, hogy egy genetikailag kiváltságos világosfekete "vérvonal" tagjaiként képzelik el magukat, ahogyan azt az egyik vacsoravendég, Golightly

tiszteletes elárulja étkezése során. - *Nem vagyok Sidney*
Poitier -

ima: "Köszönjük a szép otthonunkat, a szép ruháinkat és a pénzt. Köszönjük a származásunkat, a jó vérünket és a távolságunkat a [nem világosfekete feketék] sűrűsödő központjától" (159). Nem Sidney Poitier a saját sötétfekete bőrszíne és a környezetének túlnyomórészt sötét színei közötti implicit kontrasztos konfliktust, annak elnyelését a sötét, félhomályos szobákban való elmerülését, mint tájékozódási problémát kezeli, öntudatlanul is. A sötétvörös, bíborszínű szőnyeg olyan érzést kelt benne, mintha kihúzná a szőnyeget a lába alól, és arra kényszeríti, hogy állandóan "vigyázzon a lépteire". Társadalmi lealacsonyodása így a térbeli-szimbolikus kizökkenés asszociációjává válik. Vendégszobája kitömött plüssállatokkal van kitömve, amelyek Maggie édesanyjának a szegény gyermekkor legfontosabb, megfizethetetlen luxusának hiányát jelentik (ez ironikusan korrelál Ward kitömött "igazi" állataival). Ezek az abszurdan giccses, mert szó szerinti társadalmi önideáljuk jelképei ironikusan visszhangozzák Draytonék modern műalkotások széleskörű kiállítását *Guessben*, mint kulturális kifinomultságuk és nyitottságuk állítólagos jelét. Ebben a szobában Nem Sidney Poitier ül "az ágyon, és [úgy érzi] hirtelen, hogy [neki] nem kellene" (128). A giccses regáléktól zavartan veszi észre a kis csengettyűket, amelyek felidéznek benne a fehér történelemtanárnőjével, Ms. Hancockkal történt kényszerű fellációs incidenst, aki különösen kedvelte ezt a dísz tárgyat. Gyorsan feláll az aranylóan csillogó ágytakaróról, és otthagyja "simán, mintha sohasem nyúltak volna hozzá" (128). Az egykori, nyugtalanítóan furcsa pseudo-szexjelenetre asszociál a giccsbe burkolt, aranyozott ágyon való jelenlegi helyzetével, amely egyfajta szimbolikus helyszíne a Maggie-vel való (testi) kapcsolatának, amit a lány szülei, ahogy egyre inkább tudatosul benne, erősen helytelenítenek. Míg korábban úgy érezte, mintha elnyelte volna a földszint bíborszínű sötétsége, addig az aranszínű terítés mintha kiemelné sötét bőrszínét, és így a Larkinék faji tisztaságát veszélyeztető fekete férfiasságának (fel)ismerését tükrözné.

Nem Sidney Poitier belépése a Larkinék felsőosztálybeli társadalmába jelenti az első találkozást a faji alapú társadalmi-gazdasági elitizmussal, amely nem kizárólag a pénzen, hanem a származáson és az örökségen alapul, és mindkettő hiányzik neki. Ez tovább segíti őt abban, hogy öntudatlanul is felismerje a (bőr)színt mint Larkinék világosfekete faji identitásának kizárólagos alkotóelemét - amelyet a magánterületük térbeli-szimbolikus strukturáltságával - vagy tulajdonképpen a faji identitással mint olyannal hoz összefüggésbe. Lényeges, hogy Not Sidney Poitier egyetlen kvázi-tudatos stratégiája a Larkinékkal való találkozás értelmezésére az, hogy Wardot és Ruby-t úgy képzei el, mint Ward és June Cleavert a század közepi televíziós szitkomból, a *Leave it to Beaver*-ből (137), hozzáátéve, hogy minden "nekem is eléggé Faulknerian hangzott" (136).¹⁷³ Ezt a fehér amerikai külvárosi családról szóló komikus-didaktikus műsort kulturális vonatkoztatási keretként használva

- *Nem vagyok Sidney*

ironikusan visszaállítja Larkinék természetesen legitim, fehérségközpontú dominanciáját.

Amikor Maggie szülei személyesen találkoznak vele, csalódnak a lányukat kísérő fiatal fekete férfi miatt, és nem meglepő módon megdöbbennek a nevetől, amely - mint Ward később gyanítja - "kétségtelenül valami gettós hülyeség" (131). Ruby, aki először találkozik Not Sidney-vel, nyugtalan érdeklődést mutat a férfi bőrszíne iránt, és azt mondja a férjének, hogy "olyan sötét" (131). Akárcsak Bigger Thomas, Richard Wright *Native Son* című epochális fekete kitaláltja, Not Sidney Poitier véletlenül kihallgatja beszélgetésüket, ami megerősíti a kitaláltság felismerését: "Nem jutott eszembe, de most már igen, hogy a Larkinok mind nagyon világos bőrűek. Nem tűnt fel, hogy észre kellett volna vennem, vagy hogy érdekelhetett volna" (131). Már teljesen tisztában van azzal, hogy Maggie szülei rosszállják őt sötét bőrszíne miatt, Not Sidney Poitier ezután találkozik a család pátriárkájával, Ward Larkinnal, és elképzeli, amint hallja, amint a "fiú" szóval fejezi be alkalmi üdvözlő csevegését, ami *a* fekete elférfiatlanítás verbális megtestesítője. Az, hogy Not Sidney Poitier hallja ezt a becsmérlő megnevezést anélkül, hogy ténylegesen elhangzott volna, azt mutatja, hogy a Turner-térségben való látszólag fajilag semleges szocializációja ellenére *előre látja* saját kiközösítését, amikor elképzeli, hogy faji szidalmakat hall. A "fiú" nemcsak a déli tapasztalatait idézi, ahol a fehér, dühöngő rasszista rendőrök és börtönőrök gyakran használták ezt a megnevezést, miközben brutálisan bántalmazták őt. Úgy tűnik, ő is ki volt téve a szóbeli rasszista bántalmazás e formájának gyermekkorában Los Angeles egyik szegénynegyedében, amelyről az olvasó szinte semmit sem tud. A főhős társadalmi profiljának ez a hézagossága még inkább kapcsolódik ahhoz, hogy Everett arra provokálja az olvasót, hogy elgondolkodjon azon, hogy nem Sidney Poitier társadalmi háttere milyen következményekkel jár a sztereotípiákat aktivizáló és bonyolító kísérletében.

A Larkinék rasszista elitizmusa miatt egyre inkább megsértődik, és nem Sidney Poitier *nem* Maggie-nek, hanem Violetnek, a család fekete szolgájának bízta meg magát. Not Sidney hajlik arra, hogy "cselédnek" nevezze, míg Maggie társaságában a család "házvezetőnőjeként" írja le, mert az előbbi megnevezést "helyesebbnek, de kevésbé helyénvalónak" (127) érzi. Mivel Ted Turner alkalmazottai között nevelkedett, Not Sidney Violet-et szövetségesnek tekinti a hierarchikus szíkonfrontációban, mivel mindketten "nagyjából egyforma színűek" (155). Violet elutasítja az ajánlatát, kijelentve, hogy ő "tejsokoládé, [ő pedig] sötét kakaó, sötét, mint a sátán" (ibid.), és hangsúlyozva: "Figyelj, fiú, az úr és a kisasszony túl keményen dolgoztak [...] ahhoz, hogy egy ilyen fekete fiú, mint te, Maggie kisasszony közelébe jöjjön" (154). Míg tudatos szinten Not Sidney Poitier képes rátapintani Violet abszurd, Stockholm-szindrómás gondolkodásmódjára ("Ez nem az antebellum dél, és te nem vagy házi rabszolga" 155), az, hogy egyáltalán megbízik benne, azt mutatja, hogy öntudatlanul is elismeri a bőrszínt mint a Larkinék magánterületének faji rendjét meghatározó tényezőt. Nyilvánvaló,

hogy az a logika, ami a

- *Nem vagyok Sidney
Poitier* -

Nem Sidney írja le a pigmentáció "bizarr játékaként"¹⁷⁴ (156), hogy a fehérség a faji alapértelmezett, amelynek társadalmi dominanciája éppen abban nyilvánul meg, hogy képes elfedni dominanciáját, és így naturalizálódik, mint *a* látszólag magától értetődő standard, amelyhez képest minden más fajt megjelölnek. Nem Sidney Poitier esszencializálódik Larkinék osztálytudatos elitizmusának ellenpólusaként, amely a világosfeketeségükre való paradox büszkeségükön és a majdnem-fehér, azaz majdnem eléggé amerikai, állítólagos felsőbbrendű státuszukon alapul.

Amikor Larkinék tudomást szereznek vendégük hatalmas vagyonáról és médiamogul státuszáról, Ward és Ruby átgondolják a nem Sidney Poitier-vel szembeni ellenszenvüket, és megpróbálják elcsábítani őt, remélve, hogy sikerül beilleszteniük Maggie leendő férjeként a társadalmi soraikba. Not Sidney Poitier azonban, aki ismét kihallgatta őket, váratlan hatalmi pozíciójával aláássa cselszövésüket. Az ünnepi vacsora során Agnes, hogy felbosszantsa nővérét, Marie-t, az eredetileg Not Sidney Poitier-nek szánt lábmunkát Golightly tiszteletes albínó fiának, Jeffrey-nek adja, míg az előbbi dühöngő (intra-) rasszista hálaadó beszédet mond, megköszönve az Úrnak "a szép otthonainkat, a szép ruháinkat és a pénzt. Köszönjük a származásunkat, a jó vérünket és a sűrűsödő központtól való távolságunkat" (159). Nem Sidney Poitier írja le ennek megfelelően ezt a vadkomikus keveréket: "Az egész olyan abszurd volt. Arra számítottam, hogy a fal bármelyik pillanatban meginog és színt vált. Mégsem tudtam felállni, hogy elmenjek" (156). A kissé félnótás, színt nem ismerő albínó Jeffrey, a Larkinék børszín iránti elitista megszállottságának szimbolikus ellenpólusa, valószínűtlen szövetségesként tűnik fel Nem Sidney Poitier kísérletében, hogy pokollá tegye világosfekete elnyomóit, amire Everett professzor maga is buzdított. A csúcspontot jelentő befejezés, miközben Jeffrey úgymond az asztal alatt tartja a magáét, Not Sidney Poitier lerombolja faji büszkeségük alappilléret - a pozitív diszkriminációt ellenző álláspontjukat. Ez egyfajta csúcspontja az *NSP* szatirikus érvelésének, mivel a felfelé irányuló mobilitás érdemi logikájára vonatkozik, a pozitív diszkrimináció társadalmilag szentesített segítségével *nélkül*, amit Larkinék megtestesítenek. Az (ön)nevelésbe vetett idealista hitének megfelelően Not Sidney Poitier kiválóan érvel, amikor a Yale-re való jelentkezéséről kérdezi a családfő Wardot, "[h]ány fekete diák volt ott akkoriban". "'Hárman voltunk' - mondta büszkén. 'És nektek hármótoknak jobb jegyeitek voltak, mint az összes többi fekete diáknak, akik a Yale-re akartak menni?'" (161). Azzal, hogy megfordítja az asztalt, Not Sidney Poitier a faji dehabitualizáció erőteljes pillanatát teremti meg: "Ti majdnem rávettetek, hogy gyűlöljelek titeket a bőrötök miatt, de rajtakaptam magam. [...] Nem azért gyűlöllek, mert világos vagy". (162).

"Az ember, aki meghatározza a mércét": Sidney Poitier Revis(it)ed:

Az *Én nem Sidney Poitier vagyok* nem az egyetlen példa arra, hogy Sidney Poitier látványos jelenléte a mai kulturális pillanatban is megmarad. A mágikus néger/ Tamás bácsi rabszolgafigura különösen aggasztó, ha nem is megdöbbenő megjelenítése a *Same Kind of Different as Me* (2017; r. Michael Carney) című film, amelyben a fekete hajléktalan volt fegyenc, Denver Moore segít a fehér Hall házaspárnak megromlott házasságuk gyógyításában. A kulturált fekete szerepmódel pedagógiai potenciálját kihasználva a *Zöld könyv* (2019; r. Peter Farrelly) című film újra feltalálta és kihasználta a Sidney-Poitier-prototípust, széleskörű kereskedelmi sikerre és a kritikusok elismerésére. A közvetlenül a polgárjogok előtti időszakban játszódó vígjáték középpontjában a világklasszis zongorista és zenei tudós Don Shirley (Mahershala Ali alakítja) áll, aki inspirálja, ha nem is indoktrinálja az alacsony osztálybeli olasz-amerikai kidobóembert (Viggo Mortenson játssza), hogy szakítson látens rasszista viselkedési és gondolkodásmódjával. Jordan Peele rendkívül sikeres *Get Out* című filmje viszont nemcsak a fiatal (potenciális) fekete vej trópusát dolgozza fel újra, hanem a *Találd ki, ki jön vacsorára* (2017) fajok közötti forgatókönyvét adaptálja. A *Key és Peele* című, nagy hatású vígjátéksorozatból ismert Peele rendezői debütálásában a *Guess Who's Coming to Dinner* (*Találd ki, ki jön vacsorára*) fajok közötti témáját adaptálja. Filmjében a fiatal fekete fotóst, Chris Washington alakítja, aki fehér barátjához, Rose Armitage-hez csatlakozik, hogy meglátogassa a szüleit. A család vidéki birtokán Washington Missy Armitage abszurd módon borzalmas pszicho-hipnotikus kezelésnek veti alá, hogy felkészítse őt egy idegsebészeti kísérletre, amelyet Dean Armitage végez. A leszedált és fizikailag tehetetlen Washingtonnak egy gazdag fehér páciens testi edényéül kell szolgálnia, akinek egész személyiségét orvosilag átültetik az előbbi testébe. A testbe való beköltözés fantáziáját szó szerint véve Peele filmje komikusan artikulálja a fehérek megszállottságát a fekete test mint az autentikus faji másság egzotizált testi helyszíne iránt.

Everett tárgyalása a fekete csoporton belüli rasszizmusról bonyolítja azt a felfogást, hogy ma, a feltételezett "posztrasszista" pillanatban a rasszizmus lényegesen más, azaz egyre inkább kétértelmű (fajon belüli) és tudatalatti (nem fizikai) módon nyilvánul meg, mint az 1960-as években. Ugyanakkor problematizálja azt az elképzelést is, hogy ennek éppen az ellenkezője igaz. Everett paralimpiai foglalatossága Sidney Poitierrel, a háború utáni Egyesült Államok faji viszonyainak talán leg(félre)ismertebb, kultúrákon átívelő alakjával, arra szolgál, hogy leleplezze az amerikai társadalomban a szimbolikus szakadék *mindkét* oldalán lévő biztonságos helyeket. Mi teszi tehát (nem) Sidney Poitier-t olyan termékeny fókuszpontjává a faji kérdéseknek és azok mai valóságának vizsgálatához? A regény megjelenésének időpontját és a társadalmi mobilitás tematikus magját tekintve nehéz nem Barack Obamára gondolni,

- *Nem vagyok Sidney*

akinek politikai vonzereje - mondhatnánk - abból fakad, hogy számos közös vonása van a következőkkel

Poitier, például feltűnő retorikai tehetségét és (televíziós) testi jelenlétét. Sidney Poitier qua Nem Sidney Poitier rekontextualizálása fikciós kísérletként narrativizálódik: Mi van, ha Sidney Poitier maradt a fekete férfi szubjektivitás uralkodó, biztonságos pontja? Visszautalva a kezdeti kérdéssorunkra, és a maga teljességében véve őket, mit jelent fekete férfinak lenni, "a világ számára" úgy kinézni, mint Sidney Poitier, és a "Nem Sidney Poitier" nevet viselni? Ez azt jelenti, hogy egy olyan kultúrában, amely kereskedelmi szempontból kihasználja az egyes művészeket és társadalmilag patologizálja az egész városi közösségeket, a fekete szubjektivitás kategorizálása a "Nem-Sidney-Poitier-ség" mentén éppoly viccesen abszurd, mint amilyen aggasztóan tautologikus.

Hazatérés a szatírából

Nem csak azért van értelme a *Nem vagyok Sidney Poitier vagyokot* Everett évezred utáni faji szatírának csúcspontjának tekinteni, mert a regény a szerző legfrissebb és legteljesebb szatirikus beavatkozását jelenti annak *mai* diskurzusaiba. Összehasonlító perspektívában az *NSP* tekinthető a legmeggyőzőbb esettanulmánynak Everett regényes fajfeldolgozásáról, mivel az identitás faji problematikáját a (megfoghatatlan főhősnője nevének olvasásának kihívásához) köti. Ehhez képest az *erasure* kritikai hatékonysága sok kívánnivalót hagy maga után. A Monk és Stagg R. Leigh karakterisztikus vonalai mentén történő magas-alacsony-színvonalú megosztottsága miatt az olvasó hajlamos a szélhámos személyiséggel való szimpátiára vagy bálványozásra, és alábecsüli vagy hiányolja annak karikatúraszerűségét. A *Glyph viszont* valószínűleg Everett legmerészebb projektje, amennyiben az esztétikai innováció radikális vízióját kínálja az olvasói hozzáférhetőség rovására.

Függetlenül az olvasó elméleti szakértelmétől, azt állítom, hogy az *NSP-ben* egyszerűen nem lehet megkerülni (legalábbis nem kezdhjük el megérteni) a nyelv és annak referenciális funkciója (-alítás) problémáját, amikor Not Sidney Poitier-t követjük Poitiertopia disztópikus táján keresztül. A főhős neve által kiváltott nominális tévesztésnek ez a hurokja az, ami Everett regényének felforgató jellegét és ezzel együtt szatirikus hiányosságait is meghatározza. Sidney Poitier filmművészetének fogalmi visszhangkamrájában, ahol nemcsak a társadalmi és kulturális, hanem a szimbolikus és térbeli dimenziók is abszurd diegetikus egészé állnak össze, már nem tudjuk világosan megkülönböztetni a szatirikus támadás célját és keretét. Végül is ez marad a szatíra vitatott, de döntő paramétere: a *támadás*, azaz egy eszme, egy személy vagy intézmény művészi célba vétele, bármilyen közvetett is legyen a szatíra és célja közötti referenciális kapcsolat. Amikor azonban az *NSP-ben* bármilyen rasszista sérelemmel találkozunk, folyamatosan arra kényszerülünk, hogy elgondolkodjunk azon, hogy pontosan hogyan és miért került előtérbe. Sidney Poitier impozáns mindenütt jelenléte megakadályozza a szövegen kívüli referenciák bármilyen stabil értelmét, ehelyett visszahat saját olvasói feltételezéseinkre reflektálva arról, hogy mi számít feketének (vagy nem).

Azáltal, hogy a faji hovatartozás felemelő erejét radikálisan előtérbe helyezi, amikor a fekete férfiasság *rossz* és *jó* sztereotip képét egyaránt ráerőlteti a *Nem Sidney Poitier* Everettre, főhősét a fekete örökifjúként állítja be. Ő szolgál a feketék tapasztalatainak megfoghatatlan helyettesítőjeként a kortárs amerikai kulturális paradigmában. Ha Amerikában feketének lenni, ahogyan James Baldwinra emlékszünk, mindig azzal a veszéllyel jár, hogy a (fehér)

többiek a sztereotip feketeségről alkotott szokványos képek kivetítésének vannak kitéve,
akkor a Not

Sidney Poitier abszurd sorsa abban merül ki, hogy nem vagy önmagad, vagy soha nem vagy *csak* önmagad, hanem az határozza meg, amit mások (nem) látnak benned:

Megtanultam, hogy a nevem nem az én nevem. Úgy tűnik, hogy mindannyian ismertek engem, pedig semmi sem állhatna távolabb az igazságtól, és mégis jobban ismertek, mint én magamat, talán jobban, mint ahogy én magamat ismerhetném. Édesanyámat nem messze ettől az előadóteremtől temették el, és a sírkövén nincsenek szavak. [...] Úgy állok, mint egy példány e furcsán idegen arcok előtt, és végre tudom, mit kellene írni arra a kőre. Azt kell írni, amit az enyémnek is: **MA NEM VAGYOK ÖNMAGAM.** (NSP, 234)

A faji törlés, amelyet az NSP bemutat, állandó állapotnak tűnik, de egyben olyan állapotnak is, amely a zűrzavar és így a felforgatás lehetőségeit is megnyitja.

Ezen a ponton néhány záró megjegyzést kell tennünk Everett fekete karaktereinek kezelésével kapcsolatban. Az amerikai faji paradigmában szerzett zavarba ejtő tapasztalataik három alapvető problémát helyeznek előtérbe: a) a rasszizmus regresszív erejét, b) az arra adott helyes válasz problémáját, és ennek folytán c) az olvasó szerepét és felelősségét.

Everett különös főhősei a legrosszabbat hozzák ki társadalmi közösségeikből, radikálisan előtérbe helyezve azokat a faji előfeltevéseket és ellenségeskedéseket, amelyek egyébként (úgy tűnik) rejtve maradtak. A rasszizmus Everett történeteiben reakciós probléma, a szó legszorosabb értelmében, mert folyton visszatér. Furcsa módon főhősei akkor hatnak különösen bomlasztóan a faji rendre, amikor hallgatnak vagy passzívak maradnak. Természetesen nem egyszerűen a faji rendszer áldozatai. Bár például Not Sidney Poitier esetében a faji elnyomásnak ez az ismétlődő, ha nem is büntető jellegű megnyilvánulása a legszembetűnőbb. A faji elnyomással szembeni unalmuk (Ralph), ironikus közönyük (Monk) vagy naivitásuk (Not Sidney Poitier) végül is nyugtalanító kérdéseket vet fel a faji elnyomásra adott helyes válaszról, általában véve. Ha Everett írásának van is valamilyen sajátos didaktikai értéke, az abból fakad, hogy az olvasót előnyös helyzetbe hozza, arra biztatva, hogy értelmet adjon a főhősei körül kitörő faji zűrzavarnak. Ha főhőseit autodiegetikus avatárként fogjuk fel, az nem jelenti sem fiktív tapasztalataik értékének csökkentését, sem azt, hogy azt sugalljuk, hogy a rasszizált fekete alanyok általában véve kategorikusan képtelenek az ellenhegemón cselekedetekre, nemhogy az én integritására. Everett számára az identitás és a cselekvőképesség kérdései mégiscsak döntő módon kapcsolódnak a faj kulturális logikájához és annak kontextusfüggő feltárásához. Ahogy a szövegelemző fejezetekben láttuk, Ralphnak, Monknak és Nem Sidney Poitiernek sikerül a hatalom-destabilizáció mély pillanatait létrehozni. A szókimondó ellenállás e pillanataiban - gondoljunk csak Ralph faji önfeltárására, Monk gettóparódiájára vagy Not Sidney Poitier szónoklatára Larkinék hálaadásnap vacsoráján - Everett hagyja, hogy főhősei hagyják, hogy ellenfeleik megfulladjanak saját faji tévképzeteiken. Így segítenek rávilágítani egy olyan társadalmi

- Coda -

rendszer ellentmondásaira, amelynek fő törekvése az elrejtés és a

e következetlenségek normalizálása. Ezekben a pillanatokban mutatkozik meg Everett központi célja: egy olyan ideológiai rendszer leleplezése, amely - a társadalmi uralom és a kulturális beolvasztás intézményesített mechanizmusainak csavaros logikája révén - *önmagát* abszurdításba veti. Éppen ezen a ponton vonhatunk párhuzamot a jelenlegi politikai színtérrel és a vele korreláló néhány mediális és kulturális jelenséggel.

Ha első pillantásra úgy tűnik, hogy Obama megválasztása diszkreditálta a szatírát, ami az általa megszemélyesített látványos haladás fényében annak erkölcsi és társadalmi létjogosultságát illeti, Donald Trump elnöksége egyszerre nehezítette és könnyítette meg azt. Míg a 45th amerikai elnök számos televíziós paródia vagy újságcikk "könnyű célpontja" volt, addig a humoristák és komikusok továbbra is azzal küzdenek, hogy Donald Trump talán éppen az önszatíra tankönyvi definíciója, ami lehetetlenné teszi, hogy úgymond még egy csavart adjanak a csavarnak. A Trumpról szóló szatirikus feldolgozások széles skálájából ítélve azonban úgy tűnik, gyakran mégsem ez az elsődleges céljuk. Gyakran hiányzik a kritikai fanyarság, sok szkeccs és szegmens nem más, mint az önvigasztalás komikus rituáléja. Túlburjánzásuk a liberális irányultságú televíziós formátumokban a széles körben elterjedt igény mélyebb pszichológiai dimenzióiról tanúskodik, hogy megbirkózzanak a szeizmikus cezúrával, amely az egész kialakult amerikai politikai és kulturális tájképen érezhető. Bölcs dolognak tűnik, ha ezt a döntő változást a folytonosság és a törés szempontjából is vizsgáljuk. Ha valami, akkor Trump az amerikai média- és politikai kultúrában régóta tartó tendencia csúcspontját testesíti meg, amelyet Portia Poitier oly élesen előre jelzett. Ha a hírek már régóta elsődleges szórakoztató formátumokká váltak, a politika valóságshow-vá vált.

Beszédes, hogy az amerikai nemzet politikai légkörében Trump megválasztása után is fennálló zavarok idején Everett gyakran visszatért a 2007-es *The Water Cure* című szatírájához, amikor nyilvános előadásokat vagy felolvasásokat tartott. Ez a szatíra Everett tiltakozó regénye, amennyiben a szó legszorosabb értelmében erőszakos küzdelmet fogalmaz meg az igazságért. A szöveg, amely Everett faji szatíra ezredforduló utáni projektjének (újabb) csúcspontját jelzi, önbíráskodó igazságszolgáltatásról tárgyal egy fekete romantikus író vallomása formájában, aki elrabolja és megkínozza lánya feltételezett fehér gyilkosát. Esztétikai radikalizmusa, amelyet nyilvánvalóan az Egyesült Államok "terrorizmus elleni háborúja" és az eufemisztikusan "A vízkúra" néven emlegetett, brutális és perfid módon nem invazív kihallgatási módszer, a waterboarding ihletett, a kellemetlen igazságok elkendőzésére vagy elhallgatására szolgáló nyelv(ab)használat féktelen vádjává válik. A főhős számára az egyik ilyen igazság az igazságszolgáltatás lehetetlensége egy olyan kultúrában, amely eredendően kompromittálja saját demokratikus eszményeit.

- Coda -

A regény felkavaró témájával ellentétben a főhős bajjóslatúan hűvös és racionális.

Ishmael Kidder, a regény autodiegetikus elbeszélője és a romantikus regények fekete írója, egy önjelölt "hülye fasz" a "hülye faszok nemzetében" (12). Kidder szarkasztikus önvádja országa képmutatásában mélységes szkepticizmust árul el a demokráciával és az (irodalmi) művészetnek a demokrácia előmozdítására irányuló lehetőségeivel szemben. A George W. Bush, a "terrorizmus elleni háború" rezsimjének és a rendkívül vitatott iraki invázióknak (2003) a képviselője elleni, vékonyan burkolt támadással állítja szembe a "hülye fasz" becsmérő névmás infláló használatát, amely a többség uralmának demokratikus elvét kollektív felelősségként sugallja, ami Bush esetében ironikus módon rendkívül közel állt. Ennek megfelelően Kidder bűnösnek tekinti magát a társulás révén, magát e mindenütt jelenlévő kulturális patológia tünetének mutatva be. Ő "is" egy "hülye fasz", vagy, hogy Everett Langston Hughes híres versére tett utalását felidézzük, "ő is énekel[ett] Amerika[n] képmutatást". A lázadásnak ezt a toposzát, az önmegalkuvás eredendő kockázatát számos intertextuális utalás váltja fel, kezdve Molière négy oldallal korábban idézett *A mizantróp* (1666) című vígjátékától ("Ce n'est que jeu de most, qu'affectation pure", 8) egészen az "I, Too" című versig, Hughes költői válaszát Walt Whitman "Song of Myself" (1892) című költői himnuszára az amerikai nemzetről. Kidder disszidensként való törekvései visszhangozzák mind az arisztokrata küzdelmét, aki leleplezi a saját kasztjának a nyelvvel való visszaélését, hogy szépítsen ("*Misanthrope*"), mind a fekete költőét, aki elnyomóit elítélve követeli hangját a nemzet kulturális kánonjában ("I, too"). A *Cure* tehát vallomás, jeremiád, de egyben bosszúfantázia is, amelyet - jelentős módon - egy *fehér* embert kízó fekete narrátor artikulál. A *Vízkúra* a szatíra rendkívül baljós változata, amely az Anne Laure Tissut által "formai erőszaknak" nevezett "erőszakot" gyakorol olvasóira ("A Blind Read", 2). Everett a szintaktikai és morfológiai egységek aprólékos eltorzításával, amely együtt jár a nyugati gondolkodási modellek és általában az ész dekonstrukciójával, Kidder kíntását tükrözi a feltételezett elkövetővel szemben, akit gyakran "Art" vagy "W" néven szólít meg. Maga a regényforma nyelve itt egy döntő esztétikai cezúra szimbolikus helyszínévé válik. Ha a forma, ahogyan azt már kifejtettük, fontos eszközzé vált a kortárs színes bőrű amerikai írók számára, hogy reflektáljanak a mai kulturális paradigma diszkurzív sajátosságaira, A *vízkúra* a forma mint az esztétikai autonómiáért és innovációért folytatott művészi küzdelem elsődleges helyszínének végső kimerülését, ha nem is nagyon erőszakos végét jelenti be vagy vetíti előre. Nyilvánvaló, hogy ez a befejezés ellentmondásos marad, hiszen Everett itt a formai kísérletezés határait teszteli, új szélsőségekbe víve azt. Míg az *NSP-ben*, amely mindenképpen realista elbeszélésnek minősül (a szürrealizmussal határos), a regény szimbolikus rendszere - azaz formája - feloldódik a film popkulturális médiumában, addig a *Cure* az elméletet mint a formai kísérletezés esztétikai eszközét utoljára vizsgálja Everett poszt-ezredfordulós faji

regényeiben

- Coda -

szatíra.

Az *NSP* megjelenése óta a faj, a humor és a szatíra folyamatosan felbukkan Everett regényeiben. Azonban sehol közel sem olyan markánsan és következetesen, mint az ebben a tanulmányban tárgyalt három szövegben. Legyen szó akár a műfajról (*Assumption* 2011, egy nyomozóregény, amely egy hanyatló korú fekete képviselőt ábrázol), akár a történetmesélésről mint olyanról (*Percival Everett by Virgil Russel* 2013, egy kísérleti elbeszélés, amelyet egy fiú és haldokló apja közösen mesél el), akár sajátos földrajzi és kulturális tájakra (*So Much Blue* 2017, egy festő El Salvadorban játszódo memoárja), Everett továbbra is újszerű fikciós területekre merészkedett. Ha, ahogy Rachel Greenwald Smith állítja, a kortárs irodalmi színtér "fokozott pluralizálódása", "mind a forma, mind az identitás tekintetében, valószínűleg folytatódni fog" ("Utószó: A 2000-es évek 2016 után", 387), akkor biztosnak tűnik, hogy Everett továbbra is e tendencia kivételes úttörője marad.

A 2019-es verseskötete tovább sugallja, hogy Everett a tematikai sokszínűség és a formai hibriditás ezen esztétikai útját fogja folytatni. A *The Book of Training by Colonel Hap Thompson of Roanoke, VA, 1843, Annotated From the Library of John C. Calhoun* például a legújabb kiadvány, amely ugyanazt a szatirikus szellemiséget idézi, mint az ezredforduló utáni szatírái. Az Everett projektjére jellemző paraliptikus módon egy történelmi dokumentum e paródiája erőteljes kijelentést tesz a modernkori rasszizmusról, visszavezetve annak eredetét, nevezetesen a rabszolgák "kiképzését" az 1900-as években az USA-banth. Mint rabszolgatartó útmutatója a rabszolgák "kiképzéséhez", utasításokat és ötleteket tartalmaz arra vonatkozóan, hogyan lehet biztosítani a szolgaságban élő feketék engedelmisségét. Más szóval, részletesen leírja a rabszolgák brutális fizikai és pszichológiai leigázását. Ezeket a borzalmas tanácskozásokat, amelyeket John C. Calhoun, a híres amerikai államférfi és a rabszolgatartás híve, John C. Calhoun megjegyzései kereteznek, aki csodálja a rabszolgatartó Hap Thompson ezredes borzalmas javaslatát, és azokhoz csatlakozik, költői versekbe álcázzák. A forma itt kulcsszerepet játszik a téma erkölcsi súlyának és az olvasóra gyakorolt hatásának megerősítésében. A civilizációs haladás kulturális presztízsével feltöltve a költészet mint stílus és műfaj olyan metafikciós keretként működik, amely nemcsak a művészetnek a társadalmi valóság ábrázolására és potenciális megzavarására vonatkozó lehetőségeit problematizálja. Saját elfogultságainkat is előtérbe helyezi, amikor tagadjuk, hogy részesei vagyunk ezeknek a valóságoknak. Az irodalmi szöveg nyugtalanító egyensúlyt teremt a költészet és a brutalitás, a haladás és az emberi lealacsonyodás között, és arra a nyugtalanító tényre hívja fel a figyelmet, hogy az Obama utáni korban egy olyan társadalmi valóságot kell értelmeznünk, amelyet - ahogy Desmond és Emirbayer fogalmazott - továbbra is "faji ellentmondások és paradoxonok öveznek".

Ez az ambivalencia, amely Everett esztétikai programjára általában véve jellemző, ahogyan azt igyekeztem bemutatni, magában foglalja az esztétika és a politika, a szerző szövegeinek elméleti törekvései és szatirikus aggályai közötti megbékélés vagy közeledés lehetőségét. Mindhárom vizsgált szöveg implikálja ezt a lehetőséget, mivel mindhárom egy csúcspontot jelentő műsorról, egy karneváli nagy fináléval zárul, amelyben Everett gesztusokat tesz szatirikus beavatkozásainak szélesebb nyilvános kontextusa felé, összehozza a főhőst és fiktív társait, a művészetet és a társadalmat, a fikciót és a valóságot. Ezek a különös találkozások a reprezentáció fogalmaiban kapnak keretet, mivel mindegyiket televíziósan megrendezik és közvetítik. Az amerikai mainstream kultúra e végső hangsúlyozásával Everett szövegei a jellegzetes ambivalencia jegyében zárulnak. Kifejezik a kettős gondolkodás imperatívuszát: a művészet jellegzetes elszakadását és szükséges elköteleződését azokkal a kulturális keretekkel, amelyek elsősorban az alkalmat és a kritikai potenciált határozzák meg.

1 Newport, Frank. "Az amerikaiak Obama megválasztását a faji kapcsolatok mérőkövének tekintik." *Gallup*. November 7. (2008). Hozzáférés a <http://www.gallup.com> oldalon.

2 A fehér liberális újságíró, Jim Hoagland a faji hovatartozást a demokratikus fejlődés elsődleges paraméterének nyilvánította, és a 2008-as választási folyamatot a "poszt-rasszista választásnak" nevezte (*The Washington Post*, 2008). A fehér konzervatív kommentátor, Lou Dobbs viszont azt javasolta, hogy a kialakulóban lévő "posztpárti, posztrasszista társadalmat" a politikai lehetőségek új szakaszaként értékeljük, amelyet nem akadályoznak a faji és egyéb előítéletek (Lou Dobbs). A választás társadalompolitikai következményeire összpontosítva Gerald Early és Matt Bai afroamerikai és amerikai újságírók a "fekete amerikai áldozattá válás narratívájának" és a "fekete politikának" a látszólagos végéről elmélkedtek (*The New York Times Magazine; The Chronicle of Higher Education*). Hua Hsu ázsiai-amerikai újságíró viszont hosszú távú demográfiai trendként hirdette "a fehér Amerika végét" (*The Atlantic*). A fehér liberális műsorvezető, Chris Matthews minden bizonnyal a végletekig vitte a "poszt-rassz" utópisztikus ígérését, amikor azt állította, hogy "elfelejtette", hogy Obama elnök fekete volt az Unió helyzetéről szóló beszédében (*MSNBC*).

3 Az "utóversenyzésre" utaló publikációk átfogó összeállítása meghaladja e tanulmány terjedelmi korlátait. Ez egy rövid áttekintés: Tim Wise (2010). *Színvak: The Rise of Post-Racial Politics and the Retreat from Racial Equity*. Michael Tesler, David O. Sears (2010). *Obama's Race: The 2008 Election and the Dream of a Post-Racial America*. H. Roy Kaplan (2011). *A poszt-rasszista Amerika mítosza. Az egyenlőség keresése az anyagiasság korában*. Michael Tesler (2016). *Poszt-rasszista vagy most-rasszista? Faj és politika az Obama-korszakban*. Martell Teasley, David Ikard (2010). "Barack Obama és a faji politika. A posztrasszizmus mítosza Amerikában". *Journal of Black Studies* 40.3. Anna Holmes (2015). "Amerika 'poszt-rasszista' fantáziája". *The New York Times Magazine*. Shelby Steele (2008). "Obama poszt-rasszista ígérete". *Los Angeles Times*. Richard Purcell (2013). "Trayvon, a posztfeketeség és a posztrassz dilemma". *Határ* 2 40.3. Jimliz M. Valiente-Neighbours (2015). "Túl a 'postrace paralízisen': Creating Critical Dialogue on Race in the Obama Era (Kritikus párbeszéd létrehozása a rasszról az Obama-korszakban)". *Sociology of Race and Ethnicity* 1(2).

4 Obama búcsúbeszéde a következő címen érhető el: <https://obamawhitehouse.archives.gov/farewell> (2018. június 22.). Vö. az elnökségét megelőző, 2008. március 18-án Philadelphiában tartott beszédét a faji kérdésről: "Soha nem voltam olyan naiv, hogy azt higgyem, hogy egyetlen választási ciklusban vagy egyetlen jelölttel túlléphetünk a faji megosztottságunkon". "Barack Obama beszéde a rasszról." *New York Times*. 2008. március 18. Hozzáférhető a <http://www.nytimes.com/2008/03/18/us/politics/18text-obama.html> oldalon. Önéletrajzában, a *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream* (2006) című könyvében Obama megfogalmazza elkötelezettségét "a Jim Crow és a rabszolgaság múltjától végre megszabadult Amerika víziója mellett" (231).

5 A faj és a nemek mint a társadalmi élet egymást kiegészítő meghatározó tényezői, az osztály a mai faji tudományok fontos középpontjába kerültek. Ez a tanulmány az osztály mint társadalmilag megosztott keretrendszer alapvető értelmezésére támaszkodik, amely körülírja az egyén társadalmi környezetben való (lét)értelmét és (gazdasági) cselekvési eszközeit.

6 Az Igazságügyi Statisztikai Hivatal 2016. decemberi jelentése szerint a 18 éves vagy idősebb amerikai lakosok bebörtönzési aránya 2015-ben ötször magasabb volt a feketék körében (1 745/100 000), mint a fehérek körében (312/100 000).

E. Ann Carson, Elizabeth Anderson. "Foglyok 2015-ben." 10. Ez a régóta tartó tendencia a szegénység és a büntetés ördögi körén alapul, amely az elkövetők polgári kirekesztését eredményezi azáltal, hogy megvonja a szavazati jogukat, és gátolja a munkavállalási esélyeiket, amelyek az oktatási hiányosságok és a faji előítéletek miatt gyakran eleve igen csekélyek. A feketék állandó jogfosztását az úgynevezett "börtönipari komplexumban" Bill Clinton "Three Strikes Bill" (1994) törvénye betonozta be, és nemrégiben cáfolták, hogy ez Richard Nixon "drogellenes háborújának" köszönhető, amely stratégiaileg a feketéket célozta meg a kábítószerrel kapcsolatos, gyakran heroinnal kapcsolatos bűncselekmények súlyos kriminalizálásával. Hasonlítsd össze! LoBianco, Tom. "Aide Says Nixon's War on Drugs Targeted Blacks, Hippies".

7 Az Egyesült Államok Egyenlő Foglalkoztatási Lehetőségek Bizottságának 50th jubileumi jelentése "American Experiences versus American Expectations" (2015) az afroamerikaiak részvételi arányát az "Executive/Senior and First/Mid Level Officials and Managers" munkakategóriában 6,77%-ra becsüli (2013). Eltekintve a feketéknek a munkaerőpiac magasabb szintjeire történő jelentős beáramlásától a polgárjogi törvényhozást követően az 1960-as években, a jelentés szerint az arány állandóan 5-6% körül maradt, sőt a 2000-es években csökkent.

8 Ebben a tanulmányban a faj és a faji különbség alatt elsősorban a feketeség és a fehérség közötti különbséget értem. Ezt a *fekete* alanyok Everett regényeiben szatirikusan vizsgált faji megkülönböztetésének köszönhetem. Tartózkodom attól, hogy idézőjelek közé tegyem a kifejezést, mert amennyire önkényes, biológiai alapot nélkülöző kategóriáról van szó, annyira vizsgálódásunk fő célja éppen az, hogy nyomon kövessük, miként nyilvánul meg ideológiai ereje a mentális és materiális struktúrákban.

9 Obama hatása a politikai és kulturális szinten egyaránt visszavezethető lenyűgöző testi jelenlétére és szónoki

képességeire, valamint a modern média és szórakoztató platformok ügyes használatára. Óvatosan, hogy ne tűnjön "túl" feketének, különösen a beszédben és a testtartásban, Obama szelektíven színpadra állította feketeségét több televíziós közvetítés során is.

eseményeket, két elnöki ciklusa vége felé egyre inkább. Ikonikus "performanszai" közé tartozik a 2016-os Fehér Házi Tudósítói Vacsorán adott "mic-drop", valamint a Key és Peele komikus duóval való együttműködése az "Obama Anger Translator" című műsorszámában, amely kifejezetten Obama "civilizált", azaz nem agresszív viselkedésén gúnyolódott.

10 Különösen nyugtalanító eset a fekete tudós, Henry Louis Gates letartóztatása rendbontásért, miután a massachusettsi Cambridge rendőrsége azzal gyanúsította, hogy valószínűleg betört (saját otthonába). A faji profilalkotás e vitatott esetére úgy reagált, hogy a letartóztató fehér rendőrtisztet, James Crowley-t "ostobaságnak" minősítette, Obama pedig országos felháborodást váltott ki a feketékkel szembeni feltételezett kivételezése miatt. Amikor később bocsánatot kért megjegyzéseiért, mivel rosszul "kalibrált", az ügy már teljes médiabotránnyá kavart. Az Obama körül összefogott faji feszültségeket szemléltető további incidensek közé tartozik az úgynevezett "birther" mozgalom és az Obama-Wright vita.

11 Appiah feszültséget azonosít a "posztmodernizmus" - a modernizmus meghaladását leíró kultúrtörténeti kifejezés - és a "posztkolonialitás" között, amely szerinte a kulturális termelés olyan *állapotát* jelöli, amely meghatározza az afrikai műalkotásoknak a popkultúra nemzetközi csatornáin keresztül történő terjesztését. Míg a "tér-tisztítás" gesztusa mindkettőt jellemzi, a "posztkolonialitás" nem a gyarmatosítás meghaladását, hanem inkább a fogyasztható etnicitás egy márkáját írja le. Ezt a "posztkoloniális" képzeletvilágot az afrikai "komprádorok" tudományos és irodalmi kara lakja, akik mint helyi kultúrájuk nyugaton képzett képviselői, amelytől intézményesen elszakadtak, "mindig ki vannak téve annak a veszélynek, hogy mássággéppé válnak". "A posztmodern és a posztkoloniális". 157.

12 Sok tudós szerint ez a faji örökség az 1960-as és 70-es évek kulturális nacionalizmusára vezethető vissza, különösen a Black Arts Movement és az első Black Studies tanszékek létrehozása kapcsán (lásd a 3.2. fejezetben a *kitörlésről* szóló vitát). Gene Andrew Jarrett például az afroamerikai irodalom alapértelmezett *társadalmi* olvasatát az utóbbi diszciplináris önigazolási igényével hozza összefüggésbe, a faji kérdésekre való állandó összpontosítás révén. *A faj képviselője*. 6.

13 Az Amerika mint nemzeti összeolvadás (vö. az Egyesült Államok nagy pecsétjén szereplő "E Pluribus Unum" maximával) fogalmának kisebbség-központú újraartikulálása híres előfutárai voltak, J. Hector St. John de Crèvecoeur-től kezdve, aki az amerikaiakat egy új, összeolvadt emberként látta, Ralph Waldo Emersonig, aki Amerikát "minden nemzet menedékhelyeként" jellemezte.

14 A multikulturalista diskurzusban ritkán használt "salátástál" metafora az "olvasztótégely" ellenfogalmaként használatos.

15 Részletes tárgyalást lásd Paul C. Taylor "Post-Black, Old Black". 628-30. Hasonlítsuk össze Ytasha L. Womack *Post Black: Hogyan definiálja újra egy új generáció az afroamerikai identitást*.

16 Reed, a legkiválóbb fekete irodalmi satirikus, a "post-race" kifejezést a csoporton belüli éles kritika, vagy "házi ügy" szinonimájaként alkalmazta. Reed számára a fogalom a fekete elitizmus egy olyan formája elleni kardként szolgál, amely a fajsemlegességet és az érdemi értékeket hirdeti a vélhetően aluteltjesítő szegények körében. Az ifjabb Henry Louis Gates vitatott letartóztatására ráközelítve Reed azt állítja, hogy "[g]ilyetén álláspontot képvisel Gates a nyolcvanas évek vége óta" - vonja le ironikusan a következtetést Reed - "ha én lettem volna a letartóztató tiszt, és a verseny szövívője után Gates rasszizmussal vádolna, akkor én adtam volna neki egy kis kóstolót a saját gyógyszeréből. Azt válaszoltam volna, hogy 'a faj egy társadalmi konstrukció' - azt a vonalat, amelyet ő és barátai az elmúlt évtizedekben erőltettek". Reed a Barack Obama és a "Fallacies of the Post-Race Presidency" (A rasszizmus utáni elnökség tévedései) című vitában megismételte Gates elitizmusának kritikáját, vagyis azt a tendenciát, hogy az áldozatot, vagyis a szegény feketéket hibáztatja, és a rasszizmust a fekete patológikus férfiasság ügyeire utalja. *The Trouble With Post-Blackness*. 220-242. Ugyanezt a csoporton belüli diszkriminációt azonosítva a "post-race elnökkel [akit] a [szegény feketék] függőségéről kell leiskoláznia", Reed Gates-t az "elnök mellett ma a második legerősebb post-race szószólónak" nevezi.

17 Saldívar készülő kötetének címe (*The Racial Imaginary: Speculative Realism and Historical Fantasy in Contemporary U.S. Ethnic Fiction*) viszont azt mutatja, hogy a tudós azóta elhagyta a vitatott kifejezést.

18 Everett munkásságát széles körben hozzáférhetővé tette egy olyan társaság, amely a művészi hagyaték (már) kiterjedt korpuszának katalogizálását és kritikai megvitatását tűzte ki célul, nevezetesen a "The Percival Everett International Society". Ezt a tudományos közösséget amerikai és európai tudósok szervezik, többek között a társaság elnöke, Prof. Anthony Stewart (Bucknell University), a korábbi elnök és adatbázis-vezető Prof. John Weixlmann (St. Louis University, emeritus) és a szerző francia fordítója, Anne-Laure Tissut (Rouen). Eddig összesen tizenegy Everett-könyvet fordítottak le más nyelvekre (franciára, olaszra, spanyolra, oroszra és németre), ami a szerző egyre nagyobb népszerűségét bizonyítja az európai országokban. További információ: <http://www.percivaleverettsociety.com>.

19 Lásd még Keith B. Mitchell. *Percival Everett perspektívái*. Claire Maniez, Anne-Laura Tissut. *Percival Everett: Transzatlanti olvasmányok*. Claude Julien, Anne-Laure Tissut. *Percival Everett olvasása. Európai perspektívák*. Joe Weixlmann. *Beszélgések Percival Everett-tel*. További hivatkozásokért lásd a *Callaloo* (2005), a *Canadian Review of American Studies* (2013) és az *African American Review* (2007 és 2019) Everettről szóló különdíadásait. 2013-ban Anne-Laure Tissut francia tudós és munkatársai nemzetközi konferenciát rendeztek Everettről a franciaországi Rouenban, a l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles

hozzászólások és esszék itt érhetőek el:

-
Megjegyzések -

<https://journals.openedition.org/transatlantica/6305?lang=en>. A konferencia 2019-es ülészakánának előadásából hamarosan egy másik kötet is megjelenik.

20 Everett politikailag szókimondó, a faji hovatarozást és annak megosztó erejét kritizáló író volt. Fajkritikájának legmarkánsabb példája a Dél-Karolina Állami Capitoliumon 1989-ben, a Verner-díj átadásakor a konföderációs zászlóval szemben megfogalmazott nyilvános kritikája (az incidens rövid tárgyalását lásd: Hinshaw, Dawn. "Rebel Flag over Capitol Offends Artist," *The State*, 1989. május 4.). Az afroamerikai irodalom írójaként való reduktív fogadtatását illetően nézzük meg Everett választát a New York Times Book Review egyik kritikájára ("The Color of his Skin", 2004. június 6.). Everett interjúban adott önreprezentációja is arról tanúskodik, hogy munkáját az esztétikai autonómia szemszögéből próbálja megfogalmazni. Everett "önreklámozással szembeni ellenszenvé", amelyet Joe Weixlmann az Everett által adott interjú első kompendiumának bevezető megjegyzéseiben tárgyal (2013, xi), lassan átadta helyét a munkájáról szóló nyilvános vitákban való gyakoribb részvételnek. A szerző nyilvános önreprezentációja összhangban van a műveiben kifejezett művészi álláspontjával. A művészi alkotással kapcsolatos kérdéseket szívesen, olykor igen részletesen kidolgozva Everett gyakran továbbra is vonakodik válaszolni a faji hovatarozásra és az ahhoz való szerzői hozzáállására vonatkozó leegyszerűsítő vagy irányított kérdésekre. 21 *God's Country* (1994) című regényét a fehér rasszista alvilági Curt Marder "énjén" keresztül meséli el, aki az elbeszélés hőségének, a fekete nyomkereső Bubbának a segítségét kéri. A *Cutting Lisa* (1985) és a *Walk Me to the Distance* (1987) például teljesen nélkülöz minden faji specifikációt. Ugyanígy az *American Desert* (2004) sem, amely csak egy konkrét helyszín, nevezetesen egy afrikai metodista epizkopális templom révén utal a faji hovatarozásra.

22 Azt sugallva, hogy a fekete áldozattá válás narratívája kiszorította az afroamerikai írás kanonikus konstrukcióját, Charles R. Johnson különösen éles támadást intézett a tudományos intézményrendszer ellen, amiért az cinkos a "'hivatalos' történetek és magyarázatok, valamint a fekete amerikai élet végtelenül ismétlődő értelmezései [...amelyek] rövidre zárhatják az előttünk álló konkrét jelenség közvetlen érzékelését" (2008). 23 A fekete esztétikai érték eme univerzalista felfogásáért például Countee Cullen Langston Hughes élesen bírálta. Hughes megfeddte Cullent állítólagos esztétikai asszimilációjáért, mivel az, hogy "költő akar lenni – nem néger költő" állítólag arról a "vagyról tanúskodik, hogy a faji egyéniséget az amerikai szabványosítás formájába öntsék, és minél kevesebb néger és minél több amerikai legyen" ("The Negro Artist and the Racial Mountain", 1311). Jean Toomer viszont szerkesztője ellenében úgy döntött, hogy a *Cane* (1923) könyvborítójáról lekerüljön a faji azonosítása.

24 A *Figures in Black* (1987) című könyvében a legkiválóbb afroamerikai irodalomtudós, Henry Louis Gates Jr. négy kulcsfontosságú kritikai megközelítést ír körül: "A fekete esztétika" (kulturális nacionalizmus), "Ismétlés és utánzás" (formalizmus, strukturalizmus), "Ismétlés és különbség" (posztstrukturalizmus) és "Szintézis" (a fekete népnyelv).

25 Irodalmi művészként, aki lenyűgöző életrajzzal rendelkezik, mint tanított és tanító író, szépirodalmi szerkesztő és bíráló, irodalomkritikus, kulturális kommentátor és festő, szakmai portfóliója azt sugallja, hogy Everett osztozik sok kortárs író bizonyos kiváltságában, miszerint nem függ (kizárólag) a publikációs erőfeszítések pénzbeli eredményétől. Első publikálása óta Everett a Minnesota állambeli Minneapolisban működő Graywolfhoz hasonló kis, szerzőközpontú kiadók mellett döntött, mert "ők tovább tartanak nyomtatásban, jobban bánnak veled, és pénz helyett az irodalomról beszélnek" (interjú Rone Shaversszel, 70). Az, hogy visszautasított egy jövedelmező üzletet, amelyet az *erasure* paperback-jogaiért ajánlottak neki, tovább bizonyítja a nem kereskedelmi jellegű álláspontját. A szerzői celebkultusz marketingmechanizmusaival szemben Everett tehát közömbös maradt. Az interjúban, amelyek száma az elmúlt két évtizedben folyamatosan nőtt, Everett nagyon nyíltan beszél esztétikai programjáról. Szívesen hangsúlyozta, hogy mindenekelőtt a nyelv és az irodalmi jelölés lehetőségei érdeklik. Tudományos profilja szerint Percival Everett fő tudományos érdeklődési területei a kritikai elmélet és a kreatív írás. Összehasonlítás: <https://dornsife.usc.edu/cf/faculty-and-staff/faculty.cfm?pid=1003237>.

26 Anthony Stewart könyv terjedelmű projektjének megjelenése, amelynek előzetes címe *Approximate Gestures: The Infinity of Bothness in Percival Everett's Fiction*, a közeljövőben jelenik meg.

27 E terület tudományos tanulmányozása szempontjából Michael Johnson munkássága jelzésértékű volt. Lásd a "Looking at the Big Picture. Percival Everett's Western Fiction". In: *Hoo-Doo Cowboys and Bronze Buckaroos. Koncepciók az afroamerikai nyugatról*. 186-211.

28 A faji szatíra e szegmenséből kizártam *Strom Thurmond A History of the American (javasolt)* című regényét, ahogyan azt Percival Everett és James Kincaid (2004) *elmesélte*. A *Grand Canyon, Inc.*, a Grand Canyont megvásárló parabolikus ábrázolása, az *A History* határozottan különbözik a többi regénytől. A levélregény a néhai és leghosszabb ideig hivatalban lévő dél-karolinai szenátor, Strom Thurmond kísérletét mutatja be, hogy a fiktív szerzők, Percival Everett és James Kincaid segítségével revizionista beszámolót írjon a (saját) afroamerikai történelemről. A szegregációpárti álláspontjáról híres, de a feketék felemelkedését elősegítő filantróp lendületéről is ismert Thurmond szemléletes példája Everett érdeklődésének a faji diskurzus ambivalens alakjai (és konstellációi) iránt. Az *A History* azonban levélregényként teljesen más poétikai felállással rendelkezik, mivel hiányzik belőle a (központi) szereplő és a cselekmény narratív egysége(i). Egy másik, a kortárs amerikai kultúrára hasonlóan fókuszáló szatirikus regény, az *Amerikai sivatag* (2004) csupán utal arra, hogy főhőse, Theodore Street, egy hiper-eleven zombi-örökkévaló fekete lehet. Street saját öngyilkossági kísérletéhez vezető úton egy autóbalesetben életét veszti. Miután levágott fejét visszahozzák a törzsére, saját

-
temetésén feltámad a halálból, és ezzel medikailag keltett szenzációt, amelynek társadalomra kiterjedő
dimenzióit Everett vizsgálja. Végül, I do
zések -

nem tárgyaljuk a *The Water Cure* (2007) című regényt, amely az önbíráskodásról és a kínzásról szól, és erősen rezonál az Irakban elkövetett háborús bűnökre (2003-2011), amelyben a faji hovatarozás szerepet játszik, bár csak zárójelben. Ishmael Kidder egy fekete romantikus író, aki bosszút akar állni tizenkét éves lánya, Lane brutális meggyilkolásáért és megerőszkolásáért. Elrabolja és megkínzza a feltételezett elkövetőt a kúriája pincéjében, az úgynevezett "vízkúra", ismertebb nevén waterboarding vallatási technikát alkalmazva, amely a vízbefulladás felérő szörnyű fájdalom és pánik állapotát okozva egyáltalán nem hagy nyomot áldozatán.

29 Everettnek a fekete hagyományok széleskörű és rendhagyó feldolgozásának egyik legfigyelemreméltóbb példája a *Zulus* című regénye (1990). Ebben az ijesztő projektben, amely mind a mai napig erősen alultanulmányozott, Everett az afrikai mítoszok és hagyományok nyelvi feldolgozását vagy ódját ötvözi az emberi társadalmiság, a testiség és a háború pusztító következményeinek mélységesen felkavaró poszt-apokaliptikus víziójával. A regény középpontjában Alice Achitopol, egy fehér, 260 kilós kormánytisztviselő áll, aki az utolsó termékeny nő a földön. Részletes tárgyalást lásd Keith B. Mitchell. "Writing (Fat) Bodies: Groteszk realizmus és a karneváliszerűség Percival Everett *Zulus* című művében".

30 Bourdieu a mező fogalmát a marxista osztályfogalom relációs aktualizálásaként dolgozta ki. Mint fogalmi metafora, játék-metaforikusságot árul el. Gyakran egy "aréna"hoz hasonlítja, Bourdieu a mezőt a társadalmi verseny vagy kölcsönjáték színtereként tételezi, a szó legszorosabb értelmében, amely egy hallgatólagosan elismert "szabályrendszer" alapul, ami arra vonatkozik, hogy mi lehetséges vagy elgondolható egy adott szituációs kontextusban. Ezek a szabályok beépülnek az ágensek *habitusába*. Bourdieu ezt a habitust gyakran "játékérzékként" írja körül. Ez a társadalmi dinamika sarkalatos elve, ahogyan a társadalmi-szimbolikus gyakorlat megtestesült tudását nevezi. Egy mező dimenziói egybeesnek a benne elosztott tőke hatásainak hatókörével. Egy társadalom megfelelő mezői (politikai, gazdasági, kulturális) Bourdieu szerint átfedik egymást, mivel a tőkének a mezőre jellemző típusai kicserélhetők annak érdekében, hogy más mezőkön is hatást érjenek el. A *szimbolikus tőke*, mint egyfajta metatőke, amely az összes többi pénzforrásból táplálkozik, a hatalom szupermezőjén belüli hatások elérésére használható.

31 A szereplők versenye egy adott területen egy *egymásra épülő* dinamikán alapul. Bourdieu számára "[a]z irodalmi vagy művészeti mező az erők mezeje, de az erők e mezőjének átalakítására vagy megőrzésére irányuló küzdelmek mezeje is. A pozíciók közötti objektív kapcsolatok hálózata szubtilizálja és orientálja azokat a stratégiákat, amelyeket a különböző pozíciók birtokosai a pozícióik védelméért vagy javításáért folytatott küzdelmeikben (azaz a pozíciószerezésben) alkalmaznak, stratégiákat, amelyek erejük és formájuk tekintetében attól függnek, hogy az egyes ágensek milyen pozíciót foglalnak el az erőviszonyokban". *Reprodukció az oktatásban, a társadalomban és a kultúrában*. 30.

32 Az avantgardizmus a haladás és a szakítás fogalmaival feltöltve egyszerre jelent művészi előrelépést és marginalitást. A katonai zsargonban rejlő szemantikai gyökerei mellett a kifejezés a modernizmus európai esztétikai mozgalmával (szimbolizmus, kubizmus, futurizmus, szürrealizmus, dada) való társítása miatt némileg problematikus kulturális ballasztot hordoz. Fred Moten szemléletesen megfigyelte a (történeti) avantgárd és a feketeség közötti problematikus ko-konstitutív függőséget, mivel az előbbi hajlamos az esztétikai kiválóság nyugati normáinak bizonyosfajta elsőbbségi elképzelését újraszabályozni, és elhomályosítani a nem-fehér *mások* kirekesztését (*In the Break*, 31 ff.). Az afroamerikai irodalomnak mint tudományosan vizsgált és kereskedelmi forgalomba hozott kulturális gyakorlatnak a kialakulása óta az afroamerikai kánon számos, mára már közismert neve az avantgárdhoz kötődik. A kultúrákon átívelő, fajokon átívelő vagy akár "poszt/faji" témák avant la lettre (Charles W. Chesnutt, James Weldon Johnson, George S. Schuyler *Black No More*, Ralph Ellison *Invisible Man*), *valamint* a generikus keveredés és a poli-diszkurzivitás formai fókuszai (Jean Toomer, Zora Neale Hurston) révén az e korántsem teljes listán szereplő szerzők saját irodalmi korszakuk művészi úttörőinek (tekintettek).

33 "[C]ontrary to critical claims on their stronger grip on the referent," írók, mint Everett, Madhu Dubey azt állítja, hogy "[C]ontrary to critical claims on their stronger grip on the referent," írók, mint Everett, "pointedly depart from realism in order to sign the difficulty of positing a clear social function for the novel. Az afroamerikai irodalom sajátos esetében a realizmus a faji egyenlőtlenség elleni tiltakozás preferált eszközeként szolgált a hosszú történelmi pályán keresztül, amely a kisbérlet előtti rabszolga-elbeszélésektől az 1960-as évek fekete művészeti mozgalmáig terjedt. A formális egyenlőség elérésével a polgárjogi mozgalom végén és a faji alapon bebetonozott politikai szolidaritás csökkenő erejével a realizmustól való eltávolodás az 1970-es évekre a társadalmi szerepvállalás azon modelljének kimerülését jelezte, amely addig az afroamerikai fikciót hajtotta (2015, 37; vö. *Signs and Cities* 2001). Dubey beavatkozása része annak a folyamatban lévő tudományos kísérletnek, amely a formát mint a fajkritika szerves aspektusát igyekszik (újra) vitalizálni, miközben megkérdőjelezi a Gene Andrew Jarrett által "faji realizmusnak" nevezett esztétikai hegemoniát (*Deans and Truants*, 7 ff.). A történelem és a történetírás kontextusában A. Timothy Spaulding kiemelkedő módon diagnosztizálta, hogy a realizmus bűnrészes rabszolgaság és a faji elnyomás "potenciálisan nyomasztó elfedésében", amelyet a posztmodern rabszolganarratívák nem mimetikus formákkal igyekeznek ellensúlyozni (*Re-Forming the Past*, 5). Philip Brian Harper ezeket az antirealist tendenciákat az "absztrakcionizmus" rovata alatt szintetizálja, elidegenítő potenciált tulajdonítva a művészetnek a valóságtól való öntudatos eltávolodásának, amelyhez, mint Harper hangsúlyozza, az absztrakció eredendő viszonya fűzi (*Abstractionist Aesthetics*, 2 ff.). Lesley Larkin viszont amellett érvel, hogy "a nyelv és az írás dialogikus és metatextuális jellemzőit nem absztrakcióként kell megközelíteni, hanem inkább az anyagi, társadalmi és politikai kontextusokhoz való

-
viszonyukban" (13). Ez a kritikai készlet, hogy a közösségi érzést és a társadalmi anyagságot összeegyeztetjük a formai kísérletezéssel, problematikusává válik, ha figyelembe vesszük, hogy - ahogy Dubey hangsúlyozza - "a posztmodern irodalomelmélet a legkönnyebben azokat a szövegeket fogadja el, amelyek biztos fogást adnak az olvasóknak a fekete faji különbségről

miközben a formai komplexitás iránti kifinomult étvágyat is kielégíti [..., az esztétikai meghatározatlanság és a faji esszencializmus szintézisét nyújtva], lehetővé téve számunkra, hogy a tortánkat is megehessük" (*Signs and Cities*, 10).

34 Az írók listája nagyrészt Paul Beatty *Hokum* (2006) című, afroamerikai humorral foglalkozó antológiai gyűjteményét követi. Erdemes hangsúlyozni, hogy a szerzők e csoportja korántsem homogén. Ami egyesíti őket - Anthony Nealnek a korszakos polgárjogi átmenet után felnövő afroamerikaiak "poszt-szellemi" nemzedékéről alkotott fogalmával összhangban -, az az, hogy művészi felnőtté válásukat a szegregáció társadalmi valósága nem a személyes tapasztalat és emlékezet, hanem a történelem episztemológiai modalitása befolyásolja. A különböző irodalmi területeken (költészet, színház és regényírás) elhelyezkedő írók mindegyike más-más hangsúlyt fektet a humorra és a szatírára. Paul Beatty írásai például sokkal következetesebben támaszkodnak a szatirikus módra, mint mondjuk Suzan-Lori Parks költői életműve. Ezeknek az íróknak és szövegeiknek az "afroamerikai irodalom" rovata alá csoportosítása viszont annak köszönhető, hogy *írásaik* a faji alapú társadalmi és irodalmi kódokra és konvenciókra reflektálnak, és nem feltétlenül saját egyéni faji identitásukra.

35 Darryl Dickson-Carr (*The Sacredly Profane* 2001, *Spoofing the Modern* 2015), valamint Derek C. Maus és James Donahue (*Post-Soul Satire* 2014), továbbá Glenda R. Carpio (*Laughing Fit to Kill* 2008), Mel Watkins (*On the Real Side* 1994, *African American Humor* 2002) és Paul Beatty (*Hokum* 2006) antológiai és kritikai munkái tanúsítják, hogy az irodalmi szatíra, illetve a humor egyre nagyobb tudományos figyelmet kap.

36 Warren fegyelmi kritikáját - jegyzi meg Glenda R. Carpio - széles körben félreismerték vagy nem hangsúlyozták. Az afroamerikai humor kiemelkedő tudósa azt állítja, hogy Warren beavatkozását túl gyakran tévesen irodalomtörténeti szempontból, az afroamerikai irodalom újbóli korszakolására való felhívásként fogták fel. Carpio szerint a probléma inkább "nem önmagában az ellenállás fogalmával van, hanem inkább azzal, amit elfed". "Mi jön az afroamerikai irodalom után?"

37 Irodalmi-politikai állásfoglalását tekintve Everett sokkal közelebb áll Kenneth Warrenhez. Gates szisztematikusan szembefordult a Black National Arts mozgalom esztétikai programjával, hogy megalapozza a fekete irodalomkritika kultúrmitológikus felfogását. Warren viszont kultúrákon átívelő (vö. a faj és a realizmus tárgyalása a *Black and White Strangers-ben*, 1993) és irodalmi-intellektualista nézőpontból avatkozott be a kilencvenes évek diszciplináris vitáiba. Ralph Ellison újraértékelése és az utóbbi esztétikai programjának elterjedt kritikai (téves) kisajátítása mind partikuláris, mind univerzalista szempontok szerint (*So Black and Blue*, 2003) tovább sugallja ezt az analógiát.

38 Az, hogy Gates az afroamerikai kifejező kultúrára mint *jel-praxisra* összpontosít, kiterjeszti megközelítésének alkalmazhatóságát még egy olyan látványosan kísérleti fikcióra is, mint Ishmael Reedé, amely magában foglalja Gates elméletének kvintesszenciáját: a Signifyin(g) meghatározó, eklektikusan kisajátító, mindig szubverzív figuratív nyelvjátékát. Beszédes módon Gates a paradigmatis posztmodern technikákat (íronia, paródia, intertextualitás) "mindig már" *feketéként* definiálta újra, amikor Ishmael Reed projektjét a bebop zenei formájával kapcsolta össze (vö. Sedlmeier "Allegorie", 539).

39 A fekete expresszív kultúra szingularizálására és kontextualizálására törekedve a tágabb amerikai kulturális és kritikai (diszciplináris) keretben, fontos rámutatni, hogy Gates, de Houston A. Baker is kemény kritikát kapott más afroamerikai tudósoktól a *fehér* euro-amerikai elmélet stratégiai kisajátítása miatt.

40 Hogy teljesen egyértelmű legyen, itt a három *vizsgált* szövegre gondolok. Everett *Suder* című regénye például - hűen a jazz ikonjának, Charlie "Madár" Parkernek rajongó Craig Sudernek a tematikájához - alapvetően az improvizatív és kísérleti vonások által meghatározott jazz-esztétika szerzői tolmácsolásában jelenik meg. Ez az esztétika a témák és motívumok költői polifóniájának bajnoka, amely az abszurd és szürreális fogalmakat idézi fel.

41 Vegyük észre, hogy Everett a rabszolgaságot kifejezetten csak az *I Am Not Sidney Poitier* című filmben tematizálja egy köztes álomszekvenciában. Ez az álomepizód Sidney Poitier *Band of Angels* című filmjén alapul, amely az amerikai polgárháború idején, egy Kentucky állambeli ültetvényen játszódó, az átmenetről szóló, fajok közötti melodráma (63-72). Az, hogy ez a konkrét történelmi utalás kétszeresen is beágyazódik egy film után mintázott álomba, még inkább szemlélteti Everett azon átfogó vonatkoztatási keretekre való összpontosítását, amelyek meghatározzák a faji és faji elnyomással való megbirkózás eszközeit. Lásd a 3.3. fejezetben található vitát.

42 Ez a megkülönböztetés összhangban van Darryl Dickson-Carr azon felvetésével, miszerint a szélhámos és a pikaró az afroamerikai szatíra két legfontosabb figurája. Dickson-Carr is hangsúlyozza a két figura közötti hasonlóságokat, azt állítva azonban, hogy "a különböző kultúrákból származó figurák közötti elsődleges különbség az, hogy a nyugati figurák általában egy lineáris kontinumban működnek, míg az indián, afrikai és aboriginal trickster figurák egy körkörös univerzumban élnek. *A szakrálisan profán*. 33-34.

43 A regény "magas"-irodalmi formájában való megjelenése - érvel ennek megfelelően Bahtyin - a szélhámos jelentőségéről tanúskodik, mint a szatírának a regényformával való egybeolvadásának egyik kísérő eleme. A modern kor kiemelkedő irodalmi médiumává válva a pikaró-trükkös a történet kaotikus és zavaros fikciós konfigurációjának és elbeszélsmódjainak hangszerelésére szolgál a társadalmi totalitás és az emberi szubjektivitás válságával szemben.

44 Transzatlanti elterjedése óta a pikaró a morális de-szubjektivizálódás egy szakaszán ment keresztül, amely gyakran a bizalmi ember szimbolikus alakjában bukkan fel, állítja Blackburn (24). Ralph Ellison Herman Melville fikciós elkötelezettségét tárgyalva az "amerikai" szélhámos prototípusával kapcsolatban *A bizalom*

-
emberében, Ralph Ellison leírja "azokat, akiket nem lehet megnevezni és nem korlátoznak előre kijelölt szerepekre a hierarchikus drámában, a zések -

-
Megjegyzések -

amerikai társadalom", mint aki hajlamos úgy viselkedni, mint "egy magabiztos férfi vagy nő, aki egy második én kivetítésével és mások második énjével való foglalkozással foglalkozik", abszurd változatát adva "[a] demokratikus egyenlőség amerikai hitvallásának". "A nevetés túlzása". 630.

45 Marcel Cornis-Pope "Rethinking Postmodern Liminality: Marginocentrikus karakterek és projektek Thomas Pynchon polisizisztematikus fikciójában". A "marginocentrikus" kifejezést címkeként használja a karakterek és helyszínek liminális elrendezésének felforgató potenciáljának leírására.

46 A *grammatológiában* (1967) Derrida a *beszédre* mint ennek az eredeti és egyetemes jelnek a "fonocentrizmusban" kikristályosodott ősi tárolóhelyére összpontosít). Ezzel szemben az írás történelmileg marginalizálódott, mint "veszélyes kiegészítés", vagyis mint a szóbeli diskurzus eredendően hibás és potenciálisan félrevezető származéka, amely kifejezi és magába zárja az eredeti jelentést. Ez az ellentét fontos a *Glyph* tárgyalása szempontjából.

47 Bhabha tanulmánya ebben a tekintetben a posztkoloniális szövegelemzés tervrajzaként olvasható, mivel fogalmait és koncepcióit a kortárs etnikai irodalmárok műveinek olvasásából meríti, köztük - a legjelentősebb módon - egy afrikai és afroamerikai író regényeiből: Toni Morrison (*Beloved*, 1987) és Nadine Gordimer (*My Son's Story*, 1990). Noha Everett osztozik bizonyos kultúrákon átívelő hatókörben a Bhabha által felhozott művészeti esettanulmányokkal, problematikus lenne a "hibriditás" fogalmában felfogni, egy olyan fogalomban, amely - a biológiai és genetikai diskurzusokból származó terminológiai terhei miatt - túlságosan is szorosan kapcsolódik a reprezentáció identitásközpontú felfogásához.

48 Ez a pluralitás az irodalmi nyelv szemantikai sajátosságaihoz kapcsolódik, amely természeténél fogva hajlamos az önreferencialitásra. Az *Opera Aperta* második kiadásához írt előszavában Eco tehát elismeri, hogy a nyitott mű modellje inkább azokra az irodalmi művekre alkalmazható, amelyek "autotelikus" szerkezetet mutatnak (*Das Offene Kunstwerk*. 14). Everett szövegei különböző mértékben használják ki ezt a poétikai lehetőséget. Lásd a szövegelemző fejezeteket.

49 Általánosságban elmondható, hogy a nyugati irodalmi hagyományban a lezárásnak ezek a modelljei szigorúan szimmetrikus formákat határoznak meg, amelyek betartják az arisztotelészi normatív megközelítést a különböző költői szempontok (a karakterfejlődés, a cselekmény felépítése és a történetmesélés bizonyos kulcsfontosságú stratégiái, mint például a lezárás és a katarzis) tekintetében.

50 A szatíra egyetemes kompozíciós jellemzőit az irodalmi szövegek átfogó elemzése érdekében a szatíra mint komplex irodalmi forma megalapozásához járultak hozzá az új kritikusok. Általánosságban véve azonban hajlamosak voltak a szatirikus impulzusban rejlő társadalmi-politikai impulzus hangsúlytalanabbá tételére azáltal, hogy a szövegimmanens értelmezés történeti-empirikus keretei között elhomályosították annak referenciális relevanciáját. David Worcester híres kijelentése, miszerint a szatíra elavult esztétikai mód, (*The Art of Satire* 1940), amely tudományos konszenzust jelentett, később Alvin B. Kernan *The Plot of Satire* (1965) című művében cáfolta, Ronald Paulson *The Fictions of Satire* (1967) pedig a szatíra fennmaradását támogatta a modern irodalmi projektekben. Paulson és Robert C. Elliot (*The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*) a szatírárt a mágia és a mítosz antropológiai birodalmába sorolta. A szatíraelmélet amerikai irodalomelméleti ágának legtöbbet hivatkozott képviselői közül John Dryden, David Worcester, Northrop Frye, Robert C. Elliot, Leonard Feinberg, Gilbert Highet, Alvin B. Kernan és Ronald Paulson; az újabbak közül Steven C. Weisenburger, Charles A. Knight és Ruben Quintero. Az afroamerikai irodalom területén Darry Dickson-Carr közelmúltbeli publikációi és hozzászólásai (*The Sacredly Profane, Spoofing the Modern: Satire in the Harlem Renaissance*; vö. utószó: *From Pilloried to Post-Soul: The Future of African American Satire*; "Post-Soul Satire. Black Identity After Civil Rights". Ed. Derek C. Maus, James J. Donahue) a szatírával foglalkozó kortárs tudományosság élére áll.

51 Bakhtin korszakalkotó tanulmánya, *Rabelais és világa* alapvetően befolyásolta a humornak mint a karneválhoz és a groteszkhez kapcsolódó folklorisztikus formának a mai felfogását. A nevetésnek a középkori rituális ünnepeken való jelenlétét mint a társadalmi felforgatás és kohézió sarkalatos erejét visszavezetve érvel a humornak a reneszánsz óta a társadalom és az esztétikai gyakorlat alsóbb szféráiba való becsméréseinek klasszicista elitista öröksége ellen. Így Francois Rabelais *Gargantua és Panagruel* (1532-34) című szatirikus regényeit a "groteszk realizmus" csúcspontjaként olvassa, amely az általa "anyagiság elvének" nevezett, a nevetésben a szabadság és az igazság univerzálisan befogadó vízióját kínálta.

52 Az irónia értelmezése tehát olyan folyamatnak tekinthető, amely során azonosítjuk egy kapcsolódó ironikus üzenet szó szerinti és burkolt jelentését, valamint a két jelentéssel szembeni lehetséges álláspontokat. Hutcheon *Irony's Edge*, 11). Végül is fontos hangsúlyozni, hogy az irónia az azonosulásról szól, a szó mindkét értelmében: az olvasó (sikeres) azonosítása az iróniával való azonosulását szolgálja, hogy elősegítse az olvasó azonosulását azzal, amihez kapcsolódik. Miközben az ironikus szignifikáció viszont a diszkurzív szuverenitás megjelenítésének egy formája is lehet, Hutcheon hangsúlyozza, hogy az ironikus értelmezés folyamatát létrehozó "kódolt vagy dekódolt jelek vagy markerek" "kulturálisan specifikusak". Hutcheon *A paródia elmélete*. 97-98.

53 Frye szerint a szatíra a "[a]taktikától a humor nélküli, vagy a tiszta denunciaciótól [és] a támadás nélküli humortól, a tiszta vidámság vagy túláradó humortól" ("Satire", 76) terjed. Frye a *The Anatomy of Criticism* (1957) című alapvető kritikai tanulmányában hasonló analógiát állít fel a szatíra és az irónia között, az előbbi "militáns iróniának" nevezi (223). "A pusztaság szidalmazás vagy a névmás ("flying")" - állítja Frye - "olyan szatíra, amelyben viszonylag kevés az irónia: másfelől, amikor az olvasó nem biztos benne, hogy a szerzőnek mi a hozzáállása, vagy mi a sajátja, akkor viszonylag kevés szatírával rendelkező iróniáról van szó" (ibid.).

54 Breinig elmagyarázza, hogy az ironikus beszéd megjelöli, hogy mond valamit, miközben valami egészen mást állít, esetleg éppen az ellenkezőjét. A fiktív ironikus beszéd viszont azt állítja, hogy valamit elmesél anélkül, hogy elmesélne valamit, anélkül, hogy elmesélne valamit

valamit (a diegézisen kívül), miközben egyidejűleg azt állítja, hogy egy létező valamire vonatkozik (a nem diegetikus szférában). *Satire und Roman*. 72.

55 A paródia (és a hozzá kapcsolódó eszközök) Genette tömör meghatározásával ellentétben Margaret Rose a paródiát tág intertextuális fogalmakkal a metafikció epifenoméjeként határozza meg (*Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, 1979; *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, 1993). A hiper- és hipotextus parodisztikus összjátékában, állítja Rose, az irodalmi szövegek (mindkét) fikcionalitása előtérbe kerül, és így egy új fikciót (-al üzenetet hoz létre az irodalmiságról mint olyanról). Simon Dentith (*Parody*) a "parodikus kulturális formák" történelmileg összehasonlító és általános kibővített definícióját kínálja, amely a paródia polemikus irányultságának aktualizált felfogásán alapul mind formai, mind politikai hatásában. Linda Hutcheon paródia-megközelítésének tárgyalását lásd a 3.2. fejezetben a posztmodern paródia *erasure* általi felhasználásáról szóló értekezésben.

56 "Satire ist ästhetisch sozialisierte Aggression [...] Damit ist nicht gemeint: sublimierter Aggressionstrieb (was alles möglich sein kann), sondern wirklich vorhandene, am Text ablesbare Aggression." Brummack. 282. 57

"[P]ostmodern szatíra éppen annak a tudásnak a szimulákrájával ragadt meg, amellyel szemben annyira bizalmatlan - a történetekkel. Ezért fordul a szatirikus gyakran metafikciós és parodisztikus irányba, "intramurális" és önreferenciális módokat keresve arra, hogy lecsapjon a bennünket behálózó esztétikai szabályokra". Weisenburger, 5. Heuer azt állítja, hogy a befogadó és a szatíra (egyre) problematikusabb összehangolása szükségessé teszi maguknak a jelentésképzés szöveges módszereinek újragondolását. "Wo die unproblematische Möglichkeit zur Allianz zwischen Satire und Leser fehlt, müssen auch die Methoden der Bedeutungsbildung mit reflektiert werden". *Satire und Postmoderne*. 28.

58 Linda Hutcheon a kulturális újranegotálás posztmodern lendületét a "múlt jelenlétében" [...] esztétikai formáit és társadalmi formációit a kritikai reflexió problematizálja. [...] Ebben rejlik az ironia irányító szerepe a posztmodernben." *A posztmodern poétikája*. 4.

59 A kritikusok egyöntetűen hangsúlyozzák a szerző szatíraszándékának figyelembevételének fontosságát. Ez a projekt tartózkodik attól, hogy különbséget tegyen a szerző képe és a szerző "második énjének", azaz "implikált szerzőjének" külön kategóriája között, hogy W. C. Booth-tól kölcsönözzünk. Ha valami, akkor a szatíra problematikus szerzői diszpozíciója megköveteli a szerzői kép és képzelet "valódi" implikációinak (még) nyitottabb felfogását (vö. *The Rhetoric of Fiction* 1961).

60 Mel Watkins két korszakalkotó tanulmányában (*On The Real Side* 1994; *African American Humor* 2002) az afroamerikai humor legkiválóbb tudósa alapos és átfogó áttekintést nyújt a fekete humor hagyományos gyökereiről és kulturális vérkeringéséről, a minstrelsy-től a stand-up comedyig a multikulturális korban. A fekete komédia fehér megszállottsága különösen a fekete komikusok felemelkedésében mutatkozik meg a mai szórakoztatóiparban, ezt a tendenciát Richard Pryor, Eddie Murphy és Whoopi Goldberg, de Bill Cosby, valamint Dave Chappelle, Chris Rock és újabban Reggie Watts és Jerrod Carmichael is megszemélyesítik. A kortárs amerikai kultúrában a faji integrációval kapcsolatos úttörő eredmények ellenére sokatmondó, hogy például az úgynevezett "fehér Oscar-díj" vita, amely a *nem fehér* és *nem férfi* (fő)szerepeket tartalmazó nagy kasszasikerű produkciók növekvő nyilvános és kritikai tudatosságát és értékelését inspirálta, csak néhány éve került a közbeszéd középpontjába. Legfrissebb és legsikeresebb példaként a Marvel *Fekete Párduc* (Marvel & Disney) című filmjét az *első* (és 2018 legnagyobb bevételt hozó) Marvel-filmként (2018-ban) hirdették meg, amelyben túlnyomórészt fekete színészek szerepelnek, tanúsítva, hogy a feketék egyenlő képviseléséért folytatott küzdelem az amerikai mainstream kultúrában, amely Sidney Poitier és társai úttörő filmes alakításaival kezdődött a szegregáció korszakában (utóéletében), még korántsem ért véget.

61 Dave Chappelle híres visszautasítása a Comedy Central-lal kötött jövedelmező szerződésről egy példa erre. Chappelle 2005-ben kilépett a nagy hatású televíziós sorozatából, a "The Chappelle Show"-ból, hogy "biztosra menjek, hogy táncolok és nem csoszogok", és hogy ne váljak "eladósodottá" a tömegeket végső soron megnyugtató faji humorral ellátó műsorok terén. "On the Beach with Dave Chappelle".

62 A "humor" mint az amerikai angol nyelv külön lexikai kategóriája túlságosan tág és homályos kifejezés ahhoz, hogy ezeket a módokat és mozdulatokat meghatározza. Ezért döntő fontosságú különbséget tenni a humornak a nevetést kiváltó dolgok alapvető nevezőjeként való értelmezése és a humornak a komikumként való explicit felfogása között, amelyre ez az elemzés támaszkodik. Ez a fogalom lehetővé teszi a komikus árnyalatok pontosabb és átfogóbb megértését, amelyek bár gyakran nevetést váltanak ki, mégsem "viccesek" a hagyományos értelemben. Az abszurditáshoz és a groteszkhez kapcsolódva a nevetés e pillanatai a komikus összeomlás kognitív konfliktusait biztosítják, amelyek tanácstalanul hagynak bennünket, olvasókat nevetésünk okait és tágabb kontextuális következményeit illetően.

63 A humor kifejezés- és kommunikációs módot (pl. viccesnek lenni), valamint gondolkodásmódot (pl. humorérzékkel rendelkezni, jó/rosszkedvűnek lenni) egyaránt jelöl, a humor népszerű értelmezése a nevetés okaként a szórakozás és a feldobottság állapotával járó nevetés okaként a középkori fizioológiára nyúlik vissza. Eszerint az affektív rendszerezés szerint az érzelmileg indulatot egyénekről úgy vélték, hogy testnedveik (lat. *umor liquid, fluid*) egyensúlyzavarában szenvednek. Így a sárga epe, a fekete epe, a flegma és a vér "nedveket" az epés, melankolikus, flegmatikus és szangvinikus egyén vérmérsékletéhez rendelték. A humornak az emberi temperamentumnak ezen az orvosi taxonómiáján alapuló fizioológiai társítását (azaz a hangulati ingadozásokat) lassan felváltotta a humornak mint belsővé tett lelkiállapotnak vagy érzésnek a felfogása, és így az eredetiség, a kreativitás jeleként értékelték.

64 A "felsőbbrendűség" elméletei, miközben gyakran politikai, nemi vagy etnikai viccekkel foglalkoznak, mint a vizsgálat elsődleges tárgyával, a humor funkcióját hangsúlyozzák, mint egy olyan közvetett folyamatot, amely egy agresszív nevetést artikulál, amely egy állítólagos alsóbbrendű "másik" ellen irányul, amelyre a saját kisebbségi félelmünket vetítjük.

65 Immanuel Kant híressé tette a nevetés leírását anélkül, hogy az *inkongruencia* kifejezést használta volna, mondván, hogy "[s]valami abszurdnak (valami olyannak, amiben tehát az értelem önmagában nem találhat örömet) kell lennie abban, ami görcsöt ébreszt. A nevetés olyan affektus, amely abból ered, hogy egy feszült várakozás hirtelen semmivé foszlik." *Az ítélet kritikája*. 161.

66 Henri Bergson számára a nevetés egyfajta "mechanikus rugalmatlanság" (15) kognitív korrekciójának hatása. A humor (anti)normatív aspektusát "az előre rárakódott mechanikus" inkongruenciájában fogja fel, amelynek hirtelen feloldása *minden* komikus anyag kiegészítő aspektusaként fogható fel (39). A sztereotípiák ebben az értelemben fix vagy rugalmatlan konstellációknak tekinthetők, amelyek "az élet belső rugalmasságával ütköznek" (45). *Nevetés. Esszé a komikum jelentéséről*. Joachim Ritter számára, aki a humor inkongruencia- és degradációs/felülkerekedési elméletének első nagyszabású aktualizálását adta (1941), a nevetés a társadalom és az ész normájával való kontrasztív konfliktusból ered. Az öröm és a szórakozás érzésén alapulva azonban nem utalja az érvénytelent, az ésszerűtlen és nevetségeset az érvényes, ésszerű és őszinte negatív ellendimenziójába. A nevetés inkább a normának és annak negációjának az élet nagyszerű teljességében való implikációját fejezi ki. "Über das Lachen."

67 Freud kifejti: "úgy tűnt, hogy a viccekben rejlő öröm "a gátlásra fordított kiadások gazdaságosságából, a komikumban rejlő öröm az eszmélkedésre (kathexisra) fordított kiadások gazdaságosságából, a humorban rejlő öröm pedig az érzelmekre fordított kiadások gazdaságosságából ered"." *A vicc és kapcsolata a tudattalhoz*. 149.

68 "Das mag auch ein Grund für sein, weshalb es seine Reihe von Spielarten des Komischen gibt, die wir im allgemeinen als Formen des Komischen bezeichnen, wie Witz, Satire, Ironie und Humor. In ihnen ist dem Komischen als Kipp-Phänomen eine jeweils bestimmte 'Fassung' gegeben, und das heißt, die kollabierenden Positionen, die die Konstellation des Komischen ausmachen, sind einer gewissen erwartbaren Regulierung unterworfen. Dadurch wird der Grad der Überforderung herabgesetzt, die der Rezipient durch Komik erfährt. [...] Die Kettenreaktion zusammenbrechender Position in der Konstellation des Komischen läßt sich durch unsere [emotionalen und kognitiven] Vermögen nicht mehr auf den Nenner bringen, und folglich befreien wir uns aus dieser Überforderung durch Lachen. Indem wir so diese Zusammenbrüche zum Unernst erklären, befreien wir uns nur insoweit von ihnen, als wir dadurch die geschwundene Distanz wieder herstellen, die zur Verarbeitung des Phänomens notwendig ist; oftmals erfolgt im Lachen selbst bereits diese Verarbeitung." "Das Komische: Ein Kipp-Phänomen." 401-402.

69 A képregény Everett projektjének átható költői vonása. A tanulmányban már említett szövegeken kívül a *God's Country* egy revizionista western, amely a westernre mint műfajra és a nyugatra mint az amerikai kulturális képzeletvilágból kitörölt afroamerikai tapasztalat mitikus topográfiájára tart igényt. Kisebbségi mértékben a *Suder* (1983), Everett debütáló regénye, szatirikus és szurreális hangvételű komikus formákból merít. A fehér cowboy-hős és rasszista mellékhősének uralkodó karakterkonstellációjával szemben a *God's Country*-ban a fekete nyomkereső Bubba szerepel, akit a fehér, alvilági Curt Marder, a regény én-elbeszélője bérel fel, hogy feleségének elrablóját felkutassa. Emellett a központi konfliktus nem a fehér nyugatiak (telepések vagy katonák) és az "indiánok" között zajlik, hanem Marder és egy csapat *fehér* fosztogató között. A regényben szerepel George A. Custer ezredes kitalált változata, aki női ruhák viselésével tiltakozik az általa "Emaszkulációs nyilatkozatnak" nevezett intézkedés ellen (127-28).

70 Mivel Everett fajkritikájának középpontjában a fekete test mint a faji leigázás testi helyszíne áll, szövegeiben gyakran fordul elő a groteszk testiség pillanata. Vegyük például Nem Sidney Poitier ambivalens módon passzív alávetettségét a felláció kvázi kényszerített formáinak. Ralph, mint néma, félelmet és félelmet keltő csecsemő, szintén groteszk hatást gyakorol másokra. Ebben az értelemben a groteszk jelenetei megfelelnek a groteszk általános meghatározásának, nevezetesen a természet törvényeinek és taxonómiáinak testközponterősítésének, azzal a konkrét céllal, hogy megkérdőjelezze az emberi szocialitás kulturálisan megszilárdult bináris rendszereit. Eközben abból a kínos és háborzongató hatásból élnek, hogy az ismeretlen behatol a dolgok azon általános állapotába, amelyet konvencionálisan "normalitásnak" neveznek. A groteszknek Everettnél azonban semmi köze a deformációhoz vagy a csonkításhoz, vagyis a testi perverziónak, amelyek célja, hogy rémületet és horroret keltsenek. Ezért ésszerűtlennek tűnik, hogy a groteszket Everett költői programján belül önálló kategóriának tekintsük, és inkább az abszurditásba való befektetésének járulékos aspektusának tekintsük, különösen akkor, amikor a (fekete) testről van szó.

71 "Es gehört bekanntlich - im Unterschied zur schlichten Polemik, Rüge, Invektive - wesentlich zur Satire, daß sie ihren Gegenstand durch Verformung erkennbar macht; das Satirische besteht in den verschiedenen Verzerrungs-, Verkürzungs-, Übertreibungsverfahren, denen die gemeinte Wirklichkeit nach den Modellen der Metonymie, der Synekdoche, der Hyperbel unterworfen sind. Die Satirische Darstellung beruht auf dem Prinzip der transparenten Einstellung. Aus solcher Relation des Präsentierten zum Repräsentierten resultiert doch hauptsächlich die Komik, und diese Komik läßt sich anstandslos mit der Ambivalenzerfahrung im Sinne [Helmut] Plessners, mit dem Erfassen der Geltung des für den Ernst Nichtigen im Sinne [Joachim] Ritters vereinbaren. Die Einheit von Gegensinnigem als Grund der Ambivalenzerfahrung liegt in der Interferenz von

Ausgefallenheit und Vertrautheit, von Abständigkeit und Kommensurabilität, von Verschiedenheit und Identität". "Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem." 412-13.

72 Az irodalmi szövegnek a szerző és az olvasó általi (együtt)előállítására tehát azt sugallja, hogy a műfaj egyszerre *hagyomány*, az irodalmi termelés protokollja, és *technika*, azaz e protokoll formái megvalósítása. A regény, amely más irodalmi szövegmodellekkel osztozik egy egyedülálló befogadói előfeltételen, "kommunikációs szerződést" kínál a szerző és az olvasó között. Mivel "szövegrepertoárjai és stratégiái egyszerűen egy keretet kínálnak, amelyen belül az olvasónak magának kell megkonstruálnia az esztétikai tárgyat", a regény - állítja Iser - rendszerezett befejezetlenséget biztosít, hogy lehetővé tegye ezt a képzeletbeli együttalkotást. *Az olvasás aktuusa*. 107.

73 A regény viszonylag új keletű irodalmi jelenségként központi helyet foglal el az irodalmi gyakorlatban, a kritikában és a kereskedelmi forgalmazásban. A modern irodalmi szférában mind a legszélesebb körben intézményesült, *mind* a legellentmondásosabb műfaj, az írók és a tudósok megküzdnek azzal a definíciós dilemmával, amely a regényt a modernitás korában való felemelkedésének kezdete óta jellemzi. Henry James híres értékelése a (18.th század) regényről, mely szerint az "egy laza zsákos szörnyeteg", visszhangozza az elbeszélő próza e formájának besorolására vonatkozó, máig fennálló problémát, amely az irodalmi írás úgynevezett "magas" vagy "komoly" felfogásához társul, és amelyet átható (tömeg)népszerűsége ellenére vagy éppen azért, mert továbbra is az erkölcsi korrekció és a kulturális emancipáció reményeivel töltenek fel. Ez nemcsak abban nyilvánul meg, hogy a modernisták a regényt olyan művészeti formaként hirdették, amely potenciálisan képes ellensúlyozni a kereskedelmi tömegtermelés kulturálisan erodáló hatásait. Az a felfogás, hogy az irodalmi művészet általában, és a regényírás konkrétan felhasználható a faji reformok érdekében azáltal, hogy művészi eszközt biztosít a társadalmi igazságosságért küzdő fekete szubjektummal való azonosuláshoz és együttérzéshez, alapvetően fontos, ha eredetileg nem is konstitutív eleme volt a kollektív kulturális törekvésnek felfogott afroamerikai irodalomnak (vö. *The Signifying Monkey*, 140).

74 A regényt a világrend egységes és hierarchikus felfogásától a modernitást meghatározó társadalmi decentralizáció és diverzifikáció felé történő drámai elmozdulás jellegzetes termékének tekintették. Lukács György híres érvelése szerint a regény különösen alkalmas médium "ennek a transzcendentális otthontalanságnak a kifejezésére" (*A regény elmélete*, 41). Ha a regény a modern kor (korának) kvintesszenciális médiuma volt, akkor a regénynek eredendően megvan a felforgatás és a destabilizáció lehetősége, állítja Mihail Bakhtin. A klasszikus kánon "teljes műfajaival" (eposz, dráma, költészet), különösen az eposz mitikus, monolitikus és "hivatalos" minőségével szemben Bakhtin a regényt "készülő műfajnak" tekintette (*Dialogic Imagination*, 11). Ez az, ami Bakhtin szerint a regényt paradigmátikusán *modern* irodalmi jelenséggé teszi, amelynek határozott *társadalmi* magja van: a regény a válság és a változás történelmi szakaszában keletkezett: az iparosodás előtti világrend (és a társadalmi totalitás normatív víziójának) összeomlása és a modern társadalom megjelenése idején. Következésképpen - érvel Bakhtin - a regény megőrizte ezt az újonnan felerősödött ellentétet az egyén és a társadalom között, valamint annak technológiai és polgári dimenzióit (a tömegtermelés és a középosztály felemelkedése), amennyiben esztétikai csúcspontot jelent az ember társadalmi világban való létének újragondolására és újradefiniálására tett kísérletben.

75 A realizmus a filozófiai, politikai és kulturális diskurzusok széles skáláján elterjedt ismeretelméleti módot ír le. Irodalmi értelemben a kifejezés nem egy lényeges állapotot vagy vonatkoztatási módot jelöl, hanem az ábrázolás sajátos szabályait, amelyek különösen a 19.th század regényművészetéhez kapcsolódnak. A regénnyel való szoros rokonságát annak köszönheti, hogy a regény alapvetően a feltörekvő középosztály nem-arisztokratikus tömegeinek mindennapi és hétköznapi életével állt rokonságban. Everett felforgatja a realista történetmesélés központi státúumait. Átszúrja a részleteknek mint a valóság-hűség illúzióját keltő körülményes információknak az ideálját. Emellett megnehezítik a valószínűség és a hihetőség szempontjait, amelyek az események és kérdések "élethű" ábrázolásának fogalmában rejlenek. Végül pedig szakítanak a szövegszerűség mimetikus felfogásával, amely a szöveg és a kontextus közötti referenciális linearitást feltételezi, vagyis azt, hogy egy irodalmi szöveg "rámutathat" a szövegen kívüli valóságra. Roland Barthes leleplezte ezt a realista reprezentációt mint "effektust", "referenciális illúziót", amelynek esztétikai ereje a jelző és a jelzett közötti sajátos szétkapcsolódásból ered. A modern irodalomban ez a hatás a részletek látszólagos sokaságának funkcionálisával jön létre, amely a jelző és a referens közötti közvetlen kapcsolat feltételezésével megkerüli a jelzettet, amelynek *hiánya* "maga a realizmus jelzőjévé válik" (148). A modernizmus "bevallatlan verisimilitása" ellentétben áll a valóság klasszikus felfogásával, amely a verisimilitás (az életszerűség) és a "konkrét" valóság közötti ellentétet feltételezte, az utóbbi önelégültsége pedig "elég erősnek tűnik ahhoz, hogy a 'funkció' minden fogalmát elhitesse". "Korunk ideológiájában" - zárja Barthes - "a 'konkrétumra' való megszállott hivatkozás (abban, amit retorikailag megkövetelnek a humán tudományoktól, az irodalomtól, a viselkedéstől) mindig fegyverként vetődik fel a jelentés ellen, mintha valamilyen törvényes kizárás révén az, ami élő, nem jelenthetne - és fordítva" (146). "A valóság-hatás" 1968.

76 Elizabeth Deeds Ermarth rámutatott, hogy a realizmusnak mint a művészet végső kritériumának ezt a makacs felemelést felváltotta egy "filozófiatörténet, amelyben a *realizmus* kifejezés még mindig egyfajta Valóságkvótát jelöl, egy olyan jelzést, amely feltételezi egy időtlen Valóság vagy stabil igazság létezését, amely tájékoztat és számot ad a látszatokról, és amely még azt is feltételezi, hogy létezik különbség a "valóság" és a "látszatok" között. A "realizmus" ilyen konstrukciói nyomom követhetők a 17.th század empirista hagyományán keresztül, de a nyugati filozófiában is olyan messzire visszavezethetők, mint a középkori skolasztikus realisták és Platon."

"Realizmus." *A regény enciklopédiája*. 1072.

-
Megjegy

77 A Derrida által a logosz ellenpólusának nyilvánított "szabad játék" értelmében ("Structure Sign, and Play", 352) Everett játékos elkötelezettsége a regény iránt erős hasonlóságot mutat azzal, ami a posztmodern

konvenció: a keretek és határok áttörése a struktúrára (vagy a james-i értelemben vett "felszínre") való túlzott öntudatos összpontosításban, mint a világ közös látásmódjának és tapasztalatának hiányát mutató, egyre sokszínűbb és széttöredezett társadalom kulturális tünete. Annak fényében, hogy "egyre nehezebb egy átfogó célt kijelölni egy funkcionálisan egyre jobban differenciálódó társadalom számára", Lourens Minnema a "közelmúltban a játék mint jelenség és mint metafora iránti nyugati tudományos [és társadalmi] érdeklődést [mint] jellemzőt diagnosztizálja arra, ahogyan a kortárs (poszt)modern kultúra önmagát látja: mint transzcendens cél nélküli de nem az elfogadott szabályok és az (inter)szubjektív képzelet gyakorlati szükségessége nélküli játékot, mint játékok komplexumát, amelyek mindegyikének saját keretei, saját szabályai, kockázatai, esélyei és varázsa van." "Játék és (poszt)modern kultúra". 38-39.

78 A *posztmodern* kifejezést itt általános periodizáló fogalomként fogjuk fel, annak köszönhetően, hogy egy olyan döntő váltás széles körben elismert kulturális valóságát képviseli, amely válságba sodorta a modern(izmus) kategóriáját (vö. Jean-Francois Lyotard híres fogalmát a "metanarratívák iránti hitetlenségről", 1979; xxiv). Everett nem csupán a klasszikus posztmodernisták, például ifjabb Kurt Vonnegut és Thomas Pynchon műveire (is) hivatkozik gyakran a regényeiben és azokon kívül is. Ezek az írók jelentik az írói formálódásának magját, a hetvenes-nyolcvanas évekbeli hatásai középpontját (vö. a William W. Starnak adott interjúját, 20). Az, hogy Everett írásának ezt a jellegzetes "mindkettő-és-az-egyben-ségét" egyszerre bélyegezték "poszt-posztmodernnek" vagy egy új "új őszinteséggel" összhangban állónak, a kategorikus következetességre való törekvésünk problematikuságára hívja fel a figyelmet, mind konkrétan Everett regényei, mind általában a kortárs irodalom tekintetében. Az Everett művéhez kapcsolódó két kiemelkedő példa, Thomas Pynchon *V* és Kurt Vonnegut *Ötös számú vágóhíd* című regénye korántsem az ironikus meghatározatlanság apolitikus programját hirdeti. A posztmodernizmus irodalmi túlsúlyának megkérdőjelezésére tett legjelentősebb kísérlet, David Foster Wallace "poszt-ironikus" paradigmaváltást sürgetett ("Fictional Futures"). Az önbeteljesítő jóslat furcsa fajtájaként megjelenő "poszt-irónia" - egy olyan fogalom, amelyre Wallace-nak szüksége volt, hogy megkülönböztesse magát a posztmodernizmustól, mivel művei olyan feltűnően ragaszkodnak e címke irodalmi elveihez - az irodalomtörténetírás lelkesen fogadta. A gyakran az "új őszinteség" szinonimájaként használt "poszt-posztmodern" fogalmát nemrégiben kiegészítették a "meta-modernizmus" fogalmával. E címke alá besorolva különböző tudósok a modernizmus mint esztétikai paradigma visszatérését hirdetik a kortárs irodalmi gyakorlatban, különösen a posztkoloniális kontextusban (vö. David James és Urmila Seshagiri széles körben befolyásos esszéjét "Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution" (A folytonosság és a forradalom elbeszélései) címmel. 2014).

79 Jelentős, hogy az "identitás posztmodern kritikája" - javasolja Hooks - releváns lehet egy "megújult fekete felszabadító harc" számára, mivel segít "rekonstruálni a *kollektív* fekete felszabadító harc alapjait" a gazdasági és kulturális táborokon keresztül (kiemelés tőlem). Mivel a fekete kultúra tömegsíkere a kulturális fogyasztás mainstream piacain West szerint arra kényszeríti a fekete művészeket, hogy a művészi "crossover" és a "de-afrikánizáció" közötti elmosódott határvonalon navigáljanak (396), bell hooks a "kreatív írást" tartja "a posztmodern ellenzéki érzékenységet leginkább tükrözőnek - az elvont, töredezett, nem lineáris narratívát tartalmazó műveket", amelyeknek, mint hangsúlyozza, (még) nincs társadalmilag jelentős közönsége.

80 Baldwin idézetét a faji megkülönböztetés *vizuális* dinamikájáról választottam hivatkozási pontként a Ralph, egy fekete baba számára, amely az afroamerikai irodalmat allegorizálja. Ralph *feketésege* az olvasó "szem" számára (első pillantásra) láthatatlan marad. Lásd a vitát.

81 A paratextuális idézetek sorrendben a következő forrásokból származnak: Du Bois idézve: Henry Louis Gates, Jr. *Figures in Black: Words, Signs and the 'Racial' Self*. 166. Alain Locke. "Objektív önkritika".

60. Henry Louis Gates, Jr. *A jelző majom: A Theory of African-American Literary Criticism*. 132. Amiri Baraka. "Fekete művészet". 1943. Percival Everett. *Glyph*. 163.

82 Ralph fiziológiai előfeltétele a testi korlátai és kivételes kognitív képességei közötti különbségen alapul. A csecsemő osztozik a csecsemők világra való korlátlan fogékonyságában, azaz ösztönös affinitásukban a tanuláshoz, a külső ingerek holisztikus megtapasztalásához. Everett főhőse azonban egyszerre van kitéve a fizikai világ erőinek (a gravitációnak és a nagyságrendeknek, valamint a pajkos felnőtteknek) és saját testi hiányosságainak: mozdulatlanságának, inkontinenciájának, fogazatának, fáradtságának, pszicho-érzelmi instabilitásának és nyűgösségének. Csökkent az uralma saját testfunkciói, mindenekelőtt a motoros-képességei felett. Ami a deiktikus kommunikációt illeti, szabálytalanul képes bólogatni és dolgokra mutatni. Ugyanígy képtelen (teljesen) kontrollálni arckifejezését. Fontos azonban, hogy Ralph képes az ujjait úgy mozgatni, hogy *írni* tudjon.

83 A "diszkurzív formációk" diszciplináris dinamikájának vizsgálata a modern kori tudástermelésben és -szabályozás Foucault a Természettörténet esetében a taxonómiai impulzust a természeti világ elemeinek, köztük magának az embernek az osztályozására és kategorizálására irányuló tudományos ösztönzéseként magyarázza. Vö: *A tudás archeológiája*. 155, 174, 180. Ez a "lényeknek a látható jegyek alapján történő taxonómiai tudománya" alapvetően befolyásolta a faji kategorizálást és gondolkodást, ahogyan azt Dorinda Outram kifejti. *A felvilágosodás*.

75. Az episztéma, amely ezekben a rendszertani rendszerekben implicit módon jelen van, magában foglalja "azon viszonyok összességét, amelyek egy adott időszakban egyesítik azokat a diszkurzív gyakorlatokat, amelyek episztémológiai alakzatokat, tudományokat és esetleg formalizált rendszereket eredményeznek". *Régészet*. 191.

84 Ralph itt Platónhoz és híres "formák elméletéhez" utalva a univerzálisok problémájának klasszikus megoldásához nyúl vissza. Platón a valóságot kettéosztott módon osztotta fel, különbséget téve az érzékszervi észlelés anyagi szférája és az egyetemes tudás immateriális dimenziója között, amelyet a filozófus "formáknak" nevezett. Ezek a lényegi tulajdonságok, amelyek között a jóság, a szépség, a valóságos, de anyagtalan, elme-

független entitások, amelyek strukturálják a valóságot és meghatározzák az emberi megismerési módokat, amelyekkel szemben az érzékszervi úton megtapasztalt világ csupán "árnyékot" jelent. Az általa "egyfajta önkielégítésnek" nevezett módon Ralph arra törekszik, hogy "a szavak úgy mutassák meg magukat, mint amilyenek voltak, semmi másra nem utalva, mint a létükre" (9). Derridai módon Ralph azt sugallja, hogy a beszélt nyelv hozzájárul az eszmék (például az asztalosság) intézményesítéséhez azáltal, hogy naturalizálja a referens ("asztal") és a referált tárgy (egy bizonyos asztal) közötti állítólag stabil és lineáris kapcsolatot. Lásd a tárgyalást a következő fejezetben.

85 A nyelv nem az artikuláció *eszközeként*, hanem az emberi önkifejezés és -tudatosság *médiумаként* határozza meg az én kialakulását e szimbolikus struktúrákkal (szokások, törvények és hagyományok) való kölcsönhatásban. Lacan szerint ez a másságnak abban a "locusában" konstituálódik, amelyet *először* az anya képvisel, nevezetesen a "Másikban" (vö. *III. szemínárium*). A tudattalan "nyelvként strukturált" (vö. *XI. szemínárium*, 20) híres diktumával Lacan a tudattalan nyelvével "a csere társadalmi törvényeit strukturáló, szimbolikus paktumként [...] minden struktúra egyetlen paradigmájaként" (Evans, 97) tételezi.

86 Ralph beszédképtelensége miatt apja erre a következtetésre jut: "Talán enyhén visszamaradott. Talán csak ostoba" - mondta anyám, és ezzel a gondolkodásomban úgy helyezkedett el, mint a kettő közül az okosabb. Rámosolyogtam a babamosolyommal, ami olyan szinten idegesítette, amiről a beszéde miatt nem tudott" (7).

87 Ralph fiktív térelmélete megfelel a szakaszcímek térbeli metaforikusságának (vö. pl. "Az egyenes és az elbeszélés". A geometrikus és az intellektuális tér e szimbiózisa a regény záró csattanójában csúcsosodik ki: "Az egyenes minden" (lásd a tárgyalást).

88 Tekintse meg a Szürke Farkas kiadáskönyvborítóját, amely a következő címen érhető el:
<https://percivaleverettsocietydotcom.files.wordpress.com/2016/09/13f-glyph-us-paper.jpg>.

89 Ralphnak mint emberi kísérleti nyúlak ez a sajátos olvasata látható a francia fordítás könyvborítóján (Paris, Actes Sudes, 2008; ford. Anne-Laure Tissut), amely a Percival Everett Nemzetközi Társaság honlapjáról érhető el: <https://percivaleverettsocietydotcom.files.wordpress.com/2016/09/13e-glyph-french-cloth.jpg>.

90 Platón szerint a szépségnek ideális esetben a létezés objektív tulajdonságának kellene lennie, nem pedig tapasztalati hatásnak. A filozófus a szépség, az igazság és a jóság közötti belső megfelelést tételezve fel, a művészetet a természet utánzásának tekintette, a költőt pedig harmadfokú utánzónak, aki az isteni (isteni vagy a múzsák által adott) ihlettől függ, és aki az embernek a természet objektív valóságáról alkotott felfogását képviseli. Arisztotelész a poétikát a művészetek közé emelte, és azt szabályokkal rendelkező mesterségként határozta meg, amelynek elsődleges célja a mimézis, és amelynek elsődleges hatása a katarzis.

91 Ralph művészi képességei összhangban vannak a reneszánsz ideáljával, amely a (kulturális) megújulásra és az antikvitás felé való orientálódásra irányul a társadalom és a művészet új normáinak elterjesztése érdekében: "Mondhatnánk rólam, hogy a reneszánsz visszahullása vagyok, de nem azért, mert több területen vagy akár csak egy területen is különösen ügyes vagyok, hanem azért, mert nem kifejező aktusként alkotok, hanem inkább azért, hogy gyakoroljam a mesterségemet, akár költői, akár nem költői" (73).

92 Ralph konkrétan a romantikus alkotói aggodalmak, az autonómia, az egyéniség és a szolipszizmus megtestesítője. Az irodalomhoz (költészethez) való konkrét kötődése a német romantika korára és a Sturm und Drang pillanatára utal. Azóta a kifejezéshez pozitív és negatív appozíciókat is társítanak, mint például a kreativitás, a spontaneitás, az eredetiség és az autonómia, a hagyománytalanság és a felfoghatatlanság.

93 Konkrétan, ami Isten *Jézusban* testet öltött Igéjének megfejtését illeti, Ralph a messiás szereplőtelen fogantatását idézi. Emellett gondoljunk például Mo "Éva", a "földanya" nevére is. *Glyph* potenciális allegorikus olvasatát jelzi Ralphnak a Ham átkára való utalása, amely így, jelentős mértékben, megelőlegezi a tizenkét oldallal későbbi faji önkinyilatkoztatását: "A világlátás képességének ismerete arra készítette apámat, hogy úgy viselkedjen, mintha ő lenne a részeg Noé a bárka útjának végén, én pedig, Ham. De nem volt Sém és Jáfet, hogy elrejtse meztelenségét". (32).

94 A művészet mimetikus felfogásán alapuló humanista hermeneutika az irodalmi szövegekre, mint az onto-tapasztalati érzékelés alapján valós emberi lényekre hasonlító fiktív szereplők portréira összpontosított, amelyek tükröszerűen tükröt tartanak a társadalomról és a korszellemről, valamint általában az emberi természetről.

95 Ralph utal az olvasói válasz elméletre és annak európai és angol-amerikai változataira, az olvasóközpontú kritikára, különösen Wolfgang Iser szövegbeli "üres helyekre" mint a szövegértelmezés konstitutív ösztönzőjére. Gondoljunk Ralph megjegyzéseire: "Valójában az én artikulációs hézagaim egyfajta szubszöveggel való kitöltésére tett kísérletek, bár szórakoztató gyakorlatnak bizonyulhatnak, semmit sem fognak feltárni" (31).

96 Nézzük Ralph vicces négysorosát a beszédaktus-elmélet pragmatikai koncepciójáról a kommunikatív nyelvhasználatról: "'Megölték, egy illokúciós baltával'. 'Nem volt esélye, úgy hallottam.' 'Megtörtént, amint kimondta, megtörtént'. 'Mondd, hogy ez nem így van.'" (180)

97 A *Glyph* feltűnően paradigmátikus posztmodern satíra. A kultúra és a kulturális gyakorlat e széles nevezőjéhez kapcsolódó különféle konvenciókat foglal magába. Ralph szónoklata a modern nyugati gondolkodás "-izmusai" és megosztottsága ellen tele van posztmodern "klasszikusnak" tartott sibillettákkal, sémákkal és témákkal: a kerettörés (mise-en-abyme; vö. Ralph utalása a Möbius-topológiára a 177. oldalon), az intertextualitás ("idézettség"; vö. Kristeva fogalma a "mozaikról"), a pastiche (Jameson: "üres paródia") és az ironia. Ralph még Fredric Jameson "mélységtelenség"/"felszínesség" fogalmára is utal: "Az én jelentésem felszínes" (31).

98 Ralph bináris tagolásának látszat-posztstrukturalista változata ennek megfelelően hangzik: "Nem lehetséges más olvasat, mint amit én szándékozom, és ellenállok minden, a küldetésemen túli értelmezésnek". Ezt az értelmet keresni annyi, mint a rendszeremet szolgálni és azzal együtt dolgozni. Ez az én nyelvem és csakis az enyém, az én egységeim, az én darabjaim, az én játékom. Azonban [..., mint] minden történetnek, bármelyiknek, amit itt kínálok, van egy másik oldala is" (163, 168). Az isten létezése melletti ontológiai érvelés "alaplépései" - állítja Ralph - "könnyen leírhatók: a) feltételezzük: olyan lény, amelynél nagyobbat nem lehet elképzelni, nem létezik. b) olyan lény, amelynél nagyobbat nem lehet elképzelni, nem olyan lény, amelynél nagyobbat nem lehet elképzelni. c) tehát: olyan lény, amelynél nagyobbat nem lehet elképzelni, létezik. Ennyi az egész. Nem fogok vitatkozni az érveléssel, nem fogok ellenvetéseket felhozni a formájával, a premisszáival, a hallgatólagos feltételezéseivel vagy a küldetésével kapcsolatban. Csak azt fogom kérni, hogy szórakoztasson tovább: **a) feltételezzük: Ralph nem létezik. b) Ralph nem Ralph. c) tehát: Ralph létezik**" (28-29). Az Isten létezését egy logikai csavarral állítólagosan bizonyító ontológiai érvek, mint a fenti is, a létezés a priori, azaz predikátumként feltételezik. Ez a körkörös logika elkerülhetetlenül reductio ad absurdumhoz vezet, amelyet Ralph saját létezésének bizonyításával nevéssé tesz. Ezt az érvelési módszert később René Descartes is megismételte, akinek híres diktuma, a "cogito ergo sum" Everett írásában is hangsúlyosan szerepel. Everett a karteziánus Cogito újrafogalmazása nevéssé teszi az autonóm szubjektum modern nyugati felfogását, amelynek tudata (önmagáról és a világról) az önállóságon és az önátláthatóságon alapul. Ralph kontrafaktuma a cogitóról így hangzik: "taedet me ergo sum" ("unom, tehát vagyok", 10).

99 E kifejezések közé tartozik a *différance*, *pharmakon*, *unties of simulacrum*, *supplement*, *bedeuten*, *spacing*, *ennuyeux*, *libidinális gazdaság*, *peccatum originale*, *ens realissimum*, *causa sui*, *supernumber*, *seme*, *ephexis*, *incision*, "bridge", *Vexierbild*, *vita nova*, *degrees*, *anfractous*, *ootherca*, *tubes 1...6*, *donne lieu*, *umstände*, *exousai*, *derivative* és *subjective-collective*. A legvégső fejezetben, jelentős módon, a "différance", az előző fejezetek *első* alcíme helyébe a "különbség" lép. A szakaszcímek egymás utáni sorrendben tartalmazzák: "Dekonstruktív dolgozat", "Egy látványos cselekmény", "Kimondott artikulációk", "Figurák és egy pár grafikon", "Az egyenes és az elbeszélés", "Elvesztett hely", "A periódus a lényeg" és "Az árnyalatok csak sötét fényezések".

100 Ralph elgondolkodtató aforizmái a következők: "a legrövidebb távolság két jelentés között az egyenes kétértelműség", 106; "nincs olyan, hogy kiterő", 127; "nincs olyan, hogy non sequitur", *ibid*; "csak szerzői behatolás van", 128.

101 Bercovitch kritikája a diszciplináris tehetetlenségről, hogy pontosak legyünk, az amerikai tanulmányok kulturális tanulmányok konszolidációjának pillanatába való beavatkozásának része. A "nyílt párbeszédet a bölcsészettudományokban" szorgalmazva arra törekszik, hogy az "irodalmi" és annak hermeneutikai örökségét megőrizze az akadémiai kutatás tudományos spektrumában.

102 Ralph kiképzését és kémkedési megbízatását akár a fekete katonák katonai örökségével is összefüggésbe hozhatnánk, akik azért az országért harcoltak, amely megtagadta tőlük az alapvető emberi és polgári jogokat (gondoljunk például a "Varnum ezredére", a polgárháború híres 54th fekete ezredére, vagy a második világháború alatt és után Európában állomásozó afroamerikai katonákra).

103 A kritikai fajelméletet (CRT) jogtudósok egy csoportja kezdeményezte az 1970-es évek végén, elsősorban Derrick Bell, a Harvard jogi karának első afroamerikai professzora és a fehér SUNY-Buffalo tanár, Alan Freeman. Bell és Freeman a faji reformot szorgalmazták a faji kérdésektől való növekvő politikai és nyilvános visszavonulással szemben. A jogi tudományban gyökerező CRT ma a radikálisan fajközpontú tudományosság interdiszciplináris keretét jelenti olyan különböző területeken, mint a jog és a politika, az oktatás, a közgazdaságtan, a történettudomány, a biológia és a kultúra. A mozgalom legjelentősebb tagjai közé tartozik Kimberlé Crenshaw és Richard Delgado, valamint a hozzá kapcsolódó közreműködők, Stuart Hall és Henry Louis Gates Jr. A kollektíva közös gondolja, E. Nathaniel Gates 1997-es antológiájában, a rasszizmus *strukturális* dinamikájának vizsgálata azáltal, hogy problematizálják "a kortárs társadalmi és kulturális mások jelenlegi faji kategóriáit és reprezentációit, [amelyek] magától értetődő "közgondolkodási" státuszukat abból eredeztetik, amiről tudjuk, hogy biológiai tévedés, [és feltárják, hogy a "faj" ezen] megfosztott, de kulturálisan rezonáló, naturalista fogalmait hogyan kényszerítik továbbra is a reprezentáció és a kulturális konstrukció új projektjeinek szolgálatába". *Kritikai fajelmélet. A "faj" fogalmának kulturális és irodalmi kritikái*. Viii.

104 A fekete kulturális nacionalizmus ellen érvelve Gates azt állította, hogy a polgárjogi fordulat óta az afroamerikaiaknak "a Black Power és a Black Aesthetic mozgalmak kísérletein túl nem volt semmilyen ideológiai elemzési eszközük arra, hogy megfordítsák magának a "feketességnek" a jelentését". Felismerve, hogy ami az "emberi" vagy az "egyetemes" jelzővel illetett, az valójában fehér esszencializmus volt, az esszencializmus egyik fajtáját (a "feketességét") egy másikkal helyettesítettük. Ez, mint elég gyorsan megtanultuk, egyszerűen nem volt elég". Gates és kollégái ezt a nacionalista esszencializmust a vernakuláris nyelv stratégiai esszencializmusával aktualizálták, ami Gates esetében lehetővé teszi a feketesség kulturálisan specifikus, magában a figuratív nyelvhasználat kulturális gyakorlatában gyökerező beszámolóját. "'What's in a Name? A feketesség néhány jelentése". 138.

105 Ralph a Tuskegee-kísérletek (1932-72) során a tudományos visszaélések fekete áldozataihoz hasonlít. A *Glyph* egyik kontextuális mellékjelének tekinthető Bill Clinton volt elnök 1997-es hivatalos bocsánatkérése az Egyesült Államok Közegészségügyi Szolgálatának szifilisz-kutatásában kizsákmányolt fekete férfiakról.

106 Hortense Spillers, hogy világos legyen, a fekete női szubjektumra összpontosít, hogy nyomon követhesse a "leépítés" sajátos kulturális dinamikáját, amelyet az amerikanizálás e faji retorikája támogat. Ezek a

-
dinamikák leginkább a patológikus fekete rokonságtípusok leírásaiban nyilvánulnak meg (vö. Spillers tárgyalása a Moynihan-jelentésről és a diszfunkcionális fekete család házassági modelljéről). A családi "hovatartozás" e szisztematikus tagadása - érvel Spillers - szükséges volt ahhoz, hogy a fekete foglyul ejtett test állandó leépülését megszilárdítsa.

-
Megjegyzések -

a tulajdon hegemon viszonyában, amely a Középső Passzázsból ered, ahol "a foglyul ejtett személyiség nem tudta, hogy hol van, azt mondhatjuk, hogy ők voltak a kulturális "meg nem teremtettek", akiket egy olyan képletes sötétség közepébe dobtak, amely "kitette" sorsukat egy ismeretlen irányba. [...] Azt mondhatnánk, hogy a rabszolgahajó, a legénysége és az ember mint rakomány a *lehetőségek* vad és *igénytelen gazdagságát képviseli, amelyet* nem szakítanak meg, nem 'számolnak'/számolnak el', nem differenciálnak, amíg mozgása el nem nyeri a kiindulási ponttól több ezer mérföldre lévő szárazföldet. Ilyen körülmények között az ember nem nő és nem férfi, mivel mindkét alany *menyiségként kerül* "számbavételre". A nő a "Középső átjáróban", mint látszólag kisebb fizikai tömeg, "kevesebb helyet" foglal el a közvetlenül lefordítható pénzgazdaságban. De ő mégis számszerűsíthető a számbavétel ugyanazon szabályai szerint, mint férfi társa" (kiemelések tőlem). "Mama babája, papa talán". 72.

107 A fekete "szélhámost" utánozva Ralph edzeni kezd, hogy erősebb lábizmokat szerezzen a jövőbeli szökési kísérletéhez: "A bölcsőben mély térdhajlításokat végeztem, miközben a sínekbe kapaszkodtam. Csak álltam, ugráltam és sétáltam a ketrecem szűk keretei között, és máris új erőt és jobb egyensúlyt éreztem" (70). Az, hogy a kisgyermek egy sztereotip börtön-jelenetben (a testgyakorlás) képzelet el a szökését, tovább fokozza azt a groteszk komikumot, amely Ralph ontológiai kirándulásának alapját képezi.

108 Míg Dr. Steimmel a pszichoanalízis modernkori változatát hirdeti, amelyet Everett szembeállít Kiernan doktorral, aki a pszichoterápia modernkori eredetét és annak bizarr áltudományos mellékágait képviseli. Egészen pontosan Kiernanék a mentális zavarok holisztikus felfogását vallják orvosi betegségeknek, amelyet úgy kell gyógyítani, hogy a pácienseket halálközeli élményeknek vetik alá. Így azt hiszik, "hogy a tizenharmadik századi gondolkodáshoz való visszatérés az út a mentális zavarok megszüntetéséhez, mivel úgy vélték, hogy minden örültség - és ragaszkodtak ahhoz, hogy örültségnek nevezzék - az értelem hiányából fakad" (71).

109 Érdekes módon ez a tanulmány egybeesik Koko, az aláíró gorilla halálával, akire úgy gondolhatunk, mint Ronald történelmi párjára. Azon a jelentős számú jelen kívül, amelyet oktatója, Francine Patterson tanított neki, Koko képes volt megérteni a beszélt angol nyelv különböző szavait is. Az azonban továbbra is vitatott, hogy a gorilla mennyire értett a szintaxishoz, azaz a nyelv rekurzív összetevőjéhez.

110 A paratextuális idézetek sorrendben ezekből a forrásokból származnak: Ralph Ellison. *Láthatatlan ember*. 139. Malcolm X idézi: Michael Phillips. "Észak-Texas fekete művészete és irodalma az 1920-as és 1930-as években". 30. Percival Everett. *Erasure*. 1.

111 A 2011-es Graywolf-kiadás (Szent Pál) könyvborítójára nyomtatva a szöveget tizenhét szakaszra osztja, amelyek mindegyikét egy-egy sorszám vezeti be. A kisebb szövegegységeket emellett az "X" hármasával párosával tagolják.

112 A Monkhöz hasonlóan olvasott olvasó számára a narrátor ajánlata, hogy a középső nevének szólítsa, a *Moby Dick* narrátorának jellegzetes bevezető mondatának adaptációjának bizonyul: "Hívj Ismáelnek". Everett tehát Monkot egyfajta túlélőművészként mutatja be, mint Ishmaelt, aki csatlakozik Ahab kapitányhoz, aki ikonikus küldetésén a fehér bálna, Moby Dick levadászására indul. Ez a "fehérségre" való vadászat, amely Melville regényében az archetipikus ismeretlen, rejtélyes és megíratlant jelenti, a *törlésben* Monknak az életét (-történetét) elbeszélő és értelmet adó *narratív* eszközök elsajátításáért folytatott küzdelméhez kapcsolódik.

113 A "That's just the way it is" Bruce Hornsby "The Way It Is" (1986) című slágerére és 2Pac "Changes" (1998) című feldolgozására való feltűnő popkulturális utalásként értelmezendő, amely ráadásul az *erasure* kultúrtörténeti kontextusának kontextuális jelölésére is szolgál.

114 Miközben mi, olvasók osztjuk a fajjal kapcsolatos reflexív megközelítést, arra ösztönöz bennünket, hogy Monk küzdelmén elgondoljunk, mint a fajjal kapcsolatos ilyen konstruktivista szemlélet és annak empirikus hatásai közötti tárgyalások hatalmas nehézségén.

115 A Láthatatlan Ember a Testvériség első hivatalos fogadásán találkozik Jack testvér segítőjével, Emmával, aki megkérdezi felettesét: "De nem gondolod, hogy neki [a Láthatatlan Embernek] egy kicsit feketébbnek kellene lennie?". [...ahogy a Láthatatlan Ember magában gondolkodik:] 'Szóval szerinte nem vagyok elég fekete. Mit akar ő, egy fekete arcú komikust? Ki ő egyáltalán, Jack testvér felesége, a barátnője? Talán azt akarja látni, hogy kátrányt, tintát, cipőpasztát, grafitot izzadok. Mi voltam én, ember vagy természeti erőforrás?'" *Láthatatlan ember*. 303.

116 A Láthatatlan Ember nyugtalanító Battle-Royal élménye után egy levélről álmodik - visszhangozva a "hivatalosnak tűnő" dokumentumot, amely részletezi "a négerek állami főiskolájára szóló ösztöndíját" - egy hivatalos állami pecséttel ellátott borítékban, amelyen vésett arany betűkkel ez áll: "Keep This [N-szó]-Boy Running" (*Láthatatlan ember* 32-33).

117 Az általam használt szófordulat, "elrejtteni a szemünk elől", itt arra utal, hogy Monk egy sztereotipikus "fekete" gettótörténetet próbál írni, amely annyira abszurd módon ki van találva, hogy a közönségnek észre kell vennie a brutális iróniát, amelyet a hamisított hitelesség vékony rétege takar.

118 Gilroy a multikulturalizmust "fő narratívaként" írja le, amely három típust foglal magába: "vállalati, kereskedelmi és ellenzéki". *Táborok között*. 241. Lényegében a *törlés* felmondja a "multikulturalizált" ellenállás bármilyen politikai elképzelését az önazonosság és a csoporthoz tartozás hegemon kereteivel szembeni hegemon ellenállásról, hogy ellensúlyozza a heterokulturális állampolgárságot normalizáló asszimiláló erejüket.

119 A tanulható formák, amelyekben a faj társadalmi és irodalmi kontextusokban értelmet nyer, erősen helyzetfüggőek, és - értelemszerűen - manipulálhatók, ha nem is megfordíthatók. Amerikában feketének lenni azt jelenti - állítja ennek megfelelően Everett -, hogy "bizonyos helyeken és bizonyos időkben egzotikus vagy.

-
Egzotikus vagy, ha New Yorkban vagy, ha barna vagy, ha történetesen Cheyenne indián vagy. De ha fekete vagy, "nem vagy egzotikus, hozzád vagyunk szokvaésakkor vagy egzotikus, ha megjelenysz egy puccos partin, és te vagy az egyetlen fekete.

-
Megjegyzések -

ott. De az utcán nem vagy egzotikus. És ugyanez igaz lenne a fehér amerikaiakra is, akik betévednek egy feketékkel teli buliba. De ők sem egzotikusak. Egyszerűen csak nem a helyükön vannak. És ezt *mindenki* így érzel. Ez egy csodálatosan elb*szott kultúra, amiben élünk." Interjú Anthony Stewartal. 124. Kiemelés tőlem.

120 Japtok és Jenkins itt Stuart Hall "Ethnicity: Identitás és különbség." 1989. *Becoming National: A Reader*. Geoff Eley és Ronald Grigor Suny (szerk.). New York: Oxford University Press, 1996. 344.

121 Az Everett által tárgyalt tiltakozó fikcióhoz hasonlóan a fekete hip-hop művészek zenei termékeit is nagyrészt fehér, középosztálybeli közönség fogyasztja.

122 James Baldwin a pamfletezésnek ezt a gyakran szentimentalista módon artikulált stratégiáját Harriet Beecher Stowe *Tomás bácsi kunyhója* című művéhez vezeti vissza, amelyet a protesthagyomány archetívogének tekint. Könyvének - érvel Baldwin - "nem volt más célja, mint bebizonyítani, hogy a rabszolgaság rossz; valójában tökéletesen szörnyű volt. Ez pamfletnek való anyag, de regénynek aligha elég; és már csak az a kérdés marad, hogy miért vagyunk még mindig ugyanabban a szűkítésben megkötözve. Miért van az, hogy annyira idegenkedünk attól, hogy egy újabb utat tegyünk meg, mint amit Stowe asszony megtett, hogy felfedezzünk és feltárjunk valamit, ami egy kicsit is közelebb áll az igazsághoz?". "Mindenki tiltakozó regénye." 14-15.

123 Ebben a cikkben Reed a hírközlés "iparágára" hivatkozik, és a The New York Times-t "fekete patológia szupermarketeként" szidja, arra a következtetésre jutva, hogy "az egyetlen különbség a fehér patológia és a fekete patológia között az, hogy a fehér patológiáról alulreprezentáltak". "A fekete patológia biznisz."

124 Az "oldalvágás" tényleg enyhén szólva, tekintve Everett cáfolatát Oprah kereskedelmi monopóliumának az irodalom népszerűsítésére: "Oprah-nak kurvára ki kéne maradnia az irodalomból, és nem kéne úgy tennie, mintha bármit is tudna róla, ahogyan az embereknek sem kéne többé hitelt adniuk az Amazon.com-on található könyvismertetőknél. Az embereknek pedig képezniük kellene magukat, hogy mindenféle dolgot elolvashassanak, és gazdagabbá váljon az életük és a társadalom." Interjú Rone Shaversszel. 64.

125 Everett támadása a szatíra mint nemek szerinti esztétikai gyakorlat kapcsán sürgető aggodalmakra ad okot. Történelmi perspektívában az afroamerikai szatírákat férfikódolt diskurzusnak tekinthetjük. Ez nyilvánvalóan kérdéseket vet fel a hatalommal, a kiváltságokkal és a kritika e stratégiájának háttérében álló kulturális dinamikával kapcsolatban, amely jellemzően átlépi az ízlés, az illendőség és a lojalitás határait. A 2. fejezetben megkíséréltem megválaszolni néhány ilyen kérdést, amelyek az intézményi státuszhoz, a kulturális tőkéhez és a gazdasági eszközökhöz kapcsolódnak.

126 Monk Random House szerkesztőjének, Paula Badermannnak a neve is (német-) zsidó származásra utal. 127 Az *Amos és Andy*, amelyet széles körben az amerikai szórakoztatóipar klasszikusának tartanak, 1928-ban indult chicagói rádióműsor a WMAQ csatornán. A *Sam és Andy* című korábbi változat spin-offjaként a műsor Harlemben játszódó komikus jeleneteket tartalmazott, amelyek középpontjában a fehér házigazdák, Freeman Gosden és Charles Correll által megírt és előadott Amos és Andy fekete karakterek álltak. A sorozatot 1928 és 1943 között esti rádiós sorozatként, majd 1943 és 1955 között heti vígjátéksorozatként sugározták. 1951-től 1953-ig a CBS televízióban is vetítették, végül kizárólag fekete szereplőkkel. A fekete dialektus és sztereotípiák széleskörű használata hozzájárult ahhoz, hogy a show a faji humor hagyományos minstrel formáinak kereskedelmi adaptációjaként ellentmondásos státuszba kerüljön.

128 A kritikusok széles körben egyetértenek abban, hogy Mary Dalton első meggyilkolása nem szándékos, mivel Bigger nem tervezte, hogy megöli a nőt. Amikor a vak Mrs. Dalton belép Mary szobájába, Bigger megpróbálja megakadályozni, hogy a nő észrevegye a jelenlétét. A feketékkel szemben jóindulatú pártfogóként viselkedő Daltonéké a South Side-i bérház, ahol a Thomas család lakik. Az a tény, hogy Dalton úr részt vesz abban, amit ma "redlining"-nek neveznek - vagyis a lakberek magasán tartásában, így a fekete bérlők, mint például a Thomas család, kénytelenek ott maradni és szenvedni, ahol vannak -, egyike azoknak az ambivalenciáknak, amelyek Wright elbeszélését olyan felkavaróan erőteljessé teszik. A nemi erőszak és a regényben rejlő utalás rá valószínűleg a *Native Son* legvitatottabb témája. Az elbeszélés nem tesz határozott utalást arra, hogy Mary beleegyezett volna-e a közönségbe Biggerrel vagy sem: "Álmosan forgolódott és motyogott. A férfi ujjait a mellére szorította, újra megcsókolta, érezte, *ahogy a lány megmozdul feléje*". *Született fiú*. 116. Kiemelés tőlem. Fontos szem előtt tartani azt is, hogy maga a "nemi erőszak" rendkívül problematikus kifejezés - nehéz arról beszélni, hogy Bigger megerőszakolta Máriát, amikor valójában az egész élete egy nemi erőszakot jelent. Wright mindenekelőtt a Jim Crow Amerikára vonatkozó legalapvetőbb közkeletű nézetet vonja kétségbe: a fekete férfi és a fehér nő keveredésétől való félelmet. 129 Kegyes halál vagy gyilkosság? Ismét úgy tűnik, hogy nem helyénvaló ragaszkodni egyik vagy másik következetes kategóriához sem. Bigger megöli Bessie-t, mert nem tudott volna vele együtt elmenekülni. Ezzel egyidejűleg Bigger megkíméli őt a szenvedéstől és a félelemtől, amelyet ezentúl el kell viselnie.

130 Lényeges, hogy az *öslakos fiú*, amely mégiscsak egy detektívtörténethez hasonlít, nem a nyomozó szereplő, hanem az elkövető szemszögéből meséli el a történetet. Sőt, úgy tűnik, Wright eltökélt szándéka, hogy az olvasót arra kényszerítse, hogy azonosuljon a gyilkos lelki gyötrelmeivel, már-már az irodalmi Stockholm-szindrómáig. Britten rendőr és Buckley ügyvéd, a politikai hatóságok képviselői egyszerűen azért elképzelhetetlenek főszereplőként, mert Wrightot nem a bűncselekmény foglalkoztatja, hanem az, hogy mit tesz a bűncselekmény Biggerrel.

131 A "Van Go Jenkins" nevet nyilvánvalóan nehéz kibogozni. Egyrészt egyértelműen Van Gogh holland festőre utal, aki a francia festővel, Paul Gauguinnal való konfliktusában erőszakot alkalmazott magán és levágta

-
a saját fülét. Monk főhőisével rokon, az örületnek és megősznek ez a bizarr keveréke az, ami Van Gog féktelen férfiasságának és ultraautentikus "valódiságának" az alapja, amelyből azonban látszólag hiányzik minden kreatív impulzus, de

inkább kóros romlottságot eredményez. A keresztneve konnotációjával ellentétben Van Go alapvető tudatlanságot sugall az emberiség és a társadalom tágabb kulturális komplexitása iránt.

132 A metafikció e könyvben alkalmazott koncepciója Werner Wolf esztétikai illúzióról szóló értekezéséhez igazodik. Az illúzió aláadásának képességeire összpontosítva Wolf a metafikciót úgy határozza meg, mint amely különböző fikción belüli stratégiákat foglal magába, amelyek egy szöveg és általában az irodalom narrativitásáról és fikcionalitásáról szóló másodlagos diskurzust hoznak létre. "Metafikcional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes, die unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinung als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als *histoire* bzw. (scheinbare) Wirklichkeit begriffene Teile des eigenen Textes, von fremden Texten und von Literatur allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewußtsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität [...] zusammenhängen" (sic). *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. 228.

133 Az önéletrajzi diskurzus paradox előfeltevése, nevezetesen az önéletrajzíró halála, amelyet az életrajzi teljesség imperatívusza feltételez, a fekete betűkben régóta jelen van (vö. Gates *The Signifying Monkey*, 235). Alapja az elbeszélő "én" és az elbeszélő szerzői szerző közötti reduktív összehangolás. Utal az ikonikus faji radikális, nevezetesen Malcolm X önéletrajzára. Monk felkészülése halálának (közelgő) eshetőségére és naplójának nyilvánosságra hozatala ("Nem tudhatom közelgő halálom időpontját [...]s]ince azonban halott leszek"; 1) Malcolm X baljóslatú kijelentését visszhangozza: "[i]t mindig is az volt a meggyőződésem, hogy én is erőszak által fogok meghalni. Mindent megtettem, hogy felkészüljek rá". *The Autobiography of Malcolm X*. 2.

134 Ezzel a náciizmusra és az úgynevezett "degenerált" művészet szisztematikus betiltására és kiirtására való hivatkozással Monk különösen keserű felhangot ad a "kategorikus" erőszak tapasztalatának, amelyet az "afroamerikai" címkével ellátott íróként szenvedett el.

135 Egy könyvesbolt-láncba belépve Monk "az Irodalomhoz ment, és nem látott engem. Elmentem a Kortárs szépirodalomhoz, és nem talált meg, de amikor pár lépést hátráltam, találtam egy részleget, amelynek a címe Afrikai amerikai tanulmányok, és ott, ábécé szerint és szépen elrendezve, *zavartalanul* olvasva, ott volt négy könyvem, köztük a *Perzsák*, amelyek közül látszólag csak a borítófotóm volt afroamerikai". 28.

136 A *törlés* intertextuálisan Balzac *Sarrasine-jával* is összefügg, mivel Monk írói küzdelmét az határozza meg, hogy képtelen (előre) megbecsülni (művészi) tetteinek szimbolikus következményeit. Sarrasine-hoz hasonlóan ő sem ismeri a szociokulturális diskurzust alátámasztó kulturális logikát, amelybe belekerül, és amelyben a művészetre és az identitásra vonatkozó kulturális klisék áldozatává válik.

137 A *Glyph* sajátos forgatókönyvét tekintve Ralph "babiness"-je nem annyira a megbízhatóság, mint inkább a megismerhetőség és az ábrázolhatóság kérdését veti fel. Más szóval, ha azt kérdezzük, hogy Ralph megbízható-e vagy sem, akkor nem értjük Everett kísérletének lényegét. Így produktívabb azt a kérdést feltenni, hogy mit láthatnánk vagy látnánk "másképp", ha az eszmék, az emberek és a rossz időjárás világát - Ralph szavaival élve - egy csecsemő szemével érzékelnénk. Ez Ralph megkésett faji önfeltáráására is igaz, amely végül is a faji újragondolás gyakorlat, és amelynek célja *nem* Ralph elbeszélői integritásának, hanem az olvasó megszokott olvasói elvárásainak destabilizálása.

138 Vegyük észre, hogy miután megmentette az anyját egy veszélyes "epizódtól" a tavon, amelynek során Monk majdnem megfullad, Marilyn "felségített a lábamra, és azt hiszem, tényleg felköhögtem egy kis vizet". 169.

139 Mae Jenkins sikerének Monkra gyakorolt drasztikus hatását még jobban kiemeli, hogy ez nemcsak a *szakmai*, hanem a magánéletére is kihat. Vegyük észre, hogy Monk így szakít Marilynnel, mert a lány elolvasta a *We's Lives In Da Ghetto című* könyvet, és - jelentős mértékben - "egész jónak" tartja. 187.

140 Ez az utalás Gertrude Stein ikonikus diktumára a rózsáról ismét jelzi Everettnak a nyelvvel és annak referenciális bizonytalanságával való foglalkozását.

141 Ez a fejezet a "Ti, emberek, majdnem megutáltattatok a bőrszínetek miatt" című cikkem egyes részeit tartalmazza: Symbolic Violence and Black In-Group Racism in Percival Everett's *I Am Not Sidney Poitier*" című, a *Power Relations in Black Lives című* szakfolyóiratban megjelent írásomból. *Reading African American Literature and Culture with Bourdieu and Elias* (szerk. Christa Buschendorf, Bielefeld: Transcript, 2018). A paratextuális idézetek a következő forrásból származnak: Barack Obama. "Az elnök megjegyzései a 'Let Freedom Ring' ünnepségen, amely a 'March on Washington' 50. évfordulójára emlékezikth". Sidney Poitier mint John Wade Prentice, Jr. *Találd ki, ki jön vacsorára*. Percival Everett. *Nem vagyok Sidney Poitier*. 43.

142 Az ebből fakadó ironia nem maradt el Sidney Poitier számára sem: "Anyám ragaszkodott ahhoz, hogy minél többet olvassak, ezért unatkoztam az iskolában. Soha nem gondoltam, hogy borzasztóan okos vagyok, de kiderült, hogy rendkívül művelt vagyok" (30).

143 Gondoljunk csak a fehér történelemtanárnővel, Ms. Hancockkal való kétes találkozására, amikor az megpróbál orális közösülésbe bocsátkozni vele: "'Én nem tudok erről, Miss Hancock. Hátráltam egy lépést. Ha csak egy 'jé' betoldottam volna a kijelentésem elé, teljesen az a klisé lehettem volna, amilyennek éreztem magam - Beaver Cleaver kapja a hummert" (35). Amikor Not Sidney Poitier találkozik a rendkívül osztálytudatos, világosfekete leendő apósával, "úgy képzelte el őket, mint Ward és June Cleavert", Beaver szüleit (137).

144 Everett regénye végül is nagyon is úgy olvasható, mint Amerika fiatal fekete férfi másságának abszurd örökbefogadási fantáziája. Vegyük például, hogy Nem Sidney Poitier árva, és (családját,) sajátos identitásának eredetét keresi. Epizodikus keresztmetszetű találkozásai tehát erősen az örökbefogadás konnotációját hordozzák, mivel a család, a filantropia és a csoporthoz tartozás témáit helyezik előtérbe. Egy különösen jellegzetes eset

A fekete örökbefogadásról szóló fehér liberális narratívák előtérbe kerülését mutatja be a *The Blind Side* (2009) című film, amely a fekete kamasz Michael Oher felemelkedését mutatja be, aki, miután a fehér déli Tuohy család örökre fogadta, a szegénységből a Baltimore Ravens támadójátékosaként a National Football League-be jutott.

145 "Szomorú emberek voltak, és a viláért sem akartam tisztességesnek gondolni őket. Talán elég tisztességesek voltak, de az a hely, amelyik őket létrehozta, annyira sértő volt számomra, hogy mindenki, aki ott élt, *azzá* vált. Azon tűnődtem, hogy egy kis nevelés vajon milyen hasznukra válhatna, de ugyanarra a következtetésre jutottam. Nos, afféle következtetésre, mivel egyáltalán nem érveltem feléjük. Azt hittem, hogy mindannyian egók, de aligha tudatosak". (75)

146 Ez egy kifejezett szatirikus bólintás a BET-re, amely kiemeli a regényben a "poszt-faji" korszak és a feketeség kommercializálódásának 1980-as évekbeli felemelkedését. A BET-t 1980-ban alapították, annak az évtizednek az elején, amely az egyik leggazdagabb és legnagyobb befolyással bíró afroamerikai személyiség felemelkedését hozta a

Amerikai szórakoztatóipar: Oprah Winfrey.

147 Ezt a becslést az is alátámasztja, hogy a regény a legújabb szöveg, amely szatirikus módon foglalkozik a faji kérdésekkel és a polgárjogok utáni valósággal.

148 Ez a névvel való játék, amely faji szatírában oly nagymértékben és szándékosan elmosza a fikció és a tény határait, kérdéseket vet fel a szerző saját nevével és írói személyiségével kapcsolatban. Bár egy ilyen kísérlet veszélyesen hajlamosnak tűnik ugyanazokra a redukciókra és feltételezésekre, amelyek a (afroamerikai) szerzőség hírességközpontú kultuszával kapcsolatosak, amelyet Everett (fikció) oly hajthatatlanul aláássonak, az *I Am Not Sidney Poitier* mintha kifejezetten ilyen vizsgálatra szólítana fel.

149 Hasonlítsd össze: "Mondd csak, tényleg Not a neved?" "Nem Sidney" - javítottam ki. 'Nem Sidney. 'Így nevezett el az anyám.' 'Elég érdekes név.' Ha te mondd.' Megkérdezhetem, hogy az apád Sidney Poitier?' Nem. Egészen határozottan válaszoltam, [...] de fogalmam sem volt, ki az apám". 84.

150 Mindegyik olvasat nem ragadja meg a Nem Sidney Poitier nevének nyelvi összetettségét. Együtt azonban átfogó spektrumot nyújtanak névleges különlegességének árnyalatairól.

151 "Elképzeltem" - mélézik Not Sidney Poitier -, hogy Ted Turner "a Not-ot *tényleges névnek* tartotta, és nem tudta elhinni, hogy egyszerűen csak az az egy szótag lesz belőle. Így lett belőle *Nu'ott*, ugyanúgy, ahogy az istenből *ga'awd* lett az evangélista számára az utcán Decatur belvárosában" (11).

152 "Még a neved sem tetszik. Potay. 'Nekem megfelel. 'Te most gúnyt üzöl belőlem, fiú?' - kérdezte. 'A természet megelőzött', mondtam." (58). Ezen kívül Not Sidney Poitier-t különböző érthetetlen becenevekkel illetik, némelyik szexuálisan szuggesztív: "Elefántfiú", "Késő Nate", "Kész Freddy" (5).

153 Léopold Sédar Senghor "Négritude" afrocentrikus fogalmára reflektálva Fanon először elfogadja, majd elveti a fekete kultúra e modelljét: "Jól olvastam? Megkettőzött figyelemmel olvastam újra. A fehér világ másik végéből egy varázslatos néger kultúra üdvözölt engem. Néger szobrászat! Kezdtém elpirulni a büszkeségtől. Ez volt a mi megváltásunk?" *Fekete bőr, fehér maszkok*. 93.

154 Hollywoodban a közelmúltban többek között a *Zöld mérföld* (1999), *A családfő* (1999), *A családfő* (2000), *The Legend of Bagger Vance* (2000), valamint a *Mátrix-trilógia* (1999-2003).

155 Appiah hozzáteszi, hogy a *Guess Who's Coming to Dinner* "részben azért furcsa, mert úgy tűnik, hogy túlságosan is a rasszista feltételezésekre támaszkodik, így a mi mércénk szerint egyszerűen nem lehet sikeres abban a kulturális munkában, amelyet az előítéletek elleni érvként jelölt ki magának". De aligha gondolhatjuk, hogy az, hogy ebben az értelemben rasszista volt - a kulturális előállítói és az általuk elképzelt közönség faji leereszkedésének bizonyítékaival átszőve -, azt alapozza meg, hogy most a rasszizmusra fog ösztönözni". "No Bad Nigger". 84.

156 Heather Hicks alaposan megvitatta, hogy az ilyen fekete mágikus segítségnyújtás milyen *gazdasági* konnotációkkal járhat. Az olyan filmekben, mint a *Törhetetlen* (2000), a fekete mágikus karakterek "egyértelműen nem barátok [a fehérekkel]. És nem is szentek. Ők szellemek, vagy legalábbis egy történelmi jéghegy csúcsai, amelyek a jelenbe nyúlnak. És mint ilyenek, provokátorok, akik a lappangó bajokat a napfényre kényszerítik. Magukból a filmekből is csöpög a nosztalgia: nosztalgia a szuperember kora iránt, az "egyszerűbb" idők iránt, amikor a fehér ember tekintélye kevésbé volt támadható, amikor Capra George Bailey-je biztos lehetett abban, hogy jó döntést hozott, amikor lemondott saját álmairól családjá és közössége érdekében. Ezzel a nosztalgiával együtt azonban más, elhúzódó történelmek kísértő jelenléte is jelen van: a fekete férfiakat rendszeresen kizárták a nyilvános, fizetett munkából, mert a fehér férfiak hegemóniáját fenyegető veszélyt jelenthetnének, ha gazdasági hatalommal rendelkeznének. Ezekben a filmekben tehát mintha egy másik dimenzióból bukkannának fel, "varázslatosak", nemcsak azért, ahogy Farley sugallja, mert mindennapi életük rejtélyes, hanem mert maga a létezésük eszköze is rejtélyes. A filmek azt sugallják, hogy ami őket hajtja, annak mágianak kell lennie, mert nem lehet az az egyszerű dollár és cent, ami Amerika többi részét mozgásban tartja." "Hoodoo Economics: A fehér férfiak munkája és a fekete férfiak mágija a kortárs amerikai filmben." 51. A mágikus fekete férfi faji toposzát újra feltaláló hollywoodi filmek átfogó áttekintését lásd Audrey Colombe. "White Hollywood's New Black Boogeyman (Fehér Hollywood új fekete mumusa)".

157 Willis a faji elfojtás, kizorítás és sűrítés sajátos eseteit azonosítja Poitier filmjeiben, mivel azok bővelkednek "olyan iróniákban, amelyek tudattalan hatásokra utalnak, [...miközben] Poitier saját kényszeres ismétlődése mint idealizált 'jó tárgy' mintha az elfojtott visszatérését jelezné" (21). Ezeket a filmeket éppen az a faji valóság kísérti, amellyel oly ambivalens módon foglalkoznak (lásd a következő oldalon található vitát).

-
Megragadják és kifejezik azt, amit ő a fehér liberális fajgyűlölet tudatlanság "védekező fantáziáinak" nevez. Ezek a filmek "Hollywood hozzájárulását jelentik ahhoz, hogy a fehér kulturális kényszerhez, hogy megtalálják - és stabilizálják - a megbízhatóan "jó" fekete tárgyat,

-
Megjegyzések -

egy olyan figura, amely egyszerre jelent megnyugvást és jóvátételt" (22). Így "a faji konfliktus fantasztikus jóvátételére törekednek, lényegében ugyanazt a megbékélési drámát játsszák újra, hogy idealizált megoldásokat kínáljanak, amelyeknek el kell nyomniuk a faji konfliktus körüli politikai és anyagi erőszakot a való világban" (ibid.). *A Poitier-effektus*.

158 Fontos azonban hangsúlyozni, hogy Poitier pályafutása során a kritikákra úgy reagált, hogy olyan szerepeket vállalt, amelyek látszólag kevésbé szánalt fekete férfi karaktereket mutattak be, akik hangsúlyosabban "fekete" kontextusba ágyazódtak (a zenéről például, amely társszereplőjéhez, Abbey Lincolnhoz, egy fekete jazzénekesnőhöz kapcsolódik, a *For Love of Ivy-ban*, 1968; rendező: Daniel Mann), vagy "agresszívebben" tiltakozott a rasszizmus ellen (*In the Heat of the Night* 1967).

159 A társadalmi osztály rendkívül ellentmondásos kérdés az Egyesült Államokban. Míg néhány beszámoló különbséget tesz az amerikai osztályszerkezet különböző rétegei között a vagyon, az oktatás és a szakmai helyzet szempontjából, vannak olyanok, amelyek kategorikusan tagadják az osztály mint társadalmi kategória létezését a marxista elmélet hagyományos értelmében.

160 "Kérdezd meg magadtól - javasolja Baldwin befejezésül -, miért "örülnek annyira a liberálisok *A dacosok* című filmnek. Azzal ér véget, ha emlékeznek rá, hogy Sidney Poitier, a fekete férfi, miután végeleáthatatlanul odaláncolták Tony Curtishez, a fehér férfihez, végre elszakítja a láncot, felszáll a vonatra, elmenekül, de nem, nem megy, nem hagyja ott szegény Tony Curtist odalent a láncos bandában. Egyáltalán nem. Leugrik a vonatról, és haver-haver együtt mennek vissza a jó öreg Jim Crow láncos bandába. Ez egy mese. Ez egy mese. Miért? Ki mit akar bizonyítani kinek? Mondok én neked valamit. Kétszer láttam azt a filmet. A belvárosban láttam az összes liberális barátommal, akik nagyon örültek, amikor Sidney leugrott a vonatról. Én a belvárosban láttam a kevésbé liberális barátaimmal, akik dühösek voltak. Amikor Sidney leugrott a vonatról, mindenféle kimondhatatlan dolognak nevezték. Nos, az ő reakciójuk legalább őszintébb és közvetlenebb volt. Miért kell ilyen későn, kiabálja az ember a világnak, bizonyítani, hogy a néger valójában nem is gyűlöl, megbocsátott és elfelejtett mindent? Talán mégis. Nem ez a probléma. *Te* nem tetted meg. És ez a probléma." "A blues felhasználása." 77-78.

161 Maurice O. Wallace szerint a *Native Son* talán "a fekete férfi látványosság problémájának locus classicusa az amerikai prózában". *A fekete férfiaság konstruálása*. 34.

162 "A fekete férfiak sűrűn mitogén, mások által létrehozott, rétegelt fikciók tárgyai. [...] És más mitogén emberekhez hasonlóan [akikhez Tailor más kisebbségeket, például a zsidókat sorolja], a fekete férfiak, mintegy önvédelemből, termékeny generátorai az önleíró legendáknak". Tailor azonban elismeri, hogy van egy "redukcionista tendencia, amely szerint a környezet zseniális zenéje és más művészeti alkotásai szociológiai "melléktermékei" annak a olvasztótégelynek, ahol a fekete és a férfi keresztezi egymást. De a tartást, a dacot, a kiegyensúlyozott arroganciát részben ellenmitoszként kell ábrázolni". "A játék." 169.

163 Neal megfigyelése Thelma Golden korszakalkotó értékelését idézi, miszerint "[a] nyomtatott és televíziós média segítségével a fekete férfiak a nemzet bajainak szimbolikus ikonjaivá váltak. Megszemélyesítik a féktelen bűnözést (Willie Horton), a perverz promiszkuitást (Wilt Chamberlain [és Nushawn Williams]), a szexuális zaklatást (Clarence Thomas), a randevúval járó nemi erőszakot (Mike Tyson) és a házastársi bántalmazást (O.J. Simpson)". "A testvérem." 22.

164 Jellemző Everett írásainak jeleméleti mélységére és kulturális kiterjedésére, a Not Sidney Poitier a fekete népszerű diskurzushoz gyakran társított sajátos formára utal: a kettős tagadásra - pl. "ain't no". 165 Albert Camus *A Szisziphosz mítoszában* (1942) lefektette annak a filozófiai alapjait, amit később abszurd mozgalomként ismertek meg az európai irodalomban és színházban.

166 Trayvon Martin és Eric Garner korában nem Sidney Poitier esete különösen keserűen cseng, mivel a fegyvertelen fekete férfi serdülők és felnőttek folyamatos (rendőrségi) lelővéseinek és megverésének sorozatára utal, amely a feketék és a hatóságok közötti találkozások ritualizált sorozatának része.

167 Vegyük észre a fikciós negáció finom jelét, amely Everett regényének nagybetűs *törlésébe* van írva, amelyet a szerző szerint kisbetűvel kellene írni.

168 Más neves írók, akik írásaikban szerzői énjük nyílt vagy hallgatóságos megkettőződését használják, többek között Kurt Vonnegut (*Ötös számú vágóhíd*), de Dante Alighieri (*Isteni komédia*) és Francois Rabelais (*Gargantua és Pantagruel*) is. A filmművészet terén Alfred Hitchcock a saját filmjeiben való cameo megjelenéseiről vált híressé.

169 *A Doppelgänger: Literature's Philosophy* (2010) című könyvében Vardoulakis megkísérli visszaszerezni a hasonmást a pszichológiai túlhasználatból, és helyette mélyen ontológiai és így filozófiai minőségét követeli vissza. Ellenálló jelenlétként ez a figura sem nem rossz, sem nem jó, állítja a tudós. Inkább "a formális relationalitás eleme, amely strukturálja a szubjektum ontológiáját". 3.

170 Christian Schmidt rámutat, hogy ez a konnotatív jelentés segít előtérbe helyezni a játék- vagy faji dinamikát a Nem Sidney Poitier pikareszk küldetésében, a faji tévedések felismerésében. A "dead-ringer" szó tehát egy versenyre családri módon becsempészett fajlovat is jelöl.

171 Amikor a Larkinék otthonában, a felsőbb osztályban tartózkodik, Not Sidney Poitier megismétli ezt a benyomást: "Mindannyian összemosódtak számomra, még Maggie is." 140.

172 Ezek az egyszerűsítések azt eredményezték, hogy a film "megérdemelt kritikai verést kapott", ahogy Daniel J. Leab rámutat (1975, 230). Karrierje 1967-es csúcspontját követően Sidney Poitier faji tárgyaló képessége egyre népszerűtlenebbé vált mind a fehér, mind a fekete közönség körében, ahogy azt Leab továbbá hangsúlyozza.

-
173 Everett itt kifejezetten utal William Faulkner *Meggyaugusztusban* (1932) című déli gótikus regényére. Faulkner szövege fontos hipertext, mivel a hibridizáció és a keveredés faji témái jelennek meg benne. Egyik központi szereplője, Joe Christmas egy vegyes fajú árva, akit fehérek nevelnek, és ötéves korában már

-
Megjegyzések -

a McEachern presbiteriánus pap által vezetett "[N-szó] árvaházba" deportálták. Christmas, aki fehérnek adja ki magát, de gyanítja, hogy fekete felmenői vannak, belekeveredik a fehér Joanna Burden, az északi abolícionista lányának brutális meggyilkolásába, akivel viszonya volt. Letartóztatásakor egy államőr lövi le és kasztrálja ki. A regényben a névvel és a névadással való játék és annak használata Everett projektjével rezonál: "Hallottál már egy Karácsony nevű fehér emberről?" - kérdezte a művezető. 'Soha nem hallottam még senkiről, akit így hívtak' - mondta a másik. És ez volt az első alkalom, amikor Byron eszébe jutott, hogy valaha is elgondolkodott azon, hogy egy ember neve, amely elvileg csak a hangzása annak, aki ő, valahogyan megjósolja, hogy mit fog tenni, ha a többi ember csak időben ki tudja olvasni a jelentését. Úgy tűnt neki, hogy egyikük sem nézett különösebben az idegenre, amíg meg nem hallotta a nevét. De amint meghallották, mintha a hangban volt valami, ha az megpróbálta volna megmondani nekik, mire számítsanak; mintha a saját kikerülhetetlen figyelmeztetését hordozta volna magában, mint a virág az illatát vagy a csörgőkígyó a csörgését. Csakhogy egyiküknek sem volt elég esze ahhoz, hogy ezt felismerje." 33 (sic.).

174 Az, hogy a szereplők többsége színesbőrű nevet visel, még inkább tanúsítja az erősen (sztereo-)tipizált konfliktus-szenárió és Not Sidney Poitier küzdelmének társadalmi összetettségének termékeny összjátékát.

Percival Everett: Everett Everwood: Szépirodalom és költészet

Everett, Percival. *Abstraktion und Einfühlung*. Los Angeles: Black Goat Press, 2008. Nyomtatás.

---. *Az afroamerikai nép története (javasolt) Strom Thurmond által Percival Everettnék és James Kincaidnek elmondva*. New York: Akashic Books, 2004. Nyomtatás.

---. *Amerikai sivatag*. Chatham, Kent: Faber and Faber, 2004. Nyomtatás.

---. *Feltételezés*. Minneapolis: Graywolf, 2011. Nyomtatás.

---. *Nagy kép: Történetek*. Saint Paul: Graywolf, 1996. Nyomtatás.

---. *Lisa vágása*. New York: Ticknor and Fields, 1986. Nyomtatás.

---. *Damned If I Do: Történetek*. Minneapolis: Graywolf, 2004. Nyomtatás.

---. *Törlés*. 2001. Minneapolis: Graywolf, 2011. Nyomtatás.

---. *Sötét bőrért*. Seattle, WA: Owl Creek Press, 1990. Nyomtatás.

---. *Őrület*. Saint Paul: Paul: Graywolf, 1997. Nyomtatás.

---. *Glif*. Minneapolis: Graywolf, 1999. Nyomtatás.

---. *Isten országa*. Boston: Beacon, 1994. Nyomtatás.

---. *Grand Canyon, Inc: Percival Everett novellája*. San Francisco: Versus Press, 2001. Nyomtatás.

---. *Fél hüvelyk víz: Történetek*. Minneapolis: Graywolf, 2015. Nyomtatás.

---. *Nem vagyok Sidney Poitier*. Minneapolis: Graywolf, 2009. Nyomtatás.

---. *Percival Everett Virgil Russell által*. Minneapolis: Graywolf, 2013. Nyomtatás.

---. *Suder*. 1983. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1999. Nyomtatás.

---. *Úszás Úszók Úszás: versek*. Pasadena, CA: Red Hen Press, 2011. Nyomtatás.

---. *Martin Aguilera teste*. Camano Island, WA: Owl Creek Press, 1997. Nyomtatás.

---. *Aki elszökött*. New York: Houghton Mifflin, 1992. Nyomtatás

---. *Nincsenek nevek a vörösnek*. Chris Abani versei és Percival Everett festményei. Los Angeles: Hen Press, 2010. Nyomtatás.

---. *A vízkúra*. St. Paul, Minnesota: Graywolf, 2007. Nyomtatás.

---. *A pisztráng hazugsága: versek*. Pasadena, CA: Red Hen Press, 2015. Nyomtatás.

---. *Sétálj velem a messzeségbe*. New York: Ticknor and Fields, 1985. Nyomtatás.

---. *Vízgyűjtő*. Boston: Beacon Press, 1996. Nyomtatás.

---. *Megsebesült*. 2005. London: Faber and Faber, 2007. Nyomtatás.

---. *Zuluk*. Sag Harbor, NY: The Permanent Press, 1990. Nyomtatás.

Percival Everett: Szépirodalmi művek és interjúk

- Everett, Percival. "Interjú: rd, 2005. május 3." Interjúalanyok: Alice Mills, Claude Julien és Anne-Laure Tissut. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 78-89. Nyomtatás.
- . "Hazatérés az iróniából: Interjú Percival Everett-tel, a 'So Much Blue' szerzőjével". Interjúkészítő: Yogita Goyal. *Los Angeles Review of Books* augusztus 23. (2017). Web. July 22, 2018. <https://lareviewofbooks.org/article/coming-home-from-irony-an-interjú-percival-everett-author-of-so-much-blue/#!>.
- . "Előszó." *Making Callaloo 25 év fekete irodalom*. Charles Henry Rowell (szerk.). New York: Martin's Press, 2002. Xv-xvii. Nyomtatás.
- . "F/V: A kísérleti regény elhelyezése". *Callaloo* 22.1 (1999): 18-23. Nyomtatás.
- . "Könnyen unatkozom." Interjúkészítő: William W. Starr. 2002. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson, Mississippi: University of Mississippi Press, 2013. 18-23. Nyomtatás.
- . "Interjú Percival Everett-tel." 2005. Interjúkészítő: Jeffrey Renard Allen. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 100-110. Nyomtatás.
- . "Meiózis." *Callaloo* 20.2 (1997): 263-76. Nyomtatás.
- . "Öszvérek, emberek és Barthes: Percival Everett beszélget a *Bookforummal*." 2005. Interjúalany: B: Kera Bolonik. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 93-99. Nyomtatás.
- . "Percival Everett." 2004. Interjúkészítő: Rone Shavers. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 57-70. Nyomtatás.
- . "Szatirikus pokoljárás." 2005. Interjúkészítő: Peter Monaghan. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: University of Mississippi Press, 2013. 71-77. Nyomtatás.
- . "Jelzés a vakoknak." *Callaloo* 14.1 (1991): 9-11. Nyomtatás.
- . "A hang és a kreatív jelentés tanítása: Percival Everett-tel készült interjú." 2003. Interjúkészítő: Forrest Anderson. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: Mississippi University Press, 2013. 51-56. Nyomtatás.
- . "A könyvek interjúja: Everett." Interjúalany: Sean O'Hagan. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: Mississippi University Press, 2013. 32-34. Nyomtatás.

- Idézett művek

---. "A Dél." Interjúalanyok: Alice Mills és Jack Lanco. *Beszélgetések Percival*

- Everett. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 90-92. Nyomtatás.
- . "A billenő Poitier." Interjúkészítő: Drew Toal. 2009. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 163-54. Nyomtatás.
- . "A kategorizálhatatlan még mindig kategória: Percival Everett-tel készült interjú." 2007. Interjúkészítő: Anthony Stewart. *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Joe Weixlmann (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 119-47. Nyomtatás.

Percival Everettről szóló enciklopédiacikkek

- Dickson-Carr, Darryl. "Everett, Percival." *The Columbia Guide to Contemporary African American Fiction*. New York: Columbia University Press, 2005. 102-03. Nyomtatás.
- Drew, Bernard A. "Percival Everett". *A 100 legnépszerűbb afroamerikai szerző: Biographical Sketches and Bibliographies*. Westport, CT: Libraries Unlimited, 2007. Nyomtatás.
- "Everett II, Percival (Leonard)." *Encyclopedia of African-American Writing: Five Centuries of Contribution - Trials & Triumphs of Writers, Poets, Publications and Organizations*. 2nd ed. Amenia, NY: Grey House, 2011. Nyomtatás.
- "Everett, Percival (1956-)." *Contemporary Authors, New Revision Series*. Mary Ruby (szerk.). Detroit: Gale, 2014. 138-43. Nyomtatás.
- "Everett, Percival L. 1956-." *Contemporary Authors New Revision Series*. Tracey Matthews (szerk.). Detroit, MI: Gale, 2005. 133-36. Vol. 134. Print.
- "Everett, Percival L. 1956-." *Contemporary Authors New Revision Series: Vol. 94*. Clare D. Kinsman, Carolyn Riley és Deborah A. Straub (szerk.). Detroit, MI: Gale, 2001. 126-28. Nyomtatás.
- Feerst, Alex. "Everett, Percival." *The Greenwood Encyclopedia of African American Literature. 5 Vols*. Hans Ostrom és J. David Macey, Jr. (szerk.). Westport, CT: Greenwood, 2005. 513-14. 2. kötet: Nyomtatás.
- Flota, Brian. "Percival Everett." *Huszonegyedik századi amerikai írók*. Wanda H. Giles és James R. Giles (szerk.). Detroit: Gale, 2009. 86-97. 2. kötet. Nyomtatás.
- Guzzio, Tracie Church. "Percival Everett (1956-)". *American Writers: A Collection of Literary Biographies: Supplement XVIII (Charles Frederick Briggs to Robert Wrigley)*. Jay Parini (szerk.). Farmington Hills, MI: Gale, 2008. Vol. 53-67. Nyomtatás.

- Hatch, Shari D. "Everett II, Percival (Leonard)." *Encyclopedia of African-American Writing: Five Centuries of Contribution - Trials & Triumphs of Writers, Poets, Publications and Organizations*. Amenia, NY: Grey House, 2009. 193-94. Nyomtatás.
- Lane, Mark. "Percival Everett 1956-." *Contemporary Black Biography: Profiles from the International Black Community*. Margaret Mazurkiewicz (szerk.). Detroit: Gale, 2012. 46-49. Vol. 93. Print.
- Pear, Nancy. "Everett, Percival L. 1956-." *Contemporary Authors: Vol. 129*. Susan M. Trosky (szerk.). Detroit, MI: Gale, 1990. 130-31. Nyomtatás.
- "Percival Everett (szül. 1956)." *The Wiley Blackwell Anthology of African American Literature. Volume 2: 1920-tól napjainkig*. Gene Andrew Jarrett (szerk.). Chichester, West Sussex, Egyesült Királyság: John Wiley and Sons Ltd., 2014. 978-79. Vol. 2. 2 kötet. Nyomtatás.
- "Percival L. Everett 1957?-." *Kortárs irodalomkritika: Volume 57*. Roger Matuz (szerk.). Detroit, MI: Gale, 1990. 214. Nyomtatás.
- Shauf, Michele S. "Everett, Percival L." *Kortárs regényírók. 7. kiadás*. Neil Schlager és Josh Lauer (szerk.). Detroit, MI: St. James, 2001. 300-301. Nyomtatás.
- Ware, Michele S. "Everett, Percival L." *The Greenwood Encyclopedia of Multiethnic American Literature*. Emmanuel S. Nelson (szerk.). Westport, CT: Greenwood, 2005. 687-90. Vol. 2. Print.

Sidney Poitier filmek

- A Patch of Blue*. DVD. Rendező: Guy Green. Előadó: Sidney Poitier. 1965; Burbank, Kalifornia: Warner Archive Collection. 2014.
- Angyalok bandája*. DVD. Rendező: Raoul Walsh. Előadó: Sidney Poitier. Burbank, Kalifornia: Warner Home Video. 2007.
- Buck és a prédikátor*. DVD. Rendező: Sidney Poitier. Előadó: Sidney Poitier. 1972; Culver City, Kalifornia: Sony Pictures Home Entertainment. 2000.
- For Love of Ivy*. DVD. Rendező: Daniel Mann. Előadó: Sidney Poitier. 1968; Santa Monica, Kalifornia: MGM Home Entertainment, 2004.
- Találd ki, ki jön vacsorára*. DVD. Rendező: Stanley Kramer. Előadó: Sidney Poitier. 1967; Burbank, Kalifornia: Columbia Tristar Home Video, 2000.
- Az éjszaka hevében*, DVD. Rendező: Norman Jewison. Előadó: Sidney Poitier. 1967; Santa Monica, CA: MGM/UA Home Video, 2001.
- A mező liliomai*. DVD. Rendező: Ralph Nelson. Előadó: Sidney Poitier. 1963; Santa Monica, Kalifornia: MGM Home Entertainment, 2001.

Nincs kiút. DVD. Rendező: Joe L. Mankiewicz. Előadó: Sidney Poitier. 1950; Los Angeles, CA: 20th Century Fox. 2006.

A dacosok, DVD. Rendező: Stanley Kramer. Előadó: Sidney Poitier. 1958; Santa Monica, Kalifornia: MGM Home Entertainment, 2001.

Uramnak, szeretettel, DVD. Rendező: James Clavell. Előadó: Sidney Poitier. 1966; Burbank, Kalifornia: Columbia Tristar Home Video, 2000.

Másodlagos források

Abramovics, Alex. "Phenomenologically Fucked". *London Review of Books* 31.22 (2009): 33-34. Nyomtatás.

Adell, Sandra. *Kettős tudat / Double Bind. Elméleti kérdések a huszadik századi fekete irodalomban.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994. Print.

Adorno, Theodor W. *Esztétikai elmélet.* 1975. Gretel Adorno és Rolf Tiedemann (szerk.). London többek között: Bloomsbury, 1997. Nyomtatás.

Alexander, Michelle. *Az új Jim Crow. Tömeges börtönbüntetés a színvakság korában.* Felülvizsgált kiadás. New York: New Press, 2010. Nyomtatás.

Allen, Graham. *Roland Barthes.* London és New York: Routledge, 2003. Nyomtatás.

American Civil Liberties Union. "Iskolából a börtönbe vezető útvonal". 2017. Web. July 22, 2018.

<https://www.aclu.org/issues/juvenile-justice/school-prison-pipeline?redirect=racial-justice/what-school-prison-pipeline>.

Andrews, William L. "Az afroamerikai önéletrajz poétikája felé". *Afroamerikai irodalomtudomány az 1990-es években.* Houston A Baker, Jr., Patricia Redmon (szerk.). Chicago és London: The University of Chicago Press, 1989. 78-97. Nyomtatás.

Angermüller, Johannes. *Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich.* Bielefeld: transcript Verlag, 2007. Print.

Appiah, Kwame Anthony. *Kozmopolitizmus. Etika az idegenek világában.* New York, NY: Norton, 2007. Nyomtatás.

---. "Identitás, hitelesség, túlélés: multikulturális társadalmak és társadalmi reprodukció". *Multikulturalizmus. Az elismerés politikájának vizsgálata.* Charles Taylor et al (szerk.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994. 149-64. Nyomtatás.

---. "Nem rossz nigger": A feketék mint etikai elv a filmekben." *Media Spectacles.* Marjorie Garber, Jann Matlock, Rebecca Walkowitz (szerk.). New York:

- Idézett művek

Routledge, 1993. 77-90. Nyomtatás.

- . *Az identitás etikája*. Princeton és Oxford: Princeton University Press, 2005. Nyomtatás.
- . "A posztkoloniális és a posztmodern". In *Apám háza. Afrika a kultúrfilozófiában*. New York és Oxford: Oxford University Press, 1992. 137-57. Nyomtatás.
- Ashe, Bertram D. "A posztszellemi esztétika elmélete: An Introduction." *African American Review* 41.4 (2007): 609-23. Print.
- Bai, Matt. "Obama a fekete politika vége?" *The New York Times Magazine* 2008. augusztus 6. (2008). Web. July 22, 2018.
<https://www.nytimes.com/2008/08/10/magazine/10politics-t.html>.
- Baker, Jr., Houston A. "Kétes csatában". *New Literary History* 18.2 (1987): 363-69. Nyomtatás.
- . *Afro-amerikai költészet: A harlemi reneszánsz revíziója*. Madison: Madison: University of Wisconsin Press, 1988. Nyomtatás.
- . "Ha látod Robert Penn Warren, kérdezd meg tőle: Ki beszél a néger nevében? Gondolatok Monkról, a fekete írásról és Percival Everett törléséről". *Nem gyűlölöm a délieket. Gondolatok Faulknerről, a családról és a Délről*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Nyomtatás.
- . *Az utazás visszafelé. A fekete irodalom és kritika kérdései*. Chicago: Chicago: University of Chicago Press, 1980. Nyomtatás.
- Bakhtin, Mikhail. *A dialogikus képzelet*. Trans. Michael Holquist (szerk.). Tizennyolcadik, papírkötésben megjelent kiadás. Szláv sorozat. Austin: University of Texas Press, 1981. Nyomtatás.
- . *Rabelais és világa*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Bloomington: Indiana University Press, 1984. Print.
- Baldwin, James. "Mindenki tiltakozó regénye". 1949. *Egy bennszülött fiú feljegyzései*. Boston: Beacon Press, 1984. 13-23. Nyomtatás.
- . "Freakek és az amerikai férfi-ideál". 1985. *James Baldwin: James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998. 814-29. Nyomtatás.
- . "Interjú a BBC 'Bookshelf' című műsorában." BBC, 1963 [1993]. Web. July 22, 2018.
<https://worldhistoryarchive.wordpress.com/2018/02/07/james-baldwin-bbc-bookshelf-program-interjú-1963/>.
- . "Egy bennszülött fiú feljegyzései." 1955. *Egy bennszülött fiú feljegyzései*. Beacon Paperback ed. Boston: Beacon Press, 1984. 85-114. Nyomtatás.
- . "A fehérségről... és más hazugságokról." 1984. *James Baldwin. A megváltás*

- Idézett művek

keresztje. Összegyűjtetlen írások. Randall Kenan (szerk.). New York: Vintage

- Nemzetközi, 2011. 166-170. Nyomtatás.
- . "Prédikációk és blues." *The New York Times* március 23. (1959). Web. July 22, 2018.
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-hughes.html>.
- . "Sidney Poitier." *Look* július 23. (1968): 50-58. Nyomtatás.
- . *A következő tűz*. 1963. Első nemzetközi kiadás. New York: Vintage Books, 1993.
Nyomtatás.
- . "A blues felhasználása". 1964. *A megváltás keresztje: Összegyűjtetlen írások*. Randall Kenan (szerk.). New York: Vintage International, 2011. 70-81. Nyomtatás.
- Banner-Haley, Charles. "Ralph Ellison és a fekete értelmiség láthatatlansága: Történelmi reflexiók a Láthatatlan emberről". *Ralph Ellison and the Raft of Hope: A Political Companion to Invisible Man*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2016. 157-170. Nyomtatás.
- Baraka, Amiri. "Black Art." 1969. *The Norton Anthology of African American Literature*. Henry Louis Gates, Jr., Nellie Y. McKay (szerk.). New York és London: Norton, 2004. 1943-44. Nyomtatás.
- Barthes, Roland. "A műtől a szövegig." 1971. *Image Music Text*. New York: Hill and Wang, 1977. 155-64. Nyomtatás.
- . *Mitológiák*. 1957. Annette Lavers (ford.). New York: Noonday Press, 1991. Nyomtatás.
- . *S/Z*. Trans. Miller, Richard. New York: Hill and Wang, 1970. Nyomtatás.
- . "A szerző halála". 1967. *Kép Zene Szöveg*. New York: Hill and Wang, 1977. 142-48. Nyomtatás.
- . *A szöveg öröme*. R. Miller (ford.). New York: Hill and Wang, 1975. Nyomtatás.
- . "A valóságghatás" 1968. In: *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. Berkeley és Los Angeles: University of California Press, 1989. 141-148. Nyomtatás.
- Bates, Joseph. "Az írói élet: Percival, jellegtelenül jellegtelen." *2008 Novel & Short Story Writer's Market*. Lauren Mosko, Michael Schweer (szerk.). Cincinnati: Writer's Digest Books, 2007. 5-9. Nyomtatás.
- Bauer, Matthias. *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*. 2. Auflage. Weimar: J.B. Metzler, 2005. Nyomtatás.
- Beatty, Paul (szerk.). *Hokum*. New York: Bloomsbury, 2006.
- Beckett, Samuel. "Nem én." 1972. *Samuel Beckett*. Paul Auster (szerk.). Edward Albee bevezetője. A Grove Centenary Edition. New York: Grove Press, 2006. 403-14. Nyomtatás.
- Bell, Bernard. W. "Az Erasure recenziója." *African American Review* 37.2 (2003): 474-477.

Nyomtatás.

Bell, Madison Smart. "Bevezetés." *Isten országa*. Percival Everett. Boston: Beacon, 1994. vii - ix. Nyomtatás.

Benjamin, Walter. "A műalkotás a mechanikus reprodukció korában." 1935.

Illuminációk. Ahrendt, Hannah (szerk.). Trans. Harry Zorn. London: London: Pimlico, 1999. 211-

44. Nyomtatás.

Benston, Kimberly W. "I Yam What I Am: A meg nem nevezés toposza az afroamerikai irodalomban". *Black Literature and Literary Theory*. Henry Louis Gates, Jr. (szerk.). New York és London: Methuen, 1984. 151-72. Nyomtatás.

Berben-Masi, Jacqueline. "Percival Everett Glyph: A test fizikai, politikai és tudományos börtönei". In G. O. Monika Fludernik G. O. (szerk.). *A törvény szorításában. Perek, börtönök és a köztes tér*. Frankfurt am Main u.o.: Frankfurt am Main, Budapest: Peter Lang, 2004. 223-39. Nyomtatás.

Bercovitch, Sacvan. "Az irodalom funkciója a kultúratudományok korában". A "*kultúra*" és a *diszciplínák problémája*. J. C. Rowe (szerk.). New York: Columbia University Press, 1998. 69-86. Nyomtatás.

Bercovitch, Sacvan. *Az amerikai Jeremiád*. Madison: Wisconsin University of Wisconsin Press, 1978.

Nyomtatás.

Bergson, Henri. *Nevetés. Esszé a komikum értelméről*. 1900. Trans. Cloudesley Brereton. Los Angeles: Green Integer, 1999. Nyomtatás.

Boelhower, William. *Through a Glass Darkly. Etnikai szemlézés az amerikai irodalomban*. New York, Oxford: Oxford UP, 1987. Nyomtatás.

Bogart, Anne. *A Director Prepares: Hét esszé a művészetéről és a színházról*. London és New York: Routledge, 2001. Nyomtatás.

Booth, W.C. *A fikció retorikája*. Chicago: Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Nyomtatás. Bourdieu, Pierre. *Férfias uralom*. Trans. Richard Nice. Stanford: Stanford University Press, 2001. Nyomtatás.

---. *A gyakorlat logikája*. Trans. R. Nice. Cambridge: Polity Press, 1990. Print.

---. *Az Art. Az irodalmi mező genezise és szerkezete*. Fordította Susan Emanuel.

Cambridge: Polity Press, 1996. Nyomtatás.

Bourdieu, Pierre és Jean Passeron. *Reprodukció az oktatásban, a társadalomban és a kultúrában*.

London: Sage Kiadó, 1977. Nyomtatás.

- Idézett művek

Breinig, Helmbrecht. *Satire und Roman. Studien zur Theorie des Genrekonflikts und zur Satirischen Erzählliterature der USA. Von Brackenridge bis Vonnegut.* Mannheimer

- Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984.
Nyomtatás.
- Breinig, Helmbrecht és Klaus Lösch. "Bevezetés: A különbség és a transzdifferencia."
*Multikulturalizmus a kortárs társadalmakban: Perspectives on Difference and
Transdifference*. Erlanger Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaft, 101.
kötet. Erlangen: Universitätsbund, 2002. 11-36. Nyomtatás.
- Bridgman, Richard. "A satíra változó célpontja". *College Composition
and Communication* 16.2 (1965): 85-89. Print.
- Brock, Malin Lidström. "A multikulturalizmuson túl: Láthatatlan férfiak és a transzkulturalitás".
az emberi folt és a törlés." In Irene Gilsenan Nordin, Julie Hansen és Carmen
Zamorano Llana (szerk.). *Transzkulturális identitások a kortárs irodalomban*.
Amszterdam: Rodopi, 2013. 159-76. Nyomtatás.
- Brummack, Jürgen. "Zu Begriff und Theorie der Satire". *Deutsche Vierteljahresschrift für
Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 45 (1971): 275-377. Print.
- Bryant, J. H. "Az őslakos fiú erőszakossága". *Richard Wright. Kritikai esszék gyűjteménye*. A.
Rampersad, valamint Simon, Bruce és Tucker, Jeffrey (szerk.). New Jersey: Prentice
Hall, 1995. 12-25. Nyomtatás.
- Munkaügyi Statisztikai Hivatal. "A munkanélküliségi ráta és a foglalkoztatottság-népeesség
aránya fajonként és etnikumonként változik." *The Economics Daily*. 2016. Web. July
22, 2018.
[https://www.bls.gov/opub/ted/2017/unemployment-rate-and-employment-population-
ratio-vary-by-race-and-ethnicity.htm](https://www.bls.gov/opub/ted/2017/unemployment-rate-and-employment-population-ratio-vary-by-race-and-ethnicity.htm).
- Buschendorf, Christa (szerk.). *Hatalmi viszonyok a fekete életeken. Az afroamerikai
irodalom és kultúra olvasása Bourdieu és Elias segítségével*. Amerikai kulturális
tanulmányok sorozat, 17. kötet. Bielefeld: transcript, 2017. Nyomtatás.
- Carpio, Glenda R. "Humor az afroamerikai irodalomban". *A Companion to African
American Literature*. Gene Andrew Jarrett (szerk.). New Jersey: Blackwell, 2010.
315-
31. Nyomtatás.
- . *Gyilkos nevetés. Fekete humor a rabszolgaság fikcióiban*. New York: Oxford
University Press, 2008. Nyomtatás.
- . "Mi jön az afroamerikai irodalom után?" *American Literary History* 26.4 (2014):
824-835. Nyomtatás.
- Carson, E. Ann és Elizabeth Anderson. "Foglyok 2015-ben." Washington: U.S. Department
of Justice, Bureau of Justice Statistics, 2016. Web. July 22, 2018.

- Idézett művek

<https://www.bjs.gov/content/pub/pdf/p15.pdf>.

- Charles, John C. *A fekete hős elhagyása. Szimpátia és magánélet a háború utáni afroamerikai fehér életregényben*. New Brunswick, New Jersey és London: Rutgers University Press, 2013. Print.
- Christian, Barbara. "A verseny az elméletért." *Feminist Studies* 14.1 (1988): 67-79. Print.
- Coates, Ta-Nehisi. "There Is No Post-Racial America" (Nincs poszt-rasszista Amerika). *The Atlantic*. July/August (2015).
Web. 2018. július 22.
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/07/post-faji-társadalom-távoli-álom/395255/>.
- Colombe, Audrey. "Fehér Hollywood új fekete mumusa". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 45 (2002). Web. July 22, 2018.
<https://www.ejumpcut.org/archive/jc45.2002/colombe/blackmentxt.html>.
- Cook, Lindsey. "Amerikai oktatás: Még mindig elkülönülve és egyenlőtlenül." *Data Mine*. 2015. Web. July 22, 2018. <https://www.usnews.com/news/blogs/data-mine/2015/01/28/us-education-still-separate-and-unequal>.
- Cornis-Pope, Marcel. "A posztmodern korlátoltság újragondolása: Marginocentrikus karakterek és projektek Thomas Pynchon poliszisztematikus fikciójában." *Symploke* 5.1/2 (1997): 27-47. Print.
- Culler, Jonathan. "Dekonstrukció." 1982. *Dekonstrukció. Kritikai fogalmak az irodalom- és kultúratudományban*. I. kötet. New York: Routledge, 2003. 52-71. Nyomtatás.
---. *Strukturalista poétika. Strukturalizmus, nyelvészet és irodalomtudomány*. London és New York: Routledge, 1975. Nyomtatás.
- Cusset, Francois. *Francia elmélet: Hogyan Foucault, Derrida, Deleuze & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. Trans. Fort, Jeff. Minneapolis és London: University of Minnesota Press, 2003. Nyomtatás.
- Okiratok Ermarth, Elizabeth. "Realizmus." *A regény enciklopédiája*. Volume 2 M-Z. Paul Schellinger (szerk.). Chicago és London: Fitzroy Dearborn, 1998. 1071-78. Nyomtatás.
- Deleuze, Gilles. *Különbség és ismétlés*. 1968. Trans. Paul Patton. London többek között: Bloomsbury, 2014. Nyomtatás.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. *Ezer fennsík. Kapitalizmus és skizofrénia*. 1980. Trans. Brian Massumi. London többek között: Bloomsbury, 2013. Nyomtatás.
- De Man, Paul. *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau-nál, Nietzschénél, Rilkenél és Proustnál*. New Haven, Conn. (a.o.): New Haven, Conn: Yale University Press, 1979. Nyomtatás.
- Demitürk, E. Lâle. "A feketeség újraírt előadásai mint a fehérség 'paródiái': Discursive

- Idézett művek

Frames of Recognition in Percival Everett's *I Am Not Sidney Poitier* című művében".
The Contemporary African American Novel. Multiple Cities, Multiple Subjectivities,
and

- A fehérség diszkurzív gyakorlatai a mindennapi városi találkozásokban.* Demitürk (szerk.). Plymouth: Fairleigh Dickinson University Press, 2012. 85-109. Nyomtatás.
- Dentith, Simon. *Paródia.* London és New York: Routledge, 2000. Nyomtatás.
- Derrida, Jacques. *A grammatológiáról.* 1967. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Javított kiadás. Baltimore és London: Johns Hopkins University Press, 1997. Nyomtatás.
- . "Struktúra, jel és játék a humán tudományok diskurzusában". 1966. *Writing and Difference (Írás és különbség).* Alan Bass (ford.). London és New York: Routledge, 1978. 351-370. Print.
- . "Ez a furcsa intézmény, amit irodalomnak hívnak": Interjú Jacques Derridával." *Acts of Literature.* Derek Attridge (szerk.). New York és London: Routledge, 1992. 33-75. Nyomtatás.
- Desmond, Matthew és Mustafa Emirbayer. *A faji rend.* Chicago: Chicago University Press, 2015. Nyomtatás.
- . "Mi a faji dominancia?" *Du Bois Review* 6.2 (2009): 335-55. Nyomtatás.
- Dickson-Carr, Darryl. "Utószó: Pilloriedtől a poszt-szellemiségig." *Post-Soul Satire; Black Identity after Civil Rights.* Derek C. Maus, James J. Donahue (szerk.). Jackson: University of Mississippi Press, 2014. 269-80. Nyomtatás.
- . *Afroamerikai szatíra: A szentül profán.* Columbia, London: University of Missouri Press, 2001. Nyomtatás.
- . *Spoofing the Modern: Satire in the Harlem Renaissance.* Columbia: University of South Carolina Press, 2015. Nyomtatás.
- . "A történelmi teher, amit csak Oprah bír elviselni tud". Afroamerikai szatirikusok és az irodalom helyzete". *Kortárs afroamerikai irodalom. Az élő kánon.* Lorraine King és Shirley Moody-Turner (szerk.). Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013. 41-54. Nyomtatás.
- Diff'rent Strokes: Teljes első évad.* DVD. Rendező: Herbert Kenwith (1. évad). Előadja Gary Coleman (többek között). Culver City, CA: Columbia Tri-Star. 2004.
- Dobbs, Lou. "Dobbs felszólítja a hallgatókat, hogy emelkedjenek felül "a politikát uraló pártos és faji elemen"." *The Lou Dobbs Show.* Rec 2009. november 12. Media Matters, 2009. Web. July 22, 2018.
<https://www.mediamatters.org/video/2009/11/12/dobbs-calls-on-listeners-to-rise-above-above-partisan/156917>.
- Dubey, Madhu. "A faj és a posztmodern társadalmi regény válsága". *Posztmodern irodalom és faj.* Len Platt és Sara Upstone (szerk.). New York: Cambridge

- Idézett művek
University Press, 2015. 31-46. Nyomtatás.

- . *Jelek és városok. Fekete irodalmi posztmodernizmus*. Chicago: University Press, 2003. Nyomtatás. Du Bois, W.E.B. "A néger művészet kritériumai". 1926. *The Portable Harlem Renaissance Reader*.
- David L. Lewis (szerk.). New York: Penguin Books, 1994. 101-05. Nyomtatás.
- . "Tehetséges tizedik." Washington, Booker T. *The Negro Problem: A Series of Articles by Representative American Negroes of Today*. New York: Pott, 1903. 31-76.
- . *The Souls of Black Folk*. 1903. New York: Dover, 1994. Nyomtatás.
- Early, Gerald L. "The End of Race as We Know It." (A faj vége, ahogyan mi ismerjük). *The Chronicle of Higher Education* (2008). Web. June 22, 2018.
- <https://www.chronicle.com/article/The-End-of-Race-as-We-Know-It/3343>.
- Eco, Umberto. *A nyitott mű*. 1962. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. Nyomtatás.
- . *Das Offene Kunstwerk*. 1962. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. Nyomtatás.
- . *Nachschrift zum Namen der Rose*. Trans. Burkhardt Kroeber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986. Nyomtatás.
- Elizabeth Ammons, Annette White-Parks (szerk.). *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature. A Multicultural Perspective*. Hannover és London: University Press of New England, 1994. Nyomtatás.
- Elliot, Robert C. *A szatíra ereje: Mágia, rituálé, művészet*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1960. Nyomtatás.
- Ellis, Trey. "Az új fekete esztétika." *Callaloo* 38 (1989): 233-243. Nyomtatás.
- Ellison, Ralph. "An Extravagance of Laughter". 1985. *Going to the Territory*. New York: Random House, 1986. 145-98. Nyomtatás.
- . "Változtasd meg a viccet, és vedd le az igát". 1958. *Árnyék és tett*. New York: Vintage International, 1995. 45-48. Nyomtatás.
- . "Rejtett név és összetett sors. Egy író tapasztalatai az Egyesült Államokban". 1964. *Árnyék és cselekvés*. New York: Vintage International, 1995. 144-166. Nyomtatás.
- . *Láthatatlan ember*. 1952. New York: Vintage International, 1995. Nyomtatás.
- . "A fikció művészete: Interjú." 1955. *Árnyék és tett*. New York: Vintage International, 1995, 167-183. Nyomtatás.
- . "A világ és a korsó". 1963. *Árnyék és tett*. New York: Vintage International, 1995. 107-43. Nyomtatás.
- Evans, Dylan. *A lacani pszichoanalízis bevezető szótára*. London & New York: Routledge, 1996. Print.
- Fanon, Frantz. *Fekete bőrök, fehér maszkok*. 1952. London: London: Pluto, 2008. Nyomtatás.

- Farley, Christopher John. "A tengerparton Dave Chappelle-lel." *Time* május 15. (2005). Web. 2018. július 22. [Http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1061415,00.html](http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1061415,00.html).
- Faulkner, William. *Augusztusi fény*. 1932. New York: Modern Library, 2002.
- Faurholt, Gry. "Én mint Másik: The Doppelganger." *Double Dialogues: Approaching Másság* 10 (2009). Web. July 22, 2018. [Http://www.doubledialogues.com/article/self-as-other-the-doppelganger/](http://www.doubledialogues.com/article/self-as-other-the-doppelganger/).
- Favor, J. M. *Autentikus feketeség: A nép az új néger reneszánszban*. Durham: Duke University Press, 1999. Nyomtatás.
- Feagin, Sikes. *Élet a rasszizmussal. A fekete középosztály tapasztalata*. Boston: Beacon Press, 1994. Nyomtatás.
- Feinberg, Leonard. *Bevezetés a szatírába*. Ames, Iowa: Iowa State University Press, 1967. Nyomtatás.
- Feith, Michel. "Hire-a-Glyph: Hermetika és hermeneutika Percival Everett Glyph című művében". *Canadian Review of American Studies* 43.2 (2013): 301-319. Nyomtatás.
- Felski, Rita. *A kritika határai*. Chicago: A kritika kritikája: University of Chicago Press, 2015. Nyomtatás.
- . *Az irodalom felhasználása*. Blackwell-kiáltványok. Oxford: Blackwell Publishing, 2009. Nyomtatás.
- Ferguson, Jeffrey. "A faj és az ellenállás retorikája". *Raritan: A Quarterly Review* 28.1 (2008): 4-32. Print.
- Fishkin, Shelley Fisher. "Az amerikai irodalomtudományok deszegregációja." *Estétika a multikulturális korban*. Emory Elliott et al (szerk.). Oxford és New York: Oxford University Press, 2001. 121-34. Nyomtatás.
- Fleetwood, Nicole R. *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*. Chicago: Chicago: University of Chicago Press, 2011. Nyomtatás.
- Fletcher, M. D. *Kortárs politikai szatíra: Narratív stratégiák a posztmodern kontextusban*. Lanham, Md.: University Press of America, 1987. Print.
- Foucault, Michel. *A tudás archeológiája: És a nyelvről szóló diskurzus*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972. Nyomtatás.
- . "Mi az a Szerző?" *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (szerk.). New York: Pantheon Books, 1979. 101-20. Nyomtatás.
- Frazier, E. Franklin. *Fekete polgárság: Az új középosztály felemelkedése az Egyesült Államokban*. New York: Collier Books, 1957. Nyomtatás.

- Idézett művek

Freud, Sigmund. *A viccek és kapcsolatuk a tudattalanhoz*. Trans. James Strachey.

London: Routledge, 1960.

Friedman, Susan Stanford. "'Border Talk,' Hybridity, and Performativity. Kulturális elmélet

- és identitás a különbségek közötti terekben." *Eurozine* június 7. (2002). Web. July 22, 2018. [Http://www.eurozine.com/border-talk-hybridity-and-performativity/](http://www.eurozine.com/border-talk-hybridity-and-performativity/).
- Frye, Northrop. *A kritika anatómiája*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957. Nyomtatás.
- . "A szatíra természete". *University of Toronto Quarterly* 14.1 (1944): 75-89. Nyomtatás. Fuss, Diana. *Essentially Speaking. Feminizmus, természet és különbség*. New York, London: Routledge, 1989. Nyomtatás.
- Gallop, Jane. *Lacan olvasása*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985. Print.
- . "Az irodalomtudományok historizálódása és a szoros olvasás sorsa". *Szakma* (2007): 181-186. Nyomtatás.
- Gates, E. Nathaniel (szerk.). *Critical Race Theory. A "faj" fogalmának kulturális és irodalmi kritikái*. New York és London: Routledge, 1997. Nyomtatásban.
- Gates, Jr., Henry Louis. "'Hitelesség', avagy a kis fa tanulsága". 1991. *A Henry Louis Gates, Jr. Reader*. Abby Wolf (szerk.). New York: Basic Civitas, 2012. 515-522. Nyomtatás.
- . "A tekintély, a (fehér) hatalom és a (fekete) kritikus. Számomra mindez görögül hangzik." *Kulturális kritika. A kisebbségi diskurzus természete és kontextusa 2.7* (1987): 19-47. Nyomtatás.
- . "Kánonformálás, irodalomtörténet és az afroamerikai hagyomány: A látottak a mondottakhoz." In Houston A. Baker, Jr., Patricia Redmon (szerk.). *Afroamerikai irodalomtudomány az 1990-es években*. Chicago és London: The University of Chicago Press, 1989. 14-39. Nyomtatás.
- . "Kritika a De Jungle-ban". *Black American Literature Forum*, 15.4 (1981): 123-127. Nyomtatás.
- . "A szerkesztő bevezetője. A 'faj' megírása és a különbség, amit jelent". In: J. Henry Louis Gates (szerk.). *'Race,' Writing and Difference*. Chicago és London: The University of Chicago Press 1986, 1-20. Print.
- . "'A feketeség feketeségének': A Sign and the Signifying Monkey kritikája". *Critical Inquiry* 9.4 (1983): 685-723. Nyomtatás.
- . "A mester darabjai. A kánonformálásról és az afroamerikai hagyományról". 1992. *A Henry Louis Gates, Jr. Reader*. Abby Wolf (szerk.). New York: Basic Civitas, 2012. 151-168. Nyomtatás.
- . *Tizenhárom módja annak, hogy egy fekete emberre nézzünk*. New York: Random House, 1997. Nyomtatás.
- . "'Mi van a névben? A feketeség néhány jelentése". *Loose Canons. Jegyzetek a*

- Idézett művek

kultúrharckról. New York és Oxford: Oxford University Press, 1992. 131-152.

Nyomtatás.

- Gayle, Jr., Addison. "Kulturális fojtogatás. A fekete irodalom és a fehér esztétika."
1972. *African American Literary Theory. A Reader*. Winston Napier (szerk.).
New York és London: New York University Press, 2000. 92-96. Nyomtatás.
- George, Nelson. *Buppies, B-boys, Baps & Bohos: Notes on Post-soul Black Culture*. 1.st ed.
New York: HarperCollins, 1992. Nyomtatás.
- . *Post-Soul Nation: Az ellentmondásos, diadalmas és tragikus 1980-as évek az afroamerikaiak (korábban Fekete és azelőtt Négerek néven ismert) tapasztalatai szerint*. New York: Viking Press, 2004. Nyomtatás.
- Gilroy, Paul. *A faj ellen. A politikai kultúra elképzelése a színvonalon túl*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2000. Print.
- Glenn, Cerise L. és Landra J. Cunningham. "A fekete mágia ereje. A mágikus néger és a fehér megváltás a filmben". *Journal of Black Studies* (40.2) 2009: 135-152.
- Golden, Thelma. "Bevezetés." *Freestyle*. New York: Harlemi Stúdiómúzeum, 2001. 14-15. Nyomtatás.
- . "Testvérem." *A férfiasság fekete reprezentációi a kortárs amerikai művészetben*. New York: Harry N. Abrams, Inc. (Whitney Museum of American Art), 1994. 19-43. Nyomtatás.
- Gordon, Dexter. "Humor az afroamerikai diskurzusban: Beszéd az elnyomásról." *Journal of Black Studies* 29.2 (1998): 254-276. Print.
- Goudsouzian, Aram. *Sidney Poitier, ember, színész, ikon*. Chapel Hill és London: University of North Carolina Press, 2004. Nyomtatás.
- Greenwald Smith, Rachel. "Utószó: A 2000-es évek 2016 után". *Amerikai irodalom az átmenetben, 2000-2010*. Rachel Greenwald Smith (szerk.). Cambridge többek között: Cambridge University Press, 2018. 385-90. Nyomtatás.
- Griffin, Sarah Mantilla. "Ez a furcsa zsonglőrjáték': Percival Everett: Nem vagyok Sidney Poitier című művében a kizárás". *Perspectives on Percival Everett*. Keith B. Mitchell és Robin G. Vander (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 19-34. Nyomtatás.
- Guillory, John. "Kanonikus és nem kanonikus: A jelenlegi vita kritikája." *ELH* 54 (1987): 483-527. Print.
- . *Kulturális tőke. Az irodalmi kánonképzés problémája*. Chicago és London: The University of Chicago Press, 1993. Nyomtatás.
- Gysin, Fritz. "A paródia buktatói. Melankolikus szatíra Percival Everett *Kihúzás* című művében." Tissot, Anne-Laure és Claude Julien (szerk.). *Reading Percival Everett. Európai perspektívák*. Tours: Presses universitaires Francois-Rabelais.

- Idézett művek
Open Edition Books, 2007. Web.-July 22, 2018.

- Haggins, Bambi. *Nevető örült: The Black Comic Persona in Post-Soul America*. New Brunswick: New Brunswick: Rutgers University Press, 2007. Nyomtatás.
- Hale, Dorothy. "Esz­tétika és az új etika. A regény elméletalkotása a huszonegyedik században". In: *American Literature's Aesthetic Dimensions*. Eds. Weinstein, Cindy és Looby, Christopher. New York: Columbia University Press, 2012, 313-327. Print.
- Hall, Stuart. "Etnicity: Etnikum: Identitás és különbség." 1989. *Becoming National: A Reader*. Geoff Eley és Ronald Grigor Suny (szerk.). New York: Oxford University Press, 1996. 339-349. Nyomtatás.
- . "Minimális én". *A valódi én: A posztmodernizmus és az identitás kérdése*. Lisa Appignanesi (szerk.). ICA Dokumentumok 6. London: The Institute of Contemporary Arts, 1987. 44-46. Nyomtatás.
- . "Új etnikumok". 1989. *Kritikai párbeszéd a kultúratudományban*. David Morley és Kuan- Hsing Chen (szerk.). London és New York: Routledge, 1996. 441-49. Nyomtatás.
- . "Faj: A lebegő jelző". Interjú Sut Jhallyval. Médiaoktatási Alapítvány. Bevezető, producer és rendező: Sut Jhally. Northampton, MA: Media Education Foundation, 1997. DVD.
- . *Képvisélet*. London: Sage Publishing, 1997. Nyomtatás.
- Harper, Philip Brian. *Absztrakcionista esztétika. Művészeti forma és társadalomkritika az afroamerikai kultúrában*. New York és London: New York University Press, 2015. Nyomtatás.
- Harris, Keith. M. *Boys, Boyz, Bois. A fekete férfiaság etikája a filmben és a populáris médiában*. New York u.o: Routledge, 2006. Print.
- Harris, William J. "A fekete esztétika". *The Oxford Companion to African American Literature*. William L. Andrews, Frances Smith Foster, Trudier Harris (szerk.). New York és Oxford: Oxford University Press, 1997. 67-70. Nyomtatás.
- Haselstein, Ulla. "Diasporische Doppelgänger: Philip Roths *Operation Shylock*." *Identität und Unterschied. Zur Theorie von Kultur, Differenz und Transdifferenz*. Alvarado Leyton, C. és P. Erchinger (szerk.). Bielefeld: transcript Verlag, 2015. 201-222.
- Hayman, Casey. "Hypervisible Man: Everett: Techno-performativitás és televíziós feketeség Percival Everett I Am Not Sidney Poitier című filmjében." *MELUS* 39.3 (2014): 135-54. Print.
- Heuer, Claudia. *Satire und Postmoderne - Unvereinbare Gegensätze? Aktualisierungsmöglichkeiten und -Notwendigkeiten des Satirebegriffs im Kontext des*

- Idézett művek

Postmodernen Romans. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2014. Print.

Hicks, Heather. "Hoodoo Economics: A fehér férfiak munkája és a fekete férfiak mágiája a kortárs amerikai filmben." *Camera Obscura* 18.2 (2003): 27-55.
Nyomtatás.

- Hinshaw, Dawn. "A lázadó zászló a Capitolium felett sérti a művészt." *The State* (Columbia, SC) május 4. (1989). Nyomtatás.
- Hoagland, Jim. "A poszt-rasszista választás". *The Washington Post* november 2. (2008).
Web. July 22, 2018. [Http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/10/31/AR2008103103360.html?noredirect=on](http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/10/31/AR2008103103360.html?noredirect=on).
- Hogue, Lawrence W. *Posztmodernizmus, hagyományos kulturális formák és afroamerikai elbeszélések*. Albany: State University of New York Press, 2013. Nyomtatás.
- Hollinger, David A. *Posztetnikus Amerika. A multikulturalizmuson túl*. New York: Basic Books, 1995. Nyomtatás.
- Holmes, Anna. "Amerika "poszt-rasszista" fantáziája." *The New York Times Magazine* (2015).
Web. 2018. július 22.
[Https://www.nytimes.com/2015/07/05/magazine/americas-postracial-fantasy.html](https://www.nytimes.com/2015/07/05/magazine/americas-postracial-fantasy.html).
- Hooks, Bell. "Posztmodern feketeség." *Posztmodern kultúra*. Project Muse. Vol. 1 No. 1 (1990). Web. July 22, 2018. [Https://muse.jhu.edu](https://muse.jhu.edu).
- Hsu, Hua. "A fehér Amerika vége?" *The Atlantic* 2009. január/február. Web. July 22, 2018.
[Https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/01/the-end-of-white-amerika/307208/](https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/01/the-end-of-white-amerika/307208/).
- Huehls, Mitchum. "A faj tárgyiasítása. Vagy: Mi az afroamerikai irodalom". *After Critique: Huszonegyedik századi szépirodalom a neoliberais korban*. Oxford Scholarship Online, 2016. 20-31. Nyomtatás.
- Hughes, Langston. "A néger művész és a faji hegy". 1926. *The Norton Anthology of African American Literature*. Második kiadás. Henry Louis Gates, Jr., Nellie Y. McKay (szerk.). New York és London: Norton, 2004. 1311-14. Nyomtatás.
- Hughey, Matthew W. "Cinetikai rasszizmus: A fehér megváltás és a fekete sztereotípiák a "varázslatos néger" filmekben." *Social Problems* 56.3 (2009): 543-77. Print.
- Hurston, Zora Neale. "Milyen érzés színesbőrűnek lenni". 1928. *Szeretem magam, amikor nevetek ... és akkor is, amikor gonosznak és lenyűgözőnek látszom*. Egy Zora Neale Hurston-olvasókönyv. Alice Walker (szerk.). New York: The Feminist Press, 1979. 152-55.
Nyomtatás.
- . "Amit a fehér kiadók nem fognak kinyomtatni". 1947. *African American Literary Elmélet*. Egy olvasókönyv. Winston Napier (szerk.). New York & London: New York UP, 2000. 54-57. Print.

- Idézett művek

Hutcheon, Linda. *A posztmodernizmus poétikája. Történelem, elmélet, fikció.* New

York: Routledge, 1988. Nyomtatás.

- . *A paródia elmélete. A huszadik századi művészeti formák tanítása.* New York és London: Methuen, 1985. Nyomtatás.
- . *Az irónia éle: Az irónia elmélete és politikája.* London, New York: Routledge, 1994. Nyomtatás.
- Hynes, William J., William G. Doty (szerk.). *Mythical Trickster Figures. Kontúrok, kontextusok és kritikák.* Tuscaloosa és London: University of Alabama Press, 1993. Nyomtatás.
- Ickstadt, Heinz. "Egy pluralista esztétika felé." *Esztétika a multikulturális korban.* Emory Elliott et al (szerk.). Oxford és New York: Oxford University Press, 2002. 263-278. Nyomtatás.
- Iser, Wolfgang. "Das Komische: Ein Kipp-Phänomen." *Das Komische.* 7. Kolloquium der *Poetik und Hermeneutik* Forschungsgruppe. Wolfgang Preisendanz és Rainer Warning (szerk.). München: Wilhelm Fink, 1976. 398-402. Nyomtatás.
- . *Az olvasás aktusa. Az esztétikai válasz elmélete.* Baltimore és London: The Johns Hopkins University Press, 1978. Print.
- . *A hallgatólagos olvasó. A kommunikáció mintái a prózairodalomban Bunyantól Beckettig.* Baltimore és London: The Johns Hopkins University Press, 1974. Print.
- James, David és Urmila Seshagiri. "Metamodernizmus: A folytonosság és a forradalom narratívái." *PMLA* 129.1 (2014): 87-100. Print.
- Jannidis, Fotis. *Figur Und Person: Beitrag Zu Einer Historischen Narratologie.* Berlin és Boston: De Gruyter, 2003. Print.
- Japtok, Martin és Jerry Rafiki Jenkins. "Mit jelent "igazán" feketének lenni? Az autentikus feketeség szelektív története". In (szerk.): *Autentikus feketeség, 'igazi' feketeség. Esszék a feketeség jelentéséről az irodalomban és a kultúrában.* New York többek között: Peter Lang, 2011. 7-52. Print.
- Jarrett, Gene Andrew. *African American Literature Beyond Race: An Alternative Reader.* New York: New York University Press, 2006. Nyomtatás.
- . *Dékánok és lógósok. Faj és realizmus az afroamerikai irodalomban.* Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2013. Nyomtatás.
- . *A faj képviselése. Az afroamerikai irodalom új politikai története.* New York és London: New York University Press, 2011. Nyomtatás.
- Johns, Gillian. "Percival Everett törlése: Az a drat aporia, amikor a fekete szatíra találkozik a 'szöveg élvezetével'". *Post-Soul Satire. Fekete identitás a polgárjogok után.* Derek C. Maus és James J. Donahue (szerk.). Jackson: University of Mississippi Press, 2014.

85-97. Nyomtatás.

- Idézett művek

-

- Johnson, Charles. "A fekete amerikai narratíva vége." 2008. Web. July 22, 2018. The American Scholar. Web. <https://theamericanscholar.org/the-end-of-the-black-american-narrative/#>.
- Kant, Immanuel. *Az ítélet kritikája*. Trans. Nicholas Walker. Oxford és New York: Oxford University Press, 2007. Nyomtatás.
- Kaplan, H. Roy. *A poszt-rasszista Amerika mítosza. Az egyenlőség keresése az anyagelvűség korában*. Lanham, New York, ill: Rowman and Littlefield, 2011. Nyomtatás.
- Karenga, R. "Fekete kulturális nacionalizmus". *Negro Digest* 17.3 (1968): 5-9.
- Keith B. Mitchell, Robin G. Vander. *Percival Everett: Writing Other/Wise*. Xavier University of Louisiana: Xavier Review Press, 2014. Nyomtatás.
- Knight, Charles. *A szatíra irodalma*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Nyomtatás.
- Lacan, Jacques. "Szeminárium az elrabolt levélről". 1955. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida és a pszichoanalitikus olvasás*. John P. Mueller és William J. Richardson (szerk.). Trans. Mehlman, Jeffrey. London: Johns Hopkins University Press, 1988. 28-54. Nyomtatás.
- . "A beszéd és a nyelv funkciója és területe a pszichoanalízisben". 1953. *Écrits. Válogatás*. Trans. Fink, Bruce. New York és London: Norton, 2002. 31-106. Nyomtatás.
- . "A tükörszakasz mint az én-funkció formálója, ahogyan az a pszichoanalitikus tapasztalatban feltárul". 1949. *Écrits*. New York & London: Norton, 2006. 75-81. Nyomtatás.
- . *Jacques Lacan szemináriuma I. könyv: Freud írásai a technikáról, 1953-1954*. Trans. J. Forrester. New York: Norton, 1991a. Nyomtatás.
- . *Jacques Lacan szemináriuma II. könyv: Az én Freud elméletében és a pszichoanalízis technikájában, 1954-55*. Trans. S. Tomaselli. New York: Norton, 1991b. Nyomtatás.
- . *Jacques Lacan szemináriuma XI. könyv: A pszichoanalízis négy alapfogalma*. Trans. A. Sheridan. New York és London: Norton, 1973. Nyomtatás.
- Larkin, Lesley. *Race and the Literary Encounter. Fekete irodalom James Weldon Johnstontól Percival Everettig*. Bloomington és Indianapolis: Indiana University Press, 2015. Nyomtatás.
- Leab, Daniel. *From Sambo to Superspade: The Black Experience in Motion Pictures*. Boston: Houghton Mifflin, 1975. Nyomtatás.
- Lieber, Todd M. "Ralph Ellison és a láthatatlanság metaforája a fekete irodalmi hagyományban".

- Idézett művek

American Quarterly 24.1 (1972):86-100. Nyomtatás.

LoBianco, Tom. "Jelentés: Aide Says Nixon's War on Drugs Targeted Blacks, Hippies." *CNN*

- március 24. (2016). Web. July 22, 2018.
<https://edition.cnn.com/2016/03/23/politics/john-ehrllichman-richard-nixon-drogháború-feketék-hippi/index.html>
- Locke, Alain. "Önkritika: A kultúra harmadik dimenziója." 1950. *Afroamerikai irodalomelmélet: A Reader*. Winston Napier (szerk.). New York és London: New York University Press, 2000. 58-61. Nyomtatás.
- Lösch, Klaus. "Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte." *Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer, Arne Manzeschke (szerk.). Frankfurt: Campus, 2005. 26-49. Nyomtatás.
- Lotman, Jurij M. *Az elme univerzuma. A kultúra szemiotikai elmélete*. Trans. Shukman, Ann. Bloomington és Indianapolis: Indiana University Press, 1990. Nyomtatás.
- Lukács György. *A regény elmélete: Történetfilozófiai esszé a nagy epikus irodalom formáiról*. Trans. Anna Bostock. Cambridge: The MIT Press, 1971. Print.
- Lytard, Jean-Francois. *A posztmodern állapot: Jelentés a tudásról*. Trans. Geoff Massumi és Brian Bennington. Irodalomelmélet és irodalomtörténet. Paperback ed. Vol. 10. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Nyomtatás.
- Markus, Hazel Rose és Paula M. L. Moya (szerk.). *Doing Race. 21 esszé a 21. század számára*. New York és London: W.W. Norton & Company, 2010. Nyomtatás.
- Masiki, Trent. "Irónia és eksztázis - Percival Everett profilja". *Poets & Writers, Inc.* 33.3 (2004): 33-39. Print.
- Matthews, Chris. "Matthews: 'Egy órára elfelejtettem, hogy ma este fekete volt'". *MSNBC*. Rec január 27, 2010. Web. July 22, 2018. *Politico*.
http://www.politico.com/blogs/michaelcalderone/0110/Matthews_I_forgot_he_was_black_tonight_for_an_hour.html.
- Maus, Derek C. Maus. *Komolyan viccelődve. Percival Everett Menippeai szatírái*. Draft. Web. 2018. július 22. Hozzáférés az academia.edu oldalon.
- Maus, Derek C., James Donahue (szerk.). *Post-Soul Satire. Fekete identitás a polgárjogok után*. Jackson: Mississippi Egyetem, 2014. Nyomtatás.
- McGurl, Mark. *A programkorszak. A háború utáni szépirodalom és a kreatív írás felemelkedése*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 2009. Nyomtatás.
- Mercer, Kobena. "Megtermékenyített fajok: Danny Tisdale és Keith Piper." *Artforum*, 30 (1992).
Nyomtatás.
- Miller, J. Hillis. *Az irodalomról*. London és New York: Routledge, 2002. Print.

- Minnema, Lourens. "Játék és (poszt)modern kultúra. Esszé a játék jelensége iránti tudományos érdeklődés változásáról". In: *Cultural Dynamics* 10(1): 1998, 21-47.
Nyomtatás:
- Mishkin, Tracy (szerk.). "Az irodalmi befolyás és az afroamerikai írók elmélete".
Irodalmi befolyás és afroamerikai írók: Collected Essays. New York: Garland, 1996. 3-22. Nyomtatás.
- Mitchell, Keith B., Robin G. Vander (szerk.). "Bevezetés: A műalkotás a posztszocialista korszakban: Percival Everett Writing Other/Wise". *Percival Everett: Writing Other/Wise*.
Xavier University of Louisiana: Xavier Review Press, 2014. 7-17. Nyomtatás.
- . *Percival Everett perspektívái*. Margaret Walker Alexander Series in African American Studies. Jackson: University Press of Mississippi, 2013. Nyomtatás.
- Mitchell, Keith B. "Writing (Fat) Bodies: Everett *Zulus* című művében". *Canadian Review of American Studies* 43.2. (2013): 269-85. Print.
- Moriah, Kristin Leigh. "Nem vagyok a faji embered: *Nem vagyok Sidney Poitier*: Faji felemelkedés és a poszt-fekete esztétika Percival Everett *Nem vagyok Sidney Poitier* című filmjében." In Anne Crémieux, Xavier Lemoine és Jean-Paul Rocchi (szerk.).
Understanding Blackness Through Performance. Kortárs művészetek és az identitás reprezentációja. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 221-236. Nyomtatás.
- Moten, Fred. *A szünetben. A fekete radikális hagyomány esztétikája*. Minneapolis és London: University of Minnesota Press, 2003. Nyomtatás.
- . "A feketeség esete". *Criticism* 50.2. (2008): 177-218. Print.
- Moynihan, Daniel Patrick. *A Moynihan-jelentés és a vita politikája*. Lee Rainwater és William L. Yancey (szerk.). Cambridge, MA: MIT Press, 1967. Nyomtatás.
- Murray, Derek Conrad. "A fekete művészet utáni művészet és az afroamerikai szatíra feltámadása". *Post-Soul Satire. Fekete identitás a polgárjogok után*. Derek C. Maus és James J. Donahue (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 2014. 3-21. Nyomtatás.
- Murray, Ronald. "Nemlét és feketeség: Percival Everett és a faji beolvadás hátborzongató formái". *American Literary History* 29.4 (2017): 726-52. Print.
- Musu-Gillette, Lauren, Jennifer Robinson, Joel McFarland, Angelina KewalRamani, Anlan Zhang, Sidney Wilkinson-Flicker. "A faji és etnikai csoportok oktatásának helyzete és tendenciái 2016". Washington: U.S. Department of Education, National Center for Education Statistics. Web. July 22, 2018. <https://nces.ed.gov/pubs2016/2016007.pdf>.

- Idézett művek

"Multikulturalizmus." *Encyclopedia of Race and Racism*. John Hartwell Moore (szerk.).

Gale Virtual Reference Library: Macmillan Reference USA, 2008. 321-23. Vol. 2.

Print.

NAACP. "Criminal Justice Fact Sheet." 2017. Web. July 22, 2018.

[Http://www.naacp.org/criminal-justice-fact-sheet/](http://www.naacp.org/criminal-justice-fact-sheet/).

Napier, Winston (szerk.). *African American Literary Theory. A Reader*. New York & London: New York University Press, 2000. Print.

Nemzeti Oktatási Statisztikai Központ. "219.70. A középiskolát elhagyók százalékos aránya a 16-24 évesek körében nem és faj/nemzetiség szerint: Válogatott évek, 1960-tól 2015-ig." 2017. Web. July 22, 2018.

[Https://nces.ed.gov/programs/digest/d16/tables/dt16_219.70.asp](https://nces.ed.gov/programs/digest/d16/tables/dt16_219.70.asp).

Neal, Larry. "A fekete művészeti mozgalom." 1968. *The Norton Anthology of African American Literature*. Nellie McKay, Henry Louis Gates, Jr. (szerk.). New York és London: Norton, 1997. 1960-1972. Nyomtatás.

Neal, Mark Anthony. *Új fekete ember*. Tizedik évfordulós kiadás. New York és London: Routledge, 2005. Nyomtatás.

---. *Soul Babies: A fekete populáris kultúra és a poszt-soul esztétika*. New York és London: Routledge, 2002. Nyomtatás.

Newport, Frank. "Az amerikaiak Obama megválasztását a faji kapcsolatok mérföldkövének tekintik." *Gallup*.

november 7. (2008). Web. July 22, 2018.

[Https://news.gallup.com/poll/111817/americans-see-obama-election-race-relations-milestone.aspx](https://news.gallup.com/poll/111817/americans-see-obama-election-race-relations-milestone.aspx).

Niall, Lucy. *A Derrida-szótár*. Chichester: John Wiley and Sons, 2007. Web. 2018. július 22.

Nietzsche, Friedrich. "A bálványok alkonya". *The Portable Nietzsche*. W. Kaufmann (szerk.). New York: Penguin Books, 1968. 463-563. Nyomtatás.

Norris, Christopher. *Derrida*. Cambridge: Harvard University Press, 1987. Print.

---. *Dekonstrukció: Elmélet és gyakorlat: Dekonstrukció: Elmélet és gyakorlat*. London és New York: Methuen, 1982. Nyomtatás.

NPR. "Poszt-rasszista Amerikában élünk?" 2009. február 11. Web. 2018. július 22.

<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=100557180&t=1535659081323>.

Nünning, Ansgar. *Megbízhatatlan elbeszélés: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1998. Print.

---. "A megbízhatatlan elbeszélés elméletének, történetének és általános hatályának újrafogalmazása: A kognitív és retorikai megközelítések szintézise felé".

Narrative

- A megbízhatatlanság a huszadik századi én-regényben.* G. M. E. D'hoker (szerk.).
Berlin & Boston: De Gruyter, 2008. 29-76. Print.
- Obama, Barack. "Búcsúbeszéd." 2017. január 10. Web. July 22, 2018.
<https://obamawhitehouse.archives.gov/farewell>.
- . "Beiktatási beszéd." A Fehér Ház. Január 21. (2009). Web. July 22, 2018.
<https://obamawhitehouse.archives.gov/blog/2009/01/21/president-barack-obamas-inaugural-address>.
- . "Az elnök megjegyzései a 'Let Freedom Ring' ünnepségen, a washingtoni menet 50. évfordulója alkalmából". A Fehér Ház: Sajtótitkárság, 2013. Web. July 22, 2018.
<https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2013/08/28/remarks-president-let-freedom-ring-ceremony-commemorating-50th-anniversa>.
- . "Beszéd a fajról." *New York Times*, március 18. (2008). Web. July 22, 2018. <https://www.nytimes.com/2008/03/18/us/politics/18text-obama.html>.
- . *A remény merészsége: gondolatok az amerikai álom visszaszerzéséről.* New York: Crown Publishers, 2006. Nyomtatás.
- Olson, Greta. "A megbízhatatlanság újragondolása: Fallible and Untrustworthy Narrators." *NARRATIVE* 11.1 (2003): 93-109. Nyomtatás.
- Outram, Dorinda. *Megvilágosodás: New Approaches to European History.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Nyomtatás.
- Ové, Horace. DVD. "Baldwin niggere". BFI, 1969.
- Ovidius. *Metamorfózisok.* A.D. Melville (ford.). E.J. Kennedy (Intr.). Oxford, New York: Oxford University Press, 1998. Nyomtatás.
- Patterson, Orlando. *A vér rituáléi. A rabszolgaság következményei két amerikai évszázadban.* Washington, D.C., Civitas Counterpoint, 1998. Nyomtatás.
- Paulson, Ronald. *A szatíra fikciói.* Baltimore, Md.: Johns Hopkins Press, 1967. Nyomtatás.
- Pitcher, George. "Wittgenstein, Nonszensz és Lewis Carroll." *The Massachusetts Review* 6.3 (1965). 591-611. Print.
- Phillips, Michael. "Észak-Texas fekete művészete és irodalma az 1920-as és 1930-as években". In: *The Harlem Renaissance in the American West: The New Negro's Western Experience.* Cary D. Wintz és Bruce A. Glasrud (szerk.). New York és London: Routledge, 2012. Nyomtatás.

- Powell, Tamara. "Az utalások ura: Percival Everett *törlésének* olvasása az afroamerikai irodalomtörténeten keresztül". *Valley Voices: A Literary Review* 12.2 (2012): 100-07. Print.
- Preisendanz, Wolfgang. "Reflexive Komik." *Positionen der Negativität*. Harald Weinrich (szerk.). München: Wilhelm Fink Verlag, 1975. 551-52. Nyomtatás.
- Purcell, Richard. "Trayvon, a posztfeketeség és a poszt-rassz dilemma." *Boundary 2* 40.3 (2013): 139-161. Print.
- Quintero, Ruben (szerk.). *A Companion to Satire: [Ancient and Modern]*. Blackwell Companions to Literature and Culture. 1. közl., 2. nyomtatott kiadás. 46. kötet. Malden, MA: Blackwell, 2008. Print.
- Radin, Paul. *A szélhámos. Tanulmány az amerikai indián mitológiáról*. Westport, CT: Greenwood Press, 1956. Nyomtatás.
- Raynaud, Claudine. "Megnevezés, meg nem nevezés és képtelenség a Nem vagyok Sidney Poitier." *Lectures du Monde Anglophone* (2015). Web. July 22, 2018. <http://eriac.univ-rouen.fr/naming-not-naming-and-nonsense-in-i-am-not-sidney-poitier/>.
- Reed, Anthony. *Freedom Time: The Poetics and Politics of Black Experimental Writing*. Baltimore: Hopkins University Press, 2014. Nyomtatás.
- Reed, Ishmael. "A verseny utáni elnökség tévedései". *The Trouble with Post-Blackness*. Houston A. Baker, Jr., K. Merinda Simmons (szerk.). New York: Columbia University Press, 2015. 220-42. Nyomtatás.
- . "A rasszizmus utáni tudós rasszizmust kiabál." *Counterpunch*. Július 27. (2009). Web. July 22, 2018. <https://www.counterpunch.org/2009/07/27/post-race-scholar-yells-racism/>.
- . "A fekete patológiai biznisz." *The Nation* 1989. Web. July 22, 2018. <https://www.thenation.com/article/black-pathology-biz/>.
- Richard Delgado, Jean Stefancic. *Kritikai fajelmélet. Bevezetés*. New York & London: New York University Press, 2001. Print.
- Ritter, Joachim. "Über das Lachen." *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1940. Nyomtatás.
- Román, Elda María. "'Post' etnikai forma." *American Literature in Transition, 2000-2010*. Rachel Greenwald Smith (szerk.). Cambridge többek között: Cambridge University Press, 2018. 17-29. Nyomtatás.
- Roof, Judith. "Everett hipernarrátora". *Canadian Review of American Studies* 43.2 (2013): Print.

- Rose, Margaret. *Paródia: Ősi, modern és posztmodern*. Cambridge u.o: Cambridge University Press, 1993. Nyomtatás.
- . *Paródia/metafikció. A paródia mint a szépirodalom írásának és befogadásának kritikai tükre*. London: London: Croom Helm, 1979. Nyomtatás.
- Rushdy, Ashraf H.A. "Neo-szolga elbeszélés". *Oxford Companion to African American Literature*. William L. Andrews et al (szerk.). Oxford: Oxford University Press, 1997. 533-35. Nyomtatás.
- Salaam, Kalamu ya. "Fekete művészeti mozgalom." In William L. Andrews et al (szerk.). *The Oxford Companion to African American Literature*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1997. 70-74. Print.
- Saldivar, Ramon. "Történelmi fantázia, spekulatív realizmus és poszt-rassz esztétika a kortárs amerikai fikcióban". *American Literary History* 23.3 (2011): 574-99. Print.
- . "A regény második felemelkedése: Race, Form and the Postrace Aesthetic in Contemporary Narrative". *NARRATIVE* 21.1 (2013): 1-18. Nyomtatás.
- Sallis, James. "A merész, kategorizálhatatlan Everett". *The Boston Globe* november 28. (2004). Web. 2018. július 22.
http://archive.boston.com/ae/books/articles/2004/11/28/the_audacious_uncategorizable_everett/.
- Zafír. *Nyomd: Egy regény*. New York: Vintage Books, 1997. Nyomtatás.
- Scheffel, Michael. *Formen Selbstreflexiven Erzählens: Eine Typologie Und Sechs Exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer, 1997. Print.
- Schmidt, Christian. "A posztfeketeség paródiája a Nem vagyok Sidney Poitier és az afroamerikai irodalom vége(i) című műben". *Black Studies Paper* 2.1 (2016): 113-32. Print.
- Schneck, Peter. "Hamis életek, valódi irodalom: JT Leroy és a hitelességre való törekvés". *A hitelesség pátosza. A valóságos amerikai szenvedélyei*. Ulla Haselstein, Andrew Gross, Maryann Snyder-Körber (szerk.). American Studies, A Monograph Series. 182. kötet. Heidelberg: Universitätsverlag, 2010. Nyomtatás.
- Schur, Richard. "Post-Soul esztétika a kortárs afroamerikai művészetben". *African American Review* 41.4 (2007): 641-654. Print.
- . "Stomping the Blues No More? Hip Hop esztétika és a kortárs afroamerikai irodalom". *Új esszék az afroamerikai regényről. Hurstontól Ellisonon át Morrisonig és Whiteheadig*. Loyalerie King és Linda F. Selzer (szerk.). New York:

- Palgrave Macmillan, 2008. 201-220. Nyomtatás.
- Schuyler, George S. *Black No More. Beszámoló a tudomány különös és csodálatos működéséről a Szabadok Földjén, 1933-40-ben.* 1929. Mineola és New York: Dover, 2011. Nyomtatás.
- . "Negro Art Hokum." 1926. *Double-Take: A revizionista harlemi reneszánsz antológia.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. 96-99. Nyomtatás.
- Sedlmeier, Florian. "Allegorie in der Postkolonialen Literatur und Literaturtheorie". *Allegorie. DFG Symposium 2014.* Ulla Haselstein (szerk.). Berlin és Boston: De Gruyter, 2016. 528-56. Nyomtatás.
- . *A posztetnikus irodalom. Paratextusok és transzpozíciók olvasása 2000 körül.* Berlin, München és Boston: De Gruyter, 2014. Nyomtatás.
- Siemerling, Winfried. "Demokratikus blues. Houston Baker és a kultúra reprezentációja". *A kulturális különbség és az irodalmi szöveg. Pluralizmus és a hitelesség határai az észak-amerikai irodalmakban.* Winfried Siemerling és Katrin Schwenk (szerk.). Iowa City: Iowa City: Iowa University Press, 1996. Nyomtatás.
- Sollors, Werner. "Comments." *Kulturális különbség és az irodalmi szöveg.* Winfried Siemerling és Katrin Schwenk (szerk.). Iowa City: Iowa City: University of Iowa Press, 1996. 151-62. Nyomtatás.
- Spaulding, A. Timothy. *A múlt újraformálása. History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative.* Columbus: Ohio State University Press, 2005. Nyomtatás.
- Spillers, Hortense J. "Mama babája, papa talán: An American Grammar Book." *Diacritics* 17.2 (nyár) (1987): 64-81. Nyomtatás.
- Spivak, Gayatri Chakravorti. "A fordító előszava." *A nyelvtanról.* 1976. Trans. Gayatri Chakravorti Spivak. Javított kiadás. Baltimore és London: Johns Hopkins University Press, 1997. Ix-lxxxvii. Nyomtatás.
- Steele, Shelby. "Obama poszt-rasszista ígérete". *Los Angeles Times* (2008). Web. July 22, 2018. [Http://www.latimes.com/opinion/.../la-oe-steele5-2008nov05-story.html](http://www.latimes.com/opinion/.../la-oe-steele5-2008nov05-story.html).
- Stepto, Robert. B. *A fátyol mögül. Tanulmány az afroamerikai elbeszélésről.* Chicago & London: University of Illinois Press, 1979. Print.
- Sterne, Laurence. *Tristram Shandy.* A Norton Critical Edition. Howard Anderson (szerk.). New York és London: Norton, 1980. Nyomtatás.
- Stewart, Anthony. "Percival Everettről." *Ploughshares* 40.2 (2014): 188-93. Print.
- . "Megadni az embereknek, amit akarnak. Az afroamerikai kivétel mint Faji klisék Percival Everett *Kihúzás* című művében". *American Exceptionalisms. From*

- Winthrop Winfrey-nek*. Sylvia Söderlind és James Taylor Carson (szerk.). Albany, NY: State University of New York Press, 2011. 167-190. Nyomtatás.
- . "A ház rendbetétele: Percival Everett fikciójában".
Canadian Review of American Studies 43.2 (2013): 216-24. Nyomtatás.
- Stierle, Karlheinz. "Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem" *Das Komische*. 7. Kolloquium der *Poetik und Hermeneutik* Forschungsgruppe. Wolfgang Preisendanz és Rainer Warning (szerk.). München: Wilhelm Fink. 411-413, 1976. Nyomtatás.
- Sundquist, Eric J. *Idegenek a földön. Feketéek, zsidók, a holokauszt utáni Amerika*. Cambridge: Harvard University Press, 2005. Nyomtatás.
- Swirski, Peter. *Az irodalomról és a tudásról. Felfedezések narratív gondolat kísérletek, evolúció és játékelmélet témakörében*. London és New York: Routledge, 2007. Nyomtatás.
- Szabó, Clyde. "A játék." *Fekete férfi. A férfiasság ábrázolásai a kortárs amerikai művészetben*. Thelma Golden (szerk.) New York: Harry N. Abrams, Inc. (Whitney Museum of American Art), 1994. 167-174.
- Taylor, Paul C. "Fekete utáni, régi fekete". *African American Review* 41.4 (2007): 625-40. Nyomtatás.
- Teasley, Martell és David Ikard. "Barack Obama és a faji politika. A posztrasszizmus mítosza Amerikában". *Journal of Black Studies* 40.3 (2010): 411-25. Print.
- Tesler, Michael. *Poszt-rasszista vagy leginkább rasszista? Faj és politika az Obama-korszakban*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. Nyomtatás.
- Tesler, Michael és David O. Sears. *Obama versenye: A 2008-as választások és a poszt-rasszista Amerika álma*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Nyomtatás.
- "A hasznos néger." *Variety* 1967. Idézi Goudsouzian, Aram. *Sidney Poitier, ember, színész, ikon*. Chapel Hill és London: University of North Carolina Press, 2004. Nyomtatás.
- Thomas, Lorenzo. "Blues esztétika." *The Oxford Companion to African American Literature*. William L. Andrews, Frances Smith Foster, Trudier Harris (szerk.). New York, Oxford: Oxford University Press, 1997. 87-89. Nyomtatás.
- Tissut, Anne Laure, Claude Julien (szerk.). *Percival Everett olvasása: európai perspektívák*. Nyitott online kiadás. Túrák: Presses Universitaires Francois-Rabelais, 2007. Nyomtatás.
- Tissut, Anne Laure, Claire Maniez (szerk.). *Percival Everett: Transzatlanti olvasmányok*. Editions Le Manuscrit, 2007. Nyomtatás.

Tissot, Anne Laure. "Percival Everett *The Water Cure: A Blind Read*" (Percival Everett: *A vízkúra: vak olvasás*). *Sillages Critiques*

17 (2014): 1-9. Nyomtatás.

Todorov, Tzvetan. *A fantasztikus. Egy irodalmi műfaj strukturális megközelítése*. Trans.

Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1970. Print.

Twain, Mark. *Levelezés W.D. Howells-szel*. William Dean Howells (szerk.). Cambridge,

MASS: The Belknap Press of Harvard University Press, 1960. Nyomtatás.

---. *Az Egyenlítőt követve. Utazás a világ körül*. 1897. Auckland (Új-Zéland): The

Floating Press, 2009.

---. *Huckleberry Finn kalandjai*. 1884. Ballingslöv: Wisehouse Sweden, 2015. Nyomtatás.

Az Egyesült Államok Egyenlő Foglalkoztatási és Esélyegyenlőségi Bizottsága. "Amerikai tapasztalatok az amerikai elvárásokhoz képest. A nők, afroamerikaiak, spanyolajkúak, ázsiai amerikaiak és amerikai indiánok/alaszki őslakosok magánszektorbeli foglalkoztatásának aktualizált áttekintése az Eeoc 50. évfordulója alkalmából". 2015. Web. July 22, 2018.

https://www.eeoc.gov/eeoc/statistics/reports/american_experiences.

Valiente-Neighbours, Jimiliz M. "Beyond 'Post-Race Paralysis': Az Obama-korszakban a faji kérdésekkel kapcsolatos kritikus párbeszéd megteremtése." *Sociology of Race and Ethnicity* 1.2 (2015): 331-35.

Nyomtatás.

Vardoulakis, Dimitris. *A Doppelgänger: Az irodalom filozófiája*. Első kiadás. New York:

Fordham University Press, 2010. Nyomtatás.

Villalon, Oscar. "Fereteges vágtazás a faji és osztálykülönbségeken át." *NPR* 2009.

június 26. Web. July 22, 2018.

<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=105827002&t=153570604275>
3.

Vizenor, Gerald. "Trickster Discourse." *American Indian Quarterly* 14.3 (1990): 277-87.

Nyomtatás.

Wacquant, Loic. *A szegények megbüntetése. A szociális bizonytalanság neoliberális kormányzása*.

Durham és London: Duke University Press, 2009. Nyomtatás.

Wallace, David Foster. "Fiktív jövők és a feltűnően fiatalok". *Review of*

Contemporary Fiction 8.3 (1988): 36-53. Print.

Wallace, Maurice O. *A fekete férfiasság megkonstruálása: Identity and Ideality in African American Men's Literature and Culture (1775-1995)*. Durham és

London: Duke University Press, 2002. Print.

- Idézett művek

Ward, Jerry W. Jr. "Mindenki tiltakozó regénye: Richard Wright kora". *The Cambridge Companion to the African American Novel*. M. Graham (szerk.). Cambridge: Cambridge

- University Press, 2004. 173-188. Nyomtatás.
- Warren Kenneth. *Fekete és fehér idegenek. Faj és az amerikai irodalmi realizmus*. Chicago és London: Chicago University Press, 1993. Nyomtatás.
- . *Tehát fekete és kék: Ralph Ellison és a kritika alkalma*. Chicago u.o: University of Chicago Press, 2003. Nyomtatás.
- . "Mi volt az afroamerikai irodalom?" Első Harvard University Press papírkötéses kiadás. Cambridge és London: Harvard University Press, 2011. Nyomtatás.
- Watkins, Mel (szerk.). *African American Humor: The Best Black Comedy from Slavery to Today*. Chicago: Chicago: Chicago Review Press, 2002. Nyomtatás.
- . *A valódi oldalon: A History of African American Comedy*. 1994. Chicago: Lawrence Hill, 1999. Nyomtatás.
- Watts, Jerry Gafio. *Amiri Baraka: Baraka: The Politics and Art of a Black Intellectual*. New York: New York University Press, 2001. Nyomtatás.
- Waugh, Patricia. "A kritikai elmélet és a regény". *The Encyclopedia of Twentieth Century Fiction*. Brian Shaffer (szerk.). Blackwell Publishing, 2011. Nyomtatás.
- . *Női fikciók: A posztmodern újragondolása*. New York: New York: Routledge, 1989. Nyomtatás. Weber, Samuel és Henry Sussman (szerk.). *Glyph*. Baltimore és London: The John Hopkins University Press, 1978. Nyomtatás.
- Weixlmann, Joe. "Allusion and Misdirection: Himes, a "Meiosis" és Everett törlése." *African American Review* 49.2 (2016): 145-56. Nyomtatás.
- . "Bevezetés." *Beszélgetések Percival Everett-tel*. Jackson: Mississippi University Press, 2013. Xi-xxiv. Nyomtatás.
- . "A kortárs afroamerikai regény változó alakja(i)". *Studies in Black American Literature*. Joe Weixlmann, Chester J. Fontenot (szerk.). Vol. 1. Greenwood, Florida: The Penkevill Publishing Company, 1984. 111-28. Nyomtatás.
- West, Cornel. "A fekete kultúra és a posztmodernizmus". *A Postmodern Reader*. Joseph Natoli, Linda Hutcheon (szerk.). Albany: State University of New York Press, 1989. 390-97. Nyomtatás.
- Whitehead, Colson. "The Year of Living Postracially" (A posztrassziális élet éve). *The New York Times* november 4. (2009). Web. July 22, 2018.
<https://www.nytimes.com/2009/11/04/opinion/04whitehead.html>.
- "Who's On First" Abbott és Costello. Baseball-Almanac.com. Web. July 22, 2018.
<http://www.baseball-almanac.com/humor4.shtml>.
- Williams, Patricia. *A színvak jövő látása: A faji paradoxon*. New York:

- The Noonday Press, 1997. Nyomtatás.
- Willis, Sharon. *A Poitier-hatás*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. Nyomtatás.
- Winant, Howard. "Faji dualizmus a század végén". *The House That Race Built*. Wahneema Lubiano (szerk.). New York: Vintage Books, 1998. 87-111. Nyomtatás.
- Wise, Tim. *Színvak: The Rise of Post-Racial Politics and the Retreat from Racial Equity*. San Francisco: Lights Publishers, 2010. Nyomtatás.
- Wittgenstein, Ludwig. *Filozófiai vizsgálódások*. 1954. Trans. G.E.M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1986. Nyomtatás.
- . *Tractatus Logico-Philosophicus*. 1921. Trans. C.K. Ogden. Bertrand Russell bevezetője. London és New York: Routledge, 1981. Nyomtatás.
- . *Wittgenstein előadásai: Cambridge, 1930-1932*. John King és Desmond Lee jegyzeteiből. Desmond Lee (szerk.). Oxford: Basil Blackwell, 1980. Nyomtatás.
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion Und Illusionsdurchbrechung in Der Erzählkunst. Theorie Und Geschichte Mit Schwerpunkt Auf Englischem Illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. Nyomtatás.
- Wolfreys, Julian. "A Self-Referential Density': Glyph and the 'Theory' Thing." *Callaloo* 28.2 (2005): 345-357. Nyomtatás.
- Womack, Ytasha L. *Post Black: How a New Generation is Redefining African American Identity*. Chicago: Chicago: Hill Books, 2010. Nyomtatás.
- Wooten, James T. "Compact Set up for 'Post-Racial' South." (Megállapodás a 'poszt-rasszista' Dél számára). *New York Times* október 5. (1971). Web. July 22, 2018. <https://www.nytimes.com/1971/10/05/archives/compact-set-up-for-postracial-south.html>.
- Wright, Richard. "Interjú Richard Wrighttal." Interjú Hans de Vaallal. *Beszélgetések Richard Wrighttal*. Keneth Kinnamon és Michael Fabre (szerk.). Jackson: University Press of Mississippi, 1993. 155-56. Nyomtatás.
- . *Fekete fiú. Gyermek- és ifjúkori feljegyzések*. 1937. London: Vintage, 2000. Nyomtatás.
- . "Bevezetés: Bigger' Was Born." In *Native Son*. 1940. London: Vintage International, 2000. 1-31. Nyomtatás.
- . *Született fiú*. 1940. London: Vintage International, 2000. Nyomtatás.
- X, Malcolm. *Malcolm X önéletrajza*. Alex Haley (szerk.). Bevezető: M.S. Handler. New York: Ballantine Books, 1964. Nyomtatás.
- Yarborough, Richard. "The First-Person in Afro-American Fiction". *Afroamerikai*

- Idézett művek

irodalomtudomány az 1990-es években. Houston A. Baker, Jr., Patricia Redmon
(szerk.). Chicago és London: Chicago University Press, 1989. 105-21. Nyomtatás.

- Idézett művek

-

Yost, Brian. "A változó Same: A faji önmeghatározás és a kommercializálódás fejlődése." *Callaloo* 31.4 (2008): 1314-34. Print.

Hiermit versichere ich, Johannes Kohrs, die vorliegende Dissertation unter Angabe aller wissenschaftlichen Hilfsmittel und Hilfen selbständig verfasst zu haben. Die Arbeit wurde nicht schon einmal in einem früheren Promotionsverfahren angenommen oder abgelehnt.

.....
Ort,

.....
DatumUnterschrift